



ABRIR CAPÍTULO 3

El espacio urbano como nuevo lugar de intención

"La persona que escoge hacer arte público puede ser considerado como un refugiado, que huye de la galería/museo considerado como el lugar adecuado para el arte nuestra cultura. Escapar de los confines de ese espacio significa perder los privilegios de sus condiciones de laboratorio: el lujo de considerar el arte como un sistema de universalidades o como un sistema de mercancías. Abdicando del espacio acomodado del arte, el artista público se declara no involucrado en el desarrollo del arte tal y como lo hemos conocido... una atmósfera infundida, de forma casi secreta, dentro de otras categorías de la vida", Vito Acconci¹.

Traspasado el umbral de los espacios convencionales que soportan el mercado del arte, el espacio urbano se erige como nuevo lugar de intención para los artistas; como un espacio diferente (no mero contenedor, localización o distribución espacial para el arte) en el que reavivar la conciencia de la experiencia artística y comprobar su dimensión psicosocial². Este espacio está

¹ (trad.a.) Palabras textuales de Vito Acconci en *Mapping the terrain*. Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, p. 193.

² Miguel Angel Fernández-Lomana apunta que: "El espacio urbano es un espacio objetual" en "Invitación al debate", *Arte y espacio público. II simposio internacional de arte en la calle*. Fernández-Lomana, Miguel Angel y Salas R. (eds.). UIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995, pp. 22-24.

compuesto por lugares y no lugares, cargados de significados históricos y sociales, personales y colectivos, e interferidos por usos y costumbres; permitiendo además que se considere su propia cualidad objetual³: componentes específicos, marco, alusiones ideológicas y "no neutralidad".

A diferencia de los proyectos modernistas de visualización de la ciudad, la visión urbana posmoderna está marcada por el incremento de la conceptualización del espacio. Las situaciones urbanas son representadas a través de diferentes registros de signos, en su mayoría simbólicos, convenciones basadas en una relación arbitraria al referente porque la ciudad posmoderna ya no puede ser reconocida a través de una penetrante observación visual de descripción y encapsulada en una imagen.

El trabajo artístico es un índice de una situación efímera o un concepto inmaterial; hace referencia a un signo que nunca puede ser propuesto como "objeto" de arte (como son los vehículos en movimiento de Huebler en *Variable piece #1, New York City*). La ciudad es un sugestivo terreno por recorrer, en el que el objeto de arte, único y durable, creado por el artista, es reemplazado por el continuo cambio entre realidad y representación.

A su vez el espacio urbano sirve para situar el discurso del arte en una coordenada física y desvincularlo del canon histórico, plantea la articulación de propuestas realmente urbanas que comprendan y, de algún modo, añadan algo al contexto ya existente. En esta tarea compleja participan una larga lista de artistas como Dennis Adams, Ilona Granet, Heith Haring, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Richard Hambleton, Rigoberto Torres y John Ahearn, Krysztof Wodiczko, Vito Acconci, Stanley Brouwn, Taching Hsieh, Douglas Huebler, On Kawara, o Adrian Piper entre otros. Estos artistas realizan acciones, *performances*, o prácticas en *site specific* que cartografían, experimentan o

³Así afirma Bruno Catardi: "(...) El espacio urbano es un lugar de objetos (o sea de cosas producidas) y entre el objeto y la obra arte existe una diferencia jerárquica (o sea una diferencia cualitativa y de valor)". CARTARDI, Bruno: "Introducción" en ARGAN, Giulio Carlo. *Historia de la ciudad como Historia del Arte*. Laia: Barcelona, 1983, p. 5.

exponen el espacio urbano que configura tanto a la ciudad o la de aquellos agentes que la configuran.

Partiendo de estas premisas, el capítulo queda estructurado en dos partes "el poder de la ciudad" o a "la ciudad del poder"⁴.

4.1. EL PODER DE LA CIUDAD.

El título de este apartado hace referencia a la ciudad como inspiración y punto de partida del trabajo de arte. Desde esta perspectiva, resaltan sus aspectos psicológicos, obtenidos y experimentados mediante recorridos del artista por la ciudad, usos o conexiones mentales, conceptuales e históricas que el propio espacio urbano incita porque, ante la amplia, genuina e irrepresentable totalidad del conjunto de la ciudad, el sujeto individual busca mecanismos que le permitan describir su situación en relación al contexto en el que se encuentra. Esta descripción se realiza de tres formas:

En primera instancia, el espacio urbano es **practicado y conceptualizado de forma personal, cartografiado**. En él se efectúa un itinerario, un recorrido, que suele ser aleatorio, dentro de o entre ciudades, heredero del concepto de "dérive" situacionista, como se examinará en el capítulo octavo. Empleando signos direccionales y códigos -mapas, guías y fórmulas-, los artistas recorren los espacios comunes de la ciudad. Estas formas de aprehensión del espacio urbano enfatizan la concepción del artista y del proceso del trabajo, a expensas de la producción de un único objeto de arte (cuestionado desde Duchamp).

En segunda instancia, el espacio urbano es un espacio en el que se puede experimentar libremente, factor que facilita su **utilización** por parte de artistas

4

⁴ Estos apartados han sido tomados de la exposición, "The power of the city. The city of the power", que tuvo lugar en el Museo Whitney de Nueva York en 1992.

en esa **búsqueda de efectos y sensaciones diferentes** de la obra de arte. **El objeto de arte se transforma en una situación urbana: es la ciudad misma**⁵.

Por última y tercera instancia, se expone **la memoria e historia del lugar es expuesta mediante alusiones y referencias a dicho lugar**. En plena vía pública se nos revelan historias escondidas de la vida de la ciudad.

4.1.1. Cartografiar el espacio urbano

Ante la ineficacia y limitación de las descripciones miméticas (narrativas, representaciones tradicionales de la fotografía o la pintura figurativa) del espacio de la ciudad, resultan necesarios nuevos paradigmas de conceptualización artística. Los artistas se basan en lo que Frederic Jameson define como "mapa cognitivo"⁶. En él, señalando mediante diagramas los rasgos más importantes del tránsito vital, tanto a escala social como espacial, se puede reflejar el *locus* de la experiencia de la vida moderna. Por ello, el impulso del deambular urbano y la cartografía del *topos* geográfico, o lugar, son extremadamente significativas. El espacio urbano se representa mejor con el empleo de la cartografía como instancia de mediación; el artista (viajero dentro de o entre las ciudades) localiza su trabajo dentro de la vida diaria y cartografía el *topos* urbano (geográfico) por medio de los itinerarios que realiza.

El interés de los artistas conceptuales por la ciudad, por la experiencia del espacio urbano, les ha llevado a **registrar los límites materiales y a dibujar procesos**, la realidad e irrealidad de la percepción del tiempo y del espacio, del espacio público y el privado, del espacio personal y colectivo, así como de la invasión de los *media*, a partir del análisis didáctico de las experiencias o de las

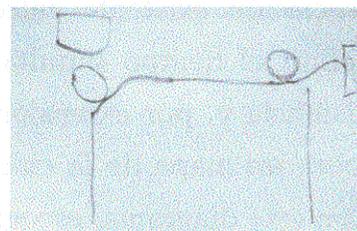
⁵ HOLEVOET, Christel: "Wandering in the city. Flânerie to dérive and after: the cognitive mapping of urban space", en *The power of the city. The city of power*, cat.expo, p. 45.

⁶ Jameson define la estética de la forma cultural que se adapta a las circunstancias actuales como estética de los mapas cognitivos. JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 114.

actividades perceptivas y exploratorias; empleando objetos y desarrollando un cierto aprendizaje⁷; realizando acciones "voyeurísticas" o prefijadas (muy en consonancia con los trabajos situacionistas, con el deambular urbano y el empleo de la casualidad), de seguimiento de individuos en la calle, seducción de una audiencia, invitada con la promesa de mostrar los secretos de un edificio en derribo (Acconci)⁸; y, describiendo y cartografiando los límites materiales, con acciones que tienen como objeto concienciar sobre la complejidad de la realidad⁹.

Actividades perceptivas y exploratorias

A principios de la década de los sesenta, Stanley Brouwn ya había explorado el modo en el que los urbanitas anónimos percibían la ciudad y cómo esta percepción podía ser transmitida sin la pauta de la representación sistemática. *This way Brouwn* (1961) consiste en mapas y esquemas dibujados accidentalmente por peatones cuando el artista les pedía, como un individuo desorientado, que les dijera cómo ir a varias localizaciones. Al



This way Brouwn (26.2.1961), Stanley Brouwn. Trazado itinerario realizado por un peatón.

⁷ El cine y el video también se involucraron en las investigaciones espaciales utilizando rudimentarios vocabularios para el movimiento de los cuerpos en el espacio, proponiendo así nuevas formas de mirar (artistas como Dennis Oppenheim, Scott Burton y Richard Serra).

⁸ Según comenta Kate Linker, la recepción artística de las técnicas psicológicas de este momento estuvo especialmente focalizada en el campo perceptivo, publicaciones como: HALL, Edward: *The hidden dimension* en 1966; GOFFMAN, Erving: *Interaccion ritual*, 1967 y anteriormente *The presentation of the self in everyday life*; o LEWIN, Kurt: *Principles of Topological Psychology*, 1936 (reeditado en 1966) son conceptualizaciones formales del espacio de la actividad psicológica en términos de las interrelaciones de diferentes regiones (locomoción o movimiento, comunicación...). En estos escritos, el sentido de comunidad es expresado como grupos de encuentro, sesiones de formación y otros ejercicios influidas por la psicología. LINKER, Kate: *Vito Acconci*. Rizzoli: New York, 1994, p. 30.

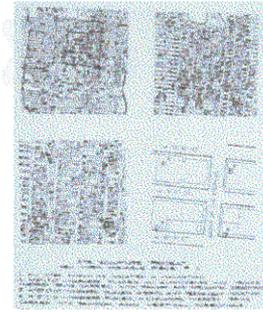
⁹ NYE, Timothy: "Conceptual Art: a spatial perspective". *The power of the city. The city of the power*, cat.expo., pp. 11-23.

forzar a los peatones a abandonar el lenguaje como vehículo de comunicación y sustituirlo por una forma visual más primitiva, se obtenía una interacción social que permitía anular la dualidad artista/autor. Esta economía de recursos empleada en la representación de los mapas también mostraba la percepción de la geografía urbana por parte de los participantes. La ininteligible localización de la personalidad en lo inconmensurable hacía necesario un mapa cognitivo de este laberinto de dislocación y alineación en el que se encontraban los peatones. Al mismo tiempo, la aparente rapidez y casi indescifrable naturaleza de los mapas, trazaba la condición psicológica de impaciencia de los habitantes de la ciudad.

