

# Estrategias artísticas y políticas de lo comunitario

## Breve crónica del “arte público”

Rodrigo Zúñiga

### 1. “Arte público”: arte y crítica

Un comentario habitual entre especialistas apunta a que hoy todo concepto relativo a las artes visuales es susceptible de revisiones y desplazamientos categoriales muy radicales, lo cual es otro modo de decir que la única evidencia del arte contemporáneo es que ya nada parece evidente a su respecto. Si preguntamos por el “estado del arte”, no queda más que hablar de sus procesos expansivos y sus cambios permanentes, y lo que se entienda por “obra de arte” sigue siendo un misterio para muchas personas que intuyen ciertamente lo que en esta designación se resiste a todo género preestablecido. Desde cierto punto de vista, pudiera pensarse que este *leitmotiv* reafirma, todavía, cierto espíritu vanguardista (“precipitar la crisis sobre las certezas pactadas”); pero lo cierto es que esa radicalidad obedece, ahora, a premisas muy distintas de aquéllas que impulsaron el metarrelato de las vanguardias históricas y sus versiones críticas de los años sesenta y setenta.

Es la palabra “mercado”, como sabemos, la que se ha encargado de romper el hechizo. Ya no hablamos más de “poner en cuestión el concepto de arte”, de desplazar sus categorías o de explorar sus límites, sin dar cabida a la sospecha de que este *trabajo en los límites del arte* tiene un papel fundamental en la producción de la *mercancía* artística para un mercado global en ascenso. No obstante aquello, pareciera también que el *trabajo en los límites del arte* puede resultar muy útil como herramienta de análisis cultural, y que se volviera tanto más necesario ahora que asistimos al surgimiento sostenido de nuevas plataformas tecnológicas para la circulación y la transmisión audiovisual. Dése por seguro que esta necesidad forma parte, también, de la agenda con que el mercado del arte manobra sus propios intereses corporativos. De este modo se pone en movimiento un *corpus* de temas y de referencias, de metodologías y de discusiones, que entran en juego en eventos como las bienales y las ferias internacionales de arte, las nuevas instancias de legitimación del “estado del arte”, encargadas asimismo de asegurar la convivencia entre las necesidades críticas de cierta cultura de izquierda y las necesidades de reproducción de un mercado en expansión.

Señalo esto para remarcar el hecho de que no sabemos, a ciencia cierta, qué definición política calza mejor a un tipo de arte que trabaja los límites del arte. El dilema parece ser: ¿se trata solamente de otro paliativo crítico para el mercado del arte, o apunta más bien a la idea de un arte “de resistencia”, que trabaja políticamente el territorio abierto de la representación y sus formas contemporáneas de mediación? Desde mi perspectiva, y aunque siempre convendrá atender la singularidad de cada obra, la respuesta a este planteamiento implicará necesariamente una posición política. O para decirlo de un modo más académico, y también político: si el *trabajo en los límites del arte* resulta maleable hasta ese extremo, es decir, hasta el extremo de la eventual indistinción entre una alternativa y otra, sólo nos queda hacer un buen uso de los antidotos que nos pueda suministrar la tradición crítica del arte moderno. De esta manera, y a resguardo de un nihilismo autocomplaciente, el *leitmotiv* relativo a la “susceptibilidad” de los conceptos del arte actual, que saben servir a Dios y al Diablo, no tiene por qué implicar otra cosa que una voluntad crítica alerta a sus propias posibilidades estratégicas.

Hoy quisiera referirme brevemente a uno de esos conceptos paradigmáticos, permanentemente sometidos a la pugna de las políticas interpretativas y los desplazamientos categoriales: el de “arte público”. A mi entender, hablar de “arte público” presume, de antemano, abordar problemas como los anteriormente señalados, pero a la luz de una discusión todavía más apremiante: aquélla que se interroga por el *locus* de la comunidad en pleno apogeo de una ideología de lo político marcada por el neoliberalismo. El concepto “arte público” invita a hacer frente a la dimensión estética y política del imaginario de la “comunidad”, tal como éste se reproduce en un contexto epocal que algún autor ha propuesto entender bajo el signo fatal del “diseño de la experiencia” (Foster 2003: 17).

