

*"En el marco de la democracia es inconcebible un retorno al pasado"*

(Claude Lefort, "Derechos Humanos y Estado de Bienestar").

¿Qué quiere decir que un espacio es "público", el espacio de una ciudad, edificio, exposición, institución u obra de arte? A lo largo de la pasada década esta cuestión ha provocado acalorados debates entre críticos de arte, arquitectos y urbanistas. Debates que cuestionan temáticas relevantes. El modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos. A pesar de que existen claras divisiones a propósito de estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas públicas contribuye a la supervivencia y expansión de la cultura democrática. Por lo tanto, a juzgar por el número de referencias al espacio público que encontramos en el discurso estético contemporáneo, se diría que el mundo del arte se toma la democracia en serio.

Cuando, por ejemplo, administradores del arte y funcionarios municipales proyectan las directrices para situar al "arte en los espacios públicos", utilizan rutinariamente un vocabulario que invoca principios de la democracia directa y representativa: las obras de arte ¿son para "el pueblo"?, ¿animan a la "participación"?, ¿están al servicio del "electorado"? La terminología del arte público alude con frecuencia a la democracia en tanto forma de gobierno, pero también a un genérico espíritu democrático igualitario: ¿acaso las obras de arte público eluden el "elitismo"?, ¿son "accesibles"?

En lo que se refiere al arte público, incluso los críticos neoconservadores, para nada ajenos al elitismo en cuestiones artísticas, se encuentran siempre de lado del pueblo. Históricamente, por supuesto, los neoconservadores se han opuesto a lo que Samuel E. Huntington llamó en una ocasión el *"exceso de democracia"*: al activismo, a las exigencias de participación política, así como a cualquier cuestionamiento de la autoridad gubernamental, moral y cultural. Tales demandas, escribió Huntington, son el legado de *"la oleada democrática de los años 60"*, e impiden el mandato democrático de las élites. Y cuando el gobierno se muestra abierto en exceso a dichas demandas, el resultado es una sociedad ingobernable: *"Las sociedades democráticas no pueden funcionar cuando la ciudadanía no permanece pasiva"*. Hoy, sin embargo, los neoconservadores protestan por un gobierno excesivo y atacan la "arrogancia" y el "egoísmo" del arte público, especialmente el arte público crítico, precisamente en nombre de la accesibilidad democrática, del acceso del pueblo al espacio público.

Las opiniones en torno a la más conocida controversia reciente en lo que se refiere al arte público, el desmantelamiento de *Tilted Arc* de Richard Serra en la Federal Plaza de Nueva York, al menos las opiniones de quienes se

opusieron a la preservación de la escultura, también enfocaban la cuestión de la accesibilidad democrática. William Diamond, miembro del programa *Arte en la arquitectura* del gobierno Federal, declaró el día que *Tilted Arc* fue destruido: "*Hoy es un día de satisfacción para el pueblo, porque ahora la plaza se devuelve al pueblo con pleno derecho*". Pero quienes apoyaban la escultura, en sus testimonios durante el juicio oral que habría de decidir la suerte de *Tilted Arc*, también defendieron la obra bajo el estandarte de la democracia, enarbolando el derecho del artista a la libertad de expresión o identificando el proceso judicial en sí mismo como contrario al desarrollo democrático.

Hay quienes, preocupándose asimismo por el arte público pero reacios a tomar posición en tales controversias, pretendieron resolver la confrontación entre artistas y otros usuarios del espacio mediante la recreación de procedimientos generalmente descritos como "democráticos": la "implicación comunitaria" en la selección de las obras de arte o la "integración" de las obras en los espacios que la comunidad ocupa. Puede que tales procedimientos sean necesarios, en algunos casos incluso fructíferos, pero dar por hecho que se trata de procedimientos democráticos es presumir que la tarea de la democracia no es sustentar el conflicto, sino acallararlo.

En definitiva, no hay tema más controvertido que la democracia, la cual, como muestran tan sólo estos pocos ejemplos, se puede tomar en consideración de muy variadas formas. La aparición de tal asunto en el mundo del arte forma parte de la emergencia mucho más generalizada de debates relativos al significado de la democracia que tienen lugar en diversos ámbitos del presente: en la filosofía política, los nuevos movimientos sociales, la teoría educativa, los estudios legislativos, los medios de comunicación y la cultura popular. Es por su condición de contexto de tales debates y no tan sólo porque el arte público esté situado en lugares públicos para todo el mundo accesibles, tal y como sus críticos con frecuencia afirman, que el discurso sobre el arte público desborda los límites de las arcanas preocupaciones del mundo del arte.

La cuestión de la democracia, por supuesto, viene a surgir internacionalmente a partir de la contestación a los gobiernos opresores racistas africanos, las dictaduras latinoamericanas y la versión soviética del socialismo de Estado. Con frecuencia se pregonaba que dichos retos son el resultado del "triunfo de la democracia" y se equiparaba su existencia con las supuestas muertes del socialismo y del marxismo con el fin de utilizar la democracia como un reclamo que encubre las incertidumbres de la vida política contemporánea. Lo cual arroja dudas sobre el uso de tal retórica y pone en entredicho precisamente a la propia democracia.

La preocupación de los críticos de izquierda por las incertidumbres de la democracia se debe no sólo al descrédito en que recientemente puedan haber caído los regímenes totalitarios. Hace ya tiempo que izquierdistas de todo tipo, preocupados y preocupadas por la ceguera de los marxistas ortodoxos y del propio Marx en lo que se refiere a ideas de libertad y derechos humanos, tomaron consciencia de que el totalitarismo no es sencillamente una traición al marxismo. Las formas más fosilizadas del marxismo han mostrado tal celo

en cuestionar la democracia burguesa como forma mistificada del dominio de clase capitalista e insistir en que sólo la igualdad económica garantiza una democracia verdadera o "concreta", que, como alguien escribió, han sido *"incapaces de discernir entre la libertad en democracia o el servilismo en el totalitarismo"*. Pero el rechazo de las nociones economicistas tanto de la democracia como del totalitarismo no es por supuesto razón alguna para sentirnos satisfechos y satisfechas instaladas en el anticomunismo. Porque, tal como de forma sensata nos recuerda Nancy Fraser, *"existe aún mucho que objetar a nuestra democracia realmente existente"*. Voces poderosas en Estados Unidos convierten con frecuencia la "libertad" y la "igualdad" en eslóganes bajo los cuales las democracias liberales de los países del capitalismo avanzado se nos muestran como sistemas sociales ejemplares, el único modelo político al que pueden optar los países que emergen de dictaduras y del socialismo realmente existente. Empero, el inexorable ascenso de la desigualdad económica en las democracias occidentales desde finales de la década de los 70 -con Estados Unidos a la cabeza-, el crecimiento del poder empresarial y los feroces ataques a los derechos de los grupos sociales inmóviles, revelan cuan peligroso es adoptar una actitud celebratoria. Enfrentándose a la tesis de Francis Fukuyama según la cual la lucha contra la tiranía desemboca inevitablemente en la democracia capitalista, Chantal Moufle escribe: *"Hemos de reconocer, efectivamente, que la victoria de la democracia liberal debe atribuirse en mayor medida al colapso de su enemigo que a méritos propios"*.

Pero al mismo tiempo ha emergido una fuerza democrática compensatoria, la proliferación de nuevas prácticas políticas inspiradas por la idea de los derechos: movimientos a favor de los derechos a la vivienda, privacidad y libertad de movimiento de las personas sin hogar, por ejemplo, o los pronunciamientos favorables al derecho de gays y lesbianas a una cultura sexual pública. Con el objetivo de conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas estos nuevos movimientos defienden y extienden derechos adquiridos, pero también propagan la exigencia de nuevos derechos basados en necesidades diferenciadas y contingentes. A diferencia de las libertades puramente abstractas, no eluden tomar en consideración las condiciones sociales de existencia de quienes los reclaman. Y lo que es más, tales nuevos movimientos, al tiempo que cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo en las democracias liberales, se desvían de los principios que han informado los proyectos políticos tradicionales de la izquierda. Concentrándose en la construcción de identidades políticas en el seno de la sociedad y en la formación de alianzas provisionales con otros grupos, los nuevos movimientos se distancian de las soluciones globalizadoras a los problemas sociales. Asimismo, rechazan ser dirigidos por unos partidos políticos que se autoproclaman representantes de los intereses esenciales del pueblo.

A lo largo de las dos últimas décadas, determinados pensadores políticos de izquierda han buscado, por un lado, abrir espacio para estas nuevas modalidades de lucha política, y por otro, enfrentarse a la experiencia del totalitarismo. Este doble objetivo ha movido a personas del ámbito académico como Claude Lefort, Ernesto Laclau, Chantal Moufle, Etienne Balibar, Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, entre otras, a renovar las teorías de la democracia. Uno de los iniciadores de tal proyecto es Lefort,

filósofo político francés quien a comienzos de los años 80 planteó algunas ideas que desde entonces son clave en los debates sobre la democracia radical. El distintivo de la democracia, de acuerdo con Lefort, es la desaparición de las certezas acerca de los fundamentos de la vida social. La incertidumbre hace del poder democrático la antítesis del poder absolutista monárquico, con el cual acabó. Desde su punto de vista, la revolución política burguesa que tuvo lugar en Francia en el siglo XVIII inauguró una mutación radical de las formas de sociedad, una mutación que Lefort llama, a partir de Tocqueville, *"la invención democrática"*. La invención democrática es indisociable de la Declaración de los Derechos del Hombre, un acontecimiento que desplazó el emplazamiento del poder. Todo el poder soberano, afirma la Declaración, reside en *"el pueblo"*. ¿Dónde se situaba previamente? Bajo la monarquía, el poder tomaba cuerpo en la persona del rey, quien, a cambio, encarnaba el poder del Estado. Pero el poder en posesión del rey y del Estado derivaba en última instancia de una fuente trascendental: Dios, la justicia Suprema o la Razón. La fuente trascendente garante del poder del rey y del Estado lo era al tiempo del significado y unidad de la sociedad: del pueblo. La sociedad, en consecuencia, era representada como una unidad sustancial, su organización jerárquica sostenida por fundamentos absolutos.

Con la revolución democrática, sin embargo, el poder estatal deja de remitirse a una fuerza externa. Ahora deriva "del pueblo" y se localiza en el seno de lo social. Pero con la desaparición de las referencias a un origen externo del poder, también se desvanece el origen incondicional de la unidad social. El pueblo es la fuente del poder pero, al mismo tiempo, queda desposeído de su identidad sustancial en el momento democrático. Al igual que el Estado, el orden social no tiene fundamentos. La unidad de la sociedad no puede ser en adelante representada como una totalidad orgánica en su nueva condición "puramente social", y es por tanto incierta. A partir de la democracia, el lugar de donde procede la legitimidad del poder es lo que Lefort llama *"la imagen de un lugar vacío"*, lo cual supone un hecho sin precedentes. *"A mi modo de ver, lo importante es que la democracia se instituye y sostiene por la desaparición de los indicadores de certidumbre. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta el carácter indeterminado de la bases del poder, de la ley y del conocimiento, así como de la base de las relaciones entre uno mismo y el otro"*.

La democracia, por lo tanto, conlleva una dificultad en su seno. El poder emana del pueblo pero no pertenece a nadie. La democracia abole las referencias externas del poder y refiere el poder a la sociedad. Pero el poder democrático no puede basar su autoridad en un significado inmanente de lo social. El espacio público, siguiendo a Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social se negocian: se constituyen, pero al tiempo corren siempre un riesgo. Lo que se reconoce por tanto en el espacio público es la legitimidad del debate acerca de qué es legítimo y qué es ilegítimo. Al igual que la democracia y el espacio público, el debate se inicia con la Declaración de Derechos, carentes también en sí mismos de una fuente incuestionable en el momento democrático. La esencia de los derechos democráticos se declara, no se posee. El espacio público implica una institucionalización del conflicto y, mediante una declaración de derechos sin clausurar, el ejercicio del poder se cuestiona y

deviene, en palabras de Lefort, *"el resultado de una impugnación controlada de las reglas establecidas"*.

La democracia y su corolario, el espacio público, surgen cuando se abandona el concepto positivo de lo social fundamentado en bases sustantivas. La identidad social se torna un enigma y es, en consecuencia, impugnabile. Empero, tal y como argumentan Laclau y Mouffe, este abandono significa también que la sociedad es "imposible", es decir, que es imposible concebir la sociedad como una entidad clausurada, ya que, a falta de una positividad sustantiva, el campo social se estructura sobre la base de relaciones entre elementos que en sí mismos no tienen una identidad esencial. La negatividad aparece de esta forma como un rasgo de toda identidad social, en tanto en cuanto la identidad surge tan sólo a través de la relación con un otro y, en consecuencia, no puede ser completa en sí misma: *"La presencia del otro no permite que yo sea por completo yo mismo"*. La identidad se encuentra dislocada. Análogamente, la negatividad es parte de la identidad de la sociedad en su conjunto: ningún elemento de la sociedad puede unificarla ni determinar su desarrollo en solitario. Laclau y Mouffe utilizan el término *antagonismo* para designar la relación entre una entidad social y un *exterior constitutivo* que impide su completitud. El antagonismo afirma y al mismo tiempo impide la clausura social, revelando la parcialidad y precariedad, la contingencia de cualquier totalidad. El antagonismo es *"la experiencia de los límites de lo social"*. La imposibilidad de la sociedad no es una invitación a la desesperanza política, sino el punto de partida o *"la base sin base"* de una política democrática propiamente dicha. *"La política existe porque existe subversión y dislocación de lo social"*, dice Laclau.

Quienes defiendan que el arte público es un medio de contribuir al crecimiento de la cultura democrática tienen que partir de estas consideraciones: tal será la lefortiana argumentación del presente ensayo. Indisociable de la imagen de un lugar vacío, la democracia es un concepto capaz de interrumpir la jerga democrática dominante que hoy nos envuelve. Ahora bien, la democracia conserva la capacidad permanente de cuestionar el poder y el orden social existente tan sólo si no nos distanciamos de la idea que genera el espacio público en el seno de la democracia: la incertidumbre de lo social. Instituido por la Declaración de los Derechos del Hombre, el espacio público hace extensible a todos los seres humanos la libertad que Hannah Arendt llama *"el derecho a tener derechos"*. El espacio público expresa, en palabras de Etienne Balibar, *"el carácter esencialmente ilimitado de la democracia"*. Pero cuando la cuestión de la democracia se ve reemplazada por una identidad positiva, cuando sus críticos hablan en nombre del significado absoluto de lo social y no de su carácter contingente, es decir, político, la democracia sirve al propósito de imponer la aquiescencia con las nuevas formas de subordinación.

El discurso acerca de los problemas de los espacios públicos en las ciudades de Estados Unidos está dominado hoy día por la articulación de la democracia en una dirección autoritaria y se gestiona en dos tiempos fuertemente interconectados. En primer lugar, se configura un espacio público urbano unitario investido de fundamentos sustantivos. Se da por evidente que cualquier uso de los espacios públicos para fines particulares es genéricamente beneficioso, siempre que dicha utilización se base en algún

tipo de fundamento absoluto: las necesidades humanas eternas, la configuración y evolución orgánica de las ciudades, el progreso tecnológico inevitable, las formas de organización social naturales o los valores morales objetivos. En segundo lugar, se afirma que dicho fundamento autoriza el ejercicio del poder estatal sobre estos espacios o el poder de entidades cuasi gubernamentales como los *bussines improvement districts*.

Pero esta afirmación conduce a una incompatibilidad del poder con los valores democráticos, así como a una apropiación del espacio público, por tomar en préstamo un término de Lefort. Cuando los llamados guardianes del espacio público refieren su poder a una fuente de unidad social fuera de lo social, su pretensión es ocupar, en el sentido de llenar, tomar posesión de, tomar posesión rellenando el emplazamiento del poder, que en una sociedad democrática es un lugar vacío. Para Lefort, por dejar esta cuestión bien aclarada, apropiación no designa sencillamente el ejercicio del poder o el acto de tomar decisiones sobre la utilización de un espacio. Lefort no niega la necesidad del poder o del proceso político de toma de decisiones. La apropiación es una estrategia desplegada por un poder distintivamente no democrático que se autolegitima otorgando al espacio social un significado correcto, y por lo tanto incontestable, que deriva en su clausura.

