

Modos de hacer

Arte crítico, esfera pública y acción directa

Un proyecto editorial de
Paloma Blanco, Jesús Carrillo,
Jordi Claramonte, Marcelo Expósito



A.F.R.I.K.A. GRUPPE - NICOLAS BOURRIAUD - DOUGLAS CRIMP - MICHEL DE CERTEAU - ROSALYN DEUTSCHE
NINA FELSHIN - FIAMBRERA OBRERA - HAL FOSTER - ALEXANDER KLUGE Y OSKAR NEGHT - LUCY R. LIPPARD
NE PAS PLIER - RECLAIM THE STREETS - MARTHA ROSLER - @TMARK - FLORIAN SCHNEIDER

Ediciones Universidad de Salamanca

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

De este modo la consideración política de este tipo de prácticas necesitaría hacerse más exigente. Si las prácticas representacionales son insuficientes, ello es en parte debido a la limitación de su propio trabajo a la hora de evidenciar el funcionamiento de las instituciones destinadas a recoger y ordenar las producciones simbólicas de la alta cultura, pero en parte también porque a raíz de la progresiva implicación de artistas y colectivos con las comunidades y los agentes políticos reales se va haciendo evidente que es preciso llegar a otras formas de producción y distribución del trabajo artístico. Frente a un arte público "comprometido" recodificado y absorbido por las instituciones culturales, surge la necesidad de una vuelta a la protesta pública y a la acción directa, no de un modo acrítico que dé por bueno el activismo político más tradicional, sino haciendo por incorporarle toda la complejidad y riqueza de matices que las prácticas artísticas han asumido como propias. En la cuarta sección de este libro se tratará precisamente de esas derivas en que las prácticas artísticas han llegado a un terreno común con otras procedentes a su vez del activismo político, que vienen también huyendo de una concepción extremadamente pobre de lo político, por instrumental y unidimensional. Es a través de tales procesos de cruce y crítica mutua que pueden resultar enriquecidos tanto el activismo político que tendría que hacer su discurso más rico como las prácticas artísticas que tendrían que asumir un grado de articulación y conexión política que las llevaran más allá del limbo de buenas intenciones en que aún quedan buena parte de los artistas que iremos viendo en estas páginas.

Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar¹

✦ LUCY R. LIPPARD

He pasado gran parte de mi vida mirando, pero apenas he mirado lo que ocurría a mi alrededor. La historia y el mundo del arte "progresan" concentrándose en un punto de fuga inventado, perdiendo de ese modo las perspectivas cíclicas y panorámicas. Y por supuesto no es fácil ser visionario en medio de la niebla. Mientras tanto, la frase de Hazel Henderson, "*piensa globalmente, actúa localmente*" se ha convertido en un dogma, en una idea tan utilizada e importante como para seguir siendo cierta. No obstante, la noción de lo local, del escenario, de la situación y de la localidad, el *lugar* en una palabra², no ha prendido en la corriente dominante del arte, ya que en el actual sistema de distribución el lugar del arte debe ser relativamente generalista y ajeno a la política y al sufrimiento si quiere atraer a un número suficiente de compradores.

La amnesia social y las actitudes antihistóricas que caracterizan a nuestra sociedad afectan también por lo general al mundo del arte. "*Cada vez más*

¹ Nota de la editora. Este ensayo fue publicado originalmente bajo el título "Looking Around: Where We Are, Where We Could Be", en Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995, pp. 114-130. Como se indica más abajo, el volumen citado es el resultado del simposio homónimo coordinado por Suzanne Lacy alrededor de la expresión "arte público de nuevo género" (véase *infra*, nota 19). Se recomienda la lectura del texto introductorio de Lacy a dicho volumen: "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys". Es en el contexto de tal debate que Lippard va a aludir a dicha expresión en diferentes pasajes de este escrito. Los argumentos aquí expuestos, según nos recordó la misma autora, serían la semilla de un libro que publicaría dos años después: *The Lure of the Local. The Sense of Place in a Multicentered Society*, New Press, New York, 1997. Traducción de Paloma Blanco y Jesús Carrillo.

² NdE. En la versión original se juega con variantes sobre la palabra "local": *locale*, *location*, *locality*, para finalmente llegar a la noción de "lugar", *place*.

parece que el cambio es todo lo que hay... No existe un sentido de progreso que logre dotarnos de sentido o de profundidad o de hacernos sentir herederos y herederas del pasado"³. Pero, quizás porque estamos en un momento retrospectivo de la historia aproximándonos al final de un milenio y habiendo pasado el quinto centenario del acontecimiento más celebrado del colonialismo, muchos y muchas de nosotras estamos volviendo la mirada hacia atrás buscando un terreno sólido desde el cual dar un salto hacia un futuro en pleno cambio. Parece significativo que lo que el historiador Lawrence Grossberg llama "las piedras angulares de la investigación histórica" puedan ser también consideradas como piedras angulares del arte al que está dedicado este libro⁴: "apreciación de la diferencia, comprensión del contexto y capacidad de llevar a cabo juicios críticos comparativos a partir de la empatía y la evidencia"⁵.

Es obvio que la crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra "ecología" significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy en día. Precisamente debido a que mucha gente en el mundo no vive en su hogar, el planeta se está convirtiendo para muchas personas en un hábitat imposible. Del mismo modo que hemos perdido nuestro lugar en el mundo, también hemos perdido el respeto por la tierra y por ello la maltratamos. Al carecer de un sentido de comunidad microcósmica, somos incapaces de proteger nuestro hogar macrocósmico global. ¿Puede un arte interactivo y procesual "devolver a la gente al hogar" en una sociedad caracterizada por lo que Georg Lukács llamó "carencia trascendental de hogar"?

Nunca desde el arte regional de los años 30 había habido tanta gente interesada en mirar a su alrededor y en dejar constancia de lo que ven o les gustaría ver en su entorno a través de algo que llaman arte. Algunas de estas personas han querido ir más allá tanto de la función reflexiva de las formas convencionales de arte, como de la función de protesta de gran parte del arte activista. Artistas, escritores, escritoras y activistas observan la relación entre la gente y su propia relación con la gente que es diferente, entre la gente y el lugar, entre la gente, el lugar, la flora, la fauna y, ahora también obligadamente, la atmósfera; una manera de comprender la historia y el futuro.

³ Laurence Grossberg, citado en George Lipsitz, *Time Passages*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990, p. 22.

