

¿Para qué un arte público?

Ferran Barenblit

Me ha tocado participar en la última jornada del SITAC, la única que efectivamente hace una pregunta ¿Políticas para un arte público?

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, cada vez más, el habitante europeo se aleja de la idea que muchos nos habíamos hecho del ciudadano político para ser considerado muchas veces como un consumidor de una urbe o de un estado. La relación que establece con su comunidad se aleja -o, como mínimo, se nos hace creer que debe alejarse de esa idea de compromiso para buscar otra en la que el individuo aparece con un mero consumidor de las ofertas que se le hacen. Es así como la relación de las personas con su entorno se ven cada vez más mediatizadas por su uso.

El arte debe trabajar con la imprescindible materia prima de la realidad. Ante un mundo que cada vez pretende ser más objetivo, el arte es un territorio de resistencia política y ciudadana. Cuando digo política me refiero a la *polis*, en el sentido estricto y amplio: aquello que es común a todos, lo que incluye (aunque no está limitado a) el trabajo político.

Vivimos en un mundo que nos empuja cada vez más a la objetividad, a la existencia de espacios de verdad indiscutibles. El marco que impone el capitalismo en el que vivimos insiste en tomar valores absolutos como jalones indiscutibles. El mercado se ha establecido como la última y única validación de la verdad y la objetividad: todo es y existe en función de su valor en un espacio económico feroz. Los objetos (pero, de modo preocupante, también las ideas) ganan o pierden valor en ese espacio económico mundial que ahora dirige nuestras vidas, gracias al cual se declaran guerras sin pudor.

¿Qué papel cumple el arte en este entorno? El del espacio de resistencia ante el continuo empuje de la condición de lo irrefutable. El trabajo en arte es una trinchera de lo subjetivo, un espacio de resistencia a la estandarización de las relaciones humanas y de resistencia a la globalización de las emociones.

Pero para ello es imprescindible reafirmar el compromiso del arte con lo real. Al fin y al cabo recordaremos que Don Quijote perdió la razón por un exceso de ficción, aunque eso le dotara luego de una extraordinaria capacidad para observar lo real.

Mi amigo y colega David G. Torres mantiene esta idea: que uno de los procesos más efectivos con los que trabaja el arte es el de entrecomillado. Cuando Duchamp puso un urinario sobre una peana, nos estaba invitando a dudar sobre la naturaleza de un objeto de uso tan indiscutible. En cierta manera, Duchamp abría un camino muy interesante: si dudamos que un urinario es un urinario, de hecho, podemos dudar de todo. Como insiste Torres, incluso podemos dudar que las noticias de la CNN son verdad o que, tal como dice un conocido periodista español: “así fueron las cosas y así se las hemos contado”.

Lo que estaba haciendo Duchamp en ese momento, en última instancia, era abrir el camino a la subversión irónica. En la conocida entrevista de Pierre Cabanne, se mantiene este dialogo:

PC: Da la impresión de que cada vez que usted se decidía a adoptar una posición la atenuaba mediante la ironía o el sarcasmo.

MD: Siempre. Por que no creía en ellos.

PC: Pero, ¿en qué creía?

MD: ¡En nada! La palabra “creencia” también es un error. Es igual que la palabra “juicio”. Son los dos espantosos datos en los que se basa la tierra.

PC: De todas formas, ¿usted cree en sí mismo?