Un ejemplo muy sencillo nos sirve para ilustrar esta estrategia de apropiación tan familiar hoy en el discurso contemporáneo sobre lo urbano, y que se difunde hoy día bajo el eslogan "calidad de vida urbana", una frase que en su uso dominante expresa una profunda antipatía hacia los derechos y el pluralismo. Formulada en singular, la calidad de vida supone la existencia de un genérico habitante de la ciudad que equivale a "el público": una identidad que, en efecto, la propia frase inventa. La universalidad de este residente urbano queda en entredicho cuando caemos en la cuenta de que quienes hacen campaña a favor de una mejora en la calidad de vida no defienden por igual todas las instituciones. Mientras los periodistas conservadores buscan con insistencia la protección de los parques municipales, no apoyan necesariamente la educación pública, por ejemplo, o las medidas para el alojamiento público. ¿Y acaso defienden siquiera con alguna convicción el carácter público de los parques?

*El New York Times*, ratificando en 1991 "el derecho del público a cerrar con candado un espacio público", informaba sobre el triunfo de un espacio público: Jackson Park, un minúsculo triángulo en Greenwich Village que había sucumbido al desorden. Casi un año más tarde, en un número especial del *City Journal* dedicado a la calidad de vida urbana, la voz de los intelectuales de la política urbanística neoconservadora corroboraba el juicio positivo del *Times* y, lo que es más, convertía la pequeña plaza en un símbolo del avance en la lucha en curso por restaurar el espacio público. Localizado en una zona resguardada, Jackson Park se encuentra rodeado por casas y apartamentos de clase media alta y por un número considerable de personas que residen en la zona sin alojamiento. Tras una inversión de 1.200.000 dólares en la reconstrucción del parque, un colectivo vecinal, Amigos de Jackson Park, un grupo que el *Times* considera equivocadamente la comunidad y el público, decidió echar el cierre a las flamantes entradas al parque durante las noches. El Departamento de Parques Municipales, careciendo de suficiente personal para mantener el parque cerrado, dio la

bienvenida a la colaboración pública en la protección del espacio público, defensa que equivalía a que las personas sin hogar fueran expulsadas de los parques municipales. *"Quienes tienen las llaves -anunciaba el Times- están decididos a que un parque siga siendo un parque"*.

Lo que el *Times* viene a decirnos es que aquello que se decreta como espacio público está siendo defendido por sus poseedores naturales: una afirmación que invierte la secuencia real de los acontecimientos. Porque es tan sólo mediante el recurso a un argumento fuera de toda argumentación – *"un parque es un parque"* –, y por tanto decretando *a priori* que los espacios públicos son legítimos, como tal espacio se convierte, en primer lugar, en propiedad de un dueño: *"quienes poseen las llaves"*. Los urbanistas neoconservadores promueven de forma creciente la transformación del espacio público en espacio en propiedad -la ocupación del espacio público-, reconociendo que los espacios públicos son terrenos conflictivos y no armoniosos, negando, a pesar de todo, la legitimidad de las luchas por el espacio. El *City Journal*, por ejemplo, cuando celebra junto al *Times* la "solución de Jackson Park, subraya que, a pesar de que los analistas ignoran con frecuencia tales problemas, *"lo que la crisis de las personas sin hogar muestra inevitablemente es la colisión de los valores creados alrededor de los espacios en litigio"*. Tras lo cual el *City Journal* elude el conflicto representando la decisión de cerrar Jackson Park como una *"exigencia"* de que *"nuestro"* espacio público se mantenga libre de *"indeseables"*. El *Journal* retrata el conflicto sobre el espacio de la ciudad como una guerra entre dos fuerzas absolutas, que no políticas: los Amigos de Jackson Park, equiparados con "el público", quienes, apoyados por la administración local, representan los usos adecuados que habrán de restituir la armonía original al espacio público; y los enemigos del parque son las gentes sin hogar que distorsionan esta armonía.

En este escenario, el reconocimiento de un conflicto garantiza la visión tranquilizadora de una sociedad sin divisiones. Se representa a quien no tiene hogar como un intruso en el espacio público, y esta imagen sostiene la siguiente fantasía de las personas residentes alojadas: que la ciudad, y el espacio social en general, son esencialmente una totalidad orgánica. Se construye la figura ideológica de la persona sin hogar como una imagen negativa creada con el fin de restaurar positividad y orden en la vida social. Para apreciar esta operación ideológica podemos evocar las consideraciones de Theodor Adorno en los años de postguerra acerca de las imágenes negativas -esto es, antisemitas- de los judíos. En respuesta a la entonces bien extendida idea de que el persistente antisemitismo germano podría encontrar solución familiarizando a los alemanes con los judíos "reales" -verbigracia, enfatizando la contribución histórica de los judíos o concertando encuentros entre alemanes e israelíes-, Adorno escribió: *"Tal actividad se sostiene sobre una presunción: que el antisemitismo es algo que implica en esencia a los judíos, y que se puede combatir conociéndolos como realmente son"*. Por el contrario, afirma Adorno, el antisemitismo es ajeno a los judíos y propio de la economía psíquica del antisemita. No se pueden basar los esfuerzos por atajar el antisemitismo, por consiguiente, en los efectos pretendidamente beneficiosos que tiene el enseñar cómo son los judíos "reales". Tales esfuerzos, por el contrario, han de *"dirigirse contra el sujeto"*, escrutando las fantasías del antisemita y la imagen del judío por aquél deseada .

A partir de las consideraciones de Adorno, Slavoj Žižek analiza con brillantez la construcción del "judío" como una figura ideológica por el fascismo, un proceso que, sin ser idéntico, mantiene importantes paralelismos con las construcciones actuales de la persona sin hogar" como figura ideológica. A tal figura se atribuye el desorden, la intranquilidad y el conflicto en el sistema social, valores que, sin embargo, no pueden ser eliminados, dado que, de acuerdo con Laclau y Mouffe, el espacio social se estructura alrededor de una imposibilidad y se escinde inevitablemente por causa de los antagonismos. Es al representar el espacio público como unidad orgánica que se percibe a la persona sin hogar como una invasión desestabilizadora, que toma cuerpo en una realidad: aquello que impide a la sociedad alcanzar su clausura. El elemento que frustra las posibilidades de que la sociedad alcance su coherencia se transforma en una negatividad en el seno de lo social, en una presencia cuya eliminación podría restituir el orden social. En este sentido, las imágenes negativas de la persona sin hogar son las imágenes de una realidad. Se convierte, tal como Žižek escribe sobre el "judío", en *"un punto en el que la negatividad social como tal asume una existencia verdadera"*. La visión de la persona sin hogar como portadora de conflicto al espacio social busca negar que los obstáculos para alcanzar la plena coherencia residen en el propio seno de lo social. La persona sin hogar encarna la fantasía de un espacio urbano unificado que puede -debe- ser recuperado.

Es crucial que cuestionemos la imagen de la persona sin hogar como una irrupción en la normalidad del orden urbano, con el fin de poder reconocer que esta figura intrusa apunta al verdadero carácter de la ciudad. No es que el conflicto acontezca en un espacio urbano original o potencialmente armonioso, sino que el espacio urbano es producto del conflicto, en diversos, innumerables sentidos. En primer lugar, la carencia de fundamentos sociales absolutos -*"la desaparición de los indicadores de certidumbre"*- convierte el conflicto en distintivo inextirpable de todo espacio social. En segundo lugar, la imagen unitaria del espacio social construida por el discurso urbanístico conservador es en sí misma producto de la división, se constituye mediante la creación de un exterior. Percibir un espacio coherente es inseparable de sentir qué lo amenaza, qué se desea excluir. Por último, el espacio urbano se produce a través de conflictos socioeconómicos específicos que no pueden aceptarse para bien o para mal como simple evidencia de la inevitabilidad del conflicto, sino que, por el contrario, deben ser politizados, interpretados como relaciones de opresión cambiantes e impugnables. Por cuanto que, como he argumentado en otro lugar, la presencia actual de personas sin hogar en los espacios públicos de Nueva York es el síntoma más agudo de las relaciones sociales desiguales que determinaron la configuración de la ciudad a lo largo de los años 80, un periodo en el que ésta no se desarrolló de acuerdo con las aseveraciones de quienes promovieron su revitalización [*redevelopment*]: no para satisfacer las necesidades naturales de una sociedad unitaria, sino para facilitar la reestructuración del capitalismo globalizador. Como forma específica del urbanismo en el capitalismo avanzado, la revitalización urbanística destruyó las condiciones de vida de las personas residentes que ya no eran necesarias en la nueva economía de la ciudad. La *gentrificación* de los parques jugó un papel clave en este proceso. Las personas sin hogar y los nuevos espacios públicos, tales como los

parques, no son, por consiguiente, entidades diferenciadas, aquéllas irrumpiendo en la paz de éstos. Ambos son, por el contrario, producto de los conflictos espacio-económicos que constituyen la producción contemporánea del espacio urbano.

Empero, tal y como he argumentado en otro lugar, los programas de apoyo al arte público, como brazo de la remodelación urbanística, contribuyeron a producir la imagen contraria. Bajo diversos estandartes -continuidad histórica, preservación de la tradición cultural, embellecimiento cívico, utilitarismo- el arte público oficial colaboró con la arquitectura y el diseño urbano en la creación de una imagen de los nuevos espacios urbanos que ocultase su carácter conflictual. Y de esta forma, ambos construyeron asimismo la figura ideológica de la persona sin hogar como portadora de conflicto, cuando en realidad se trata de un producto del mismo.

Un ejemplo de esta dinámica lo encontramos en una antología de textos del año 1992 titulada *Critical Issues in Public Art.- Content, Context, and Controversy* [Cuestiones críticas de arte público: contenido, contexto y controversia]. Desde la primera frase del libro las editoras anudan arte público y democracia: "*El arte público, con su énfasis implícito en lo social, parece ser un género ideal para la democracia*". Y prosiguen: "*No obstante, desde sus comienzos, las cuestiones acerca de su forma y emplazamiento, así como sobre su financiación, han hecho del arte público más un objeto de controversia que de consenso o celebración*". La conjunción sin embargo, que conecta estas dos frases, realiza un importante trabajo ideológico. Aúna democracia -introducida en la primera frase- y controversia -introducida en la segunda- en una relación de contraposición. El arte público sería democrático *de no ser* porque resulta controvertido, o dicho de un modo más optimista, el arte público mantiene su potencial democrático *a pesar de ser* controvertido. El "sin embargo" apunta hacia una regresión. El arte público parece que pudiera ser democrático, pero en cambio resulta controvertido. La controversia, por lo demás, sirve como contraste del consenso, que consiguientemente aparece como el objetivo apropiado para la democracia y que, yendo más lejos, se asocia a la celebración. Mientras que las editoras del libro, así como buena parte de los autores y autoras incluidas, acentúan e incluso valoran altamente la disensión y el antagonismo, ese uso del "sin embargo" revela una indecisión en el corazón mismo de las reflexiones sobre el arte público que tienen como presupuesto de partida el cuestionamiento del significado del espacio público. El "sin embargo" disocia la democracia del conflicto y la liga a nociones de espacio y arte público homogenizantes y orientadas al consenso. Se reconoce la existencia del conflicto pero al mismo tiempo se rechaza, un proceso fetichista cuya represión genera certidumbres sobre el significado del espacio público. Más adelante, en *Critical Issues in Public Art*, por ejemplo, las editoras reiteran sus presunciones universalizadoras: "*El concepto mismo de arte público, definido de cualquier forma significativa, presupone un público suficientemente homogéneo y un lenguaje artístico que hable a todo el mundo*".

Los discursos de la estética conservadora y liberal no están solos en absoluto a la hora de encontrar modos de abrir y cerrar de golpe la cuestión del espacio público. Algunas de las críticas radicales más influyentes que se han hecho a estos discursos también tratan de eliminar incertidumbres. Muchos

críticos culturales de izquierda, por ejemplo, buscan descubrir en la historia el origen y la esencia de la vida cívica democrática. Hay quienes sitúan las formas espaciales que supuestamente encarnan dicha vida cívica en la polis ateniense, en la república romana, en la Francia de finales del XVIII, en los primeros municipios de Estados Unidos. Esta búsqueda ha llegado a ser habitual entre teóricos izquierdistas del urbanismo y la arquitectura, quienes han forjado entre sí influyentes alianzas guiados por su oposición a los nuevos espacios públicos homogenizados, privatizados y regulados por el Estado, creados por la urbanización del capitalismo avanzado. Michael Sorkin, por ejemplo, abre su antología interdisciplinar de ensayos críticos, *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* [Variaciones sobre un parque temático: la nueva ciudad estadounidense y el fin del espacio público] con un alegato por el retorno a "los espacios familiares de las ciudades tradicionales, las calles y plazas, patios y parques" que son "nuestros grandes escenarios de lo cívico". Sorkin concluye que en los nuevos "espacios públicos de los parques temáticos o de los centros comerciales, el discurso mismo está restringido: no hay manifestaciones en Disneylandia. El esfuerzo por reclamar la ciudad es lo mismo que la lucha por la propia democracia".

Cuando Sorkin considera el espacio público como el lugar de la actividad política más que como un dominio universal que debe ser protegido de la política, se desvía significativamente del discurso dominante sobre el espacio público. Acierta al vincular el espacio público al ejercicio de los derechos de libertad de expresión y el cuestionamiento de la actual proliferación de espacios urbanos higienizados que apenas toleran la mínima desviación sobre los usos impuestos. Pero cuando Sorkin idealiza el espacio ciudadano tradicional como el de "una urbanidad más auténtica", como un espacio esencial para las políticas democráticas, separa tales políticas de sus propios procesos históricos constituyentes, así como nos aleja de la posibilidad de transformarlas políticamente. De acuerdo con esta perspectiva idealizadora, cualquier desviación de las disposiciones espaciales establecidas lleva inevitablemente al "fin del espacio público". La periferia de las ciudades, los centros comerciales, los medios de comunicación de masas, el espacio electrónico (incluso, para la derecha, los distritos electorales, "extrañamente configurados"), equivalen a la muerte de la democracia.

La portada del libro *Variations on a Theme Park* revela ciertos problemas de estas ideas. Muestra un grupo de figuras renacentistas, hombres y mujeres que aparecen comúnmente en pinturas del cuatrocento y cincuecento, siempre situadas en las plazas públicas características de las ciudades italianas, con sus perspectivas visualmente unitarias, ortogonalmente dispuestas. Pero en la cubierta del libro, tales habitantes de un ámbito público estable se encuentran desplazados espacial y temporalmente. Con sus gestos patricios y sus ropajes sueltos intactos, se encuentran en las escaleras mecánicas de un nuevo tipo de estructura "antiurbana": podría tratarse del atrio de un hotel o un centro comercial de varias plantas, una estructura que, de acuerdo con la tesis del libro, significa "el fin del espacio público". Con el objeto de hacernos visualizar esta tesis, ofreciéndonos un telón de fondo literal para el subtítulo del libro, esta ilustración conecta la incisiva crítica que hace Sorkin del urbanismo contemporáneo con una fuerte corriente de nostalgia urbana que en efecto impregna muchos de los ensayos del libro.

Hay buenas razones para que las críticas y críticos del urbanismo renuncien a establecer tales conexiones. La más obvia, que un retorno al pasado les sitúa incómodamente cerca del discurso urbanístico conservador. Durante los años de eclosión de la reestructuración urbana, inversores inmobiliarios, preservacionistas historicistas y administradores municipales emplearon imágenes nostálgicas de la ciudad para publicitar determinados proyectos de remodelación urbana como avances en la lucha en curso para restaurar la ciudad ideal de un pasado más o menos remoto. En Nueva York, estos proyectos se promovieron como un paso hacia el "renacimiento" de la propia ciudad, el renacimiento de una tradición urbana perdida. Se afirmaba que tales proyectos de reestructuración urbana ayudarían a resituarse a Nueva York en el linaje de aquellas ciudades completamente armoniosas sostenidas en la expansión de los espacios públicos. La tradición continúa. Para Paul Goldberger, Bryant Park en Manhattan, recién renovado, supone una *"experiencia fuera de la ciudad"*. Esta apreciación, como ocurre en muchos otros casos contemporáneos de reflexiones sobre la ciudad, implica el control del acceso de las personas sin hogar al espacio público: el parque Bryant, afirma, es un lugar que *"parece que hubiera sido colocado en algún paisaje idílico muy muy lejano"*.