⁴ NdE. Este libro: se refiere a *Mapping the Terrain*, véase *supra*, nota 1.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

El auge creciente de lo "multicultural" (y de lo transcultural e intercultural) en la última década ha abierto nuevas vías para la comprensión de la increíblemente compleja política de la naturaleza. A pesar de que la gente (y las ideologías) a menudo se olviden por completo del arte que trata sobre la tierra y el paisaje, los conceptos de cultura y lugar son de hecho inseparables. Como ha observado Kenneth Helphand, los paisajes (que yo definiría como un lugar visto desde la distancia) "portan un legado y una enseñanza" capaz de generar "una ciudadanía que toma forma a través del paisaje"⁶.

Las narraciones nacionales, globales o colectivas, se hacen especialmente accesibles a través de la propia historia familiar, simplemente preguntándonos por qué nos mudamos de barrio, de ciudad, de estado o de país, por qué encontramos un trabajo o lo perdemos, por qué nos casamos y con quién, por qué perdimos contacto con ciertos parientes y con otros no. Podemos tomar como punto de partida, por ejemplo, investigar simplemente acerca del lugar donde vivimos o donde crecimos. ¿Quién vivió antes ahí? ¿Qué cambios se han llevado a cabo o has llevado a cabo? ¿Cuándo se construyó tu casa? ¿Qué dicen los archivos del condado al respecto? ¿Cómo encaja todo ello con la historia local? ¿Se ha reevaluado o se ha depreciado? ¿Por qué? ¿Cuándo se mudó tu familia? ¿De dónde venía y por qué se mudó? ¿Qué gente habitaba el territorio originalmente? ¿Tu familia recuerda su historia en esa zona o en alguna otra? ¿Tus parientes viven cerca? ¿Qué ha cambiado desde tu juventud? ¿Por qué? ¿Qué relación tiene el interior de tu casa con el exterior? ¿Cómo refleja su estilo y su decoración la formación cultural de tu familia y su lugar de procedencia? ¿Tiene garaje? ¿Césped? ¿Jardín? ¿La vegetación es local o importada? ¿Hay agua suficiente para mantenerlo? ¿Hay animales? Y a nivel más general, ¿estás satisfecho o satisfecha con el presente? Si no lo estás, ¿sientes nostalgia por el pasado o suspiras por el futuro? Y así sucesivamente.

Preguntas como estas pueden precipitar una cadena de recuerdos personales y culturales, pueden permitir conectar historias interrelacionadas, poner en evidencia el funcionamiento del poco conocido sistema de clases americano, sacar a la luz las divisiones raciales, de género y de cultura, a la vez que fundamentos vitales en común, informarnos sobre el uso/abuso de la tierra, sobre la geografía, el medioambiente y la planificación urbana y hacernos comprender, por último, la experiencia de la naturaleza que ha hecho del "retorno" a ella algo tan mítico. Cuando se lleva la investigación

⁶ Kenneth Helphan, en Kenneth Helphan y Ellen Manchester, *Colorado: Visions of an American Landscape*, Boulder, Rinehart, 1991, pp. xxiv-xxv.

sobre la pertenencia a una práctica artística participativa, puede llegarse a imaginar la visión colectiva del lugar, una que nos haga entender hasta qué punto los habitantes humanos están involucrados en el medioambiente, además de ser simplemente sus invasores (aunque esto también debe tenerse en cuenta). Según Wendell Berry, el autor que ha escrito de un modo más evocador sobre el lugar Americano, “*los conceptos de país, de patria y de hogar suelen simplificarse en la idea de ‘entorno’, es decir, lo que nos rodea. Al pasar a concebir nuestro lugar, nuestra parte del mundo, como ‘entorno’, como lo que nos rodea, estamos estableciendo una profunda división entre éste y nosotros mismos*”⁷.

La inmersión real en el mundo depende de una familiaridad con el lugar y con su historia muy rara en la actualidad. Un buen modo de entender el lugar donde hemos aterrizado es identificar las fuerzas económicas e históricas que nos han llevado a donde estamos, en solitario o en compañía. La cultura, como decía un artista contemporáneo, no es de dónde somos: es de dónde venimos. Si nos miramos a nosotros mismos con una mirada crítica, como parte de un contexto social, como habitantes, consumidores, espectadores o turistas, podremos llegar a entender nuestro papel en los procesos naturales que determinan nuestro futuro. Del mismo modo, el estudio del lugar nos da acceso a una experiencia directa del territorio (lo que llamamos “naturaleza”), así como a una conciencia de la política ecológica y a una toma de responsabilidad respecto al futuro.

Jeff Kelley ha establecido una diferencia entre la noción de lugar y la de emplazamiento, que se popularizó a finales de los años 60 en relación a la escultura *site-specific*: “*El emplazamiento se refiere a las propiedades físicas que constituyen un lugar... mientras que los lugares son los recipientes de lo humano*”⁸. Aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez. La consecuencia es que si sabemos cuál es nuestro lugar entonces conoceremos cosas sobre él; sólo perteneceremos realmente a un lugar si lo “conocemos” en el sentido histórico y experiencial. Pero poca gente en la sociedad norteamericana contemporánea conoce su lugar. (Cuando pregunté a unos veinte estudiantes universitarios que me hablaran

⁷ Wendell Berry, *The Unsettling of America: Culture and Agriculture*, Sierra Club Books, San Francisco, 1986, p. 22.

⁸ Jeff Kelley, “Art in Place”, en *Headlands Journal*, Headlands Center for the Arts, San Francisco, 1991, p. 34. Aunque ya estaba trabajando sobre este tema antes de leer el trabajo de Kelley sobre el lugar, éste resultó de una gran utilidad para mis investigaciones, así como su versión más amplia aún no publicada.

de “su lugar”, la mayoría no tenía ninguno; las excepciones fueron dos mujeres Navajo, criadas al modo tradicional, y un hombre cuya familia había vivido durante generaciones en una granja en el sur de Illinois.). Pero incluso aunque podamos localizarnos a nosotras y nosotros mismos, ello no significa necesariamente que conozcamos nuestra posición dentro de ese lugar o nuestra relación con él. Algunas de nosotras y de nosotros hemos adoptado lugares que sólo son nuestros psicológicamente, definiéndose nuestro lugar como un ámbito sentido pero invisible.