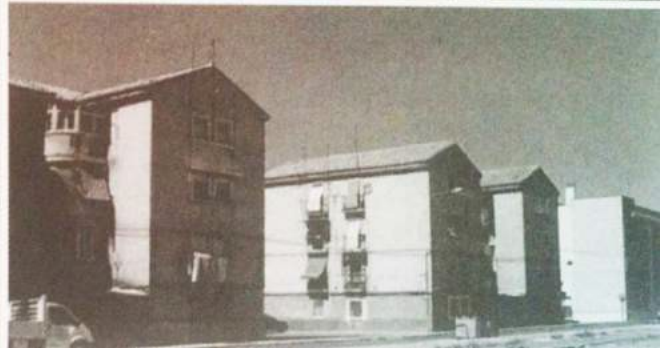
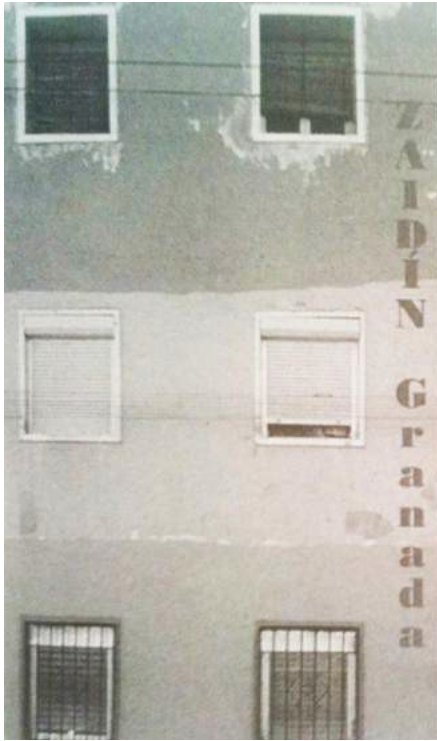
MD: No.

Esta confianza que Duchamp tenía en la ironía es imprescindible para entender todo el arte contemporáneo. Lo es por que es una extraordinaria arma para trabajar en lo subjetivo, una herramienta que permite ser meticulosamente indeterminado. La ironía no es un proceso universal. No es algo que tan solo “exista”, como lo pretende el gran paradigma de lo objetivo. La ironía es algo que “pasa”, que ocurre tan solo si emisor y receptor aceptan jugar el juego de la multiplicidad de interpretaciones. La ironía se basa en el “quizá”, en arriesgarse a se entendido, o no.

Incluso definir la ironía es terriblemente difícil. La ironía no significa lo mismo aquí en México que en España; no tiene el mismo sentido ahora que hace cien, quinientos o mil años. Aunque la ironía es tan antigua como el pensamiento, curiosamente sus entusiastas y detractores se han parecido mucho a lo largo de todos estos años. En términos generales, podemos decir que la ironía se da cuando el emisor dice una cosa



Zaidín. Javier Longobardo: Zaidín Monumental, 2001. Dos juegos de postales de 16 unidades cada uno



pero quizá quiere decir la contraria. Como vemos, otra vez volvemos al quizá una situación en la que pone al espectador es una obligada situación e pensar.

Voy a proponer tres ejemplos:

En 1991, Rogelio López Cuenca fue invitado a proponer una "escultura pública" para la exposición universal que se iba a llevar a cabo en Sevilla un año más tarde. La expo 92 debía ser un signo visible que jalonara la definitiva incorporación de España en la Modernidad, tras concluir una larga transición. La propuesta de López Cuenca se alejó de la idea que seguramente esperaban quienes realizaron el encargo. *Do not Cross Art Scene* finalmente no fue aceptado. La obra consta de una sencilla cinta e balizamiento mediante la cual el artista delimita un espacio público, sea urbano o rural. En el contexto inmediato de la Expo, la sencilla cinta de plástico, con un coste cercano a cero, reservaba, "en nombre del arte" unos metros cuadrados de la Isla de la Cartuja. ¿qué ocurriría? Que esos mismos metros cuadrados habían sido valorados, esta vez en nombre de una especulación insostenible, a precio de oro, con lo que se creaba una extraña paradoja.

Por otra parte, su objetivo era, en palabra del mismo López Cuenca, "ironizar acerca de la idea del arte como provincia autónoma y ajena, coto particular de los profesionales y especialistas del ramo". Mediante una decisión absolutamente arbitraria, la delimitación de una zona aparentemente al acceso de espectador, Rogelio López Cuenca plantea una situación totalmente irónica: la naturaleza de la obra niega su propia materialización. De esta manera, cuestiona las ideas habitualmente asumidas sobre la esencia de la creación, así como "el divorcio entre arte y vida".