El espacio público, según sugieren estos comentarios, no solamente es algo que no tenemos. Más aún, se trata de algo que tuvimos: un estado de plenitud perdido. Pero en tanto en cuanto se encuentra perdido, pero no muerto, podemos recobrarlo. *"¿Qué ha sido de la plaza pública?"*, se interrogaba desde un titular del *Harper Magazine* en 1990, como preludeo a la búsqueda de nuevos diseños urbanos que restaurasen la plaza pública: lo que el *Harper* llama *"el gran buen lugar"*. ¿Y qué otra cosa retrata la cubierta de *Variations on a Theme Park* sino una pérdida? Podemos observar, *in absentia*, una zona de seguridad, un gran buen lugar del cual se nos ha desterrado: al menos a quienes nos identificamos con esos pobladores renacentistas de la ciudad a la manera de habitantes exiliados del espacio público democrático.

Tales consideraciones deberían hacernos reflexionar, pues presentan dos tipos de cuestiones que podrían ayudarnos a perfilar algunas confusas imágenes actuales del espacio público. La primera tiene que ver con la identidad concreta de las personas que se presentan en la portada del libro de Sorkin como supuestamente ejemplares del verdadero carácter de lo público. ¿Qué grupos sociales se incluyen realmente y a cuáles se excluye de los espacios públicos urbanos del pasado cercano o remoto, que se consideran totalmente inclusivos o, cuando menos, más inclusivos que los actuales? ¿A quién se consideraba ciudadano en las "grandes escenas de lo cívico" que se presentan como perdidas? Como se pregunta el crítico cultural Bruce Robbins, *"¿Para quienes fue la ciudad más pública que ahora? ¿Es que fue alguna vez una ciudad abierta al escrutinio y la participación, no digamos ya al control, de la mayoría?. Y si así fue, ¿dónde estaban los trabajadores, las mujeres, las lesbianas, los gays, los afroestadounidenses?"*.

Evidenciar la cuestión de quiénes han de identificarse como residentes desplazados de la plaza pública clásica no sólo nos obliga a considerar qué atributos caracterizan a las figuras que aparecen en una determinada imagen del espacio público; también dirige nuestra atención hacia quienes miran

dicha imagen. Implica también una segunda cuestión, durante largo tiempo negada, en ocasiones rechazada de forma manifiesta, en los debates estéticos sobre el espacio público: la cuestión de la subjetividad en la representación. ¿De qué manera las imágenes del espacio público crean las identidades públicas que en apariencia se limitan a mostrar? ¿Cómo constituyen al sujeto espectador de acuerdo con tales identidades? Es decir, ¿de qué manera invitan al sujeto espectador a una toma de posición que a cambio le define como ser público? ¿De qué manera estas imágenes crean un "nosotros", un público, y quiénes imaginamos que somos cuando ocupamos una posición prescrita? Si, tal como he afirmado, la portada de *Variations on a Theme Park* muestra una plaza pública renacentista como arquetipo del espacio público, entonces ¿quiénes son aquellos cuya identidad, en el presente, se produce y refuerza mediante una imagen del espacio público ligada a los espacios tradicionales de la representación basada en la perspectiva? ¿Qué es lo público, si se equipara al punto de vista fijo, desde el cual se obtiene una visión completa, donde se sitúa el sujeto real de tales espacios renacentistas? ¿A quién hay que desplazar para garantizar la autoridad de tal punto de referencia único? ¿Es acaso quien posee tal punto de vista realmente un ser público, el individuo que puede permanecer seguro tras el marco rectangular de su "ventana al mundo", que puede, como las figuras que aparecen en tal imagen, entrar en el espacio público y con la misma facilidad salir del mismo? ¿O podría ocurrir que el desplazamiento de este sujeto seguro no supusiera, como Sorkin sugiere veladamente, "el fin del espacio público", sino que sería precisamente el resultado de encontrarse en el espacio público, el ámbito de nuestro "estar en común" donde, como se afirma con frecuencia, nos encontramos con otros seres y tiene lugar nuestra existencia más allá de nosotros y nosotras mismas?

Las mismas cuestiones pueden aplicarse a otro discurso sobre el espacio público, estrechamente relacionado con *Variations on a Theme Park*: el que recientemente han abrazado numerosos críticos y críticas de arte de izquierda. Al igual que los teóricos de la arquitectura y el urbanismo, en ocasiones uniendo todos ellos sus fuerzas, algunos sectores críticos del mundo del arte han intentado rescatar el término *público* de las despolitizaciones conservadoras definiendo el espacio público como una arena de actividad política, y redefinen el arte público como el arte que participa en o crea por sí mismo un espacio político. A tal fin, dichos críticos y críticas han encontrado un recurso valioso en la categoría "esfera pública". Este término se utiliza vagamente para designar un ámbito de interacción discursiva acerca de los asuntos políticos. En la esfera pública, la gente asume identidades políticas.

El término inevitablemente conjura el nombre de Jürgen Habermas, cuyo libro *Historia y crítica de la opinión pública* ofrece una recensión arquetípica de la esfera pública como ideal democrático perdido. Escrito en 1962, el estudio de Habermas apareció en inglés por vez primera en 1989, pero sus principios básicos eran ya familiares para muchos lectores de habla inglesa, en parte por causa de una traducción realizada en 1974 de su breve artículo de enciclopedia sobre la esfera pública. Habermas describe la esfera pública como una formación histórica específica que encuentra su primera elaboración como idea en la definición de Ilustración a cargo de Kant: el uso de la razón en el ejercicio de la crítica pública. La esfera pública, de acuerdo

con Habermas, irrumpe con el advenimiento de la sociedad burguesa, que inauguró la división estricta entre los ámbitos privado y político. En la seguridad de la esfera privada, el burgués podía asegurarse las ganancias económicas sin impedimentos por parte de la sociedad o del Estado. Pero la sociedad burguesa, afirma Habermas, también dio lugar a una serie de instituciones, la esfera pública, mediante las cuales la burguesía podía ejercer el control sobre las acciones del Estado renunciando al tiempo a las aspiraciones de ejercer el mandato. En la esfera pública, un ámbito que se sitúa entre la sociedad y el Estado, una esfera en principio abierta y accesible a todo el mundo, el Estado es responsable frente a los ciudadanos. Es allí donde las personas emergen de su privacidad y dejan a un lado sus intereses privados para implicarse en asuntos de interés público, y se constituyen en un público al comprometerse en la discusión política crítica y racional. Pero de acuerdo con el punto de vista de Habermas la esfera pública entra en declive con la entrada en la misma de grupos no burgueses, el crecimiento de los medios de comunicación de masas y el ascenso del Estado de Bienestar. Tales fenómenos erosionaron la antes segura frontera entre la vida pública y la privada, que es para Habermas el origen y continúa siendo la condición para la existencia de la esfera pública.

Se podría cuestionar la tendencia homogeneizadora que se vislumbra incluso en esta somera descripción del ideal habermasiano de una esfera pública singular y unificada que trasciende las particularidades para alcanzar un consenso racional y no coercitivo. Pero por ahora limitémonos a enfatizar la existencia de otras concepciones de la esfera pública menos hostiles a las diferencias y al conflicto, menos deseosas de dar la espalda a las críticas de la modernidad y más escépticas sobre la inocencia tanto de la razón como del lenguaje, y demos cuenta del fuerte impacto que cualquier concepción de la esfera pública ejerce sobre las ideas convencionales asumidas acerca del arte público. Porque la interpretación del arte público como un arte que opera en, o se presenta como, la esfera pública, tanto si sigue como si rechaza el modelo habermasiano, significa que un arte público, por contraste con un público artístico, no es una entidad preexistente sino que emerge a través de, es producido por, su participación en una actividad política.

Introducir el concepto de esfera pública en la crítica artística permite destruir categorizaciones dominantes del arte público. También ayuda a sortear las confusiones que infestan algunos debates críticos. Al transgredir las fronteras que convencionalmente separan el arte público del no público -divisiones trazadas, por ejemplo, entre arte de interior o de exterior, entre obras de arte mostradas en instituciones convencionales y aquellas otras mostradas en la ciudad, entre arte financiado por el Estado y arte de financiación privada-, la esfera pública ayuda a establecer otras distinciones que, neutralizadas por las definiciones dominantes del espacio público, son sin embargo cruciales para la práctica democrática. Al diferenciar el espacio público del ámbito estatal, por ejemplo, el concepto de esfera pública contrarresta el discurso sobre el arte público que define lo Público como la administración estatal, confinando la democracia a la idea de una forma de gobierno. La idea de esfera pública sitúa la democracia en la sociedad ante la cual la autoridad estatal es responsable. Si ligamos el espacio público a los procesos de toma de decisión política, a los derechos y a la legitimidad social, los administradores del arte tendrán más dificultades a la hora de ignorar que determinados

grupos sociales se ven desplazados en los espacios públicos urbanos, al mismo tiempo que describen tales lugares como "accesibles". Además, y sobre todo, la esfera pública reemplaza las definiciones del arte público como aquel trabajo que ocupa o diseña espacios físicos dirigiéndose a públicos preexistentes, comprometiendo a la gente en discusiones políticas y haciéndola entrar en la lucha política. Desde el momento en que cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, el arte público puede entenderse como un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que la oficialidad decreta como público. La función del arte público es entonces, tal como afirma Vito Acconci, *"hacer o romper un espacio público"*.

Pero hay un efecto resultante de introducir la idea de esfera pública en los debates sobre el arte público que es abrumadoramente superior al resto en su fuerza para poner en entredicho las definiciones neutralizadoras: cuando se redefine el arte público como aquel trabajo que opera en, o a modo de, esfera pública, la hoy por hoy extendida llamada a hacer público el arte se convierte virtualmente en sinónimo de una exigencia de politización del arte. El arte que es "público" participa en, o crea, un espacio político que es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas.

Empero, como respuesta a la cuestión del espacio público, la idea de esfera pública no cumple por sí misma el mandato de salvaguardar la democracia. En efecto, la afirmación de que el espacio público es el lugar de la actividad política democrática puede hacer que se repita la misma evasión de la política que dicha afirmación busca poner en solfa. Al igual que ocurre en la defensa que los críticos del urbanismo hacen del espacio tradicional de la ciudad como un territorio en el que el discurso político tiene lugar, la afirmación anterior no nos exige necesariamente reconocer -incluso al contrario: puede llevarnos a ignorar- que la esfera pública política no es solamente un lugar de discurso; es también un lugar construido discursivamente. Desde el punto de vista de la democracia radical, la política no puede reducirse a algo que ocurre dentro de los límites del espacio público o de una comunidad política que sencillamente se acepta como "real". La política, como escribe Chantal Mouffe, trata de la constitución de la comunidad política. Trata de las operaciones espaciales que producen el espacio de la política. Si la democracia significa que la comunidad política -el público, nosotros, el pueblo- no tiene una base absoluta, entonces el establecer los fundamentos que demarcan un espacio público político, decidir qué es legítimo y qué ilegítimo en el seno de dicho espacio, es ineludiblemente un proceso político. Se establecen diferencias y similitudes, se ejecutan exclusiones, se toman decisiones. Por mucho que la esfera pública democrática prometa apertura y accesibilidad, nunca podrá ser una comunidad política por completo inclusiva o completamente clausurada. Es, desde el comienzo, una estrategia de diferenciación, que depende de ciertas exclusiones constitutivas, de intentos por expulsar algo. El conflicto, la división y la inestabilidad, por lo tanto, no arruinan la esfera pública democrática: son sus condiciones de existencia. La amenaza proviene por el contrario de los intentos por anular el conflicto, ya que la esfera pública es democrática tan sólo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas. Cuando las exclusiones que gobiernan la constitución del espacio público democrático se naturalizan y la contestación

se elimina mediante la fórmula de declarar que determinadas formas de espacios son inherentemente, eternamente o evidentemente públicas, se ha producido un proceso de apropiación del espacio público. Cuando esto ocurre, aunque se presente como equivalente del espacio político, al espacio público se le dota de una fuente de significado político que permite que sea utilizado como un arma en contra de la lucha política, en lugar de poder ser un medio para llegar a la misma.

Para poder deshacer dicha apropiación, deberíamos acercarnos a la cuestión del espacio público con un espíritu más genealógico que el que ha animado hasta ahora la estética de izquierda o las discusiones sobre temáticas urbanas. De acuerdo con Friedrich Nietzsche, quien concebía el término *genealogía* en oposición a las concepciones decimonónicas de la Historia, recuperar sus orígenes no nos revela nada acerca del significado esencial, invariable de un concepto; lo que nos muestra es, por el contrario, que los significados se ven condicionados, conformados por medio de las luchas. Precisamente por que la "esencia" de lo público es una figura constituida históricamente que crece y se transforma, se trata de un instrumento retórico abierto a usos diversos, incluso antagónicos, que varían de acuerdo con contextos muy variados. El origen y el propósito de un objeto de conocimiento, nos advierte Nietzsche, son dos problemas separados que se confunden con frecuencia: *"La causa del origen de algo y su eventual utilidad, su uso real y su lugar en un sistema de intenciones, son mundos diferentes; todo lo que existe, habiendo cobrado existencia de cualquier manera, se puede reinterpretar una y otra vez de acuerdo con nuevas finalidades, adoptado, transformado y redirigido por algún poder superior"*. Ocultar la existencia de un determinado "sistema de intenciones" apelando a las verdades esenciales contenidas en el origen de lo público es una estrategia del poder autoritario que busca, pasando por alto la diferencia que hay entre los orígenes de un término y sus usos posteriores, hacer que lo público sea invulnerable a cualquier transformación. En resumen, las historias sobre el origen del espacio público no tratan del pasado: nos hablan de las reocupaciones y ansiedades que habitan en nuestros ordenes sociales presentes. Desde una perspectiva genealógica, merece la pena formular la cuestión de qué significa que el arte sea público, pero esto conlleva otra pregunta: ¿qué funciones políticas cumple la llamada a hacer el arte público, es decir, político?

## Visiones publicas

La discusión acerca de la constitución, transformación y utilización de lo público no es nueva, ni mucho menos, en el discurso del arte público, pero sí lo es el dirigirla a una redefinición crítica del mismo. Desde los años 80 la crítica de arte de izquierda ha intentado replantear el debate estético acerca del arte y lo público abandonando valoraciones normativas del concepto de público, en favor de un análisis funcional que examine el uso del mismo en su particularidad histórica. Ya en 1987 Craig Owens apuntó lo maleable que puede ser el concepto, para concluir que *"saber quién define, manipula y saca provecho de lo público es la cuestión central en cualquier discusión actual sobre la función pública del arte"*. Owens analizaba el modo en que

la retórica sobre el "bien público" y la "protección de la cultura para el público" había sido históricamente una excusa para el imperialismo moderno. Utilizando como ejemplo las inversiones de los Rockefeller en América Latina, Owens demostraba que son aquellos individuos que representan a los poderes económicos más implicados en la *destrucción* de otras culturas, con el fin de atraerlas a la esfera del capitalismo, los mismos que han coleccionado antropológicamente los artefactos de tales culturas con el fin de *preservarlas* para el público.

En los años 80, yo misma denuncié de un modo similar la retórica del bien público como modo de enmascarar la especulación urbanística. La postura de Owens, como la mía, formaba parte de un esfuerzo más amplio protagonizado por sectores críticos del mundo del arte por redefinir lo público, de manera que pudiera ser contrapuesto a dos importantes tendencias del mundo del arte: la privatización masiva a través de la eclosión del mercado del arte y la reducción drástica de las subvenciones públicas, por un lado, y el crecimiento de una nueva industria de arte público como arma estética al servicio de políticas urbanas opresivas, por otro. Owens y yo defendimos el papel del arte como una posible esfera pública política que pudiera oponerse a lo que considerábamos un punto central del discurso conservador sobre lo público, impulsado por fuerzas que se benefician de la destrucción de espacios públicos y culturas que aparentemente pretenden proteger. Se preguntaba Owens *"si la cultura no debe ser protegida precisamente de aquellos cuyo negocio es proteger la cultura"*.