En el momento en que por todas partes se alega la puesta en fuga de lo social (por ejemplo, ante la proliferación de las comunidades virtuales), con el riesgo cierto de generar formas inéditas de atomización y autoconfinamiento narcisista, la noción “arte público” permite, en principio, establecer cierto paradigma de análisis crítico. Aún cuando se trate efectivamente de un concepto muy poroso, cuenta a su favor con el hecho de que en él se invoca toda la aspiración crítica y utópica del arte moderno como algo en definitiva imposible de resignar en medio del auge de la mercancía artística. Se dirá, con razón, que ese mismo estatuto “público” del arte parece ser el que, de un modo más sostenido y eficaz, opera en función de las prerrogativas de un arte sin horizonte crítico, como un arte ornamental o destinado a los dictados de una memoria pública hegemónica. Pero cuando hoy hablamos de la relación entre “arte” y “espacio público”, cuando decimos “arte público”, damos paso a una escena en que la lucha no está conjurada, y en que el trabajo del arte se encuentra en condición de restituir, en buena medida, la potencia de su vocación política.

Me gusta pensar, en este sentido, que muchas intervenciones artísticas se proponen como una *lectura crítica* de las transformaciones del espacio público, y que su trabajo material y significativo logra producir nuevas discursividades políticas que buscan incrementar las formas

de subjetivación y los modos de experiencia del mundo. Pero no podemos obviar el hecho indelible de que tales intervenciones artísticas, la mayor parte de las veces acompañan ese mismo proceso de transformación como un comentario irónico que éste se permitiera hacer respecto de sí mismo. Creo del todo necesario atender detenidamente este tipo de dificultades en la medida en que son capaces de arrojar luz sobre la particular complejidad de la relación entre arte y espacio público. En cierto modo, estas dificultades resultan muy instructivas sobre los problemas que normalmente encuentra la *praxis* artística cuando ensaya sus instrumentos críticos y formales en un territorio cuyas coordenadas parecen exceder sus posibilidades inmediatas. Y es claro, además, que son estas dificultades las que nos permiten acceder a diversas dimensiones discursivas de lo “comunitario” y del espacio público entendido como una trama compleja que produce y reproduce un modelo de comunidad.

## 2. “Arte Público” y metarrelato televisivo

A modo de apunte para lo que acabo de señalar sobre el estatuto “público” del arte y las diversas dimensiones de lo “comunitario”, quisiera, a continuación, proponerles un ejemplo que seguramente muchos de ustedes recordarán.

En el verano de 2006, los programas matinales de la televisión local tuvieron entre manos una conmovedora historia de amor: la de un recolector callejero, un indigente llamado Hugo, que ansiaba demostrar a su compañera, Carmen, también recolectora, que la pobreza en que vivían no era impedimento para la dignidad de su amor y que ella tenía derecho a sentirse orgullosa de él. La historia contaba con todos los elementos propicios para un melodrama y se desarrollaba en el marco de la Quinta Bienal de Arte Joven (*Utopías de Bolsillo*), realizada en el Museo de Bellas Artes de Santiago. El “guión original” del que participaban Hugo y Carmen, tenía, como puede suponerse, otras pretensiones y otra orientación. La pareja de recolectores se apostó durante algunas semanas, por el tiempo que duró la muestra, en un pequeño recinto ubicado a pocos pasos del frontis del museo. En las paredes del recinto se exhibía un diorama pintado con la imagen de un paisaje desértico y el conjunto de la escenografía, incluida la pareja, estaba siendo monitoreada por un circuito cerrado. De esta manera, Hugo y Carmen convivieron dentro del diorama por espacio de dos meses y sus escenas conyugales se transmitieron en vivo y en directo para quien tuviera interés en observarlas desde unas pantallas ubicadas dentro del museo. El autor de esta instalación era el artista Máximo Corvalán, y el título de la obra, *Exposición Transitoria*.

A los pocos días, la televisión abierta ya había destinado diversos segmentos horarios en sus emisiones matinales para ampliar la cobertura a la historia de los indigentes. Se les saludaba muy temprano para saber cómo habían pasado la noche; se les preguntaba en qué había consistido su desayuno; se les atendía con un respeto pudoroso. Sus pertenencias, sus colchones y frazadas eran enfocados por unas cámaras acostumbradas a la retórica de

las cruzadas solidarias y, al cabo de un tiempo, los televidentes disponíamos de todos los elementos necesarios para completar el relato de las biografías y las circunstancias: ella vivía en una mediagua hace más de dos años, pero prefería deambular por las calles y dormir en las afueras de la Posta Central; él era un sobreviviente del día a día que agradecía la oportunidad de tener un techo y que estaba íntimamente convencido de que ahora terminaría de ganarse la admiración de su mujer.