Frente a los pueblos indígenas de este hemisferio, imbuidos en la tierra (y que la transformaron paulatinamente durante miles de años), los invasores europeos vieron el mundo natural como algo que saquear, conquistar, explotar y mercantilizar. Trajeron consigo la negación, una enfermedad que aún prevalece entre muchos de sus descendientes. Nunca se reconocieron las causas del agotamiento de los recursos, de la desaparición de los bosques y de la tierra cultivable en el “viejo mundo”, de modo que los viejos hábitos fueron simplemente trasladados al “nuevo mundo”. Aunque ya se propagó un sentimiento colectivo de pérdida a finales del siglo XIX, cuando se acabó de parcelar la mayor parte de la tierra cultivable, la mayoría de la gente en los Estados Unidos aún quiere creer que nuestros recursos, el agua, el suelo, los bosques, el combustible, el oxígeno son infinitos. En relación con esto se haya la escasa atención que despierta el modo en que se estructuran los espacios rurales y urbanos y cómo afecta a nuestra psicología nacional. (El historiador John Stilgoe afirma que en la Nueva Inglaterra colonial las ciudades planificadas bajo extrañas se consideraban un foco de desorden y “*con muchas probabilidades de albergar inestabilidad a nivel civil y eclesiástico*”⁹).

Hoy día, de acuerdo con Rosalyn Deutsche, la consideración del espacio en tanto reflejo de las relaciones de poder (producidas por las relaciones sociales) “*está en la agenda política como nunca lo había estado antes*”¹⁰. Esta preocupación la reconocemos en artistas que durante años han estado “enfocando” los barrios, los centros comerciales, los parques y otros contextos sociales. Sin embargo, el tono general no es excesivamente esperanzador. Me he visto sorprendida por tres fenómenos recientes relativos al acto de nombrar. En primer lugar, el impulso postmoderno (ahora con más de una década de antigüedad y con capacidad retroactiva) ha engendrado una plétora de exposiciones, artículos y libros con el título: re- visar, re- visionar,

⁹ John R. Stilgoe, *Common Landscape of America: 1580 to 1845*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1982, p. 45.

¹⁰ Rosalyn Deutsche, “Uneven Development: Public Art in New York City”, en Russell Ferguson et al. (eds.), *Out There*, The New Museum, Nueva York, 1990, p. 119.

re-trazar, re-pensar, re-fotografiar. En segundo lugar, los títulos de las exposiciones que tienen la tierra y la naturaleza como tema están adoptando un tono melancólico e incluso apocalíptico: por ejemplo, *Against Nature*, *The Demoralized Landscape*, *The Unmaking of Nature*, *Lost Illusions*, y *Utopia, Post-Utopia*. En tercer lugar, los términos "territorio", "tierra", "terreno" y el "trazado de mapas" se encuentran de un modo omnipresente tanto en la teoría como en la práctica. El mapa como concepto micro/macro visual ha despertado siempre gran interés en los artistas, y particularmente en los artistas "conceptuales" y "de la tierra" de 1965 a 1975. Por un lado, mapear/explorar el terreno puede considerarse una incitación a la medición, al trazado de barreras, de fronteras, de zonas, y al despliegue de otros instrumentos de posesión. Pero por otro, los mapas nos dicen dónde estamos y nos muestran hacia dónde nos dirigimos.

Entender nuestra geografía cultural es condición necesaria para poder reinventar la naturaleza. Necesitamos dejar de negar la diferencia y de fingir un confuso universalismo que enmascara y sostiene profundas divisiones sociales. Debemos profundizar en el conocimiento de nuestras relaciones con los demás, como parte de una ecología cultural, y tomar conciencia de nuestra posición como artistas y trabajadores y trabajadoras culturales respecto a problemas tales como la falta de vivienda, el racismo y el derecho a la tierra, al agua, a la propia cultura y a la religión, hayamos o no trabajado alguna vez directamente con estos asuntos. Debido a sus vinculaciones mutuas, el hecho de ignorar uno de estos problemas supone no entender los demás. No obstante, esta toma de conciencia requiere una extensa investigación visual y verbal (y local) que no está incluida en la educación artística tradicional. Deben incorporarse necesariamente los estudios multiculturales a toda práctica artística que aborde la historia y el lugar. Si sólo se estudia la historia del hombre blanco, el lugar permanece oculto. Por ejemplo, en un seminario sobre la tierra que llevé a cabo en Colorado, me encontré con la necesidad de abordar en su conjunto el modo en el que la tierra había sido utilizada y concebida por sus habitantes originarios, la trágica historia de los nativos y la lucha continua por las concesiones de tierra mejicana, el papel jugado por los granjeros negros, por los vaqueros, por los trabajadores del ferrocarril y agricultores chinos, el internamiento en campos del desierto de los estadounidenses de origen japonés durante la II Guerra Mundial.

La América blanca se ha visto profundamente afectada (tan profundamente que a menudo no se muestra en la superficie) por las tradiciones territoriales de las culturas de nativos y mestizos. Los colonos heredaron emplazamientos y técnicas agrícolas y sobrevivieron mediante el aprendizaje de las

costumbres de los indios, aunque éstos fueran eliminados en el camino¹¹. El resurgimiento reciente del interés por la cultura nativa (un proceso que comenzó en los 60) se debe en parte a la fuerza y el orgullo que siente el indio por haber sobrevivido, y en parte a su rabia por el coste que ha pagado su cultura, su salud y sus tierras. Pero también es producto de la conciencia extendida entre los estadounidenses de origen europeo acerca del fin de un sueño de quinientos años de colonialismo. La búsqueda del lugar es la búsqueda mítica del *axis mundi*, de un lugar donde quedarse, de algo a lo que aferrarse. (Como ha afirmado el artista Seneca Peter Jemison no es la bandera sino el mástil y el águila en su parte superior lo que cuenta para su gente, pues conectan tierra y cielo, cuerpo y espíritu). Al mismo tiempo, es necesaria una des-idealización de la naturaleza y de las actitudes nativas hacia la naturaleza ya que todo lo que es elevado a un pedestal puede verse fácilmente arruinado de nuevo.

Un arte comprometido con el lugar debe formar parte de un proceso más amplio. Oleadas cada vez más grandes de personas exiliadas atraviesan esta tierra y hemos convertido en nómadas incluso a quienes eran sus habitantes originarios. La población inmigrante en los Estados Unidos (todos nosotros y nosotras) carece de un centro y de un modo de orientación. Tendemos a pensar que nuestros ancestros sí lo tenían, pero mi familia, por ejemplo, estuvo desplazándose constantemente de un lado a otro, siendo pocas las generaciones que permanecieron en un mismo lugar desde el 1700 en adelante. Cuando una escultora cuyo trabajo se vincula con su lugar dice: "el lugar es aquello que has abandonado"¹², no estoy segura de si se refiere a "todo lo que te queda" o a "todo lo que has dejado atrás".

Aunque el arte se ha utilizado frecuentemente en el pasado como un medio de propaganda al servicio del colonialismo y del expansionismo (especialmente durante la marcha hacia el Oeste en el siglo XIX) y aunque gran parte del arte público contemporáneo sirve aún como propaganda de las estructuras de poder existentes (especialmente del desarrollismo y la banca), en esta sociedad no tenemos un medio mejor de reimaginar la naturaleza, de negociar, utilizando las palabras de Donna Haraway, "los términos en los que el amor por la naturaleza podría formar parte de la solución en vez de ser parte de las imposiciones de la dominación colonial y de la destrucción medioambiental"¹³.

