

El discurso postmoderno está inundado de metáforas espaciales frente a la lógica temporal y evolutiva típica de la modernidad. Como herencia del estructuralismo, las ciencias humanas contemporáneas, desde la sociología a la teoría crítica y artística, se han convertido en verdaderas topologías. El significado, tal como lo manejan estos saberes, sería indistinguible de la posición, del lugar que ocupa el signo dentro de un sistema de relaciones, independientemente de la existencia de un hipotético referente exterior o previo a dicho sistema. El mismo término "metáfora" que hemos utilizado, y que tan querido es por el postestructuralismo, es etimológicamente un indicador espacial de movimiento. Su uso frecuente dentro del discurso postmoderno pretende señalar el componente dinámico, fluido, inestable y agonístico del sistema y la caracterización de toda topología como topología: como lógica del cambio, de la indeterminación, de la apropiación, del desplazamiento y de la diseminación, que reintroduce el vector temporal e histórico en el esquema.

No hay duda de que el pensamiento "post" (postmoderno, postestructuralista y postalthusseriano, en una lista casi infinita) ha favorecido una interpretación no doctrinaria de la compleja interacción entre viejas y nuevas espacialidades en el mundo contemporáneo y ha permitido analizar de un modo mucho menos rígido los cambiantes modos de control espacial de los flujos poblacionales típicos de la época "postcolonial" y "post-telón de acero". Tampoco se puede negar que el radical escepticismo del "post" frente a los grandes metadiscursos, así como su reivindicación de una lógica de la diferencia, han sido muy útiles para la articulación de posiciones tácticas vinculadas a la práctica cotidiana que no impliquen un colonialismo ideológico ni una instrumentalización estratégica de los conflictos particulares.

Además, la noción antiesencialista, relacional, performativa y diseminadora del espacio que implica este pensamiento ha dado instrumentos al nuevo activismo a la hora de diseñar intervenciones radicales sobre el mismo que van más allá del rígido binarismo natural / cultural, estructura / superestructura, público / privado, etc. El problema mayor que plantea el "postismo" radica en que difícilmente se presta a legitimar una posición ética, política o estética concreta, ya que su lógica es precisamente la de descubrir el carácter contingente -político- de las juntas que forman tales grandes narrativas. Es más, el pensamiento "post" se hace sistemáticamente conservador del status quo, o ciego a las condiciones reales de la existencia, cuando intenta ir más allá de su función deconstructiva. Sin embargo, y a pesar de que su rechazo de la lógica causal y su tendencia a identificar la realidad con sus fluidas manifestaciones discursivas puedan llevar a un confucionismo disuasor de todo posicionamiento político, su anarquismo epistemológico ha facilitado el manejo sin prejuicios de un instrumental teórico y analítico enormemente útil en la crítica de los sistemas dominantes y que usan hasta sus más fervientes opositores.

La proliferación del pensamiento metafórico-espacial típico del post-

modernismo ha restado especificidad a la noción tradicional de espacio, dejando de identificarse éste con la categoría abstracta y universal que enmarca el pensamiento o con la entidad física concreta sobre la que se apoyan nuestros pies y se realizan nuestras acciones. El espacio ha pasado a convertirse en el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro - fuera, centro - margen, contigüidad - fractura, patria - frontera, etc. En este sentido, el espacio pasaría de ser un a priori a ser una construcción, un producto generado a partir de la acción, interacción y competición entre los distintos agentes. Sin embargo, el reconocimiento de la compleja variedad y fluidez espacial contemporáneas frecuentemente ha llevado a su aceptación pragmática -como es el caso de la "tercera vía" preconizada por el sociólogo británico Anthony Giddens- en tanto consecuencia de procesos impredecibles y caóticos sólo abordables en sus manifestaciones y nunca en su raíz.