En sus series *Duration pieces* Douglas Huebler examinó la estrecha asociación existente entre la duración temporal y la expansión espacial al definir el tiempo simultáneamente por la longitud de la línea que indica la distancia y, por extensión, el tiempo del viaje. En 1970 trazó una cuadrícula sobre un mapa de la ciudad de Amsterdam, y seleccionó un pequeño sector. Con este diagrama, escogió un punto casual en la ciudad y tomó lo que llamó una "fotografía infinita" del mismo (una fotografía focalizada en el punto más lejano de la visión). Acto seguido, anduvo en esa dirección durante 30 minutos, giró 90° y tomó otra fotografía, anduvo en la nueva dirección durante 15 minutos, giró otra vez 90° y tomó otra fotografía y así sucesivamente hasta que ya no podía dividir más el tiempo. El elemento del tiempo (la duración fijada para andar en una dirección determinada) y el espacio (el área real cubierta a pie) llegan a ser casi simultáneos por medio de la acción y la documentación, y permiten un completo cartografiado de una zona limitada de la ciudad.

En otra de sus series, *Variable Piece*, Huebler criticó la imposibilidad estructural de representación objetiva, comprensiva y realista del espacio, y la posibilidad de perpetuar el proceso de cartografiado *ad infinitum*. En *Variable Piece #4, París, Francia* (1970) yuxtapuso un mapa de París, en el que marcó un punto al azar con tinta, con una fotografía tomada en el lugar correspondiente a ese punto. En este trabajo manifestó claramente lo extraño y poderoso de la discrepancia entre las localizaciones del mapa y las imágenes del lugar, la

incongruencia entre lo inteligible y lo perceptible. Cartografiar lo incartografiable es el propósito de *Variable piece #1, New York City* (1968), que el artista denominó como escultura en emplazamiento específico. En este trabajo Huebler situó en un plano de un sector de Manhattan tres cuadrados inscritos, cada uno el doble del tamaño que el anterior, marcando los cuatro puntos que constituían sus esquinas. En el más pequeño, esos cuatro puntos eran las localizaciones de los ascensores de cuatro edificios,



27

Variable Piece #1. New York City (1968), Douglas Huebler. Esquema.

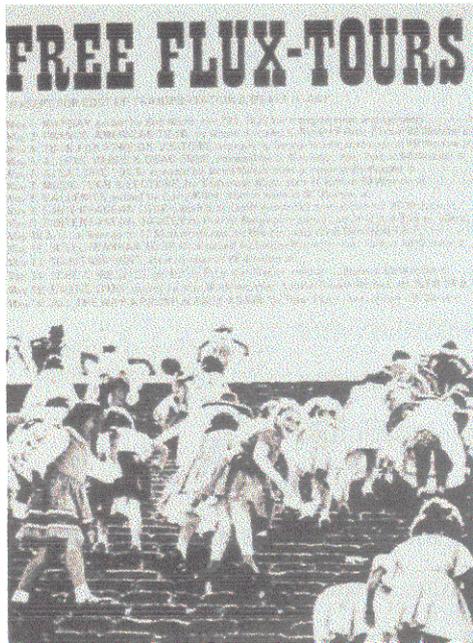
constituyendo la traza del movimiento casual, móvil y vertical. El cuadrado intermedio, a doble escala del anterior, incluía localizaciones permanentes y estáticas; y en el tercero, el doble de éste, las marcas estaban situadas en cuatro vehículos que se movían por este cuadrado dentro de la ciudad actual, cartografiando direcciones horizontales y cambiantes condicionadas por la elección aleatoria de las calles por las que estos vehículos circulaban. De esta manera se lograba extender el mapa. *Variable works (in progress)/ Düsseldorf, Germany - Turin, Italy* (1970-71) consistió en hacer autostop desde Düsseldorf a Turin, evocando el paseo aleatorio de los surrealistas de 1924. En *Alternative Piece, París* (1970), trabajo realizado en el metro de París, el eje estaba constituido por el lanzamiento al aire de una moneda que determinaba casualmente cuando y por dónde salir a la calle. Como documentación, tomaba fotografías del lugar en el que ascendía a la superficie. El itinerario subterráneo y la repentina emergencia a la superficie de la ciudad en este trabajo está, sin embargo, determinada por el azar debido a los propósitos críticos del trabajo: actuar en contra del proceso de selección inherente a la fotografía y "desmaterializar" el propio espacio o lugar.



28

En *Seven Ballets in Manhattan* que tuvo lugar del 27 de Mayo al 2 de Junio de 1975, Daniel Buren desarrolló la idea de trazar un itinerario empleando una coreografía. Durante siete días, grupos de cinco personas anduvieron por las calles de Manhattan portando paneles con bandas

Seven Ballets in Manhattan (27 Mayo al 2 de Junio de 1975), Daniel Buren. De acuerdo a un itinerario marcado.



29

Free Flux-Tours (mayo 1976), George Maciunas. Cartel.

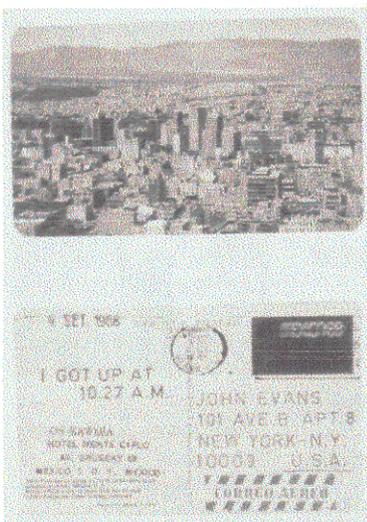
de colores, siguiendo los trazados ideados por Buren. Cada día, se representaba una coreografía diferente en un área nueva. Su paseo regulado intrigaba a los peatones. La unicidad de su *performance* residía en su carácter efímero, y en el significado que las bandas adquirirían en el lugar -o itinerario-, en el espacio actual.

Las actividades organizadas por el grupo Fluxus en el espacio urbano, tales como los *Free Flux-Tours* organizados en Nueva York en mayo de 1976, evocan tanto el uso del juego situacionista del urbanismo unitario como la *1^{ère} Visite* dadaísta de abril

de 1921. Estos *Tours* son investigaciones en una ciudad "desconocida" cuyo misterioso laberinto tiene que ser penetrado a través de la guía de gurús Fluxus.

El trabajo de arte en sí comprende la **documentación** de estas actuaciones. Por ejemplo, el trabajo de On Kawara *I went*, consiste en un archivo

de mapas fotocopiados de sus itinerarios diarios por las ciudades que visitó. Del mismo modo, *I met* se documenta con una grabación de la gente con la que se encontró. Son "cartografías" que siguen la idea de Debord de utilización de los mapas, así como la práctica de los posibles encuentros. El sentido ilusionista del contacto personal de On Kawara como sujeto sirve como mecanismo para cartografiar el espacio y el tiempo. Esta expansión espacial fue desarrollada a escala global en su trabajo *I got up* realizado entre 1968 y 1979, en el que, con intercontinentales *dérives*, On Kawara enviaba



30

I got up (1968-1979), On Kawara.

postales a amigos con la imagen de los lugares que visitaba, en las que figuraba impreso la hora exacta en la que se levantaba, la fecha y la dirección postal, desde Nueva York a Tokio, París, Berlín, Düsseldorf y Méjico. En esta obra, las asociaciones tradicionales de la postal como un gesto sentimental se encuentran desmentidas tanto por el contenido de las postales (datos expuestos como mensaje) que dirige la atención a su recipiente, como por el paso de la carta a través del espacio y del tiempo, una representación material del inmaterial tiempo. Al final del deambular, los límites materiales y la realidad perceptiva de las ciudades, han perdido poder para dar paso a las dimensiones invisibles, inmateriales; a lo intangible.

Acciones "voyeurísticas" o prefijadas

La realización de "algo que ocurre en un lugar y momento específico", en la realidad, se multiplica geométricamente desde los años setenta. Desde esos años se rastrean variadas actuaciones, racionales e irracionales, fundamentalmente acciones o *performances*, tanto sin finalidad concreta como con ella: escenificar paseos urbanos portando palos rallados (André Cadere), aparecer en un día concreto, en una localización y hora determinada en las calles de Manhattan (Adrian Piper, 1969)¹⁰ o maniobrar lentamente a través del tráfico en una silla de ruedas en hora punta en Fulton Street, Manhattan, Nueva York (Ann Messner, 1983).

El trabajo de *performance* de Acconci de finales de los sesenta y principios de los setenta aborda el estudio de sí mismo en el espacio público o de su cuerpo como paisaje público. En *Following piece* (1969), el artista documenta un *performance* en el que siguió a gente por las calles de Nueva York, persiguiendo y fotografiando de cerca a diferentes peatones hasta que (éstos) entraban en un espacio privado. Este trabajo trata sobre el conflicto entre el espacio público y el privado, así como las paradojas creadas por la legalidad. Pese a que Acconci no

¹⁰ Previamente fue hecho público en el suplemento, "Street works", de la revista "0 a 9" editada por Vito Acconci.

accede al espacio privado (legalmente definido como el lugar o espacio de propiedad privada donde sería ilegal entrar sin el permiso del propietario) sin embargo puede invadir, con todo derecho, la privacidad de otro individuo que se encuentre en territorio público. Así, con su acción, transgrede el territorio que de otro modo podría ser privado, además de subvertir la aparente seguridad del espacio público como espacio neutral, al limitar su actividad sólo a espacios públicos.

31



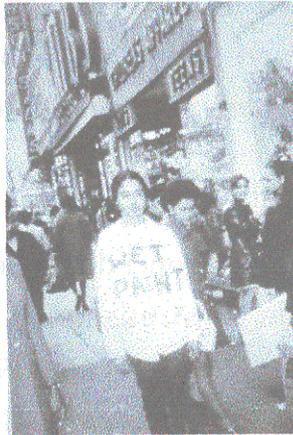
Bob Hope. Mao Tse Tung (1966), Öyvind Fahlström. Pancartas de "Kisses Sweeter than Wine".

En la obra *Bob Hope Mao Tse Tung Demostration* (1966)¹¹ de Öyvind Fahlström, un grupo de actores portaban imágenes del actor americano y del líder chino por las calles de Nueva York, mientras que las reacciones de los peatones eran grabadas en una película. Los observadores realizaban sus propias conclusiones sobre la aparición de los imágenes de personajes mundialmente famosos en las calles, parodiando los niveles de proceso de la cultura de los *media*.

32



Catalysis IV (1970-71). Adrian Piper.



33

La **dislocación** y **alienación** del ciudadano se pone de manifiesto por Adrian Piper en sus provocativos *performances* improvisados con el título de *Catalysis* (1970-71) sobre las diferencias sociales. En estos *performances*, Piper deambula

¹¹ El evento, que formó parte de las series "Nine evenings: Theater & engineering", organizado por Billy Klüver, Robert Rauschenberg y otros, fue concebido como un "teatro total", fusionando arte y cotidianeidad mediante el empleo de las tecnologías.

por las calles de la ciudad y los sistemas de transporte público, después de alterar su apariencia, recreando y destruyendo su propia imagen/identidad en representación del "otro". Por ejemplo, con una toalla roja colgando de la boca, llevando una camiseta que pone "pintura húmeda", o vestida y oliendo como una "bag lady" (mujer indigente).