La duración de esta miniserie se atuvo a los márgenes de la agenda noticiosa que, como de costumbre, no tardó en optar por algún otro recurso de reemplazo. Por cierto, como anécdota artística no tuvo mayor repercusión y resultó tan interesante como cualquier otra extravagancia mediática. Como se sabe, el tiempo de existencia de una noticia como ésta depende, en buena parte, de sus “atributos” públicos, de sus virtudes para invocar tópicos de debate. Pero el mérito no reside necesariamente en el suceso “como tal”, sino en la capacidad que demuestre de ser incorporado sin mayor resistencia en un espacio semántico ya definido por el “estilo marco” de lo televisivo. Por supuesto, la noticia dio paso a una zaga de retazos misceláneos fácilmente reconocibles: la analogía con campañas solidarias, como la de Un Techo para Chile; los despachos en directo desde el interior del recinto; la discusión sobre los índices de pobreza y de marginalidad en el Chile pujante; las notas de apoyo sobre la cruda realidad de la vida en las calles (“esa realidad que no queremos ver”); la respuesta del gobierno; la controversia sobre los límites del arte y la consulta de rigor a las “voces autorizadas” que salvaguardan sus relatos oficiales; la manipulación de los cuerpos despojados sometidos a vigilancia permanente; las ínfulas mediáticas y el afán publicitario de los artistas jóvenes, etc.

Señalo esto solamente para ilustrar el modo como las incursiones de la *praxis* artística en los espacios públicos pueden estar amparadas, a menudo, en supuestos especialmente frágiles. Uno de los mayores desafíos que enfrentan este tipo de intervenciones consiste en articular con eficacia la suma de variables formales, arquitectónicas, paisajísticas, históricas, estéticas y mediales que se inscriben, como tramas discursivas preexistentes, en una propuesta que trabaja en la escala ampliada de la urbe. Entendamos este desafío también como una aspiración: la de ofrecer una mediación crítica que permita cuestionar los relatos que construyen nuestra idea del “espacio público” propiamente tal, como también del tipo de relaciones que en él se establecen, sin por ello tener que resignar la innovación estética y el rigor y coherencia formal a que aspira la creación artística. En el caso que estoy tomando como ejemplo, habría que decir que la intervención no pudo o no supo estar a la altura de estas exigencias, y la prueba de ello es que el expediente operativo de la intervención fue *modelado* desde un principio por el metarrelato televisivo.

Partamos de una constatación fundamental: el trabajo de Máximo Corvalán apostó por un recurso cada vez más visitado en el arte reciente, el de la *provocación* como efecto estético autovalidado. Este gesto ligeramente manierista y ligeramente cínico, parece querer demostrar que aún pueden administrarse unos últimos ritos con el *ethos* del rupturismo vanguardista, y

lo hace conjurando los fantasmas de la vanguardia (la movilización colectiva, la ocupación revolucionaria del espacio social), con objeto de obtener, en su operación de catálisis, lo que sea “pura exhibición”, valor exhibitivo derivado en exhibicionismo: primado de la provocación y del cliché de lo sensacional.

Y en el reino de la lógica exhibicionista fermenta la sustancia de la *sinrazón mediática*. Y lo hace, habría que añadir, como *fantasmagoría de lo comunitario*, en la que el régimen televisivo se cierne como ese gran “Otro” que sustenta toda forma de intercambio simbólico y toda forma posible de comunidad participante. En este sentido, *Exposición transitoria* reflejaba muy bien aquello que señalaba tiempo atrás el historiador del arte Hans Belting: “Para compensar su exclusión de la presencia pública, los artistas realizan una instalación donde simulan un programa de TV privado” (2007: 229). Pero una pareja de indigentes en “exhibición televisiva”, como gesto que pretende ironizar la incapacidad del arte como agente de movilización social, resulta algo demasiado manido.

Lo que es más importante, y más grave además, es que el gesto en cuestión expone, en definitiva, la renuncia del arte a trabajar *la mediación propiamente tal* como un problema estético y político, prefiriendo en cambio provocar el *automatismo de la mediación*. Por eso, el gesto de exponer a los indigentes no hace más que señalar que la televisión *ya está ahí*, como tal automatismo: o sea, como forma pura de la mediación, como mediación consumada que produce la ilusión de que ha desaparecido; en suma, como medio de la mediación total (y es casi una redundancia advertirle que hay dos individuos, dos indigentes, viviendo en una instalación por el tiempo que dura una muestra que, de no ser por esta atracción zoológica, convocaría muy poco público). Pero si la televisión *ya está ahí* como medio de la mediación total, es porque administra los campos simbólicos con mayor eficacia que otros mecanismos de mediación, y también porque se alimenta de estos mecanismos distribuyendo todo posible relato en un tiempo “homogéneo y vacío” (para decirlo con Benjamin). La televisión *ya está ahí*, y esto significa que todo puede ser televisado, que todo ya fue televisado, que esto que está sucediendo ahora es una copia exacta de aquello que vi en televisión y que de un modo misterioso ya olvidé, aún sabiendo que está aquí de vuelta una vez más.