Rosalind Krauss fue una de las primeras teóricas en trasladar la reflexión postmoderna sobre el espacio a la crítica artística, al detectar la presencia de una nueva concepción abierta, contextual y fluida de la espacialidad en la escultura producida a partir de los años 60, que ella denominó de "campo expandido". Según Krauss, el *minimal* de Carl André y la *site specificity* (especificidad espacial) reivindicada por artistas como Robert Rauschenberg o Richard Serra parecían jugar con esa nueva noción de espacialidad. Como precisara más tarde Miwon Kwon, sin embargo, la ruptura no era tan radical. Mientras el *minimal* recurría a una contextualidad relacional y perceptual puramente abstracta, los *site-specific* manejaban unos conceptos de originalidad y de presencia equivalentes a los de la obra clásica, aunque éstos se proyectaran sobre el entorno espacial concreto - sometido, eso sí, a un intenso proceso de abstracción - en vez de situarse en la materialidad o relaciones formales de la obra en sí. Dando la razón a Krauss, el *boom* del arte de instalación desde mediados de los años 80 parecía marcar la superación definitiva de la noción de espacio escultórico surgida en el Renacimiento y la instauración de un espacio dialógico y vivencial dependiente de la experiencia del espectador. Sin embargo, este espacio estaba concebido predominantemente en términos fenomenológicos y dejaba de lado toda reflexión ideológica o política sobre la experiencia y sobre el espacio expositivo mismo que entraban en juego. Contemporáneamente, artistas como Hans Haacke o Fred Wilson introducirían en su obra una reflexión sobre el contenido simbólico y político del espacio de la galería y sobre la institución artística en su conjunto, pero de algún modo, seguían vinculados tanto espacial como temáticamente a una reflexión metaartística que parecía expandir la tendencia del mundo del arte a pensarse a sí mismo más que a disolver sus límites.

En su ensayo sobre el caso Tilted Arc, Douglas Crimp, editor de la revista *October* durante muchos años, activista político en el frente del SIDA y agudo crítico de la institución artística en general, narra con la vivacidad de un testigo directo las desventuras de la vanguardia estadounidense en su búsqueda del campo expandido descrito por Krauss. Crimp nos describe el rosario de fracasos experimentados por el incansable Richard Serra en su enfrentamiento involuntario con las instituciones públicas y privadas que

controlaban el espacio público donde quería instalar unas obras en principio concebidas para el mismo. El interés del texto de Crimp radica, entre otras cosas, en que parte del compromiso del autor con la radicalidad del debate modernista de finales de los 60 -comienza recordando su excitación al visitar una exposición minimal celebrada en un garaje del SoHo en 1968- y en su sincera reflexión desde dentro acerca de las fallas estructurales que separan la experimentación artística sobre el espacio de las fuerzas reales que lo controlan y tiranizan fuera de los límites conceptuales del modernismo y de los muros de la galería.

En su descripción, Serra aparece como una víctima tanto de su propio idealismo e ingenuidad como de la mala salud de un espacio público usurpado, demonizado y utilizado con fines privados o estatales. Crimp reconoce que la crítica a la fetichización de la obra y la mercantilización del arte implícita en la especificidad espacial de la obra de Serra estaba limitada en su raíz pues, según las palabras de Daniel Buren que cita, "*si hay un desafío posible no puede ser en el ámbito de lo formal, sino en de la base, en el nivel del arte y no en el nivel de las formas dadas al arte*". Pero incluso a pesar de esos límites, Crimp ve en Serra la voluntad de realizar un arte público pertinente, aquél conectado con los modos de producción locales -describe a este respecto el caso de *Terminal*, en la ciudad acerca de Bochum en Alemania-. Según Crimp, sus fracasos sucesivos no eran tanto consecuencia de los errores estructurales en la estrategia del artista, como de la degradación del espacio público mismo que hace imposible la recepción positiva de su obra. El compromiso último con el *ethos* y la lógica del Modernismo, del que el autor se siente biográficamente partícipe, le lleva a reconocer el valor -la especificidad política- de la obra de Serra a pesar de, o incluso gracias a, su vulnerabilidad frente a las instituciones públicas y privadas que pretenden boicotarla.

Sin embargo, la especificidad política de la tradición vanguardista estadounidense a la que alude Crimp al final de su ensayo no deja de ser coyuntural, consecuencia de una reacción no prevista por el artista, quien, no debemos olvidar, había concebido su obra dentro de unos presupuestos en los que la especificidad era más un detonante estético que un compromiso con la dimensión política del espacio. Si bien Serra se aleja de la concepción meramente paisajística del espacio que predomina en el *land art* contemporáneo y pretende desbordar con su obra los límites y constreñimientos de los espacios respectivos del arte y de la vida, su actitud no deja de tener altos ingredientes de mesianismo y de elitismo formal y conceptual que revelan su compromiso con los principios del modernismo greenbergiano: el artista como héroe, el arte de vanguardia como último reducto de la cultura y la reflexión sobre el propio medio (en este caso el espacio) encaminada a alcanzar niveles cada vez más altos de abstracción, como lógica de la producción artística.