Esta cartografía del espacio urbano se irá desarrollando por artistas que exploran y exponen el espacio público mediante *performances*, siendo su número muy amplio. De entre ellos, nos gustaría destacar: en primer lugar a la artista Suzanne Lacy, que desde los años setenta ha trabajado contra la violencia y la discriminación de las mujeres, pudiendo citar entre sus trabajos iniciales, *Prostitution notes* (1974), en el que a través de diarios e incursiones en los espacios del comercio sexual de la ciudad de Los Angeles, cartografía los espacios de intercambio sexual, desde un punto de vista de observador pasivo y activo¹². En segundo lugar, cabe mencionar el artista de origen asiático

¹² Los extractos de los diarios los expone la propia artista en "Prostitute Notes", *Veiled Histories. The body, place and the public art*. Novakov, Anna (ed.), pp. 148-167.

Aunque el tema del comercio sexual ha sido una preocupación constante para numerosos artistas del siglo XIX y en épocas anteriores, es en estas últimas décadas ha sido abordado por mujeres artistas, tales como Annie Sprinkle en su *performance Public Cervix* (1989) o Merry Alpern en sus series fotográficas *Dirty Window* (1994) en las que desafía las nociones contemporáneas de espectador/a, deseo y (exhibición); de la diferencia del uno y "el otro"; el que observa y el que es observado.

Nos extendemos en esta cita porque este tema inicia un camino muy interesante de investigación: En este libro también se expone el trabajo de Marina Abramovic *Role Exchange* (1975) (pp. 25-35), al que queremos hacer mención como exploración de la exhibición, el deseo y la sexualidad, así como la construcción de la personalidad y la mujer, en una relación directa entre el espectador y el espectáculo, a través del intercambio de roles de ella como artista y de una prostituta del conocido Barrio Rojo de Amsterdam. Este intercambio también pone de manifiesto la dualidad espacio público y privado, comercio y sexualidad.

El trabajo consistió en intercambiar una situación por otra: durante cuatro horas la artista reemplazó a la prostituta en su ventana-escaparate de burdel del conocido barrio del sexo y, ésta asistió a la inauguración de la exposición en la galería "De Appel". En la galería había dos cámaras que mostraban a ambas (aunque la de Abramovic estaba escondida) -más tarde se proyectarían las películas-. Ambos espectáculos públicos se realizaban en un espacio cerrado, abierto y visible a la calle, enmarcados por una ventana o escaparate, al que se podía acceder libremente al cruzar el umbral de la puerta, y en el que se realizaba un intercambio comercial y estético.

Según la prostituta, la actuación de la artista no fue buena, su actitud estática y perpleja no desempeñó correctamente los roles sexuales que sus clientes esperaban. Para Abramovic, este trabajo ha sido uno de los más duros de los realizados hasta ahora (Abramovic comenta: "Cuando estás sentada ahí, todo el mundo te mira violentamente, cayendo tu ego...")





34

One year performance (1981-82), Tehching Hsieh. Nueva York.

Tehching Hsieh, cuyo *performance* de un año de duración es su supervivencia en las calles de Nueva York, durmiendo en espacios públicos, conviviendo con *homeless* y alimentándose de lo que la calle le ofrecía.

4.1.2. Utilizar el espacio urbano

Desde la década de los setenta se detectan muy variadas actuaciones e instalaciones de artistas que, voluntariamente, utilizan el espacio urbano infiltrando imágenes u objetos, que no siempre son descubiertos, o introduciendo elementos, en sí mismos extraños o en extrañas situaciones, que intimidan o sorprenden a sus usuarios. La colocación de imágenes alusivas al cartel contíguo, pertenecientes aparentemente a la publicidad (Keith Haring en los andenes de metro de Nueva York, 1982) o de una campana en un torniquete de metro que suena al pasar una persona o de un contenedor de basura obstaculizando la circulación en una calle (ambas de Ann Messner en Manhattan, Nueva York, en 1983).

La artista, que consideraba a la prostituta una trabajadora social, destacaba de este trabajo la vulnerabilidad de la situación abierta, y la total separación de la mente y el cuerpo de la prostituta.

La ventana, el escaparate, funcionaba como un marcador geográfico de dos mundos diametralmente opuestos: el mundo público de los hombres, y el espacio cerrado del burdel, el mundo semiprivado de las mujeres, que los hombres penetran como un punto de acceso a la esfera del deseo comercial (los burdeles de Amsterdam son almacenes para la venta del placer carnal, un elaborado mercado comercial que promueve las modalidades del deseo mediante un amplio abanico de formas simbólicas desde la juventud o la inocencia virginal a la madurez o la experiencia). En estas referencias arquitectónicas en las que la sexualidad masculina y femenina está establecida (sus aspectos morales), es debatida y últimamente desmantelada. El *flâneur* y el consumo del espacio urbano de la sociedad moderna, la transacción comercial, la corrupción del cuerpo social visto a través de las lentes del capitalismo rampante y de una economía repentina, el escaparate como elemento fundamental de la ciudad metamorfoseada en un interior (haciendo referencia a Walter Benjamin). *Veiled Histories. The body, place and the public art*. Novakov, Anna (ed.), pp. 11-35.

Infiltración de imágenes

Las imágenes que llaman la atención al transitar los espacios de la ciudad, son descubiertas con sorpresa, porque su existencia no posee ninguna lógica. Este es el caso de los colibrís que Dan Witz, pintó a tamaño natural sobre muros, puertas y señales en el bajo Manhattan (más de cuarenta).

Con un carácter más subversivo, Richard Hambleton realizó durante la segunda mitad de los años setenta y primera de los ochenta diversas acciones anónimas en ciudades de Estados Unidos y Canadá. Entre 1976 y 1978 colocó en 15 ciudades más de 700 siluetas de cuerpos caídos sobre aceras y calles, realizados con líneas blancas y con un poco de emplaste de sangre roja pintada para dramatizar el efecto, para escenificar la realidad de la violencia física por las calles de la ciudad. La semejanza de estas líneas con las marcas policiales en escenas de asesinatos, intensificó el terror urbano. Hasta tal punto que parecía que en cualquier espacio al que se mirara, se encontraba una víctima. En 1980 con el proyecto *Diazo prints*, colocaría una fotografía tamaño natural de sí mismo en

Pájaro (1979), Dan Witz. Manhattan, Nueva York.



35

Siluetas sobre aceras y calles (1976 - 1978), Richard Hambleton.



36



37



38

Diazo Prints (1980), Richard Hambleton.



Una de las siluetas negras (1982), Richard Hambleton.

39

los muros de veinte ciudades y una silueta blanca a modo de fantasma. En 1982 Hambleton pintó más de 400 siluetas negras que parecían al acecho, como sombras en solares vacíos, aparcamientos y gasolineras.



40

Keith Haring dibujando en el metro de Nueva York (1979).

Los "primitivos" dibujos de tiza de Keith Haring, a menudo en respuesta a los anuncios situados al lado e inspirados en la impronta de la caligrafía de un solo trazo de las marcas de *graffiti*, también formaron parte de esas imágenes infiltradas en el espacio urbano. De acuerdo con el crítico Rene Ricard, "tienen una visión oficial como los signos de las carreteras internacionales..."¹³ que

engañan como si ya estuvieran de antemano allí, introduciéndonos temas políticos tales como la destrucción nuclear, la conquista espacial o la homosexualidad.



41

Untitled (1991), Félix González Torres. Manhattan, Nueva York. Un total de 24 vallas publicitarias.

Al igual que ocurre en la cartografía del espacio urbano, según transcurren los años, las temáticas se vuelven más complejas. Así, por ejemplo, los artistas emplean el espacio urbano para evocar experiencias íntimas que no son propias del mismo. La obra *Untitled* (1991) de Félix González Torres, compuesta por una fotografía en Blanco y Negro en la que se muestra una cama abierta es una muestra. La absoluta

¹³ (trad.a.) (Apud) SCHARTZMAN, Allan. *Street art*. Dial express: New York, 1985, p. 62.

simplicidad de las sábanas arrugadas, el suave hueco de dos cabezas en las almohadas, donde todo el mundo podría proyectar la interrupción del sueño o el final del amor, fue localizada en veinticuatro vallas publicitarias a lo largo de la ciudad. Para el artista, esta imagen contenía la huella perdida del compañero del artista, víctima del SIDA. Algunos críticos de arte le han atribuido un mensaje de mayor radicalidad, relacionando la obra con la decisión del Tribunal Supremo de Estados Unidos, tomada en 1986 por la que se autoriza a las fuerzas de la ley, en aquellos Estados en los que la sodomía es todavía un crimen, a perseguirla¹⁴.

Alteraciones de visiones urbanas

El espacio urbano también se utiliza para producir extrañezas, discrepancias en la realidad cotidiana, que sorprendan al usuario de la ciudad. En estas alteraciones de visiones urbanas, los artistas desarrollarán todo tipo de situaciones temporales, siendo los emplazamientos urbanos el espacio usual para las instalaciones.

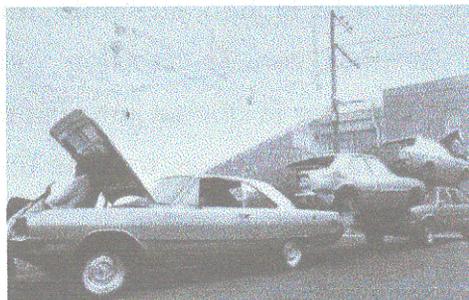
En 1976, Lynn Hershman alteró 25 escaparates de los almacenes "Bonwit Teller" con los propios materiales de escaparatismo del almacén. En cada escaparate creó una escena sorprendente para el ciudadano de a pie: una recreación de un asesino famoso del momento; a determinadas horas, unos futurólogos que contestaban a las preguntas que espectadores les hacían desde un micrófono



Windows: A Portrait of New York (1976), Lynn Hershman.

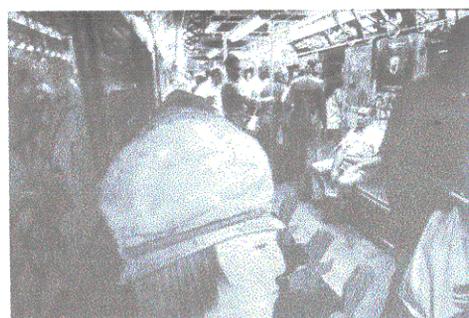
¹⁴ Nancy Spector describe esta obra como "entorno heterotópico", SPECTOR, Nancy: Félix González Torres. New York: The Salomon R. Guggenheim Foundation, 1995 (Apud) DEFERT, D.: "Foucault, space & the architects". *Politics, poetics. Documenta X, the book*, cat.expo. Documenta X: Kassel, 1997, p. 281.

El espacio urbano como nuevo lugar de intención



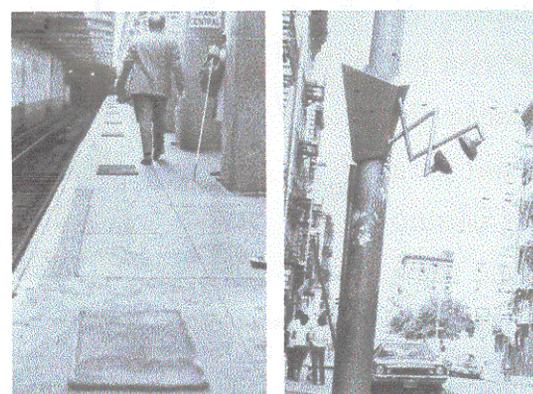
43

House of cars (1983), Vito Acconci. "Urban site", Langton St., San Francisco.