¹¹ Véanse, por ejemplo, los libros de Jack Weatherford, incluido *Indian Givers*.

¹² Mary Ann Bonjorni, *Leaving Is Becoming About*, Western Nevada Community College, Carson City, 1989, s/p.

¹³ Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto", en Donna J. Haraway, *Simmians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, pp. 164-65.



Fig. 1: Judith F. Baca, *The Great Wall of Los Angeles*, 1976-continuando. Se trata del proyecto de un mural situado a lo largo del canal de control de la corriente del río Los Angeles y realizado durante varios veranos por cientos de adolescentes. Este proyecto está siendo conducido y dirigido por Baca junto con la colaboración del Cuerpo de Ingenieros, la ciudad, los políticos locales, profesores, antropólogos, distintos miembros de las bandas locales de adolescentes y el sistema de justicia criminal, entre otros. Su estrategia apunta hacia el activismo político y la educación a través del arte, representando las luchas y las aportaciones realizadas por la población indígena, las minorías inmigrantes y las mujeres, desde la prehistoria hasta los 50.

La clase media alta (a la que pertenecen la mayoría de los artistas) tiende a confundir lugar con naturaleza, porque tiene los medios y el tiempo libre necesarios para satisfacer su ansia de ver mundo, de viajar a lugares llenos de belleza, exotismo y curiosidades, de poseer segundas residencias en playas, montañas y granjas abandonadas. Pero los medios urbanos son también lugares, aunque conformados de un modo diferente, más propensos a engendrar subjetividades múltiples que facilitan la comunicación intercultural y que, de hecho, son el resultado de dicha comunicación entre culturas. Aquellos de nosotros que actualmente vivimos en una gran ciudad nos vemos enfrentados a un enorme espejo siempre que salimos al exterior. Nos refleja a nosotros y a quienes, como nosotros, vivimos en un mismo territorio. A menudo, nuestras apariencias y nuestras vidas difieren, pero no podemos mirarnos en el espejo sin ver también al resto. James Baldwin da en el clavo cuando, al hablar sobre la naturaleza recíproca de la comunicación cultural, afirma: "*si yo no soy quien tú pensabas que era, entonces tú tampoco eres quien pensabas*"¹⁴.

La dialéctica entre lugar y cambio es un punto de cruce de un gran potencial creativo. Actualmente estoy experimentando con las ideas hasta aquí esbozadas como herramientas de enseñanza, como formas a partir de las cuales profesoras, profesores y estudiantes pueden colaborar para encontrar su lugar. Un número creciente de artistas se están viendo implicados en ideas similares. De un modo interdisciplinar y multicultural, esta línea de investigación y producción se relaciona con contextos y contenidos, en lugar de con estilos y corrientes. Mis modelos son artistas cuyas ideas de lugar y de historia incluyen a la gente y quienes forman el germen de gran parte del arte interactivo o de "nuevo género": desde el *Great Wall of Los Angeles* de Judith Baca [fig. 1], que reúne grupos de adolescentes procedentes de distintos orígenes culturales para crear un mural sobre la historia no-blanca de California, a la obra de Mierle Laderman Ukeles con el Departamento de Limpieza de Nueva York [fig. 2] que nos muestra cómo nos mantenemos a nosotros mismos y cómo gestionamos nuestros desechos (y con quién); y desde la exploración a pequeña escala del fenómeno de las personas sin hogar de John Malpede a los intentos realizados por Newton y Helen Mayer Harrison por recobrar el medioambiente a gran escala. Los artistas visionan un proceso que resulta en una obra de arte.

¹⁴ James Baldwin, "A Talk to Teachers" (1963), en Rick Simonson y Scott Walker (eds.), *Graywolf Annual: Multicultural Literacy*, Graywolf Press, Saint Paul, 1988, p. 8.



Fig. 2: Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation: Hand-shake Ritual*, 1978-79, Nueva York. A mediados de los 70 Ukeles comienza a examinar el papel de la mujer en diversos campos. Esto le conduce a considerar los distintos sistemas por los que la sociedad se mantiene a sí misma. *Touch Sanitation* es el nombre de una performance llevada a cabo por toda la ciudad de Nueva York, mediante la que Ukeles trata de denunciar el trato falto de respeto y consideración al que se ven sometidos los trabajadores del departamento de recogida de basuras de Nueva York. De este modo durante un período de once meses, Ukeles conversó con los trabajadores, recogiendo su opinión sobre su situación, y vestida con su mismo uniforme de color naranja se dedicó a recorrer los cinco distritos de la ciudad, dando la mano a cada uno de los trabajadores del departamento. A cada vez les daba las gracias, dando lugar a una relación de respeto y agradecimiento entre ella y los trabajadores. De este simple gesto surgió todo un complejo conjunto de exposiciones, acontecimientos y análisis.

DÓNDE ESTAMOS

Llevo mucho tiempo peleando con estas ideas. En 1967 escribí que el arte visual se mantenía en suspenso en un cruce de caminos "que muy bien puede convertirse en dos caminos hacia un mismo lugar: el arte como idea y el arte como acción... El arte visual sigue siendo visual aunque sea invisible o visionario"¹⁵. En 1980 escribí:

¹⁵ Lucy R. Lippard, "The Dematerialization of Art", en *Changing*, E.P. Dutton, Nueva York, 1971, p. 255.

"Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro. Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de 'formas nuevas' porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte"¹⁶.

No todas las diversas formas (aunque no lo suficientemente diversas aún) que han recibido el nombre de "arte público" son merecedoras de tal título. Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté. Con el fin de esclarecer el momento en el que nos encontramos, he realizado una lista provisional de los géneros existentes dentro del arte que se ocupan del tema del lugar. No se trata de establecer categorías rígidas ya que muchas de ellas se solapan:

Obras concebidas para exposiciones de interior convencionales (instalaciones, fotografías, arte conceptual, y propuestas de proyectos) que hacen referencia a la comunidad, la historia o el medio local. Ejemplos son: *Chicago Stories* de Deborah Bright y Nancy Gonchar, la propuesta del *Boulder Creek Project* de Newton y Helen Mayer Harrison y la obra *Bravo 20: The Bombing of the American West* de Richard Misrach.