El arte de los 90 parece aprender la lección e intenta salir del *cul-de-sac* al que había llegado la reflexión modernista sobre el espacio en *Tilted Arc* mediante la absorción del debate que sobre el tema se está produciendo en de campos como la antropología cultural o la teoría postcolonial. La obra de autores como Pierre Bourdieu o Homi Bhabha demuestran las posibilidades de la aplicación del paradigma espacialista a la interpretación de las

relaciones humanas. Su aproximación metafórica al concepto de espacio les permite saltar del ámbito de la literatura y el arte al de la interacción social concreta y viceversa, en tanto productos culturales dotados de idéntico nivel de realidad. Más atraído por el funcionamiento inexorable de los mecanismos de representación social Pierre Bourdieu, y más atento a las nuevas y múltiples formas híbridas surgidas en la época postcolonial Homi Bhabha, ambos tienden a considerar el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conglomerado de relaciones espaciales, generándose una espiral en la que ambos términos se solapan y acaban confundiendo. La materialidad y "entidad espacial" de la cultura que defienden estos autores, frente a la prioridad descrita por el marxismo clásico de una hipotética "realidad social" de la que ésta solo sería un epifenómeno, es algo difícil de negar hoy en día cuando sentimos más que nunca el poder de las representaciones en la configuración de la vida cotidiana. Es más, una separación drástica entre lo real y sus representaciones sería epistemológicamente débil y políticamente inefectiva. Sin embargo, la consideración de la cultura como una entidad omnipotente y autónoma, generadora de sus propias reglas y coordenadas espaciales, que acabe desplazando indefinidamente el análisis de las "condiciones materiales de la existencia", lleva frecuentemente, como apunta en su texto sobre las fronteras Florian Schneider, a conclusiones apocalípticas o sancionadoras de la visión dominante, que funcionan como anteojeras en la búsqueda de una posible salida del *impasse*.

En el capítulo anterior vimos cómo Hal Foster descubría los límites y peligros implícitos en la adopción masiva por el debate artístico contemporáneo de los presupuestos de la nueva antropología cultural en sustitución de la lógica del Modernismo, cuya consistencia metodológica y autonomía crítica Foster parece echar de menos. El nuevo artista etnógrafo es una especie de cartógrafo que traslada sobre el papel el espacio/cultura del "otro" según las coordenadas de la nueva teoría social, convirtiéndose la galería o sala de exposiciones en una verdadera sala de mapas en donde se despliega la epidermis cultural de aquel "otro" ante la mirada, entre curiosa y culpable, del espectador occidental. Estamos de acuerdo con Foster en que la espacialización de la cultura que reflejan estas cartografías vuelve a cosificar y fijar el espacio del "otro", un espacio en el que está metafóricamente encerrado y que le determina, mientras que el artista sigue adoptando la actitud del viajero etnógrafo, móvil y capaz de llevarse consigo las imágenes de su viaje.

Un ejemplo de esta actitud la tenemos en *Performing the Border (La frontera en acción, 1998)* un vídeo de Ursula Biemann en el que se combinan el documentalismo comprometido clásico con unas altas dosis de teoría postmoderna sobre el espacio. El punto de partida de Biemann es el cuestionamiento del espacio, en este caso la frontera, como construcción artificial y como simulación puesta en marcha por el poder para expandir sus operaciones. En su vídeo pretende poner en evidencia que ésta -la frontera- no tiene una entidad más allá de las prácticas a que induce y de los tipos de subjetividad que genera. Si todo espacio se define por las prácticas que le "dan lugar", ello es más aún así en la frontera pues ésta solo existe por su relación con el acto de cruzar:

"Bertha: *En cierto modo la frontera necesita ser cruzada para hacerse real, si no sería sólo una construcción discursiva [...] ¿Cómo cruzas tú? ¿en inglés? ¿en español?, ¿en spanglish? ¿con un pasaporte americano? ¿dando el salto? ¿como turista? , ¿como inmigrante? ¿como mujer de clase media? ¿como criada? Existen todos estos modos de cruzar y es de ese modo que la frontera se rearticula a través de las relaciones de poder que produce el cruzarla*".