44

Esculturas en el metro de Nueva York (1981), David Wells.



45

Felpudos en una de las estaciones de metro; e *Incubator*, aplique en una farola urbana, ambas obras realizadas en Nueva York, en 1981, por Ann Messner.

46

colocado en la calle, un maniquí sentado en un banco exterior, incluso, un maniquí que traspasaba su mano a través del cristal, y sugiriendo un contacto e intercambio entre el lado pasivo de la calle, donde se encuentra el espectador, y el cuerpo de plástico que simbólicamente recobra vida al romper su trampa.

Artistas como Vito Acconci desarrollarán desde finales de los años setenta su actividad en el espacio urbano. Acconci ataca la rigidez de los espacios públicos; modifica, renueva y estimula su transformación simbólica con construcciones, instalaciones y actuaciones sobre lugares ya definidos en su uso social. Del mismo modo David Wells inserta imágenes, consistentes en figuras recortadas de materiales encontrados en la calle, en los espacios cotidianos, como es el transporte público como si fuera normal.

La creación de mobiliarios urbanos imposibles, no operativos va a ser una de las actividades de la artista Ann Messner a principios de

los años ochenta. Messner presenta divertidas esculturas públicas tales como felpudos en el metro o lámparas urbanas hundidas, tan irreverentes como las acciones de impronta callejera que llevó a cabo para romper las actividades públicas ordinarias como andar en dirección contraria en una calle en hora punta.

Las obras irán dando cabida a mensajes de concienciación ciudadana hacia temas urbanos. En Nueva York, durante 1979, Christy Rupp adhirió 4.000 adhesivos con la imagen de ratas a nivel del suelo para indicar el problema de depositar basuras libre e indiscriminadamente, y evidenciar un síntoma de manera diurna que se convierte en problema por la noche¹⁵.



Acción (1979), Christy Rupp. Nueva York.

4.1.3. Exponer lugares de la memoria colectiva

Como expusimos al principio, el espacio urbano servirá para exponer lugares concretos del mismo; así como el significado intrínseco que los propios lugares transmiten¹⁶. Este significado inherente al lugar, procede de la memoria que está constituido por un ensamblaje de relaciones, acontecimientos, sensaciones e interpretaciones¹⁷. Estos recorridos y conexiones, que Michel de

¹⁵ Ver SCHARTZMAN, Allan: *op.cit.*, p. 45.

¹⁶ Aunque perteneciente al contexto canadiense nos gustaría destacar el trabajo de colaboración realizado por las artistas Martha Fleming y Lyne Lapointe en áreas degradadas de Montreal. Desde 1983, resucitan una historia del espectáculo y exploran nuevos modos para comunidades, en la producción y revitalización del arte, ofreciendo una alternativa al trágico abandono de lugares y gente. En *Les petites filles aux allumettes, Inc.* distribuyeron pinturas y objetos y realizaron *performances* por todo el edificio, desafiando el abandono de las culturas y la marginalización de las comunidades.

¹⁷ A este aspecto de la memoria del lugar también hace referencia Lucy Lippard en su artículo: "Looking Around: Where we are, where we could be" en *Mapping the terrain. New Genre Public Art.* Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 125-128.

Certeau llamaba las "retóricas peatonales", a través de la búsqueda de presencias casi palpables, y testimonios en vía de desaparición, construyen la propia memoria de la ciudad¹⁸. La ciudad estadounidense se aprecia como entorno construido, (y paisaje "degradado")¹⁹ repleto de referentes históricos, de ideas y estereotipos.

En el espacio "de afuera", el interés en el objeto encontrado (ya desarrollado por el movimiento Dadá en la primera mitad de siglo) conlleva el descubrimiento de nuevos emplazamientos para la creación artística, y con ello, nuevas razones para que se "encuentre en un espacio exterior". En primera

instancia, son seleccionados como arte **objetos de la vida real** en la ciudad, como es el caso de Robert Huot, quien realizó para la exposición anual del Whitney de 1970 una guía de pintura anónima de distintos lugares de la ciudad renovada diariamente. La selección de objetos de la vida real continúa hoy llevándose a cabo (ej. artistas como Jean Baudrillard, ilustración N° 47); Marjorie Strider en sus piezas que enmarcan y hacen mención a objetos y acciones de la vida real (1969); o Stephen Kaltenbach, con su guía para un "Metropolitan Museum of Art" dada a los peatones de 14th Street señalando "obras de arte" insertadas en el entorno que poseen conexiones con el muy conocido (y caro) arte contemporáneo²⁰. Estos aspectos interactivos que se



48

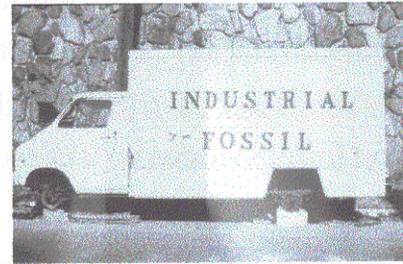
Venice, California (1989), Jean Baudrillard. Fotografía. Un mundo visible como un tipo de *continuum* de dos dimensiones, como un montaje contra su tridimensionalidad.

¹⁸ Según cita Marc Augé, en su artículo: "No lugares, imaginario y ficción", *Experimenta*. N° 26, Mayo 199, p. 55.

¹⁹ JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Studio: Barcelona, 1995, p. 13.

²⁰ Jeanne Siegel: "An Interview with Hans Haacke", *Arts Magazine* 45, N°7 (May 1971), p. 21; (Apud) LIPPARD, Lucy R.: "Escape Attempts" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995, p. 19. y LIPPARD, Lucy R.: "Community and Outreach: Art Outdoors, In the Public Domain". *Get the message?. A decade of art for social change*. E.P. Dutton: New York, 1984, p. 40.

encuentran fuera del contexto del arte configuran la obra de numerosos artistas; entre ellos Tom Finkelpearl, John Fekner, David Wells o Dennis Adams.



Industrial Fossil (1979), John Fekner.

Los trabajos de Tom Finkelpearl sobre el abandono de la ciudad de Nueva York exploraron la conciencia colectiva de la obsolescencia. En diferentes lugares en donde se encontraban coches abandonados los pintaba de dorado, dándole una pátina de preciosismo, un gesto de compasión y crítica que trascendía a las cualidades perdidas del objeto²¹. John Fekner, siguiendo la misma idea, evidenció la historia industrial local, actualmente en decadencia, colocando letreros con plantillas en coches y locales abandonados (*Industrial Fossil*, 1979). Los espacios urbanos concretos, dentro del contexto socio-cultural, son lugares reales que pueden ser simultáneamente representados, contestados e invertidos. Foucault considera los espacios urbanos unidades espacio-temporales (heterotopías)²².

Como depósito de memoria colectiva, la manifestación por antonomasia es el **monumento**, conectado al lugar, a las condiciones físicas, emotivas y simbólicas de su entorno. El monumento es inspiración y punto de partida para el trabajo artístico. Las nuevas elaboraciones de artistas en relación con el arte tradicionalmente atribuido al espacio urbano, insistieron en la necesidad de ampliar la sensibilidad de los ciudadanos, bien partiendo



Escultura encima de una cabina de la empresa de transportes municipal (destruida) (1981), David Wells. South Bronx.

²¹ PHILLIPS, Patricia C.: "Temporary & Public Art", en *Critical Issues in public art: content, context & controversy*. Harper Collins Publishers Inc.: New York, 1993, p. 301.

²² FOUCAULT, Michael: "Of other spaces", en *Documenta X. Politics-Poetics, the book*. Documenta/Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH: Kassel, 1997. (texto original en *Diacritics*, 16-1, Spring 1986), pp. 262-272.

de sugerencias "neodadaístas" y "objetuales", o bien poniendo el acento en la "transformación". Un ejemplo de ello son las esculturas de David Wells, como la realizada con detritus reciclados de viejos posters y vallas en contrachapado con formas de ciervo y cazador ensambladas.

La idea de utilizar los momentos negativos del pasado ha llegado a ser un factor muy importante dentro del trabajo artístico contemporáneo. Éste incluye los negativos de los monumentos, los **contra-monumentos**, los monumentos alternativos y perturbadores; la idea de crear una especie de marco público para un cierto tipo de psicoanálisis; la noción de lo no dicho, lo reprimido y de cómo se empieza a hablar de aquellas cosas que quedan excluidas del discurso público²³, descritos puritanamente en esta década de los noventa como multiculturalismo o "políticas de género" en Estados Unidos²⁴

²³ Como comenta Denis Adams en *Talleres de Escultura: Angel Bados, Juan Hidalgo, Antoni Muntadas*. Universidad Politécnica de Valencia: Valencia, 1992. (Trad. Justine Brahm y síntesis Amalia Martínez), p. 80.

²⁴ En Europa todo esto es consecuencia directa e la memoria de las guerras de este siglo, como es el caso de Alemania, en donde adquiere connotaciones más virulentas. Cabe citar uno de los ejemplos actuales más notorios, a mi entender: los monumentos invisibles de Jochen Gerz. Localizados en lugares públicos y formados por memorias individuales son monumentos que hacen reflexionar y pensar ante la presencia arrolladora de un pasado. De él comentaremos los más conocidos:

- *Harburg Monument Against Fascism* (1986) realizado en colaboración con Esther Shalev-Gerz, y en el que se invitó al público, a los que pasaban por delante, a escribir o hacer incisiones en memoria del Holocausto en una columna cuadrada de aluminio hueco de 12 mts de alto (1x1 m de base) recubierta con plomo. Periódicamente el pilar iba descendiendo y se exponía una nueva superficie para inscribir hasta que, tras un año de inscripciones llegó a estar casi enterrado, invisible y destinado a desaparecer en el futuro. La columna se cubrió de *graffiti* de todo tipo entre raspaduras, quejas o mensajes de esperanza y desesperación. Con una marca sobre otra, su lectura se hizo casi imposible, velado por la superposición. La memoria personal se materializaba en el monumento por medio de un puntero con el que se realizaba la inscripción. Este contra-monumento se enfrentaba directamente al tabú existente en la actual Alemania sobre los trazos, las marcas físicas o firmas, permaneciendo como prueba del pasado. Lo que más sorprendió del trabajo fue la agresividad y violencia de la gente, tanto en el trazo: raspaduras o incluso oradamientos y quemados, así como en el texto, plagado de insultos. Un lugar de violencia y vulgaridad, carente de cualquier aura, en el que las marcas sobreviven pese al deseo de eliminar las firmas aplicando otras encima (creando). Se trataba de dar la vuelta a la relación entre objetos y espectadores, y, tras la reciente historia de represión del pasado, convertir en evento público esta superación.

- *Monument Against Racism* (1993), realizado clandestinamente con estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Saarbrücken, recogiendo por la noche adoquines de la plaza situada delante del castillo de Saarbrücken, ahora museo local y antiguo cuartel general de la Gestapo, y reemplazándolos temporalmente por otros. Se realizaba la labor de inscribir el nombre de un

(fenómenos que serán tratados en los dos siguientes capítulos). Pese a la reivindicación de un sentido democrático, la cultura estadounidense ha sido, y es, adversa a la horizontalidad y la inmovilidad de los valores establecidos.