Hoy, sin embargo, el sector crítico del arte no puede permitirse formular su postura acerca de lo que constituye el "verdadero" arte público mediante la mera exposición de las relaciones de dominación que se esconden tras las posiciones liberales o conservadoras; del mismo modo que la izquierda no puede limitar su crítica de la democracia a desvelar las mistificaciones de la democracia burguesa, mientras sigue ignorando el potencial autoritario que se esconde bajo sus propias ideas de lo que es la "verdadera" democracia. Ello implicaría suponer que el espacio público sólo necesita ser liberado de los conservadores y liberales que lo han secuestrado a sus propietarios legítimos. La historia del pensamiento social radical nos muestra que ello no sería sino una nueva apropiación de lo público. La izquierda no se ha limitado a representar el verdadero significado del espacio público, sino que también *"ha manipulado y sacado provecho de "lo público"*, según Nancy Fraser, quien sostiene que los términos "público" y "privado" han sido instrumentos enormemente poderosos *"utilizados con frecuencia para deslegitimar una serie de valores, temas y puntos de vista, valorar otros... y restringir por tanto el universo de debate público legítimo"*. La crítica artística de izquierda necesita plantearse también qué -y a quienes- recluye en el ámbito de lo privado mediante su uso del término *público*. Ya se ha convertido en un lugar común afirmar una concepción crítica del arte en la esfera pública, y como esfera pública, frente a las concepciones celebratorias del "arte en los espacios públicos"; pero ello no agota otros posibles debates en torno a las implicaciones que tiene el acercar la palabra *público* a la palabra *arte*.

Yo propongo un replanteamiento del debate, y ello sin pretender de ningún modo dejar en un segundo plano el posicionamiento crítico anterior, sino con

el fin de defender un nuevo acercamiento genealógico al significado de lo público en el arte, a mi modo de ver no menos urgente. En vez de enfrentar, como es habitual, la posición del arte público crítico frente a aquellas otras de carácter complaciente, voy a exponer el encuentro entre dos acontecimientos, ambos de carácter crítico, que tuvieron lugar en la comunidad artística neoyorkina en los 80. El primero es la exposición titulada *Public VisiOn* [Visión pública] celebrada en 1982, y la segunda, una conferencia del historiador del arte Thomas Crow pronunciada en la Dia Art Foundation de Nueva York en 1987 dentro de una mesa redonda sobre 'La esfera pública cultural'. Mediante esta contraposición espero sacar a la luz algunos aspectos soterrados en el debate actual sobre la dimensión pública del arte. Las obras expuestas en *Visión pública* representan un tipo de arte que muchos considerarían poco relevante e incluso inoportuno en la labor de "crear lo público en el arte". Tal juicio está implícito en una visión de la esfera pública cuya construcción Crow presenta como el culmen de la función pública del arte. Mi punto de vista es justo el contrario. Tal como sugiere el título de la exposición, un arte como el que se mostró en *Visión pública* ha formado parte del proyecto de expandir, y no de poner en peligro, el espacio público. Los temas que este arte pone sobre la mesa son vitales para la democracia, siendo así que las definiciones de una esfera pública que rechacen tales cuestiones están revelando su hostilidad frente a la riqueza agonística que debe caracterizar la vida pública.

*Visión pública* fue organizada por Gcetchen Bender, Nancy Dwyer y Cindy Sherman en White Columns, un pequeño espacio alternativo del Soho. La exposición reunió un grupo de mujeres artistas cuya obra se asocia con lo que poco después se identificaría como la crítica feminista de la representación visual. La muestra fue pequeña, breve y sin catálogo. Retrospectivamente, sin embargo, ha adquirido el valor de un manifiesto. Habiéndose montado en el apogeo del *revival* neoexpresionista de los valores estéticos tradicionales, dominado por la presencia masculina, anunciaba la llegada de la nueva política feminista de la imagen destinada a desestabilizar los paradigmas estéticos establecidos. Además, *Visión pública* proclamaba que un arte articulado de acuerdo con las teorías feministas de la representación cambiaría el curso de la que era, a la sazón, la teoría crítica hacia los paradigmas establecidos más radical: el discurso sobre el postmodernismo. A comienzos de los 80, las teorías postmodernistas del arte permanecían aún indiferentes a la sexualidad y el género. *Visión pública* suponía una intervención feminista tanto en los discursos estéticos dominantes, como en aquellos radicales. Se convertía de ese modo en un precedente poco conocido de intervenciones feministas posteriores tales como *The Revolutionary Power of Womens` Laughter* [El poder revolucionario de la risa de las mujeres] 1983 y *Difference: On Representation and Sexuality* [Diferencia: sobre representación y sexualidad], 1985, ambas originadas en Nueva York, y de otras exposiciones subsiguientes que combinarían el desafío postmodernista a las premisas universalizadoras de la modernidad y sus declaraciones acerca del "nacimiento del sujeto espectador" con la crítica feminista de los regímenes visuales falocráticos. Puede que *Visión pública* fuese menos programática en tales aspectos de lo que lo fueron sus secuelas, pero estando compuesta exclusivamente por mujeres explicitaba un planteamiento feminista, aunque este feminismo no trataba exclusivamente temas de género. Al alinear en un contexto feminista a artistas que ya habían participado activamente en el

debate postmodernista como Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman o Laurie Simmons, esta exposición proponía una relectura de su obra.

*Visión pública* desafiaba la doctrina modernista de la visión como modo superior de acceso a las verdades universales y auténticas, por causa de su supuesta distancia frente a sus objetos analizados. La idea del distanciamiento visual y otras nociones con él relacionadas, como la de juicio desinteresado y contemplación imparcial, se sostienen sobre la creencia de que existe un orden del significado en sí, en las cosas mismas, como una presencia. Dentro del escenario modernista de una visión estética desinteresada, el sujeto espectador autosuficiente contemplaría un objeto artístico igualmente autónomo, poseedor de significados independientes de las condiciones particulares de su producción o recepción. Los influyentes escritos de Clement Greenberg sobre el modernismo definirían la pintura moderna como el ejemplo más perfecto de tal verdad, de tal totalidad en sí, y consideraban la experiencia visual como una categoría pura e irreductible, aislada del resto de los ámbitos de experiencia. A la visión se le reconocía la cualidad de una esencia. El prestigio del arte tradicional provenía de tal doctrina sobre la pureza visual. De acuerdo con todo ello, los museos y las galerías tenían la función de sencillamente descubrir y mostrar los valores intemporales y trascendentes presentes en las obras de arte.

En los años 60 y 70 ciertos artistas propugnaron una crítica de las instituciones artísticas que desafiaba esta celebración de la trascendencia artística. Artistas como Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Daniel Buren y Marcel Broodthaers demostraron que el significado de las obras de arte no reside permanentemente en la obra misma sino que se forma sólo a través de su relación con un exterior -con el modo en que la obra se presenta- y por ello cambia con las circunstancias. De hecho, la designación de un objeto como obra de arte depende de las condiciones en que se enmarca, entre las que se incluyen el aparato físico que la sostiene, los discursos artísticos dominantes y la presencia de sujetos espectadores. El significado de una obra de arte no es simplemente algo previo a descubrir, sino que se produce. Los y las artistas comprometidas con lo que se llamó "crítica institucional" investigaban este proceso de producción haciendo del contexto de la exposición de arte el tema de su obra, mostrando de ese modo que la obra de arte y sus condiciones de existencia son inseparables. Intervinieron en los lugares de exposición y el aparato museológico a través de los que se construye la ilusión de separación estética entre la obra y el sujeto que la mira. En ocasiones llamaron la atención acerca de los intereses sociales y económicos a los que tal "separación" ha servido históricamente.

Simultáneamente, artistas, críticos y críticas feministas estaban minando las nociones de neutralidad estética poniendo en evidencia la asimetría de las posiciones ocupadas por hombres y mujeres en la Historia del Arte. Parte importante de este proyecto era la crítica feminista de las representaciones estereotípicas, idealizadas o degradantes de las mujeres -las llamadas imágenes negativas- que abundan en las obras de arte. Sostenían que la visión estética "trascendente" y "universal" estaba al servicio de la reproducción de lo que eran, de hecho, normas de opresión social basadas en el género.

*Visión pública* partía de estas estrategias, pero a la vez desafiaba sus presupuestos acerca de la posición del sujeto espectador. La crítica institucional a menudo prestaba atención a la actividad del sujeto espectador, pero tratada como mero cumplimiento de un papel predeterminado por el artista. Hans Haacke, por ejemplo, invitaba al sujeto espectador a descifrar el contenido inscrito en las imágenes, pero no a cuestionar su papel e implicación en la producción de las mismas. Del mismo modo, el análisis feminista de las imágenes de mujeres en términos de positivo o negativo asumía que las imágenes contienen un significado estable que sencillamente se percibe por parte de sujetos espectadores preconstituidos. De acuerdo con ese punto de vista unas imágenes serían falsas y deficientes, otras verdaderas y adecuadas. Este análisis cae así de lleno en una ficción positivista. Por el contrario, las artistas de *Visión pública* iban más allá del binarismo positivo-negativo con el fin de producir lo que podríamos llamar "imágenes críticas". Desestabilizaban el modelo modernista de neutralidad visual al proponer que el significado surge sólo en un espacio interactivo entre el sujeto espectador y la imagen, y no entre sujetos o imágenes preexistentes. Más aún, estas artistas examinaban el papel que juega la visión en la constitución del sujeto humano y, sobre todo, la continua reproducción de este sujeto mediante los modos sociales de visualidad. No limitaban sus análisis de la política de la imagen a lo que aparece dentro de un marco, dentro del campo visual; por el contrario, prestaban atención a lo que permanecía invisible: las operaciones que generan las posiciones aparentemente naturales de la imagen y el sujeto espectador. Con ello, estas artistas consideraban la imagen como parte de una relación social y al sujeto espectador como un sujeto construido por el mismo objeto del que, de acuerdo con el anterior paradigma modernista, debía mantenerse a distancia. La separación visual entre sujeto y objeto y su corolario, el objeto artístico autónomo, surgían como una relación de exterioridad construida en vez de dada, una relación que produce -en lugar de ser producida por- objetos autónomos, en un extremo, y sujetos completos en el otro. Tales sujetos no son ficciones inofensivas, sino que constituyen relaciones de poder y fantasías de totalidad logradas mediante la represión de las subjetividades diferentes, la transformación de la diferencia en alteridad o subordinando a los otros a la autoridad de un único punto de vista universal, supuestamente desprovisto de sexo, raza, inconsciente o historia.

Las obras expuestas en *Visión pública* intervenían en el sujeto construido por la pintura modernista mediante la disrupción y reconfiguración del espacio tradicional de la visión estética. Estas obras se acercaban a los sujetos espectadores de distintas maneras, rompiendo su compromiso con los modos de recepción estética habituales, haciendo que desplazasen su atención: de la imagen hacia ellos mismos, o mejor dicho, hacia su relación con la imagen. Voy a ofrecer a continuación tres ejemplos.

De alguna forma, la contribución de Sherrie Levine, *After Egon Schiele (Al modo de Egon Schiele, 1982)*, ofrecía la clave de la exposición. Levine exhibía fotografías enmarcadas de dibujos sexualmente explícitos del artista expresionista vienés Egon Schiele. La obra de Levine, como *Visión pública* en su conjunto, era una intervención sobre el espacio específico del mundo del arte de comienzos de los años 80. Su obra era un comentario explícito del *ethos* expresionista en aquel entonces celebrado por el extendido revival neoexpresionista de los medios artísticos tradicionales: pintura al óleo, dibujo,

escultura en bronce, etc. De acuerdo con el modelo expresionista, el individuo soberano se enfrenta heroicamente a los límites que le impone una sociedad que se entiende como algo estrictamente externo e inevitablemente alienante. El artista registra su presencia -que toma cuerpo en la pincelada y en el rastro que deja su mano- en obras de arte únicas que son a la vez protesta subjetiva y victoria sobre la alienación social. La obra se concibe como la expresión de un yo preexistente y autónomo: el artista y, por extensión, el sujeto espectador que se identifica con tal expresión.

Al reenmarcar los dibujos de Schiele se mimetiza la apropiación que el neoexpresionismo estaba haciendo del expresionismo alemán original, y con ello se convierte a ambos en objeto de crítica. Al recontextualizar los dibujos de Schiele y presentarlos como socialmente codificados, formas reproductibles de la cultura visual en vez de expresiones pictóricas espontáneas, Levine generaba un momento de extrañamiento en el sujeto espectador. En ese momento se interrumpía su identificación con la imagen anteriormente concebida como natural. El sujeto espectador y la imagen eran desplazados. En vez de mostrarse como una identidad autónoma expresada en la obras de arte, el yo expresionista aparece como un constructo producido mediante la representación visual. La re-presentación que Levine hacía de la obra de Schiele señalaba la ambivalencia de tal constructo, ambivalencia que en último término desestabiliza la idea del sujeto como algo acabado y completo. El artista expresionista busca "expresarse" a sí mismo, recoger sus impulsos emocionales y sexuales en imágenes que se presentan como evidencia de una identidad interior y auténtica que no puede ser alienada. Al mismo tiempo, intenta "expresar" -en el sentido de vaciarse de- sus impulsos disonantes, que sólo es capaz de controlar precisamente al proyectarlos hacia fuera, al alienarlos, en una imagen exterior o en un otro.

La contribución de Cindy Sherman a *Visión pública* era una imagen de su proyecto a la sazón en proceso, fotografiarse a sí misma como modelo personificando diversos roles femeninos tomados de las imágenes de los medios de comunicación: películas, revistas y televisión. Sherman exploraba esas identidades no como reproducciones de identidades reales, sino como efectos producidos por significantes visuales, tales como encuadres, luz, distancia, foco y ángulo de la toma. De ese modo atraía la atención hacia el proceso material de la formación de la identidad que tiene lugar en las imágenes de mujeres culturalmente codificadas a pesar de su aparente naturalidad. Las fotografías de Sherman frustraban la búsqueda por parte del sujeto espectador de una verdad interna escondida, de un personaje en el que pudieran penetrar o de una identidad esencial alrededor de la cual el significado de la imagen se pudiera clausurar. Rosalind Krauss nos recuerda que la búsqueda de la verdad es uno de los fundamentos de la idea hermenéutica del arte, una idea que contiene, además, un subtexto de género: "*El cuerpo femenino se ha hecho para servir de metáfora a la hermenéutica... todos esos significados a los que llega el análisis cuando busca el significado tras la superficie inundada de accidentes, todos ellos, están codificados culturalmente como femeninos*".

Las fotografías de Sherman pervierten este intento interpretativo al reemplazar la aparente transparencia de la imagen por la opacidad de los significantes cinemáticos y fotográficos. La interioridad no aparece como una propiedad del

carácter femenino, sino como un efecto social que marca la superficie del cuerpo femenino. Como escribe Judith Williamson, aunque las fotografías de Cindy Sherman estimulan en el sujeto espectador la expectativa de que van a revelar una identidad individual y coherente, ninguna de ellas puede ser la Sherman "real", precisamente porque todas prometen serlo. La atención del sujeto espectador se concentra por ello en la búsqueda misma, en el deseo de profundidad interior, de coherencia y de presencia en la imagen, de un objeto que reafirme la identidad coherente del sujeto espectador mismo. Este deseo de plenitud y totalidad es el que impulsa la búsqueda de un imposible significado único, en o tras la imagen, una búsqueda ligada al establecimiento de la diferencia entre los sexos. El sujeto espectador masculino sólo puede construirse a sí mismo como un todo al localizar una feminidad fija, una verdad de lo femenino que precede a la representación. En este sentido, la imagen de la mujer es un instrumento para el mantenimiento de la fantasía de la identidad masculina.