Esta noción "performativa" de la frontera pretende mostrar que ésta no es tanto la línea geográfica imaginaria que separa los países, como una herida en los cuerpos y psiques de los individuos, especialmente de aquellos cuyas condiciones de vida les impulsan a atravesarla clandestinamente. El vídeo de Biemann también nos presenta la frontera como una pieza dentro del mecanismo perverso del sistema de producción capitalista que es capaz de sacar beneficios incluso de aquellas situaciones ilegales que provoca, como es el caso de las "maquiladoras": empresas de montaje de productos informáticos que se nutren de la mano de obra barata que proporciona la población de la frontera, necesitada de dinero para pagar a las mafias que hipotéticamente les introducirán en los Estados Unidos. Las maquiladoras convienen tanto a los Estados Unidos como a México y han producido un espacio doblemente fronterizo ya que la rápida industrialización y capitalización del territorio supone un radical cambio de modos de vida respecto al sustrato campesino tradicional.

Ursula Biemann descubre que la frontera también implica una política de género, siendo la explotación de las dóciles mujeres de la sociedad patriarcal mexicana uno de los fundamentos de las industrias maquiladoras. Sin embargo, la entrada masiva de población femenina en el mundo del trabajo supone una gradual transformación del sistema, adquiriendo las mujeres fronterizas un poder respecto al mundo masculino desconocido en el ámbito rural. Pero la frontera imprime estas transformaciones en el cuerpo de un modo traumático, cuando no directamente letal: *"La frontera es una metáfora de la división artificial entre lo productivo y lo reproductivo, entre la máquina y el cuerpo orgánico, entre el cuerpo natural y el cuerpo colectivo, entre lo sexual y lo económico, entre los conceptos de masculinidad y feminidad. Pero la frontera es también el lugar donde la difuminación de tales distinciones desata la violencia*". Este trabajo es "contextual" en un modo que no lo era la obra de Serra, en tanto las circunstancias sociales y biográficas que definen el espacio pasan a ser el objeto mismo de la obra. Sin embargo, la obra de Biemann tiene un carácter estrictamente testimonial y, paradójicamente si tenemos en cuenta su título, no está conectado con ninguna "performatividad" más allá de aquella que documenta y su difusión en el mundo artístico y académico a través del vídeo y el texto que lo acompaña. Es un trabajo sobre el espacio que aplica con precisión al análisis de lo concreto los instrumentos teóricos elaborados por el pensamiento postestructuralista y postcolonial: la inespecificidad de los espacios, la performatividad generadora de realidad, el cuerpo como lugar de las operaciones del poder, etc. Este tipo de trabajos de carácter documental son capaces de diseminar el conocimiento de los intersticios de nuestro sistema y de estimular una toma de conciencia acerca de los mismos, pero no ensayan ni proponen modos de hacer en los que los sujetos

maltratados de la frontera pudieran pervertir e invertir tal estado de cosas produciendo una resignificación de tal espacio. indudablemente, el espacio cobra sentido y valor político dentro del sistema simbólico general de la cultura y, a pesar de la nostalgia de Foster, es absolutamente absurda la búsqueda de espacialidades abstractas y neutras tanto en el ámbito del purismo formal, como encontramos en la postura vanguardista desde Mondrian al minimal, como en el del utopismo político de finales de los 60. Igualmente, es innegable el hecho de que la tecnología y los modos de vida derivados del capitalismo avanzado, tal como describe Fredric Jameson, imponen una resignificación y una redistribución del valor del espacio tan drástica como las que supusieron la formación del Estado moderno o la expansión colonial en el pasado. Las redes tecnológicas del capitalismo contemporáneo, nos previene Florian Schneider en el texto que incluimos, no son panacea de un espacio sin fronteras, sino que, por el contrario, son en sí mismas instauradoras de nuevas fronteras, tanto más efectivas cuanto más invisibles son sus mecanismos de control. Como apunta Nigel Thrift en este mismo sentido, la progresiva transformación de la ciudad en foco organizador de la globalización económica y de la comunicación tiene como efecto la pérdida de su especificidad local, en tanto en cuanto la articulación de su espacio no parece derivarse de la práctica de los habitantes de ninguna ciudad en particular, sino de la circulación fluida del capital internacional.