En *Gallery Labels* realizado por Lois Nesbitt en 1992, sobre las fachadas de las galerías ya cerradas, el artista localiza discretamente etiquetas idénticas a las que en museos y galerías describen las obras expuestas. La etiqueta recoge la "fecha de extinción", acompañada de la fecha y razón de su cierre. Un mapa documenta la localización de estos espacios extinguidos y evidencia un *tour* a pie de la deprimida economía del mundo del arte. La transformación de espacios muertos en estructuras esculturales -el espacio en sí mismo en una escultura *ready-made* representa un tipo de reencarnación cultural.

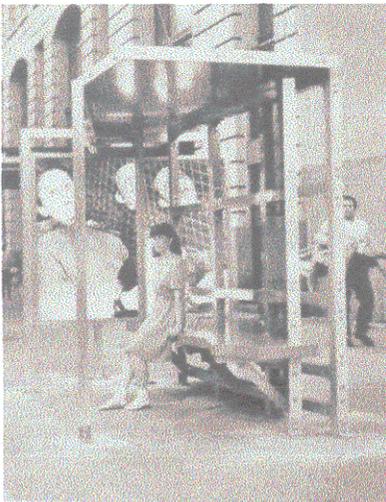
Uno de los artistas más significativos que trabajan en lugares con memoria colectiva es Dennis Adams. Éste evidencia significaciones sociales yuxtaponiendo estructuras arquitectónicas públicas e imágenes fotográficas. Los espacios escondidos de la memoria y la vida de la ciudad son revelados en plena vía pública con elementos funcionales: quioscos, señales de tráfico, marquesinas de autobús, fuentes para beber que encubren, afloran y reflejan las imágenes fotográficas que expone.

Los trabajos de Adams se describen como escultura intervencionista, enmascarada como mobiliario urbano. Al insertar imágenes de memoria

cementerio judío alemán (según un listado de los existentes al principio del Tercer Reich) en cada uno de los adoquines (se llegaron a inscribir 2160 aunque se podrían añadir más nombres), y volviéndolos a colocar en su sitio con la inscripción boca abajo. La investigación previa del censo de cementerios se realizó hablando con cada comunidad judía en particular y teniendo como centro (ilegalmente) la Escuela de Bellas Artes. Una vez conocido públicamente el trabajo, se celebró un intenso debate en el parlamento regional (propietarios del suelo) en el que tuvieron que escoger entre "vandalizar" un monumento ya existente, que constituía el único construido con la ayuda de las comunidades judías, y tener en cuenta la legalidad vigente. Al final de este debate, su permanencia fué aprobada por una pequeña mayoría. Casi anecdóticamente, el entonces ya monumento tuvo una inauguración oficial, lo que provocó que la plaza del castillo en la que se encuentra se "bautizara" de nuevo como "plaza del monumento invisible". Con este título se alude al racismo en general. *Monument Against Racism* No busca culpables o lecturas morales, sino un gesto de memoria enterrada.

histórica (recontextualizando imágenes fotográficas de los *mass-media*) en espacios públicos concretos y convencionales, el espectador es sorprendido con la "guardia bajada" e inducido a pensar sobre la función real e implicación de estas estructuras urbanas. La obra es un momento de recepción, de reflexión y tal vez de transgresión, que crea una situación de expectativa. El artista revela cualidades del inconsciente político y de los hábitos sociales que se hallan ocultos tras el uso normalizado de tales espacios²⁵.

Como ejemplo del o anterior cabe citar su trabajo *Bus Shelter II* (1984-86) en Nueva York, consistente en una marquesina de autobús que contiene fotografías del polémico juicio de Julius y Ethel Rosenberg, matrimonio acusado de espionaje y condenado a la silla eléctrica a principios de los años cincuenta (su culpabilidad o inocencia aún hoy es motivo de debate público), en lugar de mostrar la publicidad acostumbrada. Instalada cerca de Union Square, y próxima al apartamento de los Rosenberg, nos recuerda las brutales injusticias del poder gubernamental y judicial en un caso histórico.



Bus Shelter II (1984-86), Dennis Adams.

Personajes de la vida real también son seleccionados como arte, como en los trabajos de John Ahearn y Rigoberto Torres. Estos artistas realizan moldes de escayola de los residentes del modesto barrio puertorriqueño del South Bronx (uno para los artistas y otro para el modelo), reproduciendo meticulosamente cada arruga y poro de los modelos y, finalmente, pintándolos de colores vivos. Con este gesto se busca integrar a los residentes en su barrio,

²⁵ En palabras de Denis Adams: "Una especie de disfraz para el espacio público, algo suficientemente convencional para sentirlo cotidiano pero que, a su vez, encierra una segunda lectura que subvierte esa convencionalidad". En *Talleres de Escultura: Angel Bados, Juan Hidalgo, Antoni Muntadas*. Universidad Politécnica de Valencia: Valencia, 1992. (Trad. Justine Brahm y síntesis Amalia Martínez), p. 70.



52



53

52. *We are the family* (1983) y 53. *Homenage to people of South Bronx* (1982), en *Double Dutch* at Kelly Street donde se puede observar a sus autores, John Ahearn y Rigoberto Torres, realizando uno de sus moldes ante la expectación del barrio.

dedicándoles un monumento, resaltando así la idea de aproximar el arte expuesto en el espacio urbano a la gente hasta tal punto que son ellos mismos los que representan o forman parte de la obra, potenciando su autoestima personal.

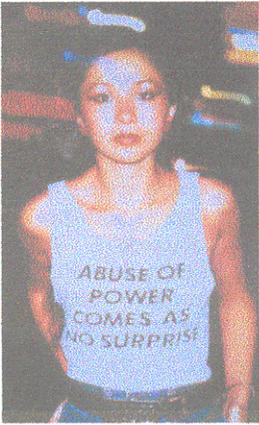
4.2. LA CIUDAD DEL PODER

Jameson trató de "repensar" el espacio urbano en términos de un espacio social y político. El concepto de una geografía social, renombrando la noción de Henri Lefebvre de la "producción social del espacio", que fue seminal para la Internacional Situacionista, nos conduce a la naturaleza alienante de los espacios públicos urbanos. Este planteamiento tiene inmediatas consecuencias políticas: la ciudad es vista como el espacio del poder. La ciudad se presenta como el lugar de la comunicación y la inducción al ser un espacio en el que confluyen factores espaciales, económicos, físicos, psicológicos o lingüísticos (las situaciones expositivas, la mediación crítica, la representación, la red comunicativa, el sistema y las propias categorías contextuales).

El arte se incorpora al análisis de la sociedad y la cultura para incrementar la conciencia social, al interpretar las relaciones de poder sobre el entorno urbano. En ese sentido, el arte muestra su habilidad para generar un significado social, dentro del marco urbano, la vida cívica y la cultura²⁶. Desde

²⁶ PHILLIPS, Patricia C.: "Public constructions", en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 60-69.

54



"El abuso de poder no sorprende" (1983), Jenny Holzer. Truismo sobre camiseta, Nueva York.

esta perspectiva, los espacios urbanos conforman esos territorios psicológicos investidos de complejas relaciones de poder, siendo un reflejo de una institución o cultura dominante. Introduciendo una dialéctica sobre las representaciones urbanas, el individuo puede comprender mejor la situación en la que se encuentra como sujeto individual y como miembro de un colectivo, así como sus propias posibilidades de acción y lucha. A su vez esta dialéctica de las representaciones habla de nuevo de un arte político.

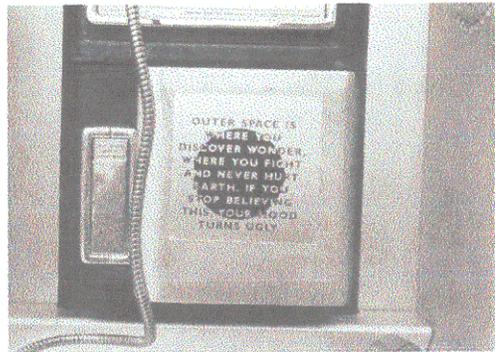
Los trabajos artísticos emplearán las estructuras, representaciones y condiciones de las instituciones políticas y culturales en tanto que espacios de confrontación pública; refiriéndose a una problemática específica. Para manifestar su opinión, los artistas adoptan el lenguaje de los medios de comunicación, debido a su carácter masivo y de inmediatez, aunque incorporando un mensaje no habitual en dichos medios²⁷.

4.2.1. Desvelar la manipulación de los sistemas de representación en el espacio urbano

Al estar nuestra sociedad occidental basada en una cultura visual, los sistemas de representación son fundamentales. Los medios de comunicación de masas son los agentes constructores de imágenes y, en este sentido, actúan

²⁷ Uno de los ejemplos más citados es el de la utilización de vallas publicitarias por parte de los artistas británicos Peter Dunn y Loraine Leeson que consiguieron subvertir su percepción habitual principios de la década de los ochenta. Agrupando a la comunidad en la que viven bajo el nombre *The Art of the change*, estos artistas emprendieron un ciclo de fotomontajes denunciando las transformaciones urbanas de los Docklands de Londres y poniendo en evidencia su carácter de especulación urbanística y de fraude, bajo intereses corporativos, al margen de las expectativas de los vecinos del área.

como factor constitutivo y controlador del desarrollo del individuo²⁸. La selección de imágenes particulares por los medios de comunicación condicionan sus significados. Por este motivo, los significados de sometimiento son menos físicos que semióticos y la eficacia de los sistemas de control derivan de la sutileza con los que penetran en los mecanismos más delicados del intercambio social.



55

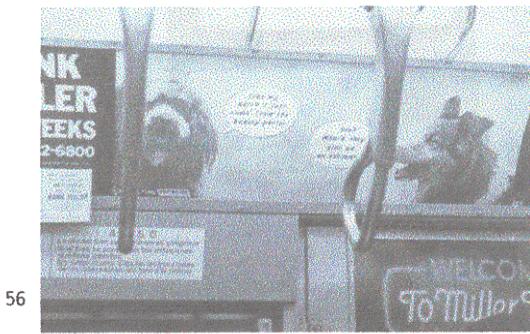
Truism de la serie "The survival series on a public phone" (1983), Jenny Holzer. Colocado en un teléfono público.

Las imágenes sobrepuestas de la ciudad: los anuncios, señales, letreros, vallas publicitarias o pantallas electrónicas que emplean los medios de comunicación, son el campo de batalla donde se dilucidan los conflictos políticos y se resuelven las grandes tendencias comerciales; los formatos del entorno. El arte en el espacio urbano, si quiere comunicar, ha de competir con la imaginería del contexto mediático, con la cultura pública de la televisión y el mercado de masas para llamar la atención de una audiencia que realmente no comprende la estética del artista²⁹.

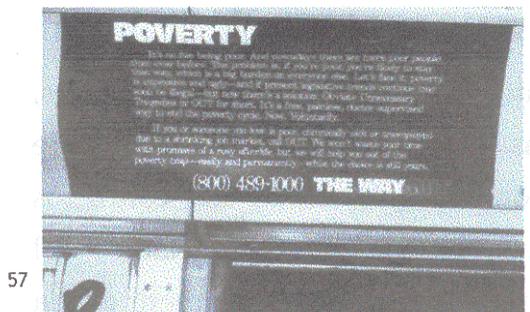
En este sentido, algunas de los proyectos de Group Material son más que interesantes. En 1983 este colectivo alquiló 1.500 espacios publicitarios en la línea IRT del metro de Nueva York, invitando a 103 artistas a colocar 14 "anuncios publicitarios" cada uno.