En la contribución de Barbara Kruger a *Visión pública, Untitled (You delight in the loss of others)* [Sin título -tú gozas con la pérdida ajena-, 1981-83], un texto superpuesto a una fotografía de la mano extendida de una mujer que derrama un vaso de leche se convierte en el vehículo que interrumpe la retórica de la imagen: las estrategias por las que la imagen impone sus mensajes a los sujetos espectadores. Interpelando de forma terminante al sujeto espectador, estas palabras invocan el placer sádico de la mirada voyeurística, la visión directamente ligada al ideal de distanciamiento visual entre objeto y sujeto: la mirada voyeurística enmarca los objetos como imágenes, los coloca a distancia, los encierra en un espacio separado y sitúa al sujeto espectador en una posición de control. Simultáneamente, sin embargo, el texto de Kruger habla con una voz femenina que quiebra la seguridad de esta disposición. La imagen "ve" al sujeto espectador, colapsando la distancia entre ambos. Al reconocer la presencia del sujeto espectador, Kruger afirma que la recepción es un componente esencial de la imagen y cuestiona la invisibilidad que protege al sujeto poseedor de una mirada supuestamente neutral. Pero no con el fin de señalar al sujeto espectador empírico, sino para cuestionar su identidad. El pronombre personal "tú" no indica a una persona real; no tiene un referente estable o absoluto". "Tú" denota una posición en relación con "otros", un sujeto espectador constituido por sus imágenes. El fotomontaje de Kruger sugiere también que los espacios asignados al sujeto espectador y a la imagen en las estructuras voyeurísticas están inextricablemente ligados a los sistemas jerárquicos de diferencia sexual: no sólo porque las mujeres hayan ocupado históricamente el espacio del objeto visual y sean literalmente miradas, sino también porque la mirada voyeurística "feminiza" todo lo que mira, si, como escribe Mark Wigley, se entiende por femenino todo aquello que desbarata la seguridad de las fronteras que delimitan el espacio y por ello debe ser controlado por la fuerza masculina. La masculinidad, en este sentido, "no es más que la capacidad de mantener límites rígidos, o para ser más precisos, el resultado de dichos límites". Se ha dicho que la figura iconográfica de la mujer es menos una reproducción de la mujer real que un signo cultural que produce la feminidad como objeto de dicha reclusión en los límites establecidos por la masculinidad: el "hecho de ser objeto de la mirada" [*to-be-looked-at-ness*] de que habla Laura Mulvey.

El "tú" de Kruger se contrapone a una fotografía cuyo estatuto como objeto

feminizado se ve reforzado por el hecho de representar a una mujer: la mano de una mujer y, lo que es más, un equivalente simbólico de la mujer maternal: la que derrama leche. El "tú" adquiere género de ese modo. Designa a un sujeto espectador masculino que disfruta de una imagen de sí idealizada, total, acabada, universal, sin pérdida. Lejos de ser una identidad esencial, sin embargo, el "tú" es un lugar de representación, un sujeto que emerge a través de dos procesos, cada uno de ellos diseñado para negar la incompletitud y, por tanto, ambos pertenecientes a la pérdida. Este "tú" implica la ausencia de subjetividades diferentes, las pasa por alto, las pierde y, por supuesto, ellas pierden. Pero lo hace, precisamente, manteniendo a la mujer bajo su mirada, enmarcándola como una imagen distante de sí pero existente para sí. Este "tú" pretende asegurar su propia coherencia afirmándose frente a lo femenino, transformando la diferencia en una alteridad subordinada, en un signo de carencia, en una pérdida. El ejemplo por antonomasia de ambos procesos -y de su conexión con la visión- es la negación fetichista de la diferencia sexual inherente en la percepción de que la mujer, y no el hombre, está castrada. El hecho de que la mujer no tiene falo sólo puede tener como consecuencia percibir que lo ha perdido, si, como presupone Slavoj Žižek, se presupone que debiera tenerlo y si se cree que hay un estado de plenitud que significa la posesión del falo, del que es posible caer. La transformación de la diferencia en castración niega el hecho de que este estado de pérdida no existe. Es más, según se desprende de la obra de Kruger, la identidad completa y dueña de sí deriva desde el principio de una relación contingente, un "tú" que se produce al infligir una pérdida a otros.

Pero Kruger no se lamenta por la leche derramada. El impulso por controlar mediante la mirada no puede ser abolido, pero la imagen visual puede resistirse a adoptar la forma de objeto en cuya presencia la mirada controladora se desarrolla. El "tú" puede desmontarse al debilitarse las jerarquías y al ser expuesta su violencia. De hecho, el texto y la imagen de Kruger crean una atmósfera de violencia. Cobra la apariencia de un primer plano cinematográfico y adquiere implicaciones narrativas. ¿Qué ha provocado que la mano de la mujer se abriera de repente para que el vaso cayera? En las películas estas imágenes parciales indican a los sujetos espectadores que se está produciendo algo importante y brutal. Leída de este modo, como fotograma, esta fotografía parece sugerir que se ha perpetrado un ataque contra una mujer. El centro de la acción ha sido desplazado, permanece fuera del encuadre. También lo está el asaltante. En este punto de la historia, su identidad puede que sea aún desconocida por el sujeto espectador. Interpretada como la escena de un crimen, la iconografía de esta fotografía literalmente da forma al tema principal del artista: el escenario de la visión. El agresor ausente de la pantalla es el *alter ego* del sujeto espectador masculino que "goza con la pérdida ajena". La víctima se corresponde con la mujer inmovilizada en la imagen, y de forma más general con lo femenino domesticado como imagen. La visualización se produce a la vez que la victimización de su objeto. El sujeto espectador, como su equivalente cinematográfico, permanece fuera de los bordes de la imagen, al menos hasta que Kruger investiga acerca de su identidad y, al hacerlo, la desentraña. Porque este "tú", tal como revela la obra de Kruger, no es un Yo independiente y completo. El sujeto autónomo se produce únicamente al posicionar a otros como objeto de su mirada. Tal como sugiere la obra de Kruger, la exaltación del distanciamiento visual no es sólo una ilusión, es, como escribe Kate

Linker, también un instrumento de agresión.

Obras como las de Levine, Sherman y Kruger dejan al descubierto el espacio modernista de la visión pura. En el interior de la arquitectura de la mirada modernista se construye el reconocimiento de las imágenes y los sujetos como espacios dados, en lugar de producidos, y por tanto se consideran espacios encerrados en sí mismos. Pero el arte basado en teorías feministas de la representación rompe esta clausura mostrando la visión como un proceso que constituye simultáneamente a la imagen y al sujeto espectador. Estas obras revelan que la interioridad pura es un efecto de la no reconocida dependencia que el sujeto tiene del campo visual. Al dejar al descubierto las operaciones por las que la visión construye la ilusión de autonomía (es decir, al explorar la discontinuidad del sujeto espectador respecto a sí mismo) estas obras también revelan que el otro no es algo puramente externo. La deconstrucción de la visión modernista crea un espacio donde se cuestionan los límites entre el yo y lo otro, entre interior y exterior.

¿Cuál es la razón de que llamemos "público" a este espacio de conflicto? La frase *visión pública* posee diversas connotaciones. Sugiere que la visión está conformada por estructuras sociales e históricas; que el significado de las imágenes se produce cultural y no individualmente y que las imágenes adquieren significado en un marco social. En todos estos sentidos el término *público* implica que tanto los sujetos espectadores como las imágenes se construyen socialmente y que el significado es siempre público, no privado. Utilizado como título de una exposición que exploraba la visión como un proceso incierto en el que tanto los sujetos espectadores como las imágenes no sólo están construidas por un ámbito social externo a la visión, sino que también se construyen recíprocamente, el adjetivo público adquiriría connotaciones incluso más complejas. Describe un espacio en el que el significado de las imágenes y la identidad de los sujetos están radicalmente abiertas, son contingentes, están incompletas. *Visión pública* asociaba el espacio público con un conjunto de relaciones que exceden el nivel individual, pero que no están estrictamente fuera del individuo. Lo público emerge como una cualidad que constituye, habita y también abre una brecha en el interior de los sujetos sociales. Es la condición de ser expuesto al exterior, que supone simultáneamente una inestabilidad en el interior, una condición que Thomas Keenan identifica como de vulnerabilidad. *Visión pública* extraía la conclusión de que el principio de desinterés e imparcialidad del sujeto espectador es un escudo erigido para proteger esta vulnerabilidad, una negación de la inmersión del sujeto en la apertura del espacio público.

Aún así, es este sujeto imparcial a quien, cinco años después, el historiador del arte Thomas Crow describió como el ocupante perfecto del espacio público, y más aún, como detentador de una "visión pública" auténtica. Crow hizo estas afirmaciones como participante en la ya mencionada mesa redonda sobre "La esfera pública cultural", en una de las dos sesiones dedicadas a este tema en una serie de debates semanales sobre cuestiones críticas del arte contemporáneo organizados por Hal Foster en la Dia Art Foundation. En la introducción al libro que recoge el simposio, *Discussions in Contemporary Culture*, Hal Foster explica que uno de los temas "es la definición de lo público y del público, tanto en términos históricos como en la situación presente". En efecto, las mesas redondas celebradas en la Dia fueron uno de

los intentos más serios hasta hoy de redefinir el arte público en términos de su implicación en la esfera pública política. Como primer conferenciante en la sesión inaugural, Crow fue el primero en hacer su propuesta. Tanto su charla original como la versión revisada que publicó en *Discussions in Contemporary Culture* comienzan recogiendo su opinión de que la esfera pública, y en este caso la esfera pública del arte, ha desaparecido. Recientemente, sin embargo, había sido recuperada en los años alrededor de 1968, cuando surgió un grupo de prácticas artísticas desmaterializadoras que tenían en común la crítica de la pretendida autonomía del objeto artístico. Estas prácticas -conceptualismo, *site specificity*, *performance*, instalación- prometían producir, según Crow, "un nuevo tipo de público del arte que sería un microcosmos, ya fuera real o precursor, de un público más amplio". "Son éstos a los que nos referimos cuando lamentamos la pérdida de la dimensión y el compromiso público del arte... En retrospectiva, estas prácticas parecen constituir una unidad, una esfera pública emergente ahora disminuida y desplazada a los márgenes". Según apunta Crow en el texto publicado, la "política de las mujeres" encontró su lugar dentro de estas prácticas. Más adelante hace otro comentario sobre el feminismo, llegando incluso a cuestionar la retórica de la pérdida predominante en su charla original: "Una ausencia que percibo como pérdida es la de la unidad típica del modernismo, es decir, aquella representada por un arte y una crítica dominada por una elite de varones".

A pesar de esta última afirmación en el texto publicado, Crow siguió en su charla original una línea de argumentación en cierto modo diferente. En la misma indicaba que el crecimiento del feminismo y de otros nuevos movimientos sociales no formaba parte de la esfera pública del arte, sino que, por el contrario, era responsable de su desaparición. Estos nuevos movimientos, según él, habían "balcanizado" al público del arte en grupos separados que, según deducía, habían convertido la coherencia del arte público de 1968 en una inútil serie de distintas unidades en conflicto. Ello no quiere decir que, según Crow, la esfera pública se perdiera debido a que la balcanización produjera una brecha entre el público artístico real y el ideal de un público unitario. Para Crow, la brecha ya existía. Es lo que define al público como ideal: "El Público representa un modelo respecto al que evaluar y criticar las múltiples carencias de los consumidores reales de arte". La esfera pública se había perdido porque los nuevos movimientos sociales ya no se sentían llamados a ese ideal unificador. Al abandonar el intento de aproximarse al ideal, según Crow, también abandonaban el intento de crear una esfera pública del arte.

El artículo finalmente publicado por Crow elimina esta referencia negativa al efecto destructivo que los grupos feministas han tenido sobre la esfera pública, sin duda porque consideró seriamente las objeciones que se le lanzaron durante el debate por gente como Martha Rosler. Crow se tomó menos en serio, sin embargo, las críticas hechas a la búsqueda misma de ese público ideal. Aunque ya no culpa a las mujeres del declive del público del arte e incluso las incluye dentro de aquella esfera pública artística emergente a finales de los 60, no modifica ni cuestiona su modelo de esfera pública política ni su convicción de que ha desaparecido. De ese modo deja sin respuesta al desafío feminista, puesto que es precisamente este modelo el que los estudios feministas recientes han puesto en cuestión al descubrir en él una

estructura masculina que se erige sobre la conquista de las diferencias.

Crow construye una historia politizada del arte moderno y contemporáneo basada en los ideales de humanismo cívico de la teoría política moderna. Un elemento clave en esta teoría es la idea de esfera pública: un ámbito democrático donde los individuos se identifican como ciudadanos y participan en la vida política. Al considerar al público del arte como un microcosmos de este público general, Crow intenta integrar la estética moderna dentro de una teoría y práctica de la esfera pública que está en el origen de la democratización de las instituciones políticas. El espectador entra a formar parte del público artístico del mismo modo en que los individuos se convierten en ciudadanos. Cuando un individuo pasa a ser miembro del público, o cuando un espectador de arte se une al público artístico, deja de lado sus particularidades y sus intereses especiales a favor del interés universal. Para utilizar los términos de Crow, "*se adecúa*", se hace imparcial.

Crow toma estas ideas de los tratadistas de arte de la Ilustración. En el siglo XVIII, los estetas franceses e ingleses imaginaban un público artístico basado en el nuevo modelo de ciudadanía. Intentaban establecer una "república del gusto", una ciudadanía democrática del arte a imagen y semejanza de la estructura de una república política compuesta por ciudadanos libres y activos. La seguridad de ambas repúblicas estaba garantizada, según creían, al estar basadas en sólidos principios universales. Ambas representaban el bien común y eran suficientes, como sugiere Crow, para compensar la división del trabajo, el individualismo y la especialización que dividía a las grandes naciones capitalistas modernas. De hecho, los tratadistas ilustrados volvían sus ojos al humanismo cívico porque consideraban que se había perdido el espacio público y era necesario restaurarlo. Para hombres de la Ilustración como Joshua Reynolds la analogía entre la república del gusto y la ciudadanía tenía un origen histórico concreto. Las repúblicas de Grecia, Roma y de la Italia del Renacimiento parecían dar ejemplo de la existencia de una esfera pública unificada a la que correspondía un público artístico similar. Para los estetas ilustrados, escribe Crow, "*el público de la polis griega... había sido responsable en último término de los logros artísticos ejemplares de la Antigüedad. De un modo parecido, la restauración de lo antiguo en el Renacimiento se debía al impulso y al juicio de la ciudadanía de las ciudades-Estado italianas*".

Antes de perderse definitivamente, según Crow, el antiguo proyecto del humanismo cívico había sido redescubierto en tres momentos clave de la historia del arte moderno. A pesar de sus diferencias, cada periodo mantuvo viva la idea de una estética unitaria, es decir, pública. La estética del humanismo cívico revivió por vez primera, como ya hemos visto, en el discurso artístico de la Ilustración. Los teóricos ilustrados proponían que el acto de concentrarse en la unidad de la composición pictórica elevaba al espectador del arte por encima de los intereses privados y materiales que, según dice Crow, caracterizaban al crecimiento del capitalismo. Después, hacia finales del XIX y comienzos del XX, "la estética del humanismo cívico" reapareció como una suerte de subtexto inconsciente de la abstracción modernista. El modernismo, afirma Crow citando a Clement Greenberg, también buscaba crear una unidad pictórica abstracta en cuya contemplación el observador "*dejase a un lado su yo privado*". Es cierto, acepta Crow, que

los principios políticos que estaban en el origen de la búsqueda de un público del arte unificado fueron reprimidos en el modernismo. Pero a pesar de ello, por su aspiración a crear una forma estética trascendente, los artistas modernistas también intentaban, como es conocido que afirmaba Greenberg, oponerse al ascenso de la cultura comercial y dejaron bien clara su antipatía hacia el capitalismo. Finalmente, el humanismo cívico resurgió en una forma de nuevo politizada en las "prácticas desmaterializadoras" de finales de los 60. Estas prácticas, dice Crow, de nuevo buscaron unificar al público, pero esta vez de forma opuesta a la fetichización modernista del objeto artístico, un proceso que tenía su origen en el propio fetichismo de la mercancía y que invadía todos los aspectos de la vida en la sociedad capitalista.

Crow reúne estos tres periodos como momentos de la historia de la formación de la esfera pública artística. Más aun, sugiere que en estos tres momentos la idea de público artístico y de público político se fundieron alrededor de una idea común de la visión. La visión estética supuestamente cultivada en estos tres momentos era afín a la visión política poseída por el ciudadano ideal. El criterio común a la república del gusto y la república política era la capacidad de comprender la totalidad. Citando a Reynolds, Crow apunta que para la Ilustración el público del arte era aquel capaz de ver más allá de las contingencias locales y de los intereses individuales. Era una mirada que *"registraba sistemáticamente aquello que unía, en vez de aquello que separaba a los miembros de una comunidad política. Garantizaba la capacidad de generalizar o abstraer a partir de las particularidades... y expresaba la unidad trascendente de la mente"*.