Arte público tradicional de exteriores (no "plunk art" [arte dejado caer], como cuando se coje una obra, se aumenta de tamaño y se deja caer en el emplazamiento) que pretende llamar la atención sobre las características específicas o las funciones de los lugares en donde interviene, ya sea en localizaciones predecibles como parques, plazas de edificios bancarios, jardines de museos y campus de colegios (como el monumento a la minería en Frostburg, Maryland, de Andrew Leicester; el *Memory Path* de Athena Tacha en Sarasota, Florida; y el *People's History of Colorado* de Barbara Jo Revelle, en Denver), o en lugares inesperados y algunas veces inaccesibles, tales como calles, escaparates, una cabaña en el bosque, un campo de golf, una oficina, un supermercado, un cráter en un desierto, un barrio residencial (tal como los paisajes y las civilizaciones imaginarias para "Gente Menuda" de Charles

¹⁶ Lucy R. Lippard, "Hot Potatoes: Art and Politics in 1980", en *Block*, nº 4, 1981, p. 17.

Simonds y la *House of the Future* de David Hammons en Charleston, Carolina del Sur). Este grupo incluiría también un arte público innovador y ciertos monumentos subvencionados oficialmente, con fines sociales y con referencias locales, como el *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin y el mural *Little Tokyo* de Barbara Kruger en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles.

Obras de arte *site-specific* en el exterior, a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en el funcionamiento real de la obra. Encontramos ejemplos en las paredes oficialmente reservadas al *graffiti*; el *Green Chair Project* de Joel Sisson en Minneapolis; *Pullman Projects* de Olivia Gude y Jon Pounds en Chicago; el *Border Art Workshop* en San Diego y Tijuana; el *African American Heritage Museum* de Dr. Charles Smith en Aurora, Illinois; y las obras realizadas por muralistas progresistas.

Instalaciones públicas de interior de carácter permanente, dotadas a menudo de alguna función relacionada con la historia de la comunidad, como son los murales de correos por todo el país y la obra de Houston Conwill, Estella Conwill Májozo y Joseph De Pace *The Rivers* en el Schomburg Center for Research in Black Culture en Nueva York. En este grupo también se incluyen los proyectos en los que se hace una referencia específica a la historia de la comunidad y vinculados a procesos educativos en marcha, como el *Chinatown History Project* de Nueva York y el parque industrial nacional de Lowell, Massachusetts.

Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común. Al igual que los carteles en la calle, las pintadas con plantillas o los adhesivos, estas obras funcionan a menudo como un "arte que hace despertar", un catalizador de la acción colectiva. Ejemplos: las *Three Weeks in May* de Suzanne Lacy en Los Angeles y *The Year of the White Bear* de Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco en distintos lugares de los Estados Unidos y Europa [fig. 3].

Arte que trabaja a favor de una toma de conciencia medioambiental y por la mejora y reivindicación de zonas baldías, centrándose en la historia natural, realizando parques y limpiando la contaminación. Un ejemplo de esto es el *Time Landscape of New York City* de Alan Sonfist.

Arte político directo y didáctico que trata públicamente asuntos locales o nacionales, especialmente mediante señalizaciones sobre medios de transporte, parques, edificios o por la carretera, que marca emplazamientos, acon-

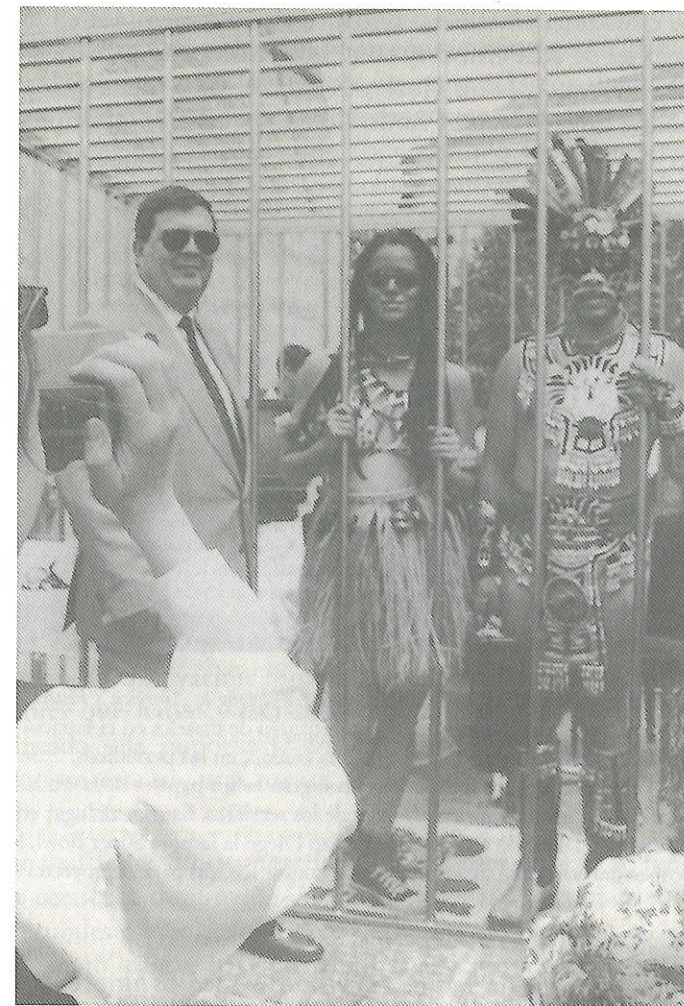


Fig. 3: Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *The Year of the White Bear (Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid)*, 1992. Durante tres días los artistas vivieron dentro de una habitación a modo de gran jaula en la Plaza del Descubrimiento de Madrid, España. Disfrazados como indígenas, en un espacio completado con su televisión, ordenador, ..., representaron los papeles "auténticos y tradicionales" atribuidos tradicionalmente a los indígenas. Los sorprendidos espectadores podían pagar para verles ejecutar las danzas tradicionales así como para tomar fotografías de tan extraños indígenas. Esta performance parodiaba la forma en la que los 'conquistados' habían sido devueltos a España y mostrados a los 'exploradores', criticando de este modo las celebraciones del quinto centenario de la conquista de Cristóbal Colón. Más de la mitad de los espectadores confundieron la función crítica de la performance con una exposición científica. Este trabajo fue recreado en otros países y contextos durante los dos siguientes años, incluyendo una performance en el Museo de Historia Natural de Chicago.

tecimientos e historias invisibles. Tenemos algunos ejemplos en el proyecto de señalizaciones de REPOhistory en el Lower Manhattan, el *San Diego bus project* de David Avalos, Louis Hock y Elisabeth Sisco [fig. 4] y los *Host Projects* de Hachivi Edgar Heap of Birds, llevados a cabo en múltiples sitios.