²⁸ En este sentido, el individuo es un "locus" de relaciones. Según comenta Kate Linker, basándose en los influyentes escritos del psicoanalista francés Jacques Lacan: el sujeto incorporado a un sistema externo y preexistente que lo determina se encuentra alienado y descentrado por el lenguaje pierde su capacidad activa para comprender la totalidad, para extender sus pretensiones y retenerlas a través de la multiplicada temporalidad, para organizar su pasado y su futuro se identifica por las percepciones que otros tienen de él. LINKER, Kate: *Vito Acconci*. Rizzoli: Nueva York, 1994, pp. 52-53.

²⁹ (Cfr.) ALLEN, Jerry: "How art becomes public". *King County Arts Commission*. Dallas, Tejas, 1985.



56 Anuncio publicitario (1983), Group Material. Metro de Nueva York.



(trad.a.) "POBREZA.

No es divertido ser pobre. Y hoy en día hay más gente pobre que antes. El problema es que, si eres pobre y vas a permanecer de esa forma, que eres una gran carga para los demás. Digámoslo claramente, la pobreza es cara y fea -y si las actuales tendencias legislativas continúan así, pronto puede ser ilegal- pero ahora hay una solución, Obviar Tragedias Innecesarias (Obviate Unnecessary Tragedies) o abreviadamente OUI (fuera). Es gratis, sin dolor, médicamente supervisado, para finalizar el ciclo de la pobreza. Ahora, Voluntariamente.

Si tu o alguien que amas es pobre, enfermo crónico o desempleado debido a este estrecho mercado de empleo, llama a OUI. No malgastamos tu tiempo con promesas de una vida maravillosa después, pero te ayudamos a salir de la trampa de la pobreza en la que estás atrapado -facil y permanentemente - mientras la elección es todavía tuya.

(1983), Eric Darton. Realizó esta publicidad dentro del proyecto de Group Material en el metro de Nueva York.

Hay una larga lista de artistas (Ilona Granet, Peggy Diggs, Les Levine, Jenny Holzer, Barbara Kruger, etc.) que manifiestan la arbitrariedad de los códigos de la cultura de masas. Para estos artistas, las formas de representación del espacio urbano, tanto la técnica o funcional, el mapa del transporte público, como la incidental, un cartel de la calle, comunican ideología además de información³⁰. Se evidencia así la idea del "control remoto" de las conciencias y las voluntades (atribuido a la publicidad).

Los artistas tratan de plasmar esa idea a través de una serie de comportamientos o, mejor dicho, actitudes, que intentan subvertir dichos formatos del entorno en lugares y objetos específicos de la ciudad, apropiándose de la persuasión del vocabulario de los medios de comunicación, sobre todo difundiendo significados diferentes, mediante sentencias estéticas, no comerciales o polémicas. Estas sentencias estéticas ponen de manifiesto la efectividad de su utilización esporádica. En muchos casos se realiza de forma anónima, como es el caso de "Modern Higiene", donde con imágenes de fotografía de moda se invierten estrategias ofensivas; o las palabras

³⁰ MILES, Malcolm: op.cit., p. 41.

añadidas a gráficos comerciales en el downtown de Manhattan sobre posters, que podrían considerarse provocaciones (y explotaciones) sexuales. Por ejemplo, Richard Flood documentó tres actitudes diferentes entorno a un mismo anuncio publicitario muy provocativo sobre cosmética femenina: 1) el propio eslogan, "estrategias pasivas"; 2) la respuesta escrita de un espectador, "mata mujeres"; y 3) la respuesta de otro segundo "9.000.000 ardieron como brujas en la era cristiana y todavía están siendo quemadas"³¹.

Estos "cortocircuitos", o montajes críticos, en los propios medios de comunicación plantean preguntas sobre la presentación y difusión de los mensajes, los deconstruyen³². A pesar de la simplicidad de su diseño, estos gráficos conjugan a la vez rasgos que generalmente se asignan a la posmodernidad: sentido del humor y del juego, utilización de la ironía y la apropiación descarada de otros estilos artísticos.

Los numerosos proyectos de Les Levine tratan de apropiarse de estrategias publicitarias, con la esperanza de desenmascarar los poderosos efectos sobre los que pensamos y actuamos. En 1982 situó 5.000 copias de un poster en el metro, dos en cada vagón, con una fotografía en color de una joven pareja asiática de pie con un tranquilo atardecer detrás y con unas grandes y poderosas letras encima que decían "Nosotros no estamos asustados". Era un poster que no tenía un mensaje concreto. Levine



We are not afraid (1982), de Les Levine, colocado como cartel en vagones de metro.

³¹ SCHATMAN, Allan: *op.cit.*, p. 61.

³² Con cierto paralelismo con el Dadá berlinés de finales de los años veinte, en trabajos tales como los fotomontajes de Heartfield en la revista A-I-Z. Ver el capítulo octavo, apartado 8.1.1. "Las reivindicaciones de los vínculos del arte con las clases trabajadoras".

manifestó: "La verdadera naturaleza de la publicidad, particularmente en espacios cerrados, es generar ansiedad, la gente saldrá fuera y a comprar el producto que le alivie de la ansiedad. Yo quería mostrar a la gente que hay maneras positivas, confidenciales para combatir con la agresión de la publicidad"³³.

Levine estimula la reflexión, mina las posiciones políticas atrincheradas mediante el uso deliberadamente provocativo de imágenes de soldados policías, manifestantes y niños con armas con títulos superpuestos tales como "Dios ataca", "Dios culpa", "Dios ejecuta". Su obra ha provocado fuertes controversias: mientras problemas de censura obligaron a retirar sus trabajos, los anuncios comerciales de películas americanas que exhiben la violencia masculina, permanecen intocables. Según el crítico John A. Walker: "las campañas de arte de masas de Les Levine han demostrado que las intervenciones artísticas en la esfera pública pueden compartir la imaginaria exitosamente contra la cultura de masas"³⁴.

Los primeros *Truims* de Jenny Holzer aparecieron en 1982 junto con varias muestras en la galería de Colab "Guerrilla Gallery", en lugares concretos de la ciudad. Estos posters, cuyos textos mecanografiados tenían un tono de autoridad y amenaza, estaban pegados en lugares utilizados por la publicidad, con el fin de "infectar" las conciencias de los habitantes urbanos mediante una lista recopilatoria de creencias y actitudes comunes, todas racional y creíblemente expuestas, hacia el poder, el dinero, la pobreza y la voz de los editoriales de prensa y políticos. Actualmente sigue trabajando en esta misma línea; aunque los posters han sido



59 *Truims* (1982), Jenny Holzer. Posters en la calle

³³ (trad.a.), SCHARTZMAN, Allan: op.cit., p. 62.

³⁴ WALKER, John A.: op.cit., p. 131.

sustituidos mayoritariamente por pantallas electrónicas³⁵. Las pantallas electrónicas no son tan comunes como las vallas publicitarias pero tienen principalmente dos ventajas: son capaces de transmitir un torrente de mensajes, y la mezcla de luz y movimiento atrae la atención. Con ellas Jenny Holzer nos alerta de los poderes seductores de los mensajes orientados a los consumidores; el tono esforzadamente pragmático y atormentadamente oficial afín a la publicidad y a los anuncios de servicio público, para cuestionar al espectador quién o qué está detrás de esos mensajes crípticos que se supone benefician a todos, y que inundan las ciudades³⁶.

Alfredo Jaar introduce en el espacio urbano imágenes de realidades concretas de pobreza evidenciando las diferencias entre países del Tercer Mundo e industrializados. En su trabajo *Rushes* (1986) expuesto en los espacios publicitarios de la estación de metro, Spring St., de Nueva York, reemplazó los anuncios publicitarios por ochenta fotografías de las minas de oro de Brasil, junto con los salarios recibidos por estos trabajadores y el precio de cotización del oro en países industrializados³⁷.

Desde el mundo del arte, se entra de lleno en el mundo del masivo mercado de los medios de comunicación. Barbara Kruger desde 1985, ha realizado trabajos para *The New York Times*, portadas para las revistas *Newsweek* y *Esquire* o proyectos de moda para revistas como *Harper's Bazaar*. En estos trabajos entresaca imágenes de viejas revistas y las representa con frases relacionadas con políticas de género, raramente discutidos según ella en la tirano y falocrétrico³⁸ comercio gráfico. Es especialmente singular que una

³⁵ Ver ilustración N° 85, Capítulo Sexto p. 186.

³⁶ FRANK, Peter: *New, Used & Improved. Art fot the 80's*. Sharon Gallegher Cross River Press Ltd: New York, 1987, pp. 48-59.

³⁷ WALKER, John A.: *op.cit.*, pp. 301-303.

³⁸ Con gran influencia de los escritos de Baudrillard *cultura y simulacro* (traducidos al inglés 1983) y *para una crítica de la economía política del signo* (1972), *The mirror of production* (1973) un real sin origen o realidad.

artista haya conseguido este tipo de poder, conformador de opiniones, en los medios de distribución masiva. Del mismo modo, Barbara Kruger ha realizado grandes foto-murales en espacios urbanos en los que evidencia mediante eslóganes superpuestos la alienación política y los códigos de reconocimiento preestablecidos. Estos foto-murales interpretan las imágenes que utiliza la publicidad y nos hablan de la necesidad de un espacio cultural y plural.

Como herencia del pensamiento estructuralista del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss³⁹, se defendía que las políticas de representación eran el origen de la privación social. En este sentido la artista Martha Rosler realizó su obra *The Bowery: in two inadequate descriptive systems* (1974-75) consistente en imágenes que captan la realidad de los bebedores en Lower Manhattan, Nueva York. Cada pieza de la obra mostraba la fotografía de un escaparate abandonado del barrio conocido como "Bowery" junto a una lista de términos empleados para describir la embriaguez. Rosler oponía su trabajo al periodismo documental que presentaba la "fotografía de la víctima", esto es las víctimas de la cámara, para resaltar la tangible realidad de la pobreza generalizada y desesperación. Rosler considera que las palabras e imagería (despectivas) que se utilizan desde fuera para referirse a gente de barrios marginales no son más que etiquetas impuestas cuyo efecto es el rechazo.

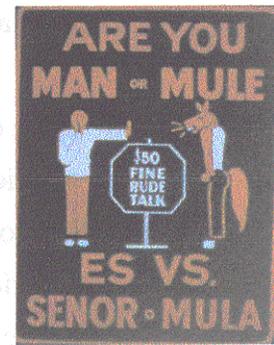
La indigencia es un tema central en los medios de comunicación. En ellos se debate sobre sus causas -sociales, políticas y culturales- y sus posibles soluciones. Pese a toda esta "sobre-información" que nos llega a los ciudadanos, los *media* se muestran incapaces de transformar esa pasividad y alienación por los problemas sociales que nos rodean. Las actuaciones artísticas con respecto a la indigencia reivindican esa faceta de motor y activador social.