Crow adopta esta idea de humanismo cívico como criterio para valorar el arte contemporáneo y ello le lleva a constatar la ausencia de una dimensión pública. Ello tiene dos consecuencias principales. En primer lugar, sitúa claramente a Crow en un ámbito político que va más allá del debate del discurso artístico. Le alinea con pensadores como Habermas, que sostienen que la política de liberación democrática debe basarse en una recuperación de los ideales incumplidos de la teoría política moderna. A la vez, la defensa de un concepto ilustrado de visión pública le sitúa con igual claridad, aunque menos abiertamente, en contra de la crítica feminista de la visión, tal como se manifestó tempranamente en acontecimientos tales como *Visión pública*, que por aquel entonces y hasta el simposio de la Dia había causado ya gran impacto en la teoría crítica contemporánea. Al no admitir la existencia y mucho menos la influencia de un arte articulado a partir de las teorías feministas de la visión, Crow se opone tácitamente a él. Al omitir este tipo de trabajos del ámbito del arte contemporáneo, de su campo de visión estética, Crow intenta presentar un modelo absoluto de visión pública compatible con el ideal moderno de contemplación desinteresada, aquel mismo ideal que *Visión pública* había identificado precisamente como no-público. *Visión pública* compartía con Crow la premisa de que la estética moderna produce un espectador desinteresado, pero al contrario que Crow se oponía totalmente a la idea de que tal espectador pertenezca a un espacio público auténtico. Por el contrario, *Visión pública* sugiere que la producción de este espectador imparcial responde a un esfuerzo por escapar, en vez de participar, de un espacio público que se habría de caracterizar por la apertura, la contingencia y por su naturaleza incompleta, es decir, por su parcialidad.

Para Crow, sin embargo, la idea de que la visión pública ha de ser una visión imparcial es una conclusión irrenunciable. En los límites que establece el campo de su propia visión, el escepticismo sobre la imparcialidad de la visión no puede entenderse como algo que fortalezca el espacio público, sino que más bien es una creencia a la que hay que responsabilizar de su pérdida. Según ese punto de vista, *Visión pública* no produce una crítica política, más bien pone en peligro la posibilidad de que la política pueda darse. La periodización que hace Crow del arte contemporáneo confirma este juicio: para él, la dimensión pública del arte decae en el preciso momento, finales de los 70 y comienzos de los 80, en que comienza a emerger el arte articulado a partir del feminismo.

Las ideas feministas acerca de la subjetividad en el ámbito de la representación no pueden excluirse de la esfera pública tan fácilmente, puesto que están igualmente vinculadas a un discurso político más amplio. La confrontación entre la charla de Crow y *Visión pública* no hace sino reflejar una importante corriente de debate acerca del espacio público y la ciudadanía. Crow se une a aquellos pensadores que sostienen que la idea moderna de ciudadano, basada en el concepto abstracto de "hombre", es un elemento necesario en un ámbito político democrático. Aplica esta idea a la política estética, igualando al espectador del arte con el ciudadano abstracto e invocando la visión desinteresada como modelo de ciudadanía democrática. Pero un arte como el expuesto en *Visión pública* desvela las relaciones jerárquicas de diferencia que produce el sujeto abstracto de la visión moderna, asociándose así a quienes critican la teoría política moderna y proponen que la idea de ciudadano, aunque crucial para la revolución democrática, ha de ser reelaborada si queremos ampliar la democracia. El filósofo político Etienne Balibar apunta que en la era postmoderna la política nace a la vez desde dentro y en contra de la política moderna. El discurso universalizador de la democracia moderna, dice Balibar, extendió el derecho a la política a todos los seres humanos. Pero la política postmoderna "expone la necesidad de ir más allá de una concepción genérica y abstracta de hombre sobre la base de una ciudadanía igualmente genérica" y de "inscribir" el programa democrático moderno de igualdad y libertad generales en el ámbito de las singularidades y las diferencias.

Desde el momento en que la política postmoderna nace "en contra" de la política moderna, uno de los temas en litigio es la idea de imparcialidad, que para Crow es algo evidente, pero que otros y otras han cuestionado denunciando su carácter "ilusorio y opresor". La noción moderna de ciudadano depende de una oposición estricta entre un público abstracto y universalista y un ámbito privado de intereses parciales en conflicto. Esta oposición estabiliza tanto la identidad de la esfera pública política como la de su ocupante, el ciudadano. Pero desde el momento en que esta oposición produce la impresión de que lo público y lo privado son espacios estables y autónomos, ello produce a su vez identidades estables. La dicotomía público/privado ejecuta otros engaños. Mientras que produce la esfera pública como el espacio privilegiado para la política, también produce un espacio privilegiado *fuera* del debate político desde donde el ciudadano puede observar el mundo social completo. Es decir, produce el mismo sujeto privado cuya existencia presupone.

En el público cívico acorde con la idea de ciudadanía, escribe la filósofa política Iris Marion Young, la discusión política está restringida a hablar dentro del marco de una posición única que abarca todas las posibles: el "nosotros". Los miembros de la comunidad política adoptan un punto de vista universal, buscan el bien común y se comprometen a ser imparciales. Como característica definitoria del sujeto público, la imparcialidad no significa exclusivamente honradez y preocupación por las necesidades de los demás. Es además sinónimo de Razón:

*"La imparcialidad es el nombre que se da a un punto de vista racional desvinculado de cualquier tipo de interés y deseo. No ser parcial significa ser capaz de ver la totalidad, de ver cómo interactúan en una situación moral las perspectivas particulares y los intereses individuales, situación que cada parte por sí misma no puede ver. El sujeto racional moral, de esta forma, permanece fuera y por encima de la situación sobre la que él o ella razona, sin tomar parte en ella, o se presupone que adoptará esa actitud".*

El republicanismo cívico, continúa Young, construye el Ideal de un yo absoluto y soberano "*abstraído del contexto de cualquier persona real. Este Yo no está comprometido con ningún fin particular; carece de historia, no es miembro de ninguna comunidad y carece de cuerpo*". Pero este sujeto universal no es ni un ser esencial ni un individuo público irreprochable como lo concebiría la imaginación humanista. Logra su perfección a través del dominio y, en último término, mediante la negación de la pluralidad y la diferencia. Al poner en marcha una lógica de la identidad que reduce los objetos de pensamiento a principios universales, el yo imparcial busca eliminar la alteridad, alteridad que Young define de tres formas: la especificidad irreductible de las situaciones; las diferencias entre los sujetos; el deseo, las emociones y el cuerpo.

Young propone finalmente una alternativa a la visión moderna de ciudadanía que a su vez reduce la diferencia a la identidad, y de esta forma se retracta de algunas de las implicaciones más radicales de su propia crítica. Esto no desmerece el valor de su afirmación de que el ciudadano imparcial se produce, al igual que el espectador distanciado, mediante la pérdida de todo *otro*: de la alteridad en sí mismo y en el resto del mundo. Tres décadas atrás, Hannah Arendt deploraba los efectos de este proceso. Si "*se llevasen a buen término los intentos de anular las consecuencias de la pluralidad, el resultado no sería tanto la dominación soberana sobre uno mismo como la dominación arbitraria de los otros, o... el escamoteo del mundo real por otro imaginario donde esos otros sencillamente no existirían*". De una forma modesta pero ejemplar, el ensayo de Crow cumple las predicciones de Arendt: describe un mundo del arte contemporáneo en el cual las críticas feministas de la visión sencillamente se han desvanecido.

La posición de un sujeto capaz de realizar operaciones intelectuales que le facilitan información sobre el mundo social, pero que no debe nada a su inmersión en lo social, tiene su corolario en el deseo de objetivar la sociedad. La visión imparcial sólo es posible en presencia de un objeto que en sí mismo

trasciende la parcialidad y que es por ello independiente de toda subjetividad. Ese objeto ante cuya presencia es posible una visión social imparcial es propiamente la "sociedad" o el "espacio social". Una vez construido como una entidad positiva, este objeto -la sociedad- se convierte en la base de un análisis racional y en la garantía de que los conflictos sociales puedan resolverse objetivamente. La incapacidad de reconocer las espacialidades que a su vez generan el "espacio social" evidencia el deseo de controlar los conflictos y de asegurar una posición estable para el yo. Al tener ante sí el mundo social en su totalidad como un objeto independiente -lo que Martin Heidegger llama "una imagen"- el sujeto se sitúa en un punto exterior al mundo social pudiendo hipotéticamente descubrir las leyes y conflictos que lo gobiernan. El sujeto se convierte en un punto externo, en un punto de vista puro capaz de ir más allá de las apariencias y conocer las relaciones fundamentales que subyacen bajo la fragmentación y diversidad aparente de lo social.

La forma en que Crow discute la esfera pública presupone esta epistemología positivista. Escribe acerca de la unidad social como si fuese un referente empírico y habla de los intereses comunes como un bien sustantivo. La mirada pública "registra" lo que unifica la comunidad. ¿Qué elemento unificador registra? Crow no responde a esta pregunta directamente, pero nos deja pistas. La unidad entre los tres movimientos en la historia del arte que designa como intentos de formar un público del arte viene dada en último término por su oposición a las relaciones económicas capitalistas. Más aún, es la antipatía hacia las divisiones sociales, que de acuerdo con Crow parece que fuesen exclusivamente atribuibles al capitalismo, lo que unifica los tres movimientos en una formación histórica. Su comprensión de la esfera pública moviliza de esta forma una lógica fundamentalista que se basa en una sola forma de antagonismo, el que es fruto de las relaciones de producción económicas y de clase, antagonismo que tiene prioridad ontológica a la hora de dominar sobre el resto de los antagonismos.

Tal como han señalado numerosos críticos y críticas, el feminismo y otros movimientos sociales se resisten a ser subordinados a una lucha política privilegiada en la que sólo se discuten concepciones de la esfera pública basadas en esa lógica fundamentalista. Las teorías del arte y del espacio público conectadas con esta lógica no sólo presentan un problema para las feministas porque, como sugiere Crow, hayan sido protagonizadas históricamente por hombres blancos. Es más, la cuestión no puede limitarse al carácter opresivo de las ideas del humanismo cívico sobre el género. Es cierto, como ha apuntado John Barrel que "a las mujeres se les negó la ciudadanía, tanto la pertenencia a la república del gusto como a la república política, porque eran incapaces de extraer conceptos universales a partir del estudio de lo particular y por ello incapaces de adquirir la visión pública". No hay duda de que la discriminación de las mujeres es un problema esencial, pero protestar exclusivamente por la exclusión de las mujeres significa apoyar las posturas de los defensores contemporáneos de la teoría política moderna, según los cuales el nuevo ideal público debería construirse simplemente mediante la asimilación de los grupos anteriormente marginados. Si dejamos el ideal mismo intacto, dicha protesta no alcanzará a cuestionar la inaceptable política sexual en la que están atrapados los lamentos y los sueños de quienes aspiran a una esfera pública unificada. Sus quejas no son sino un lamento por la decadencia del yo masculino y un intento de restaurar lo que Homi Bhabha

denomina, en otro contexto, “el masculinismo como posición de autoridad social”, una posición ocupada históricamente por el hombre pero con la que las mujeres también se pueden identificar. "Este masculinismo -escribe Bhabha- no consiste simplemente en el poder otorgado a personas reconocibles como hombres, sino en la sumisión o supresión del antagonismo social. Tiene que ver con la represión de la división social y con el poder de localizar la representación de lo social en un discurso totalizador “impersonal”, holístico o universal”. El masculinismo como posición de autoridad social también tiene que ver, por último, con la autoridad que se arrojan los intelectuales de la izquierda tradicional para explicar la condición política del mundo en su totalidad. ¿Qué tipo de medidas requiere el establecer dicha autoridad en nombre de lo público? Los fundamentos de la sociedad, lo público y el sujeto político -el ciudadano- deben considerarse certezas. Los cuestionamientos que desde el feminismo y otras posiciones se hacen de las exclusiones que constituyen tales certezas, deben ser responsabilizados de la pérdida de la política y excluidos de la esfera pública.

Por todo lo dicho, el intento de redefinir el espacio público del arte como un espacio político no está, en absoluto, exento de peligro. La polarización entre el arte articulado alrededor de la exploración feminista de la subjetividad en la representación, por un lado, y la crítica de izquierda que pretende recluir este arte en el ámbito de lo privado, por otro, no es un caso aislado. El debate contemporáneo sobre el arte público a menudo se muestra suspicaz acerca de estas prácticas artísticas que cuestionan la subjetividad, como si no tuvieran ninguna relevancia dentro del debate de lo público, como si distrajeran la atención de los temas realmente importantes como la carencia de hogar, o peor aún, como si fueran un peligro para la lucha política misma. Algunos críticos definen el arte público y el espacio público ignorando o trivializando las cuestiones puestas de manifiesto por las prácticas artísticas feministas. Autores como Crow, con ojos bien entrenados para ver la imagen de la totalidad de lo público, simplemente pasan por alto la crítica feminista de la visión. Otros defensores de la función pública del arte, incluso quienes en otro ámbito serían receptivos a nuevos proyectos políticos, desprecian explícitamente la crítica feminista de la visión por su carácter no-público, una posición que sostienen críticos que apoyan el arte "activista". Tomemos por ejemplo a aquellos autores que mantienen que el estatuto público del arte ha de sustentarse en la voluntad, en palabras de David Trend, de los y las "artistas progresistas" por comprometerse con una "estética práctica". Estas nuevas y nuevos artistas prácticos, según Trend, responden a la necesidad de apoyar reivindicaciones, movimientos comunitarios o cualquier tipo de lucha social que pueda agruparse dentro de lo que se denominan "nuevos movimientos sociales". Estas actividades, según él, promueven la "conciencia cívica" a través de una "educación política" y sobre todo demuestran la "recuperación de la función pública del arte". George Yúdice está de acuerdo en este punto: mediante el servicio a las comunidades particulares y al abrir su práctica a un público más amplio, tales artistas están recuperando la función pública del arte. Yúdice da un paso más al afirmar que estos nuevos y nuevas artistas trabajan al margen del marco institucional, y que es por operar al margen de las instituciones artísticas convencionales que su arte ha recuperado esa función pública.

En el clima político actual existen suficientes razones para apoyar la idea de

que el arte comprometido con los nuevos movimientos sociales es una práctica cultural de importancia crucial. El llamar a tal activismo artístico "arte público" supone un desafío al discurso estético dominante que pretende proteger tanto al público como a lo estético, apoyando dichas pretensiones en la presuposición de que ambas categorías se sostienen en criterios incuestionables: niveles de decencia, gusto y calidad. Estos niveles aparecen alternativamente caracterizados como trascendentes, naturales o contractuales. Pero, al atribuírseles una fuente objetiva, a cualquiera que los cuestione se le desplaza automáticamente fuera de los límites de lo público y de lo estético: fuera de la "civilización". Como apunta Yúdice, tales referencias a criterios absolutos se fundamentan en una lógica de exclusión. Las definiciones absolutas de espacio público generan dos tipos de privatización: relegan a la privacidad las voces que disienten, y se apropian, y por tanto privatizan, la esfera pública misma.

Sin embargo, surge un problema cuando críticos como Yúdice, que quieren tomar posiciones frente a las definiciones autoritarias de lo público como las expresadas por Jesse Helins y Hilton Kramer, redefinen el arte público erigiendo nuevas dicotomías entre lo privado y lo público, tales como dentro y fuera de las instituciones artísticas. Esta división genera su propio espacio público privilegiado y sus privatizaciones. Como consecuencia, las propuestas que identifican el arte público exclusivamente con el activismo de la "estética práctica" llevan a cabo ellas mismas una función práctica: establecen el rígido mapa "dentro de la institución/fuera de la institución", que se proyecta así mismo sobre oposiciones igualmente rígidas entre público y privado; estas propuestas expulsan así las políticas de representación feminista fuera de la esfera pública del arte. Basta con escuchar al crítico mencionado más arriba. Según Trend, las críticas de la representación no tienen función práctica porque están localizadas en un espacio *fuera del funcionamiento social*. *"Es de lamentar -continúa Trend- que el mundo del arte esté separado del mundo social que funciona mediante un mecanismo complejo que define las disciplinas en las artes y las humanidades [y que] al fragmentar el conocimiento y distanciarlo de las circunstancias prácticas... vacía lo estético de cualquier dimensión práctica"*. El trabajo sobre *"las políticas de la representación"*, cuando se sitúa en una institución artística y se dirige a un público artístico, *"promueve la ilusión de una práctica cultural socialmente desinteresada y no política"*.