Al resignar inmediatamente su participación en el problema de la mediación, la propuesta de Corvalán quedó indefectiblemente entregada al espacio público de la televisión. Habiendo insinuado un relato alegórico del cuerpo público (en la figura de dos indigentes abandonados al abrigo transitorio y a la vigilia ininterrumpida de la “instalación de arte”), habiendo insinuado incluso un interesante recurso al *montaje escenográfico* como *verosímil de la noticia*, la obra en definitiva no supo establecer su propio potencial irónico de subversión. Asomó sus narices al espacio público, a pocos metros del museo y de la sala de exposición, y terminó violentada de inmediato; anticipada, como era de esperar, por los mecanismos mediáticos que quiso invocar. No pudo subvertir el “registro en directo” de la televisión ni los guiones televisivos que acompañaron ese registro y que tacharon el guión original de la obra como fallido e inoperante.

El discurso artístico no alteró en nada las formas de mediación pública que la televisión movilizó inmediatamente, como si hubieran estado destinadas a este caso particular y a sus relatos posibles. La obra fue *hablada* por el lenguaje privado del espacio público, monitoreado por las cámaras de televisión. Porque el espacio público se ha transformado al punto de segmentar sus escenografías en encuadres y códigos discursivos en tomas y personajes, en lenguajes y formas de experiencia modelados de acuerdo a los patrones de un circuito cerrado.

### 3. La obra de arte ante el *desastre del lugar*

Si la experiencia del espacio público puede a veces asemejarse a un circuito cerrado, no es extraño, entonces, que los artistas mantengan una especial preocupación por el concepto de *lugar*. Ni tampoco puede extrañar que sea esta preocupación la que define una de las características preponderantes del arte contemporáneo: la de trabajar en pos de una articulación estética y política de la experiencia del lugar. En la época que ha hecho del “desastre del lugar” una tópica paradigmática para representar la amenaza radical a la experiencia, el arte produce estrategias discursivas que apuntan a la *recuperación del lugar* como instancia en que se superponen el relato biográfico y el relato histórico de una comunidad cultural. Recuperación del lugar que quiere ser también, y más que nada, recuperación de la experiencia.

El “desastre del lugar” designa una modalidad de imaginación de la catástrofe que ha predominado como un *pathos* estético bien establecido en el imaginario contemporáneo. Los sucesos de septiembre de 2001 ofrecieron, a este respecto, un testimonio único del modo como las imágenes de desastre que pueblan nuestros televisores y nuestros cines determinan la “economía política” de la representación en sentido cabal; basta con señalar que la violencia inaudita de aquel acto pudo encontrar un eco de magnitud similar, cuando el espectador era arrebatado (como si se tratara de un automatismo generado por la mera televisación del hecho) por la sensación fantasmática de que algo así como King Kong *podría* en cualquier momento emerger entre el humo y el paisaje de la ciudad en llamas. Estoy cierto de que esto podrá sonar desmedido y cínico; sólo pretendo ilustrar hasta qué punto el formato de los “grandes desastres” (tributario del canon de lo “sublime”), constituye hoy en día una verdadera *matriz estética* que *modela* y determina las formas de relación que llegamos a establecer con estos acontecimientos, los que pueden incluso leerse como una *performance* estética derivada de la propia tecnología de registro que los ha documentado.

De ahí que septiembre de 2001 vino a *consumar* la pesadilla de la destrucción, pero reafirmando el núcleo de ficción en el acontecimiento mediado por el subtexto cinematográfico: *America under attack*. Así también, la tragedia de Phuket pudo aparecer no sólo como un hecho fortuito con consecuencias terriblemente desgarradoras; desde su multiplicidad de registros y relatos despertaba un fondo de angustia abrumado por la mortificación de la humanidad en manos de

una gran naturaleza castigadora, como una especie de venganza bíblica que se manifestara contra la cultura del placer.