³⁹ Claude Lévi-Strauss, nos acerca a la historia a través del concepto del tiempo cíclico en libros tales como *El pensamiento salvaje* (1961) o *Mito y significado* (1972).

El espacio urbano refleja claramente las desigualdades sociales y raciales, y ello atañe indudablemente a las cuestiones de género. Estas dos afirmaciones justifican el desarrollo de una crítica política de la cultura en el espacio urbano. Esta crítica trata de poner de manifiesto las disfuncionalidades, particularmente en el terreno de las consensuadas y fabricadas representaciones (mitológicas, como diría Roland Barthes)⁴⁰. En los últimos años, la experiencia de mujeres artistas en los espacios sexuales de la vida urbana posmoderna⁴¹ ha cuestionado su exclusión de la esfera pública. La película *Rape* de Yoko Ono, como el propio título indica, o los trabajos de Ilona Granet *Curb your animal instinct* (1986) o *Are you man or mule?* (1986) evocan dicha experiencia de las mujeres en espacios públicos urbanos. Estas artistas exponen la intrusión y el acoso que, (demasiado) frecuentemente, soporta cualquier mujer en la calle; esos "chiflidos", impertinencias o miradas codiciosas, desprovistas de respeto y educación. De un modo ingenioso y con tintes de humor, estas actuaciones tratan de cambiar las actitudes y conductas inadecuadas.



60



61

60. *Curb your animal instinct*. Controla tu instinto animal y
61. *Are you man or mule*. Es vs. Señor o mula, señales urbanas realizadas en 1986 por Ilona Granet.



62



63

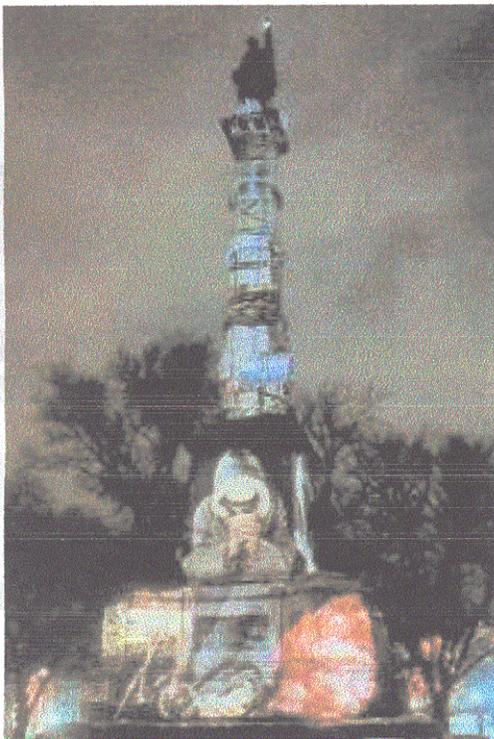
62. *Your body is a battleground* (tu cuerpo es un campo de batalla(1990), y 63. *GET OUT* (lárgate, si sufres malos tratos, si está dolida, si tienes miedo, si necesitas ayuda) (1992) ambas de Barbara Kruger.

⁴⁰ Según cuenta Jean-François Chevrier, en *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.) p. 222.

⁴¹ Ver MASSEY, Doreen: *Space, place and gender*. Polity Press/Blackwell Publishers Ltd.: Cambridge/Oxford,1994.

El trabajo de Barbara Kruger también se cita a menudo como representativo de las políticas de género, por sus directos y contundentes mensajes en el contexto mediático. Se pueden citar como ejemplos trabajos como *Your body is a battleground* en el que esta frase traspasa la cara de mujer sorprendida; y en la misma línea, *Get out*, una pancarta realizada contra la violencia doméstica.

El otro gran espacio de representación en el espacio urbano, junto con los medios de comunicación, es la **arquitectura**. Ésta es la pantalla ideológica del poder por antonomasia. Partiendo de esta realidad, el artista Krzysztof Wodiczko se podría decir que "hace hablar a las cosas" mediante la técnica de tomar un monumento público, edificio o emplazamiento urbano, proyectando sobre su superficies imágenes logrando así desplazar sus significados tradicionales y desvelar otros (latentes) del edificio (que constituye el significante).



64

The Homeless Projection Civil War Memorial (1987),
Krzysztof Wodiczko, Massachusetts.

Las proyecciones de Wodiczko descubren públicamente otra función e identidad de los monumentos y símbolos de la ciudad (la arquitectura como institución social)⁴² diferente de la que normalmente les identifica (colección de objetos y elementos utilitarios). En este sentido, la obra de Wodiczko también se puede considerar como un "contra-monumento". Se experimenta de un modo distinto de lo que se creía familiar y conocido. Al desvelar la arquitectura como espacio, este artista, provoca un contrapensamiento de la construcción

⁴² DEUTSCHE, Rosalyn: "Homeless projection & the site of urban 'revitalization'", en DEUTSCHE, Rosalyn: op.cit., p. 37.

política de la ciudad.

4.2.2. Las problemáticas en el espacio urbano

La ciudad es un espacio privilegiado donde los poderes socio-económicos ejercen su más claro control e influencia, un lugar donde las ideologías dominantes están en todos lados reforzadas y resistidas. En la ciudad, se intensifican los conflictos socio-políticos y económicos afectando directamente a sus habitantes. La convergencia de numerosos factores medioambientales y sociales en el objetivo de un entorno urbano humano y vivible también depende en gran parte del tratamiento de problemáticas tales como la indigencia, las drogas y las contiendas políticas y económicas relatadas en el marco de la ciudad. Numerosos artistas han explorado diversos modos con los que contribuir a resolver, aliviar o advertir y sensibilizar sobre estos problemas pudiendo citar a David Hammons, Martha Rosler, David Finn o el propio Wodiczko.

La remodelación urbana sufrida en las grandes ciudades estadounidenses desde el final de los años setenta, motivada por el acelerado cambio de sus prestaciones ante la creciente economía empresarial a nivel nacional e internacional, ha producido un crecimiento ensordecedor de la especulación inmobiliaria. Los planes de urbanismo concedieron todo tipo de facilidades a las grandes empresas privadas con el objetivo de fomentar su establecimiento dentro de su núcleo urbano.

Bajo el mandato de la economía empresarial, la fisonomía de las grandes ciudades de Estados Unidos cambió radicalmente. Las clases obreras, ya innecesarias, vieron cómo se destruían sus condiciones de supervivencia (fenómeno conocido como *gentrification*⁴³). A la remodelación urbana se unía

⁴³ Este tema ya ha sido introducido en las páginas 29 y 30 del Capítulo Primero. Del mismo modo, ver la definición de *Gentrification* en n. N° 57 del mismo capítulo (p. 30).

una crisis del sector obrero, el desempleo, ataques a los sindicatos, y recortes en los servicios sociales. La crisis de la vivienda evidenciaba la falta de escrúpulos del capitalismo descarnado. Esta contradicción entre los requerimientos del mercado y las necesidades sociales de los residentes de la ciudad ha sido puesta de manifiesto desde los años setenta por parte de artistas como Hans Haacke⁴⁴.

Asimismo y como analizamos en el capítulo primero, la progresiva privatización de los espacios públicos urbanos ha reducido la vida de la calle: el peatón está abocado a la deshonra, y el nómada sin casa, al destierro. El nomadismo, social y económico impuesto, por nuestras ciudades posindustriales, denominado *homelessness* (los "sin techo"), es tachado públicamente como un fenómeno indeseable. Esta actitud, carente de cualquier atisbo de humanidad, testifica la ceguera de la explotación capitalista (y la inadecuación de las políticas sociales).

Es irónico que algunas de las ciudades estadounidenses más progresistas compongan y refuercen estrictas medidas para asegurar la "habitabilidad" de las mismas que amenazan el mínimo de humanidad que debe existir. Fuertes dispositivos adoptados en ciudades como Seattle provocan el aumento de sectores marginales tales como los *homeless*. En este sentido la respuesta artística desafía la notoriedad de estas nuevas medidas y cuestionan la noción de "habitabilidad". En Seattle "Gallery 911", una organización artística independiente y alternativa, y la "Fremont Public Association", un grupo que presta servicios sociales para apoyar a los pobres, colaboraron en un proyecto llamado *Home Street Home*⁴⁵. en noviembre de 1987, y durante toda una semana, 13 artistas crearon tanto instalaciones como *performances* en la calle realizando una dramatización de las realidades de la comunidad indigente. Así el artista Cris Bruch en su proyecto *Vegetable Currency*, hizo una demostración *performance*-en la que el artista, vestido de cocinero y con un carrito de cocina,

⁴⁴ Ya comentado en el Capítulo Tercero, p. 81.

⁴⁵ "Hogar calle hogar", jugando con el dicho "hogar dulce hogar" (*home sweet home*).

repleto de utensilios, estuvo guisando en medio de la calle para el grupo de indigentes, para aquellos cuya residencia es la calle, enfatizando el sentido de ceremonia y comunidad para el *homeless*. Concebido como un evento multimedia, su finalidad última era llamar la atención de los periódicos y la televisión en Seattle, aunque también tuvo una incidencia directa en los vecinos de la calle y los empleados de servicios sociales.

Asimismo, muchos artistas han prestado atención al problema de los *homeless*, entre ellos: Martha Rosler en exposiciones tales como *Homeless: the street & other venues* o en su proyecto *If you lived here; the city in Art, theory & social activism* (recogido en el libro del mismo nombre Wallis, Brian (ed.). Bay Press: Seattle, 1991); el trabajo de Dan Wiley que analizó el sin igual desarrollo de Nueva York en *The two waterfronts* (1989); John Fekner, Nancy Stout, Julia Keydel, Vito Acconci, Kyong Park, Krzysztof Wodiczko, Jerry Kearns, Mary Ann Dolcemascolo, Jon Peterson, Ann Marie Rousseau, Chris Bruch, David Finn, Martha Fleming and Lyne Lapointe, Day Gleeson and Dennis Thomas, William Frulbrecht, Janet Koenig, Ree Langsten,... También se llevaron a cabo interesantes actividades tales como: El taller "Unforgotten Voices Creative Workshop" en el que un grupo de *homeless* desarrollaron sus facetas artísticas (de este grupo surgió el *homeless* Andrew Byard como artista profesional). En 1986 se organizó en Nueva York una exposición titulada "Homeless at Home" fruto de un proyecto del mismo nombre que tenía como propósito presentar la problemática de los *homeless* a artistas, y colectivamente, presentar proposiciones visuales a través de las artes. Este proyecto incrementó la conciencia de artistas y propició una mayor apertura y estructura plural de este colectivo estimulando una amplia variedad de acción estética y respuesta. Del mismo modo, muchos grupos activistas se han interesado sobre los *homeless*, tales como el grupo neoyorkino "Political Art Documentation & Distribution" (conocido por sus siglas PADD)⁴⁶.

⁴⁶ Monográfico *Art and the Homeless, Public Art Issues*, N° 10. The Public Art Fund Inc.: New York, 1989.

La respuesta artística busca combatir el uso opresivo por los aparatos de poder al denegar viviendas a aquellos que padecen más brutalmente las consecuencias de la explotación económica. No tener un lugar donde vivir es producto de la estructura social existente y es un exponente claro de que el discurso político sobre la estructura socio-económica contiene fisuras evidentes aunque no reconocibles.