Nuevos accesos y nuevas murallas vienen a definir los bordes de la ciudad del mismo modo que las nuevas funciones económicas modifican sus flujos internos. En este contexto, la mayoría de la población urbana se ve sistemáticamente desalentada de participar en los procesos de construcción social del espacio, siendo eliminados los mecanismos de producción o intercambio simbólico tradicionales, que sobreviven como folklore acartonado, sólo útil para el consumo turístico o para la propaganda populista. Cualquier otro modo de expresión grupal o comunitaria es inmediatamente demonizado o vehiculado institucionalmente de modo que el Estado y las instituciones afines acaban monopolizando la construcción y ocupación del espacio. El arte público municipal que ha inundado recientemente nuestras plazas es el mejor ejemplo, como se pone en evidencia al pasear por nuestras ciudades. En él se cosifica y tipifica la particularidad local como espectáculo.

Sin embargo, la identificación de la espacialidad contemporánea con la derivada de la actividad de los grupos dominantes, como parece deducirse de los estudios del propio Jameson, nos da, como afirma Martha Rosler, una imagen parcial cuando no directamente celebratoria de tal estado de cosas. Saskia Sassen nos recuerda que la proliferación de minorías marginales enormemente internacionalizadas es una consecuencia de la globalización tan importante para la definición del espacio urbano contemporáneo como lo pueda ser la internacionalización del flujo económico. Rosalyn Deutsche ha llamado la atención recientemente acerca de la proliferación de "construcción de mundos" por parte de dichas comunidades marginales dentro del espacio aparentemente común. "Mundo" es entendido aquí tanto en el sentido fenomenológico y metafísico como en el político y designa un conglomerado de experiencias trabado a través de relaciones interpersonales, hábitos y mecanismos de autorreconocimiento, distinción y representación similares a los que operan en las comunidades locales tradicionales. Esto que

Deutsche estudia respecto a la comunidad gay neoyorkina puede aplicarse igualmente al modo en que se comportan las comunidades de inmigrantes, gitanos o gentes sin hogar que resignifican constantemente el espacio urbano hasta provocar la desconfianza y la sospecha de la opinión pública oficial que, de inmediato, diseña estrategias de desplazamiento y "recuperación" de dichos espacios. Se podría decir que la apertura de las fronteras económicas de la ciudad ha conllevado la proliferación de otras en el interior, más frágiles y menos estables que las antiguas fronteras nacionales y que a la vez que marginan y aíslan también dan origen a nuevas espacialidades, nuevas posiciones y nuevas reivindicaciones.

Como vimos en la primera sección, desde los años 80 ha aparecido un tipo de arte político comprometido con esa nueva topografía, que se ha unido al esfuerzo por invertir el proceso de progresivo desplazamiento y alienación que conllevan las políticas espaciales dominantes. En principio vinculados a la denuncia de la actitud oficial contra el SIDA y a la reivindicación feminista, tales artistas reaccionaron contra el monopolio estatal y financiero sobre el espacio público apropiándose y subvirtiendo los vehículos institucionales de ocupación simbólica del mismo mediante carteles pseudopublicitarios y paneles electrónicos de información económica, como los de Jenny Holzer y Martha Rosler en Times Square. El impacto social de tales intervenciones ha sido, sin embargo, muy desigual y, salvo excepciones, sus huellas sólo se conservan en los libros de arte que manejamos, pasando a formar parte del museo sin paredes del que es tan difícil escapar.

Recientemente, se van haciendo más frecuentes las propuestas artísticas y las intervenciones más o menos derivadas de ese ámbito que pretenden estimular la capacidad de los habitantes urbanos de recuperar su espacio de vida o que se han unido a los movimientos sociales en sus reivindicaciones. Estos casos parecen suponer una resurrección de la vieja vocación *encagé* de la vanguardia y de la tradición contestataria de la *intelligentzia* artística. Sin embargo, en muchas ocasiones dicha cooperación responde a la penuria económica y, por tanto, a la posición dentro de la ciudad que los artistas no vinculados al mercado comparten con sus vecinos. Sea como fuere, lo cierto es que el trabajo colaborativo y sobre el terreno parece permitir una articulación efectiva de la práctica artística en el espacio social, ofreciendo así una salida del callejón en que el último modernismo y las cartografías postmodernas habían metido a la reflexión estética sobre el espacio.