Otro trabajo que conviene ver aquí es el *Zaidín monumental* de Javier Longobardo. Como muchos de ustedes sabrán, Granada es una bella ciudad del sur de España, en Andalucía. Está situada a no muchos km de la populársima Costa del Sol, en el incomparable paraje de su vega, con la Sierra Nevada de fondo. Millones de visitantes acuden cada año a visitar la Alhambra, el Albacín, y las callejuelas de su barrio histórico. El trabajo de Javier Longobardo es un conjunto de postales de su ciudad. Pero no ha escogido las bellas estampas de los monumentos árabes, si no el barrio en el que él vive, el Zaidín, el más popular de la ciudad y que posiblemente demuestra diversas

creencias. Lo que ocurre es que le ha dado un trato visual similar al que se le da a las postales de rincones bellos. De hecho, él insiste en no entender por qué siempre se celebra lo excepcional y nunca lo cotidiano. El resultado es un juego con el entorno urbano que se torna en una ácida crítica. En lugar de optar por la denuncia de enfrentarse a una realidad compleja.

El tercer trabajo que quiero presentarles es el *Aparejo Antonio Ortega* que próximamente podrán ver en una exposición en el Laboratorio de Arte Alameda. Antonio Ortega ha registrado a su nombre un aparejo, que no es otra cosa si no una forma determinada de distribuir los ladrillos en un muro. Ortega dedicó tiempo y energía a encontrar una nueva forma de resolver esta cuestión. Según comentan los expertos en el tema (y tal cosa se halla presente en una numerosa bibliografía técnica), no existen tantas maneras de colocar los ladrillos en un muro y que puedan conformarlo de una manera correcta: con la capacidad de hacer ángulos rectos sin necesidad de partir ningún ladrillo por la mitad. Antonio Ortega encontró una manera que no estaba descrita hasta la actualidad y la registró a su nombre. Con ello, aportó una nueva solución a un problema inexistente. De hecho, a un problema que nadie de había planteado. ¿Es que acaso hacía falta un nuevo aparejo? En cierta manera, está revirtiendo la lógica de Duchamp, quien dijo que si no hay solución es que no hay problema.

El Aparejo Antonio Ortega nos propone muchas lecturas. Por una parte, ironiza sobre el papel del artista y pone el propio Ortega en primera línea de análisis crítico. De hecho, es tan redundante como López Cuenca delimitando unos metros cuadrados de espacio urbano. El resultado es una pieza que, jugando con la estética minimalista, cuestiona la "utilidad" del trabajo en arte.

Como conclusiones a la pregunta que propone el título de esta mesa redonda (*¿Políticas para un arte público?*), me gustaría enunciar dos ideas.

Por una parte, creo que debemos insistir en confiar en el arte como una actividad intelectual generadora de discurso. Debemos resistirnos a una tentación cada vez más extendida de un arte que ilustra el discurso de otra disciplinas. Esta tendencia dice que el arte es una actividad documental, una máquina que pone en imágenes lo que dicen y piensan los filósofos, los científicos, los antropólogos. Tenemos que reclamar para el arte y los artistas su espacio de generación de discurso, o mejor dicho, discursos.

Por otra parte, me gustaría proponer una respuesta: no se trata de hacer obras en la ciudad si no con la ciudad. Yo creo que no debemos invadir la realidad con esculturas

urbanas ni limitarnos a documentar sus procesos. El arte es una actividad extraordinaria para mirar, analizar y alterar lo real. No debe ser un espectador pasivo del mundo en el que está sino un actor más en el amplio escenario político en el que vivimos. Hagamos un arte que trabaje en intensidad; que estudie lo real, que se pregunte el por qué de su razón de ser y que subraye sus contradicciones.