El artista reivindica un compromiso social. Parte de la responsabilidad reivindicada por los artistas con conciencia social se lleva a cabo simplemente "estando allí"⁴⁷, incentivando la dialéctica entre la política estatal y la sociedad civil, que se expande por su presencia. Los *homeless* han creado una profunda ambivalencia espiritual tanto para las comunidades locales como globales, lo que es normal y anormal, en un momento histórico en el que aunque existe una mayor tolerancia y sensibilidad social hacia esta comunidad significativa de hombres, mujeres y niños ésta contrasta con una aceptación pasiva de esta realidad inaceptable.

Las contradicciones, por tanto, son obvias, e inquietantes. Este compromiso social por parte del artista también es abordado desde una visión estereotipada, fruto de nuestros propios conceptos y pensamientos: simplemente como tema político aislado, ignorando o desconociendo la realidad que se reivindica, y sin tener en cuenta la posición social que desempeña el artista en nuestra sociedad⁴⁸. Ciertamente es que los temas sociales abordados en el arte, tales como los *homeless*, no generan proyectos para

⁴⁷ Numerosos trabajos activistas que sucedieron a finales de los años ochenta, reclamaban la simple libertad de un espacio público, sobre todo en grandes ciudades como Nueva York. Es el objetivo del proyecto de colaboración de artistas urbanos "Your house is mine" (tu casa es la mía), llevado a cabo entre 1988 y 1992. El proyecto incluye posters, acciones tales como llenar de graffiti la ciudad como señas de identidad, manifestarse contra los abusos de la propiedad privada, etc. Ver periódico publicado al efecto "your house is mine" (Bullet Space: Nueva York, 1993). También resulta interesante el vídeo de Paul Garrin sobre desalojos neoyorquinos titulado *By any means necessary...* (1990). 27'. Chicago Video Data Bank. The Arts Institute of Chicago.

⁴⁸ El propio artista, como comentara Martha Rosler, debe abordar la duplicidad de sus roles de comentarista y agente, ya que el arte, aunque inintencionadamente es un potente agente de cambio y activación en el problema de la "gentrificación".

solucionar el problema en sí, sino que generalmente consisten en una plataforma de lanzamiento de artistas al mercado del arte, para aquellos que tratan principalmente con problemas estéticos. Ante una mayor crisis social se cuestionan cuáles son las funciones reales desempeñadas por éstos, o cuáles pueden llegar a ser.

Entonces ¿cuáles son las pretensiones de las actuaciones que abordan el tema de los *homeless*? Por una parte pretenden despertar la curiosidad para crear un foro positivo de confrontación con una realidad urbana que normalmente se evita y no se reconoce; por otra parte también se busca volver a despertar la sensibilidad que hemos perdido fruto de una "sobre-exposición" consumista. Una de las posturas adoptadas más interesantes es la del artista Krzysztof Wodiczko. Este adapta las necesidades de los *homeless* a sus intereses peculiares, en el *Homeless Vehicle Project* (1989)⁴⁹, diseñando un carrito para satisfacer las necesidades diarias de un *homeless* adulto, y fue resultado de las numerosas conversaciones y entrevistas que el artista había mantuvo con personas *homeless* en Nueva York, en ellas, conoció en profundidad las necesidades inmediatas, rutinas y circunstancias agravantes que constituyen el día a día del *homeless*. Con este prototipo de habitáculo se asume que la gente indigente realmente vive "en" el espacio urbano y que puede formar una subcultura viable. El vehículo no es una mera observación acerca de la condición del *homeless* sino que trata de solucionar una necesidad: la carencia de refugio, mostrando una alternativa. Más que continuar en el trillado camino de despertar la conciencia pública respecto a la situación del *homeless*, los resultados son concretos y tangibles, del hoy y ahora: los indigentes necesitan un lugar en el que dormir y un carro en el que transportar las latas que pueden ser canjeadas en los supermercados (labor



Prototipo del *Homeless Vehicle* (1989) por las calles de Nueva York. Krzysztof Wodiczko.

⁴⁹ Mostrado por primera vez en 1988, en la Galería Clocktower de P.S.1 en Nueva York como *Homeless Vehicle Project*.

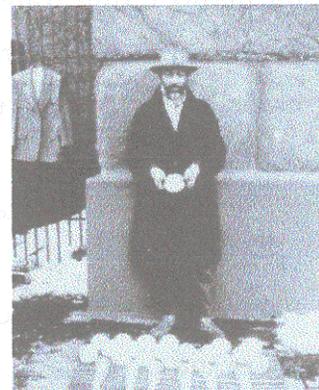
que Wodiczko encontró muy extendida entre los *homeless*). En palabras de Wodiczko: "A través del uso de vehículos adaptados, apropiados, algunos indigentes han conseguido desarrollar significativas economías de subsistencia en la ciudad. Estas personas, conocidas como *barrenderos*, se pasan el día recolectando, clasificando, y devolviendo latas a los supermercados para obtener el depósito de cinco centavos por el envase retornado. En la recogida y transporte, emplean tanto carritos de la compra y de correos como otros vehículos de ruedas para almacenar y llevar latas y botellas durante el día y para el almacenaje de materiales recolectados durante la noche. La confluencia de "*homeless recolectores*" fuera de los supermercados ha llegado a ser común desde que en 1983 se implantara un depósito para los envases retornables (...) "el *barrendero* (el *homeless*)" reclama el espacio en la ciudad e indica su pertenencia a la comunidad urbana. El vehículo-refugio intenta tener una función utilitaria en el contexto de la vida en la calle en la ciudad de Nueva York. Por lo tanto, su punto de partida son las estrategias de supervivencia que los *nómadas urbanos* utilizan en la actualidad". El vehículo de Wodiczko viene a ser una metáfora de la creciente incapacidad de la ciudad para cobijar a sus residentes: "(...) Este vehículo prototipo se asemeja a una pistola. Desde nuestro punto de vista, los movimientos de carritos a través de la ciudad de Nueva York son actos de agresión, oponiéndose a la continua degradación de una comunidad urbana que excluye a miles de personas de del más exiguo medio de vida"⁵⁰.

El escultor David Finn, cuya actividad artística también se desarrolla en las calles de Nueva York, instala extrañas figuras parecidas a unas marionetas,

⁵⁰ (Trad.a): "Through the use of adapted, appropriated vehicles, some homeless individuals have managed to develop a means of economic sustenance in the city. These persons, known as scavengers, spend their days collecting, sorting, and returning cans to supermarkets in return for the five-cent deposit. Shopping and postal carts and other wheeled vehicles are used for containing and transporting cans and bottles during the day and o for storage of collected materials during the night. Crowds of homeless redeemers outside supermarkets have become commonplace since the bottle bill went into effect in 1983. (...) the scavenger stakes a claim to space in the city and indicates his/her membership in the urban community. The shelter vehicle attempts to function usefully in the context of New York City street life. Therefore, its point of departure is the strategies of survival which urban nomads presently utilize" (...) "The prototype vehicle bears a resemblance to a weapon. In our view, the movements of carts through New York City are acts of aggression, opposing the continuing ruination of an urban community which excludes thousands of persons from even the most meager means of life". (Cfr.) Monográfico Art and the Homeless de Public Art Issues, N° 10. The Public Art Fund Inc.: New York, 1989, p. 10.

en solares vacíos y edificios abandonados. Compuestos principalmente de materiales de desecho -papeles de periódico, ropa vieja, plástico, bolsas de basura y cartones-, las figuras son colocadas erguidas en muros y vallas, sentadas en escaleras o tumbadas en la nieve. Aunque nunca ha pretendido reflejar la condición de los *homeless*, por lo que carecen de una conexión activista y política directa, las imágenes sí que evocan los grupos de *homeless* tirados en las calles, expuestos a los elementos atmosféricos, viviendo vidas de absoluta precariedad. Su autor denomina estas figuras "Teatro en la calle". En esta representación, las figuras a menudo llevan máscaras que representan lo escondido o lo individual en el esfera pública. Este enmascaramiento remueve lo individual de la realidad, creando ambigüedad o una crisis de identidad⁵¹.

David Hammons, investiga la cara adversa de la sociedad de consumo y aquellos a los que excluye analizando las dificultades de supervivencia en la ciudad. *Bliz-aard Ball Sale* (1983), acción en la que el artista vende bolas de nieve en Cooper Square, Nueva York, evidencia las desesperadas medidas que una persona sin sueldo debe tomar: limpiacristales en las intersecciones de tráfico, echador de cartas y otros timadores que se encuentran en las calles, los vendedores de La Farola.



Bliz-aard Ball Sale (1983), David Hammons Acción en Cooper Square, Nueva York.

66

En la misma línea, Wodiczko reivindica y defiende el mantenimiento de la figura de los que transmiten experiencias: que recogen la tradición oral en la vía pública -los contadores de historias lejanas, los magos o intérpretes de melodías, los saltinbamquis...-. La tradición oral cambia constantemente con cada argumento, discusión o discrepancia; siempre está abierta a una re-lectura, y a una recolección o recuerdo sin un lugar particular o templo; es el poso de la memoria. También nos pone en contacto con desconocidos, con gentes venidas de otros lugares, con extraños y nos descubre que muchos de nuestros

⁵¹ (Cfr.) Monográfico *Art and the Homeless* de *Public Art Issues*, op.cit., pp. 12-13.



Alien Staff (1992-1993), Krzysztof Wodiczko. Báculo portado por Jagoda Prybylak en Brooklyn, Nueva York.

sentimientos, como vivir con miedo, no son ajenos a los de aquellos que conviven con nosotros. Poner énfasis en lo extraño, es poner de manifiesto la diferencia (propia de nuestras sociedades democráticas). En un sentido u otro, todo el mundo es extraño, inmigrante, extranjero, y necesita ayuda.

Wodiczko en su proyecto *Alien Staff* aborda la problemática de la inmigración en plena calle. Aquí, el contador de historias es reemplazado por su imagen televisada, hecho que supone una mejor opción para establecer un contacto; "el otro" que se encuentra dentro "del otro" gracias a un objeto intermedio y que transporta unos datos narrados. Alguien (no es importante quién) sostiene un largo bastón (un objeto nuevo y deseable, portátil y de tamaño asequible) en cuya parte más alta hay un monitor donde continuamente aparecen imágenes y comentarios en relación a experiencias personales de inmigrantes y de desplazamiento cultural.

Se constata así que, por una parte, necesitamos objetos de este tipo en nuestra vida cotidiana, un contacto directo; pero por otra, la interacción con las tecnologías de la comunicación ante su increíble explosión sin precedentes, y el peligroso retorno a las épocas trágicas de completa ruptura de comunicación. Lo más interesante es lo que sucede acto seguido: inmigrantes-espectadores empiezan a hablar, intercambian experiencias, no-inmigrantes se interesan, se conocen casos concretos, se intentan solucionar situaciones, se requieren explicaciones sobre servicios concretos y sobre el propio artefacto (algunos temerosos creen que la persona portadora del bastón puede ser un agente de inmigración). Se crea un diálogo, una comunicación, un espacio de intercambio, de reconocimiento de diferencias. Se logra algo, al menos.

ABRIR CAPÍTULO 5