Fig. 4: David Avalos, Louis Hock y Elisabeth Sisco, *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*, 1988. Mediante el despliegue de un gran número de carteles en el espacio publicitario de los autobuses y de cientos de posters por toda la ciudad, en los periódicos, ... se denuncia el abuso al que se ven sometidos los trabajadores inmigrantes sin papeles de la ciudad, dedicados en su mayoría a realizar los trabajos en el sector de los servicios. Esto tiene lugar en el momento en el que se estaba celebrando en la ciudad de San Diego la famosa Super Bowl, lo que supuso una gran cobertura adicional de los medios de comunicación para el proyecto.

Emisoras móviles de radio, televisión o medios impresos de acceso público, cintas de audio y vídeo, postales, cómics, guías, manuales, libros de artista y carteles. Ejemplos a destacar son el libro y los carteles realizados por Carole Condé y Karl Beveridge con Sindicatos Canadienses, la televisión de acceso público de Paper Tiger, el arte realizado para acompañar manifestaciones como el *AIDS quilt* y el *Spectacle of Transformation* en Washington, D.C.

Acciones de carácter itinerante o encadenadas que implican a ciudades enteras o que aparecen por todo el país de un modo simultáneo para subrayar o vincular asuntos actuales. Ejemplos son las plantillas de John Fekner en el Bronx, Nueva York; el *Shadow Project*, una conmemoración nacional del día de Hiroshima; y los ideogramas de carretera de Lee Nading.

Durante estas últimas décadas algunos artistas se han aventurado en el contexto público y han realizado un arte interactivo, participativo, efectivo y afectivo, relacionado con los lugares y su gente. Desde finales de los 50 se han llevado a cabo intentos de utilizar las formas, los materiales, la participación, el contexto y el contenido (por ejemplo los *happenings* de Allan Kaprow, Claes Oldenburg y Carolee Schneeman) como un modo de escapar de las galerías y museos. En los años 60 el gerundio (la forma gramatical que implica procesualidad) se convirtió en escultura y comenzó a salpicar, a inclinarse, a colgarse, a extenderse, a actuar, a mutar y a movilizarse¹⁷. Alrededor de 1966 existía ya un conjunto definido de obras que cuestionaban las estructuras por las cuales el arte existe en el mundo: los mitos modernistas, su estatuto de mercancía, los efectos sobre la ecología, la dominación masculina y blanca, el objeto de lujo, la audiencia especializada de clase alta y el confinamiento cultural de los mismos artistas.

Paralelo al desarrollo desde los años 60 de un arte experimental socialmente comprometido ha surgido un movimiento aún frágil que lucha por la democracia cultural y que ha reconocido en el arte algo útil, aunque no necesariamente utilitario. Gracias en parte al arte de mujeres que desde comienzos de los 70 ha subrayado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal (en la actualidad existen más mujeres que hombres que hacen y escriben sobre arte público participativo) se ha experimentado una importante ampliación de la noción de arte público, convirtiéndose éste en una fuente de educación y de entretenimiento, y además de pensamiento crítico.

A finales de los 80, sorprendentemente, este ímpetu se fue aceptando dentro la corriente dominante aunque sin llegar a reconocerse sus antecedentes culturales e ideológicos. Pero de hecho es aún poco el "arte público de nuevo género" que se hace por ahí. Las relaciones entre artista y comunidad han sido normalmente sólo transitoriamente monógamas. El artista (que puede vivir *in situ* o haberse lanzado en paracaídas sobre el terreno) sigue su camino una vez acabada la obra, mientras que la comunidad a veces no llega a implicarse suficientemente en la continuación o extensión del proyecto. Han sido ya demasiados los artistas que albergando la esperanza de ayudar a cambiar el mundo haciendo un arte orientado a sensibilizar a un público cada vez más amplio y en lugares cada vez más accesibles han visto sus ilusiones frustradas por la burocracia que acompaña a todo el proceso.

¹⁷ NdE. La alusión al gerundio se explica porque en el original en inglés todos estos procesos artísticos se califican mediante esta forma verbal: *scattering, leaning, hanging, folding, stretching, acting out.*

"El arte público quema" según opina un artista público muy respetado y comprometido desde hace mucho tiempo. Otra artista me dijo que estaba acabada en lo que al arte público se refiere, tras trabajar durante varios años en un proyecto que estaba completamente aprobado y subvencionado, hasta la hora en que apareció una orden oficial para retirarlo de escena. Artistas idealistas en todo el país están siendo sofocados y sofocadas por las formalidades burocráticas, convirtiéndose en mártires de la esperanzadora causa de un arte verdaderamente público, interactivo, participativo y progresista. El dinero y la energía que debería emplearse en la educación mutua y colectiva de artistas y burócratas parece que no está disponible.

De toda la gente sobre la que he escrito en mi columna sobre arte, política y comunidad desde 1981¹⁸ la gran mayoría sigue en activo. La colaboración y el apoyo organizativo mutuo parece que sean capaces de mantener vivas sus energías, mientras que el "éxito" y la atracción por los lugares de exposición convencionales tienden a debilitar la implicación del artista con la gente. Algunos artistas afamados de tendencia progresista han podido llevar su mensaje a un público más numeroso, aunque eso no quiere decir más amplio, al tener mayor acceso a los medios de comunicación.

El tren de alta velocidad de la novedad en el mundo del arte, que a menudo recompensa sólo lo que es "nuevo" en la superficie e ignora a quienes están en la brecha durante todo el camino (a menos que sus productos sean comercializables), es parcialmente responsable del agotamiento existente entre los artistas públicos, así como también lo es el clima político y económico actual. A pesar de que fracase a la hora de conseguir sus objetivos, sin embargo, este arte de "golpea y huye" (o que "se escurre cuando lo abrazas") ofrece algunas pistas interesantes acerca de las nuevas posibilidades del arte en la vida cotidiana.

NUEVO
El arte de vanguardia está siempre avanzando, metafóricamente, hacia un territorio "nuevo", poniendo a prueba "nuevos" parámetros y exigiendo "nuevos" paradigmas. Queda por ver si el "nuevo" género de arte público podrá trascender los límites (y la demanda comercial de novedad) que albergan o aprisionan a aquel arte que pretende avanzar hacia el mundo. Aunque he utilizado esta palabra tanto como cualquiera, he logrado comprender que un arte verdaderamente público no necesita ser "nuevo" para tener valor, ya que los contextos sociales y los públicos tan cruciales para su formación están siempre cambiando. Al examinar el arte ecológico realizado en los últimos

¹⁸ En mis columnas dedicadas principalmente a este tema en el *Village Voice*, *In These Times* y en *Z Magazine*.

veinte años (especialmente el arte del paisaje efímero de finales de los 60 y comienzos de los 70, y el arte feminista de orientación espiritual de los 70), me he sentido esperanzada por su variedad y simultáneamente decepcionada por sus limitaciones comunicativas. Como afirma Helen Mayer Harrison, "no hemos hablado la voz del río: cultivar la humildad"¹⁹. Los aspectos interactivos del arte-sobre-el-lugar que se han desarrollado durante los últimos años pueden haber sido frágiles y de carácter tentativo, pero se encuentran en proceso de floración y están contruidos sobre una noción renovada de la memoria, preparados para florecer si podemos crear un contexto de bienvenida fuera-del-arte en el que puedan aventurarse²⁰.