El proyecto que nos describe Martha Rosler en "Si vivieras aquí" es uno de ellos, aunque el carácter límite del grupo social con que el que se trabajaba -por extenso que sea el número de personas sin hogar- y la carencia de infraestructuras que secundaran el esfuerzo conjunto de artistas y afectados hacía difícil la puesta en marcha de un hábito de producción de espacio con posibilidades de éxito: *homeless* suena demasiado parecido a *hopeless*. Martha Rosler tiene una de las trayectorias más largas dentro del activismo artístico estadounidense como crítica y como artista, centrándose su trabajo por lo general en la denuncia de la situación de las mujeres, de las minorías étnicas y de las clases trabajadoras en su país.

La vinculación de su trabajo con una noción espacial que va más allá de lo metafórico o lo documentalista se evidencia en el título de la exposición antológica que celebró en diversos puntos de Europa (en Barcelona en

nuestro caso) en los años 1999-2000: *Posiciones en el mundo real*. La alusión a lo "real" del mundo en el que se sitúa la coloca explícitamente en oposición a las posturas postmodernas que desplazan indefinidamente la aprehensión de lo real hasta hacer de él una presencia difusa, una figura mítica sólo a tener en cuenta en términos discursivos. A pesar de que el lugar de *Sí vivieras aquí* no fueran los callejones habitados por los sin hogar, sino el local de la *Dia Art Foundation* en SoHo, y que el libro publicado por Bay Press recogiendo las conferencias y debates producidos con tal ocasión se distribuya internacionalmente entre un círculo restringido de individuos normalmente no afectados por el desahucio, ello no quita que, como apunta Rosalyn Deutsche en el ensayo que adjunta al mismo, supusiera al menos una radical resignificación del espacio artístico y de sus relaciones con el entorno social. Ello era particularmente cierto teniendo en cuenta que en nombre de una rehabilitación de lo público algunos artistas como Armajani no tuvieron escrúpulos en colaborar con su obra en el proceso de especulación urbanística responsable de la situación de las personas sin hogar que el proyecto de Rosler denuncia". Durante unas semanas, el material colgado en las paredes de la galería y las charlas y mesas redondas llevadas a cabo en su espacio artístico se dedicaban a exponer y a debatir el problema de la falta de hogar en la ciudad de Nueva York. Ciertamente, la mayoría de tales obras no superaban el estadio documentalista que vimos en Ursula Biemann, pero, a pesar de que los organizadores, como la misma Martha Rosler, perteneciesen al mundo del arte, algunos de los participantes eran gente sin hogar o víctimas de unas condiciones de vida degradadas que, en algunos casos, ya habían protagonizado movilizaciones de protesta y reivindicación frente a la administración municipal.

No era ésta la primera vez que el mundo del arte se preocupaba de la situación de los mendigos de Nueva York y denunciaba la precaria ocupación del espacio a que se veían abocados debido a los procesos especulativos favorecidos por el ayuntamiento. En 1986 el artista de origen polaco Krzysztof Wodiczko ponía en marcha su proyecto *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York (La proyección sin hogar: propuesta para la ciudad de Nueva York)* por el que pretendía proyectar sobre las estatuas de prohombres de la patria que adornaban Union Square imágenes de los mendigos y deshauciados que habitaban la plaza y que habían sido víctimas del proceso de especulación salvaje y de desplazamiento poblacional ocurrido en los alrededores de la plaza durante los años 80 bajo el signo de la "revitalización". La *Homeless Projection* aún entendía el arte activista dentro de una lógica puramente representacionista centrándose su trabajo en la superposición de las imágenes que definen oficialmente lo público y las de los sin rostro, aquellos que constituyen lo obscuro de lo social. Sin embargo, el artículo que en aquel año dedicara Rosalyn Deutsche al proyecto de Wodiczko en el número 38 de la revista *October*, iba a marcar el tono crítico del nuevo arte público que derivaría tres años más tarde en *If You Lived Here...* En vez de un análisis de la tradición activista de la vanguardia, Deutsche dedicaba su artículo a describir detalladamente los factores económicos y sociales específicos que estaban provocando la reconfiguración urbanística de Manhattan y a denunciar los intereses económicos, tanto del ayuntamiento como de los constructores, cuya consecución estaba ocasionando una dislocación del equilibrio poblacional de la zona. La relación del arte con la ciudad no se concebía ya, como

ocurría con los proyectos de Serra, como una absorción abstracta de los vectores espaciales específicos de un lugar, que se plasmaría después en un artefacto aún más abstracto, sino en el análisis de un problema concreto de espacio urbano, concebido éste en términos sociales, económicos y políticos concretos sin someterlos a ningún proceso de abstracción formal, produciéndose finalmente una respuesta artística encaminada a movilizar a la opinión pública respecto al mismo. El artista, como apunta *la performer* de Suzanne Lacy, no es un "creador de sociedad" como se arroga presuntuosamente Serra, ni un mero espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio.