Yúdice esta de acuerdo: *"Las políticas de representación en que está comprometido este tipo de arte.. este juego sobre la construcción de las imágenes... no lleva necesariamente a cambiar las condiciones que las habían producido"*. Del mismo modo que Crow, pero más explícito, Yúdice valora el carácter público del arte por contraposición a obras como las presentadas en *Visión pública: "Tomemos por ejemplo la deconstrucción que Cindy Sherman hace de las representaciones de la mujer socialmente construidas en la sociedad patriarcal. A pesar del desafío a la autoridad de la representación, su obra se puede acomodar fácilmente dentro del mundo del arte"*. La obra de Sherman, en otras palabras, no juega ninguna función pública, es privada, porque *"no prescinde del marco institucional"*.

En nombre de la esfera pública política, Yúdice resucita la misma polarización que la crítica feminista desafiaba al poner expresamente en evidencia que las

imágenes son, precisamente, públicas y políticas: la polarización entre las operaciones formales de las imágenes y las políticas ejercidas desde fuera. Cuando la crítica feminista establecía una conexión constitutiva entre las jerarquías de la visión y las jerarquías de la diferencia sexual, lo hacía para demostrar que las imágenes *per se* no son nunca privadas o políticamente neutrales. Como resultado, no se puede ya asumir que las instituciones artísticas son interiores resguardados, aislados del espacio social. La estrecha relación entre visión y política sexual demuestra que tal asunción es una ficción. Lejos de alimentar el marco institucional, la obra que investiga sobre las políticas sexuales de la imagen mina las fronteras que supuestamente separan el interior institucional de un exterior, lo privado de lo público. La doctrina que afirma que la visión estética es la percepción desinteresada de la forma pura y de las verdades universales, que subyace en la ilusión de neutralidad de la institución artística, se ve desestabilizada cuando se relaciona dicha contemplación de la forma pura con el placer sexual del mirar. Y, como escribe Jacqueline Rose, estos placeres son a su vez parte de un espacio político extraño a los principios estéticos. Si aceptamos el argumento de Rose, en el sentido de que trabajar sobre las imágenes y sobre la subjetividad sexualizada amenaza la clausura -es decir, la privacidad- que asegura el marco institucional, deberemos aceptar también que dicha visión y dicha sexualidad son, por supuesto, asuntos públicos.

Las redefiniciones de la esfera pública artística que llevan a cabo Crow y Yúdice tienen como resultado la misma víctima: las críticas feministas de la visión. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que ambos críticos mantengan posiciones políticas idénticas. Bien al contrario, Yúdice sitúa a los nuevos movimientos sociales en el núcleo de la esfera pública del arte, mientras que Crow sostiene que estos movimientos son culpables de su pérdida. Pero que provoquen las mismas víctimas no es casual. Yúdice y Trend pueden relegar a la privacidad al arte articulado por las críticas feministas de la representación visual porque se adscriben, aunque sea de forma inadvertida, a la visión fundamentalista de una esfera pública unificada. ¿Qué otra visión sino hace posible asumir con toda confianza que la llamada fragmentación de los espacios inevitablemente destruye la esfera pública o separa al arte de cualquier posible función pública? Los críticos que se niegan a admitir la fragmentación suelen fundamentar sus objeciones a las instituciones artísticas citando a quienes han analizado el papel que juega la especialización en disciplinas académicas en la despolitización del conocimiento. Tales críticos equiparan la especialización en disciplinas con el "aislamiento" de las instituciones artísticas. Trend, por ejemplo, se remite al ensayo de Edward Said "Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad". Extrae una conclusión equivocada: si bien Said afirma que el objetivo del conocimiento politizado es hacer visibles las conexiones entre el mundo académico y el poder, Trend considera que esto significa restaurar la coherencia final del conjunto de la vida política mediante el abandono de todos los espacios disciplinares y, por extensión, también la institución artística. Ejerciendo tal abandono, colige Trend, el arte se sumergiría en un espacio social que le permitiría recuperar su función pública. Así, lo público se convierte, como escribe Bruce Robbins, *"en una plenitud mítica, que los ámbitos disciplinares han de anhelar sin cesar al sentirse empobrecidos por estar exiliados de ella"*.

Una lógica similar subyace en la idea de que las políticas de las imágenes deben ser reducidas a "*las condiciones que las producen en primera instancia*" y que cambiar tales condiciones es un *sine qua non* para toda actividad pública en el ámbito de la cultura visual. Esta reducción del significado de la imagen estrictamente a sus condiciones externas es un eco de las teorías sociales que presuponen la existencia de una fundamentación que provee la base y también la dirección de todos los significados sociales. De acuerdo con ello, el significado se localiza en tales estructuras objetivas básicas que se convierten en consecuencia en el objetivo principal de la lucha política. Acostumbradas a explicar el significado de las imágenes, tales teorías sociales cuelan en el discurso artístico la imagen que tienen de sí mismas: un espacio político único o privilegiado; un espacio que las teorías feministas de la representación hace tiempo que rechazaron. Los feminismos han contestado esta imagen de la política porque han visto que históricamente ha servido al objetivo de relegar el género y la sexualidad a meros auxiliares de la crítica de aquellas relaciones sociales que se consideraban más fundamentalmente políticas. Ahora, esta imagen de la política busca subordinar las políticas feministas de la imagen a un espacio público que, según se da por hecho, precede a la representación. Cuando los críticos que apoyan una estética práctica sostienen tal imagen se enfrentan a la premisa a partir de la cual las críticas feministas de la representación han ayudado a expandir lo que he llamado un espacio público democrático: la ausencia de fuentes absolutas para el significado social.

Al abandonar tal premisa, quienes defienden el arte activista también se distancian de los aspectos más radicales de su propio posicionamiento. Cuando intentan separar el arte comprometido con los movimientos sociales del que trabaja sobre las políticas de la visión, no se dan cuenta de lo que tienen fundamentalmente en común los nuevos movimientos sociales y las ideas feministas acerca de la subjetividad en la representación. Ambos buscan desafiar las teorías sociales fundacionalistas y cuestionan, entre otras ideas, el principio de que el antagonismo de clase garantiza la unidad de todas las luchas emancipatorias. Estos movimientos representan nuevas formas de identidad política que desafían los proyectos tradicionales de la izquierda. Rehusan someterse a la lógica reguladora de partidos políticos que excluyen la especificidad y la diferencia en nombre de un interés político superior. Irreducibles a una forma predeterminada, las nuevas prácticas sociales ofrecen la promesa de modos más democráticos de asociación política.

Los críticos que apoyan la implicación del arte en los nuevos movimientos sociales y sin embargo atacan el trabajo feminista sobre la representación porque fragmenta y pertenece al ámbito privado, están socavando la misma preocupación por la preservación de las diferencias que dicen defender con vigor. Aunque comprometidos con la pluralidad y opuestos a la homogeneización conservadora de lo público, inadvertidamente se alinean con los influyentes críticos que rechazan la diferencia, como es el caso de David Harvey y Fredric Jameson, quienes iniciaron las teorías postmodernistas sobre el espacio basadas en un discurso neomarxista. He criticado estas teorías en ensayos anteriores. Aquí tan sólo añadiré que Harvey y Jameson comparten un tipo de preocupación sobre el espacio público muy extendida hoy, en pos de una reapropiación del mismo que lo libere de la dominación capitalista y le devuelva su carácter público. También según ellos el espacio público se ha

perdido. A diferencia de Yúdice, no obstante, reconocen la similitud entre el desarrollo de los nuevos movimientos sociales y las exploraciones postmodernistas de las imágenes, y en lugar de contraponer ambas cosas sencillamente las rechazan en conjunto. Ambos desarrollos, argumenta Harvey, surgen de los efectos fragmentadores que produce la reestructuración postfordista del capitalismo y afirma que ambos perpetúan la fragmentación. La pura inmensidad del sistema espacio-económico capitalista precipita una crisis de representación para el sujeto. Supera nuestra capacidad para percibir la totalidad social interconectada que subyace en la aparente fragmentación y nos impide aprehender nuestro lugar -nuestra posición de clase- en la totalidad. De acuerdo con Harvey, la "confusión" de nuestro aparato perceptual tiene su proyección en las políticas y en la estética postmodernas. En relación a lo político, la fragmentación se manifiesta en la proliferación de nuevas identidades políticas que no se adaptan a una norma. En lo que se refiere a la estética, la fragmentación tiene lugar cuando los y las artistas se dedican más a las imágenes que a la "realidad" que se supone subyace en las imágenes.

La noción de que hay una crisis de las representaciones del mundo social y una inadecuación a las mismas sólo puede mantenerse desde la creencia en la existencia de representaciones previas estables, univocas e imparciales: es decir, adecuadas; una ilusión que justifica los esfuerzos por reinstaurar la autoridad tradicional. En nombre de la restauración del espacio público, los académicos que imaginan y se identifican con una edad de oro anterior de conocimiento total se elevan a sí mismos a una posición fuera del mundo. A otros se les relega a un rango secundario o algo peor. En el discurso de Harvey sobre la espacialidad, por ejemplo, la realidad política se equipara con disposiciones espacio-económicas desiguales. Las personas sin hogar, el producto más visible de tales disposiciones, emergen como las figuras privilegiadas del espacio político. Los esfuerzos por hablar del espacio urbano desde otros puntos de partida diferentes -o por enfocar otros espacios diferentes- se consideran escapistas, quietistas, cómplices. A cualquiera que analice las representaciones de la ciudad no como objetos comprobables en una realidad externa, sino como lugares donde las imágenes se muestran como realidades y donde los sujetos se producen, se le acusa de insensibilidad hacia la pobre gente de la calle y se le denuncia como un enemigo de las personas sin hogar. Desde un punto de vista político esta acusación es contraproducente por dos razones. Primero, porque precisamente si queremos comprender y transformar las actuales representaciones de las personas sin hogar y las actitudes hacia ellas debemos -por utilizar palabras de Adorno- *"volver nuestros análisis hacia el sujeto [que representa, en lugar de hacia aquel que es representado]"*. En segundo lugar, el desprecio de las cuestiones relativas a la subjetividad con frecuencia mueve a los críticos a invocar la figura de la "persona sin hogar" menos por promover la justicia social que por probar la agudeza de su propia visión social.

## **Historia de cubierta, historia de encubrimiento**

Me preguntaba anteriormente qué función podía tener la búsqueda de un arte

"público" dentro del discurso artístico de izquierdas. Una respuesta podría estar en que la defensa de una esfera pública artística ha pasado a ser un medio de salvaguardar el espacio tradicional de los proyectos políticos de izquierda. Bajo la paraguas del término "público" algunos teóricos han retornado a un uso acrítico del adjetivo "real": personas reales, espacio real, problemas sociales reales, siendo presentados todos ellos como base de una lucha política "real". Pero las prácticas artísticas que critican los fundamentos de tales "realidades" no tienen necesariamente por qué ser acusadas de caer en lo privado, tal como pretenden sus detractores. Por el contrario, dichas prácticas están nutriendo la gestación de un nuevo tipo de esfera pública que surge, precisamente, por el carácter incierto de aquello que nos une, algo que esta permanentemente abierto al debate. Diría aún más, las nuevas formaciones políticas que surgen actualmente ante nuestros ojos, la proliferación de movilizaciones en demanda de derechos considerados tradicionalmente como contingentes y de proyectos políticos basados en actitudes críticas y fines de tipo parcial, a lo que se une la aparición de corrientes intelectuales que proponen nuevos objetos de análisis político y desplazan otros supuestamente elevados, hacen que el espacio público, más que una entidad "perdida", comience a parecerse hoy en día a lo que Bruce Robbins denomina un "fantasma".

Robbins fue el editor de una antología de textos titulada *The Fantom Public Sphere* [La esfera pública fantasma]. En la introducción, Robbins proponía para el debate un concepto, el de "público fantasma", acuñado por Walter Lippman en 1925. Según Lippmann, lo público es un fantasma en tanto que el ideal democrático de un electorado responsable y homogéneo, capaz de participar en la maquinaria del gobierno y de supervisar la acción del Estado es inalcanzable en la práctica. Los ciudadanos modernos, dice, simplemente no tienen tiempo para informarse lo suficiente acerca de todos los temas que conciernen al bien común. Según Lippmann, debido a esa cualidad fantasmática de lo público, las tareas de gobierno deberían ser delegadas a las élites sociales cultivadas.

Del mismo modo que Lippmann, Robbins va a utilizar la idea de lo público como fantasma a fin de poner en duda la existencia de un público homogéneo. Sin embargo, lo hace persiguiendo unos fines totalmente distintos: no para renunciar al mismo, sino para desafiar el ideal habermasiano de una única esfera pública que, supuestamente, habría entrado en decadencia. Para los defensores de este ideal, la recuperación de la esfera pública crítica tradicional sería la alternativa a las propuestas de una gerencia elitista de la democracia, tal como defiende Lippmann. Según Robbins, el ideal habermasiano es ya en sí mismo un fantasma, puesto que las cualidades que supuestamente hacen tal la esfera pública, es decir, su inclusividad y su accesibilidad, siempre han sido ilusorias. De hecho, la esfera pública perdida había estado en manos de grupos sociales privilegiados. Habermas está de acuerdo en este último punto, pero, a pesar de ser consciente de que, en la práctica, la esfera pública burguesa ha sido siempre exclusivista, aún pretende salvaguardar el ideal tanto de la imperfección de sus materializaciones primigenias, como de su subsiguiente contaminación por el consumismo, los medios de comunicación y el Estado de Bienestar. Lejos de criticar el principio de una única esfera pública, reclama su renacimiento en una forma inmaculada. Robbins, tomando como punto de partida a Alexander Kluge y Oskar Negt, defiende que la esfera pública

tradicional no es un fantasma tanto porque nunca se realizara del todo, como porque el ideal de coherencia social que el término *público* designa tradicionalmente es irremediamente engañoso y opresivo. El ideal de un consenso no coercitivo alcanzado por medio de la razón sería una ilusión mantenida mediante la represión de las diferencias y particularidades. La crítica de una esfera pública "contaminada" frente otra anterior o potencialmente pura significa mantener dicha ilusión. *"Lo que hay que hacer es, más bien, investigar conjuntamente la historia de esta esfera pública ideal y la de su decadencia con el fin de poner en evidencia lo idéntico de sus mecanismos"*.

La idea de lo público como fantasma tiene, para Robbins, consecuencias beneficiosas ya que contrarresta la nostalgia por un público perdido que él teme, con toda la razón, pueda llevar al autoritarismo. Sin embargo, y a la vez, encuentra en tal cualidad fantasmática elementos perturbadores ya que se da cuenta de que el concepto de esfera pública es un elemento esencial de la democracia. Robbins invoca la sospecha de Lippmann acerca de la naturaleza fantasmática de la esfera pública para desafiar a la izquierda no solo a que re-examine sus asunciones acerca de lo que significa lo público, sino a que reconsidere su compromiso con la Protección y ampliación del espacio público.

*"En los conflictos radicales acerca de la arquitectura, la planificación urbana, la escultura, la teoría política, la ecología, la economía, los medios de comunicación y la sanidad pública, por mencionar sólo unos cuantos lugares", escribe Robbins, lo público ha sido utilizado como grito de guerra contra las ambiciones individuales, como una llamada de atención hacia el bien público en contra de los intereses privados, como una demanda de apertura al análisis frente al secretismo burocrático de las grandes empresas, como una arena en la que las minorías marginadas luchan por expresar su identidad cultural, es decir, una clave de entrada para el socialismo. Sin este arma discursiva, parece que entramos desarmados en tales luchas.*

La frase "público fantasma" puede, por tanto, desorientar puesto que no podemos deshacernos sin más del concepto de espacio público y *"ver cómo lo público se diluye en el aire"*.

Robbins utiliza el término "fantasma" en modos diversos y a veces ambiguos. Lo emplea, en primer lugar, para nombrar -y criticar- una esfera pública unitaria que ni se ha perdido ni puede recuperarse. Robbins señala que tal esfera pública es un fantasma, una ilusión. Pero cuando relaciona tal estatus fantasmático de lo público con la posibilidad de su disolución, el término se amplía mostrándonos lo que tiene de peligroso para la esfera pública tal evanescencia. Más adelante, sin embargo, Robbins transforma "el público fantasma" en una alternativa (y no sólo una crítica) al "público perdido". Su intención es, según concluye, llevar "el tema del público fantasma" y sus problemas a un debate "menos retrospectivo" de lo público.