DÓNDE PODRÍAMOS ESTAR

No existe razón alguna para cortar los lazos que vinculan a este arte con su hogar en la comunidad, que en el peor de los casos le constriñen y regulan y en el mejor comparten sus intereses, ofreciéndole apoyo y una crítica responsable. Bien al contrario, la tarea ha de ser multiplicar los vínculos que lo conectan con comunidades y públicos participativos y con otros artistas "marginados", de modo que la idea del arte pase a ser por fin parte del centro: no de un centro elitista escondido de la visión pública, sino de un centro accesible en el que los y las participantes sean atraídas desde todos los frentes del arte y de la vida.

¹⁹ Helen Mayer Harrison, en el simposio *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, organizado por el California College of Arts and Crafts, Oakland, 14 de noviembre de 1991 [véase *supra*, nota 1].

²⁰ NdE. Parece oportuno subrayar que estas últimas reflexiones de Lippard ponen de manifiesto algunos de los problemas más acuciantes en torno a lo que se ha venido llamando "nuevo género de arte público", a saber, la necesaria y a menudo inexistente vinculación y colaboración íntima, participativa entre artista y comunidad, que a menudo se reduce a una mera transmisión de datos informativos, históricos... sin más trascendencia; la necesidad de que estos procesos de colaboración iniciados por el trabajo en común de artista y comunidad sean realmente trabajos enfocados hacia su autogestión, con una clara proyección de futuro, llegando a convertirse en herramientas de trabajo apropiadas por la comunidad más que en proyectos que cumplen con la ominipresente necesidad de novedad del mundo establecido del arte, convirtiéndose, en muchos casos, en actos o montajes producto del saber acomodaticio y oportunista del artista "comprometido" de moda. Esta tendencia sigue una próspera moda que actualmente está llegando a nuestro país y que bajo el término "arte público", un término ampliamente inclusivo, engloba a una gran variedad de trabajos que deberían someterse a un riguroso examen antes de calificarse como "públicos", o al menos deberían especificar qué entienden por "público": el lugar donde se emplaza, el contenido, su forma, el dominio público...

Con el fin de influir en la percepción, debemos proyectar ideas y formas sobre los modos de ver y actuar de la gente en su hogar y en sus entornos; en los museos, parques e instituciones educativas. Las ideas surgen del diálogo, cuando la mirada de una persona se ilumina al reconocer el modo en que otra utiliza las imágenes. El arte mismo, como chispa desmaterializada, como acto de reconocimiento, puede convertirse en un catalizador en todas las áreas de la vida una vez que se separa del confinamiento cultural de la esfera del mercado. La redefinición del arte y del artista puede ayudar a sanear una sociedad alienada de sus fuerzas vitales. Como ha afirmado Lynn Sowder, "debemos alejar nuestro pensamiento de la idea de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande"²¹. El feminismo y el activismo han creado modelos, pero apenas hemos profundizado sobre la complejidad con la que el arte podría interactuar con la sociedad.

Para cambiar las relaciones de poder inherentes en el modo en el que el arte se produce y distribuye en la actualidad, necesitamos continuar buscando nuevas formas enterradas como energías sociales aún no reconocidas como arte. Algunos de los intentos más interesantes son aquellos que reenmarcan prácticas o lugares no-necesariamente-artísticos mirándolos a través de los ojos del arte. Ésta, también, es una idea que tuvo origen a mediados de los años 60. En esa época, ese "mirar al entorno" era resultado de un rechazo al arte como "objeto precioso", como una *cosa* más con la que llenar el mundo. La idea consistía entonces en mirar hacia lo ya existente en el mundo y transformarlo en arte por el proceso de ver, nombrar y señalar en lugar de producir.

Si bien el conjunto de problemas que acompañan a cualquier incursión fuera del estudio ha alejado a muchos artistas del nuevo o del viejo género de arte público, ningún artista que se haya aventurado en él vuelve sin haber experimentado un cambio o sin haberse visto enriquecido.

¿Cómo podemos introducir estos cambios en la educación del arte, en la estructura de la carrera de un artista, en las posibilidades de una vida dedicada al arte que merezca la pena para quienes sienten la tentación de tales riesgos? Con pocas excepciones, las escuelas y los departamentos de arte en este país aún enseñan una noción de la función (o la falta de función) del arte anclada en el siglo XIX. Existen pocos cursos que traten sobre "el arte en un contexto social"²², en su mayoría perecen por la presión de las visiones convencionales. La mayoría de los estudiantes de arte, incluso los mejor

²¹ Lynn Sowder, declaraciones en el simposio *Mapping the Terrain* [véase *supra*, n. 1].

²² El título procede de un curso realizado en el Darginton Hall en Devon (Gran Bretaña) a comienzos de los 80. Ya desapareció, pero la idea se ha extendido a diversos centros de enseñanza estadounidenses.

preparados, conocen muy poco o nada sobre la historia de los intentos de derrumbar los muros. El hecho es que necesitamos cambiar el sistema bajo el que vivimos y hacer arte como ciudadanos y como trabajadores del arte. Disponemos de los ingredientes pero aún nos falta la receta. Cuantos más cocineros haya, más gente utilizará los ingredientes de un modo diferente. Podríamos estar "enseñando" el arte futuro, no lo que ya se ha hecho y no necesariamente en las instituciones. Podríamos estar propagando las fuentes y los contextos de un arte que aún no ha sido realizado. Aquí es donde entran en juego los componentes multiculturales e interdisciplinarios del arte absolutamente cruciales.