Junto a Rosalyn Deutsche, Martha Rosler ejemplifica perfectamente los presupuestos teóricos y políticos en que se sustenta la discusión sobre arte y espacio público en la crítica contemporánea estadounidense. Rosler parte del presupuesto marxista desarrollado por Henri Lefebvre de considerar el espacio de la ciudad como imagen de una realidad económica que, a su vez, se corresponde con una realidad geopolítica, la del sistema capitalista avanzado imperante en Occidente. El espacio de la ciudad no sería ya el mundo por antonomasia de la experiencia moderna que describe la fenomenología, ni el lugar de encuentro de intereses contrapuestos que defiende el liberalismo, sino la plasmación espacial de las desigualdades y distinciones derivadas del sistema económico y político del sistema capitalista. Sin embargo, Rosler matiza este marxismo clásico mediante la introducción de términos metafórico-espaciales como "fortaleza" o "frontera" extraídos del discurso antropológico y geográfico para describir realidades socioeconómicas. Los términos "fortaleza" y "frontera" son también fundamentales en el texto en que Florian Schneider describe las actividades de la red *Nadie es ilegal (Kein Mensch ist illegal)* en Alemania. El trabajo de Schneider va más allá de lo intentado por Rosler desde el momento en que ha sido capaz de crear una infraestructura de trabajo que disemina y reproduce mediante acciones coordinadas la reivindicación de una espacialidad libre y sin fronteras frente al sistema de *apartheid* universal organizado por el globalismo capitalista contemporáneo. Aunque inicia su ensayo aludiendo al valor mítico de la idea de frontera, lo que le va a ocupar no van a ser tanto las metáforas o formaciones discursivas, sino las realidades sangrantes que pretenden regular el movimiento de inmigrantes hacia Europa y Estados Unidos. Para Schneider, las fronteras y las fortalezas que las preservan son los mecanismos de opresión y de mantenimiento de la desigualdad por antonomasia en el mundo contemporáneo. Paradójicamente, la fragmentación y división que imponen se ve reforzada por la operación de unos mecanismos de control y vigilancia de carácter universal y transfronterizo. De ese modo, mientras el capital y sus guardianes se mueven por un espacio fluido y sin obstáculos, el flujo espacial humano se ve constreñido por barreras cada vez más efectivas. Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación son, para Schneider, los operadores principales de esta situación paradójica. La fetichización de la tecnología en Occidente como promesa de un virtual espacio sin fronteras tiende a ocultar su acción como perfecta fortaleza de vigilancia del mundo real.

Sin embargo, esta certeza no lleva a Schneider a una demonización de los

medios tecnológicos de comunicación. Es más, la red *Nadie es ilegal*, cuyas actividades describe en el texto, es posible y funciona a través del uso intensivo de estos medios. Esto es así porque Schneider no concibe la red tecnológica como un hipotético mundo en sí, prometido o presente, autónomo y sin constreñimientos, sino exclusivamente como un modo de coordinar la acción de distintos grupos e individuos sobre el mundo real, un mundo dominado por las fronteras, muchas veces guardadas por esa misma tecnología. Si bien la red activista que describe Schneider podría aparecer como prototipo utópico de una espacialidad perfecta: heterogénea, difusa y descentralizada, ésta no pretende imponerse como "mundo" más allá y por encima de la acción de los grupos e individuos en sus territorios particulares.

Las caravanas y acampadas que organiza la red son acontecimientos en el mundo real que tienen lugar en la herida misma -como acertadamente denomina a la frontera Ursula Biemann- que lo perturba frente a los espejismos de globalidad y espacialidad sin límites propagados por la ideología dominante. La fiesta, la celebración del libre intercambio humano cobra sentido político al tener lugar en el terreno mismo que lo niega, al proponer una espacialidad distinta a la definida por la frontera.