¿De qué forma pueden los artistas mediar críticamente en nuestra relación con la imaginación de la catástrofe? Cuando el compositor alemán Karlheinz Stockhausen trazó su desafortunada y escalofriante comparación entre el atentado en Nueva York y la “obra de arte total”, un síntoma decisivo emergió en medio de la polémica: este argumento “criptofascista”, como lo llamó el crítico norteamericano Hal Foster, representaba el *summum* de un arte que abraza como su mayor aspiración la apoteosis de un acto final que no deja ningún testigo. Ésta sería tal vez la seña fundamental de un arte “despiadado”, como diría Paul Virilio: la de ser capaz de imaginar que siempre puede abrazar a la comunidad por última vez, solamente para destruirla, para desaparecer con ella sin dejar ningún rastro. Momento, pues, de la representación como apocalipsis. En cierto modo, un arte *sin comunidad* es un arte que piensa la comunidad como un relato acabado, como una última vez. Un arte sin comunidad quiere ser como la imagen sin historia de la circulación audiovisual: el lapso momentáneo de un final sin memoria ni testigos, sin posteridad ni relato memorable.

Quizás sea ésta la razón por la que algunos artistas trabajan la recuperación del *lugar* llevados por cierta urgencia política. *Recuperar el lugar* implica abrir espacio a la relación política como componente irrenunciable del discurso artístico. Y supone, también, abrir un espacio lúdico para imaginar una comunidad posible. Una comunidad *posible*: esto es, una comunidad que escapa al abrazo mortal de una “última vez”, que puede seguir siendo imaginada, y que siempre porta consigo la condición memorable de lo que fue y aún puede ser recuperado. De este modo, el arte propone muchas veces *figuras de lo público*. Algunos artistas *site specific*, por ejemplo, enmarcan sus estrategias de representación en una férrea defensa de la historicidad inmanente a los sitios en que intervienen. A pesar de haber superado los parámetros formales de la escultura, muchas de estas instalaciones públicas se han encargado de rescatar los elementos más subversivos de la lógica del monumento. Es claro que en esta decisión se juega la posibilidad de hacer de la obra un elemento catalizador de la densidad histórica del lugar, como una defensa aurática de lo memorable en un contexto postaurático que pretende resignar todo recurso a la memoria, como no sea bajo la premisa oficial de la memoria de Estado. Generando nuevas memorias y narratividades como si fueran palimpsestos que emergen en el paisaje urbano, la obra restituye un espesor simbólico a un espacio público saturado por las relaciones usuarias que impone a sus ciudadanos.

En la Bienal de Arte de Liverpool del año 2006, el artista Matej Vogrincic intervino la nave de la iglesia de Saint Luke con una congregación devota formada por espectrales botes de pesca. A partir de una serie de fotografías halladas en el Museo Marítimo de Merseyside y en el Museo de la Vida de Liverpool, montó este singular aparejo de sueños derruidos, de viajes olvidados, de relatos del comercio y la navegación transoceánica. El edificio en ruinas devolvió al paisaje de

la ciudad un conjunto monumental de una belleza sobrecogedora, armado de trazos y registros materiales generados por referencias cruzadas entre textos disímiles.

Algunas intervenciones urbanas, asegura la curadora Manray Hsu (2006: 13), “ayudan a liberar y a hacer circular la energía de la ciudad. De acuerdo a la medicina china, las enfermedades son causadas por flujos de energía ‘bloqueados’ o ‘interrumpidos’[...] de igual manera, estas intervenciones podrían denominarse ‘arquipuntura’ [*archipuncture*], un tratamiento específico para la regeneración urbana”. Estemos o no de acuerdo con el modelo que propone esta curadora, la obra de Vogrincic parece reafirmar la potencia simbólica del discurso artístico en el descampado de lo político que hoy se nos ofrece como ganancia. Se trata de una obra forjada por identidades en resistencia, por partículas mnémicas condensadas en un relato que difiere de las representaciones oficiales. Son los tiempos y experiencias que se niegan a incorporarse a la crónica de las transformaciones del espacio público sin alegar la persistencia de sus voces, sin reclamar *un lugar*. Son las voces de memorias culturales suspendidas en el momento de su desaparición. En la época en que el espacio público nos entrega, indefensos, a las prácticas estéticas de mercado (sus fetichismos, sus simulacros, su devenir estetizante), algunas prácticas artísticas insinúan formas de experiencia cargadas de imaginación y resignificación. Al arte le debemos, al menos, lo que aún está por hacer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Hans Belting (2007). “El arte en la era de la TV. Sobre el arte global y la historia del arte local”, en Gabriela Siracusano (ed.), *Las tretas de lo visible*. Buenos Aires: CAIA, 227-242.
- Hal Foster (2003). *Design and Crime (and other diatribes)*. London, New York: Verso.
- Manray Hsu (2006). “The Liverpool Model: From Local Knowledge to Archipuncture”, en *Liverpool Biennial 06*. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art Ltd., 11-13.