La cultura es aquello que define un lugar y su significado para la gente. La cultura apolítica y la "falta de cultura" en la que la mayoría de nosotros y nosotras vivimos en los Estados Unidos inevitablemente nos deja sin lugar. Actualmente, en los 90, algunos artistas se han aventurado a dar a conocer un sentido de cultura más amplio, como algo que forma parte de nuestras vidas y que no es jerárquico sino temporal y fluido. Cierta arte se ha convertido en un catalizador o vehículo para el intercambio en igualdad entre culturas, ayudándonos a encontrar nuestros "yoes" múltiples en oposición a los estereotipos unidimensionales. Independientemente de la clase o la diferencia de oportunidades, todos escondemos múltiples identidades: filiaciones religiosas y políticas o su ausencia, un bagaje cultural y geográfico, un estado marital o parental, una ocupación, etc. El aprender a utilizar estas identidades múltiples y no sólo llegar a conocernos a nosotros mismos, sino trabajar y participar de un modo afectivo y emotivo con las realidades de los otros, es una de las lecciones que puede ofrecer un arte interactivo. Uno de los grupos de trabajo que participaron en el simposio *Mapping the Terrain*, resumía: "la estética da forma a las relaciones entre la gente. Las constantes negociaciones que constituyen la vida son rearticuladas de nuevo y liberadas en el arte. No puedes hacer trabajo de comunidad a menos que escuches y utilices la intuición".

Comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras éstas cambian y se desarrollan. La conciencia crítica es un proceso de reconocimiento tanto de las limitaciones como de las posibilidades. Necesitamos colaborar con grupos de gente pequeños y grandes, social y políticamente especializados ya informados e inmersos en los problemas. Y necesitamos enseñarles a dar la bienvenida a los artistas, a comprender cómo el arte puede concretar y hacer visibles sus objetivos. Al mismo tiempo, necesitamos colaborar con aquellas personas cuyo pasado y cuyo futuro no nos son familiares, rechazando la insidiosa noción de "diversidad" que simplemente neutraliza la diferencia. Empatía e intercambio son las palabras clave.

ARTE
GRANDE
gran arte

Limitaciones
de la cultura

Incluso para los trabajadores del arte interactivo poseedores de las ideas correctas el elitismo es un hábito difícil de evitar. Nada que excluya los lugares de la gente de color, las mujeres, las lesbianas, los gays o la gente trabajadora puede considerarse inclusivo, universal o curativo. Para encontrar la totalidad debemos conocer y respetar a todas las partes.

De este modo, necesitamos tramar una relación y una teoría recíproca de la multiplicidad sobre quiénes somos, cuál es nuestro lugar y cómo afecta la cultura a nuestro medio. Necesitamos saber más sobre el modo en que nuestro trabajo afecta o no afecta a la gente expuesta a él, si comunica o no y sobre el modo en que lo hace. Esto también puede construirse mediante la educación experimental tanto en la historia del arte como en la formación de jóvenes artistas (los dos tipos de enseñanza permanecen separados de un modo absurdo en la mayoría de las escuelas).

→ Volviendo a la noción de lugar, el arte no puede ser un instrumento para centrar y enraizar a menos que sea el artista mismo quien se centre y se arraigue. Esto no quiere decir que las personas alienadas, desorientadas, nómadas (por ejemplo, la mayoría de nosotros) no puedan hacer arte. Pero un cierto tipo de lugar, aunque sea portátil, debe yacer en nuestro interior. Quizás podremos ser lo suficientemente afortunados como para poseer un pedazo de "naturaleza" al que hincar el diente. Quizás la ciudad nos sea lo suficientemente satisfactoria. Quizás el estudio sea la guarida donde lame-mos nuestras heridas, concebimos nuestras imágenes, planeamos nuevas estrategias y reunimos las fuerzas necesarias para salir de nuevo con fuerza. Quizás las limitaciones de la galería de marfil y de las páginas de las revistas de arte están impidiendo el desarrollo de un arte que sueña con lanzarse sin miedo a las calles, a lo desconocido, con encontrarse y mezclarse con otras vidas.

Como "visionarios", los artistas deberían ser capaces de proporcionar una nueva vía de trabajo que se oponga a la visión rapaz de la naturaleza que tiene la cultura dominante, con el fin de reinstaurar las dimensiones mítica y cultural de la experiencia "pública" y, al mismo tiempo, hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar. Necesitamos artistas que nos guíen por medio de respuestas sensoriales y cinestéticas a través de la topografía, que nos conduzcan hacia la arqueología y la resurrección de una historia social basada en la tierra, que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes. Podemos aprender mucho de las culturas llamadas de una forma irónica "primitivas", entre otras cosas a comprendernos a nosotros mismos como parte de la naturaleza, interdepen-

dientes con el resto de ella: porque la naturaleza lo incluye todo, incluso a la tecnología, creada por los humanos, que son parte de la naturaleza.

¿Cómo sería un arte producido por la imaginación y cómo serían las respuestas de sus espectadores o usuarios? ¿Cómo podría el arte activar la acción y los valores locales? Con las subvenciones y los recursos adecuados, los artistas públicos podrían poner en funcionamiento espacios sociales y políticos en los que vincular todas las energías, en los que podrían concretarse el diálogo, las alternativas o la oposición. Esto puede relacionarse con las ya conocidas estrategias mediante las cuales los artistas "enmarcan" alguna realidad previa, que cobra un nuevo relieve a través de la intervención de un arte que llama la atención sobre sus condiciones de existencia. Las formas de arte "parasitarias", como los carteles intervenidos, pueden tener presencia física en la cultura dominante, al tiempo que la desafían políticamente, creando territorios abiertamente contestatarios que exponen las verdaderas identidades de los lugares y los espacios existentes y su función en el control social. Otro conjunto de posibilidades es el arte que activa la conciencia de un lugar marcándolo sutilmente sin alterarlo de un modo sensible: un folleto-guía, paseos a pie o signos que indican una dirección y mediante los cuales se da paso a la historia de una casa o una familia, se sugieren las profundidades de un paisaje o el carácter de una comunidad.

El artista es o debería ser generoso. Pero sólo pueden dar lo que reciben de sus fuentes. Creyendo como creo que la conexión con el lugar es un componente necesario y fundamental para sentir de un modo cercano a la gente, a la tierra, me pregunto qué lograría hacer posible que los artistas "devolvieran" los lugares a las gentes que hace tiempo que no los ven. Porque la tierra unida a la gente, su presencia y su ausencia, es lo que hace resonar el paisaje. Las alternativas tienen que surgir orgánicamente a partir de las vidas y las experiencias de los artistas. Y no lo harán a menos que quienes están explorando estos "nuevos" territorios creen un amplio conjunto de opciones. El artista debe participar en el proceso tanto como dirigirlo, tiene que "vivir allí" de algún modo: físicamente, simbólicamente o empáticamente²³.

²³ NdE. El artista se convierte así en una especie de canalizadores de fuerzas, en organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, y el arte se ve transformado en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del "lugar", la construcción de comunidad. Este imaginario de cooperación nos conduce así a lo que más tarde llamaremos un "arte de relaciones".