En el texto de Robbins está latente la idea de que, aunque la esfera pública

perdida sea, en cierto modo, un fantasma, puede que, por esa misma razón, puedan encontrarse en ella alternativas radicales para la democracia. El relato de Robbins deja abiertas importantes cuestiones a este respecto. Si llevamos el símbolo del fantasma un paso más allá, podríamos preguntarnos si el ideal de público perdido no estará construido con el fin de ocultar el hecho de que una esfera pública democrática debe ser, en cierto sentido, un fantasma. ¿Es la cualidad fantasmática de lo público un obstáculo o un acicate para la democracia? ¿Queremos expulsar el público fantasma o re-pensar el público como fantasma? ¿Qué actitud -y que definición de fantasma de acuerdo con ella- deberíamos adoptar si aceptamos la sugerencia que hace Robbins de re-pensar la esfera pública? En pocas palabras: ¿la esfera pública es crucial para la democracia a pesar del hecho de que es un fantasma o, precisamente, debido a ello?

Ciertos autores que se han tomado el trabajo de re-pensar la esfera pública han elegido la primera opción. Iris Young, por ejemplo, acompaña su acérrima crítica del republicanismo cívico con la propuesta de fundar el significado de la esfera pública en la diferencia en vez de en la unidad. El ideal cívico, según ella sugiere, debería ser reemplazado por un concepto de público heterogéneo compuesto por grupos sociales múltiples en los que la ciudadanía se viera diferenciada. Desde la perspectiva de la democracia radical, su propuesta de hacer proliferar las identidades y los espacios políticos es bastante prometedora. Al afirmar que las diferencias grupales son relacionales y no sustantivas, Young está atacando de un modo muy persuasivo el ideal cívico universalizador que solo reconoce la diferencia en los grupos a los que oprime. Pero aunque ella sostiene que un grupo se diferencia por afinidad, en vez de por una identidad intrínseca, la política de la diferencia que recomienda consiste, en último término, en una negociación entre las reivindicaciones de los distintos grupos sociales ya establecidos, reduciendo de este modo la diferencia a la identidad y olvidando lo que ella misma había subrayado acerca de que toda diferencia se basa en la interdependencia. De ese modo está eludiendo algunos de los problemas más difíciles de resolver desde la política del pluralismo: ¿qué concepción de pluralidad puede contrarrestar el hecho de que el impulso identitario pueda verse tentado de estabilizarse condenando las diferencias de los otros? ¿Qué concepto de pluralidad puede luchar contra las reacciones agresivas de las identidades establecidas al verse desestabilizadas por las que van surgiendo? La respuesta a estas preguntas supera las intenciones de este ensayo. Hagamos notar simplemente el hecho de que la política de la diferencia de Young pasa por encima de todas ellas al definir la diferencia como "la particularidad de las entidades", aunque ella misma señale que éstas están socialmente construidas. Como resultado, Young pasa por alto el papel que juegan la disrupción y la ruptura, más que los procesos de consolidación, en la construcción de la identidad, una disrupción en la que los grupos se enfrentan a su propia contingencia e incertidumbre. Su idea de política pluralista desintegra el espacio monolítico de la esfera pública, pero lo resolidifica en forma de ramillete de identidades positivas. Este pluralismo no lleva hasta las últimas consecuencias las posibilidades de la incertidumbre que Young misma había introducido en el concepto de lo público al poner en cuestión la lógica de la identidad y la metafísica de la presencia que sostienen el ideal moderno. Retrocediendo respecto a la complejidad de su posición de partida, Young acaba cayendo en un discurso de entidades en vez de en uno de relaciones y presenta una alternativa cuyo

objetivo, aparentemente, es producir una esfera pública totalmente inclusiva, plenamente constituida y disipar así el público fantasma, que para ella es, exclusivamente, el del público unitario.

El teórico crítico Thomas Keenan aborda la cuestión del espacio público de un modo diferente. Él también desafía la idea de una esfera pública perdida, considerándola también como ilusoria. Pero en su contribución al libro de Robbins vuelve a retomar la idea de la esfera pública como fantasma. La diferencia radica en que Keenan vincula el aspecto fantasmagórico de lo público con la aparición y no con la desaparición del espacio público. Para ser más precisos, él sugiere que la esfera pública surge como fantasma sólo en el momento de una desaparición.

El ensayo de Keenan, *"Windows: of Vulnerability"* [Ventanas: de vulnerabilidad] utiliza un elemento arquitectónico, la ventana, como metáfora de la separación entre los ámbitos privado y público. Partiendo de la obra pionera de Beatriz Colomina, Keenan asocia el debate histórico sobre la arquitectura acerca de la forma y significado de la ventana con la discusión contemporánea acerca del significado de la esfera pública política. *"Cualquier concepto de ventana"*, escribe Colomina, *"implica una idea de relación entre dentro y fuera, entre espacio privado y espacio público"*. ¿La ventana reafirma o amenaza el rigor de la división privado/público? ¿Asegura o mina la clausura de los ámbitos privado y público que genera esta división? Del mismo modo que Colomina, Keenan relaciona estas cuestiones con el estatus del sujeto humano. ¿Las ventanas fijan al sujeto, como en el tradicional modelo perspectivo, permitiendo que su mirada distante las atraviese y de ese modo domine un mundo enmarcado en tanto objeto discreto y externo? ¿O dejan que entre la luz -el mundo exterior- e interfiera con la visión, interrumpiendo el control que tiene el sujeto sobre su entorno y perturbando la seguridad del interior? Como señala Keenan, *"cuanta más luz, menos visión, y cuanto menos haya en el interior mejor podrá el hombre encontrar confort y protección, y una posición desde la que mirar"*.

La luz que penetra a través de la ventana puede identificarse con la idea de esfera pública que él ha reelaborado a partir de un modelo lingüístico. La esfera pública, según sugiere Keenan, no es, como se pensaba tradicionalmente, un espacio exterior al que accedemos como individuos privados con el fin de utilizar el lenguaje de un modo imparcial, sino que *"está estructurada como un lenguaje"* y ello la hace inconcebible como entidad imparcial. La esfera pública de Keenan sobrepasa el nivel del individuo singular y es más que una mera colección de otros individuos. En este sentido, la idea de una esfera pública entendida como lenguaje no difiere de cualquier otra noción de lo público. Pero, a diferencia de las concepciones clásicas, la idea de esfera pública modelada como lenguaje no está estrictamente opuesta al individuo. Por el contrario, problematiza la posibilidad de establecer una división clara entre los ámbitos público y privado. Porque, del mismo modo que la luz atraviesa la ventana, el lenguaje nos alcanza desde lejos, y ni puede mantenerse respecto a él a una distancia de seguridad, ni éste es capaz de violar los objetos que han sido previamente ocultados. Más bien se puede decir que pasamos a ser sujetos al entrar en el lenguaje, al ámbito social preexistente en donde se produce el significado. La entrada al lenguaje nos aliena de nosotros mismos, nos hace sentir extraños,

como Freud dice del inconsciente, *"en nuestra propia casa"*, el lenguaje nos hace presentes como sujetos dividiéndonos y abriéndonos al exterior. El habitante de la esfera pública, según Keenan, no es el sujeto unitario y privado del espacio público clásico. El lenguaje mina nuestra autoposición, despojándonos de un fundamento interno, algo que resulta ser también radicalmente inadecuado. Las palabras no son capaces de igualar a la "realidad". No existe un significado preexistente en el lenguaje, solo diferencias entre los distintos elementos. Al estar compuesto de significantes que adquieren significado únicamente en su relación con otros significantes -sin un término final y, por ello, siempre necesitado de añadidos y abierto a rupturas-, el lenguaje es un medio singularmente público e inestable.

*"¿Y si la peculiaridad de lo público, se pregunta Keenan, fuera, no exactamente su ausencia, sino la ruptura en y de la presencia del sujeto respecto a sí mismo que hemos venido a asociar con la escritura o con el lenguaje en general?. En tal caso, todos aquellos libros y artículos que lloran la pérdida o desaparición de la esfera pública, de hecho están respondiendo, aunque desde la falta de reconocimiento, a un rasgo importante de lo público, el hecho de que no está aquí. La esfera pública esta estructuralmente siempre en otro lugar, ni perdida ni necesitada de recuperación o reconstrucción, sino definida por su resistencia a hacerse presente".*

¿Y si esta peculiaridad de lo público -el no estar aquí- no fuera incompatible con la democracia sino, por el contrario, la condición de su existencia? Esto es, por supuesto, lo que Lefort afirma al definir el espacio público como un espacio abierto y contingente que emerge al desaparecer el pensamiento de la presencia, la presencia de una fundamentación absoluta que unifica la sociedad y la hace coincidir armoniosamente consigo misma. Si *"la disolución de las señales de certeza"* [Lefort] nos llama hacia el espacio público, ello significa que el espacio público es crucial para la democracia no a pesar de ser un fantasma, sino por ello mismo, aunque tal cualidad fantasmática no deba entenderse como espejismo, engaño o falsedad de las apariencias. Tal como señalan Joan Copjec y Michael Sorkin, la *"esfera Pública fantasma no es una mera ilusión, sino una poderosa idea reguladora"*.

El espacio público democrático puede ser calificado de fantasma ya que aunque aparece, carece de identidad sustantiva y, en consecuencia, es de naturaleza enigmática. Surge cuando una sociedad se instituye como tal careciendo de base, una sociedad, como escribe Lefort, "sin un cuerpo... una sociedad que mina la representación de la totalidad orgánica". Tras esta mutación, la unidad de la sociedad se hace puramente social y susceptible por tanto de ser contestada. Si el espacio público de debate aparece a partir de la desaparición de una base social absoluta, es que el espacio público es donde el significado aparece y desaparece sin solución de continuidad. La esfera pública fantasma es, por ello, inaccesible a las teorías políticas que se niegan a reconocer acontecimientos -como los nuevos movimientos sociales- que no pueden ser enmarcados en los términos conceptuales preconcebidos sin recurrir a intenciones finales. El fantasma de la esfera pública es invisible

desde aquellos puntos de vista políticos que limitan la realidad social a los contenidos que llenan el espacio social e ignoran los principios que generan dicho espacio. Si la democracia es una forma de sociedad que se destruye al dotarse de valores sustantivos, un espacio democrático público no puede identificarse con una plenitud sociopolítica que deseamos pero que no tenemos. “Nunca tuvimos lo que hemos perdido”, dice Žižek, ya que la sociedad siempre ha estado fracturada por antagonismos. Al producirse el espacio público a partir de la pérdida de la idea de plenitud, una pérdida que funda la vida política democrática, podríamos decir que éste es un espacio en el que habitamos los seres sociales, pero que no es particularmente deseado.

Si ello es así, todos los libros y artículos que se lamentan por los orígenes perdidos de la esfera pública no hacen sino responder al hecho de que lo público no está aquí. Al tomar la forma de lo que Keenan denomina “falso reconocimiento”, no son sino una reacción de pánico ante la apertura e indeterminación de lo público democrático como fantasma: un tipo de comportamiento agorafóbico que se adopta ante un espacio público que tiene una pérdida en su inicio. Desde una perspectiva sociológica, la agorafobia es una patología mayoritariamente femenina. En las calles y plazas, donde los hombres poseen más derechos, las mujeres idean estrategias para evitar las amenazas que las acechan en el espacio público. La mujer agorafóbica intenta definir y circunscribirse a una zona que ella considera como segura. Se inventa “historias de encubrimiento”: explicaciones de sus actos que, como escribiera una socióloga, “no desvelen que ella es lo que es, una persona con miedo al espacio público”. Por ejemplo, un agorafóbico que anda por la acanaladura porque la siente más segura que la acera, dirá seguramente a la gente que está buscando algo que ha perdido.

La esfera pública fantasma es, por supuesto, un espacio de otro tipo. Aunque no es una extensión empíricamente reconocible del territorio urbano, no es por ello menos real. También proyecta amenaza y provoca ansiedades ya que, como escribe Keenan, la esfera pública democrática “*pertenece por derecho a los otros y a nadie en particular*”. Es por ello que amenaza la identidad del “hombre” -el sujeto moderno- que, en este espacio, no es capaz de imaginar la totalidad del mundo social como algo suyo, como algo dotado de un significado sólo para él. En la esfera pública fantasma, al hombre se le priva del mundo objetivizado y distanciado del que depende su existencia y se le obliga a enfrentarse a lo desconocido, a la proximidad de la alteridad, y, en consecuencia, a la ruptura de la certidumbre sobre sí mismo. No es de extrañar que esta esfera pública se le aparezca al tipo humano moderno como algo temible. Del mismo modo que las imágenes de *Visión pública*, está demasiado cerca para ser comfortable.

En esta situación, la historia de la esfera pública perdida puede funcionar de un modo análogo a como lo hace la historia que oculta la agorafobia. La historia del público perdido hace que el narrador aparezca como alguien que habita y se dedica devotamente al espacio público, alguien que siendo afín a las figuras de la portada de *Variations of a Theme Park* se encuentra mal cuando está exiliado de la plaza pública. Pero a la vez que la historia nos muestra a un narrador que no teme en absoluto al espacio público, está también transformando ese espacio en una zona segura. La esfera pública perdida es un lugar donde se reúnen los individuos privados y desde donde

pretenden conocer objetivamente el mundo social según el punto de vista de la razón. Allí, en tanto ciudadanos, "encuentran" un objeto -"la sociedad"- que trasciende las particularidades y las diferencias. Allí la sociedad se hace posible. Al estar fundada, como cualquier otra totalidad imparcial, en lo que otros pierden, la esfera pública perdida cierra las fronteras de un espacio que, para ser democrático, debe permanecer incompleto.

Lefort entiende el totalitarismo como un intento de alcanzar un fundamento social sólido. Según él, se origina como un rechazo hacia el problema irresuelto que radica en el corazón de la democracia, el problema que genera el espacio público y a la vez asegura que siga estando en gestación permanente. El totalitarismo arruina la democracia al intentar llenar el vacío creado por la revolución democrática y hacer desvanecerse la indeterminación de lo social. Dota a la gente de un interés esencial, de una "unicidad" con la que se identifica el Estado mismo, cerrando así el espacio público, cercándolo en lo que Lefort denomina "*el amable abrazo de la buena sociedad*". El abrazo del estado totalitario cierra el hueco entre Estado y sociedad, sofocando el espacio público en que se cuestiona el poder y donde se establece y se disuelve nuestra humanidad en común: el "*fundamento de las relaciones entre el yo y el otro*".

"*El abrazo amable de la buena sociedad*" nos advierte de los peligros inherentes en la fantasía aparentemente benigna de la perfección social, una fantasía que niega la pluralidad y el conflicto puesto que depende de una imagen del espacio social cerrado por un fundamento autoritario. Esta imagen está vinculada a una dicotomía rígida entre lo público y lo privado que constriñe las diferencias al ámbito privado y organiza lo público como una esfera consensuada y universal, el espacio privilegiado de la política. Sin embargo, la dicotomía entre lo público y lo privado produce a su vez un lugar privilegiado inmune al cuestionamiento político: una atalaya o, en palabras de Lefort, "*el lugar desde donde se ve todo y a todos*", "*la fantasía de la omnipotencia*". Es esta división entre lo público y lo privado que cobija al sujeto frente al espacio abierto, uno de los términos que ha atacado con más ímpetu el arte imbuido por la crítica feminista al evidenciar la imposibilidad de puntos de vista externos. Laclau ha escrito que la tarea fundamental de la cultura postmoderna en la lucha democrática es "*transformar los modos de identificación y construcción de la subjetividad existentes en nuestra civilización*". Cuando el arte interviene en las formas de representación por las que los sujetos se construyen a sí mismos como universales y libres de toda diferencia, ¿no deberíamos darle la bienvenida -al lado del arte implicado en los movimientos sociales- en tanto que contribución a la profundización y ampliación del espacio público? Ello, sobre todo si aún tenemos la esperanza de evitar la transformación de la esfera pública en propiedad privada, algo que se está intentado muy a menudo hoy en día en nombre de la democracia.