

Signos de identidad: arte y conflicto en el espacio público

¿Qué papel debe desempeñar el arte público en nuestros días? Para responder a esta pregunta habría que hacer referencia, antes que nada, a la revisión conceptual de que ha sido objeto la creación artística en el espacio público a partir de principios del siglo xx. Quizá la transformación más notable que ha experimentado el arte de dimensión pública en los últimos cien años ha sido su gradual pérdida de monumentalidad. Si durante siglos, los proyectos de arte público habían adquirido una presencia física imponente y una perdurabilidad que les convertía en hitos, en verdaderos puntos de referencia, capaces de resignificar por sí mismos un espacio determinado, a partir de las vanguardias históricas los artistas han tendido a elaborar unas obras cada vez más frágiles, discretas y efímeras. Frente a la solidez y la voluntad de permanencia del arte público tradicional, las propuestas de muchos creadores contemporáneos se han caracterizado por la delicadeza y la fragilidad.

Es innegable que el siglo xx aún dio algunos ejemplos de arte monumental –las esculturas de algunos constructivistas soviéticos, el muralismo mexicano, el arte de los fascismos europeos, y posteriormente, los monumentos abstractos construidos por todo el mundo en la era del capitalismo tecnocrático–, pero también es cierto que las corrientes artísticas más influyentes desde la época de las vanguardias históricas se han centrado precisamente en la crítica del arte público tradicional. El resultado han sido unas propuestas que, en sus formas más radicales, se han convertido en verdaderos elogios a la insignificancia. Abandonados materiales perdurables como el mármol o el bronce, tan caros al arte tradicional, el arte público tardío ha tendido, en sus ejemplos más extremos, a intervenir de una manera sutil y discreta en el paisaje, al grado de que, en muchas ocasiones, se ha hecho casi imperceptible.

Es obvio que las transformaciones en la configuración material del arte público han estado estrechamente relacionadas con los cambios operados en los objetivos que dicho arte se ha marcado. Como es bien sabido, el arte público tradicional, materializado en el monumento, tenía una finalidad esencialmente conmemorativa; no en balde, la palabra “monumento” que proviene del término latino *monumentum* significa, precisamente, “recordar, preservar la memoria de alguna cosa”. La erección de grandes esculturas –bustos o estatuas ecuestres– y edificaciones arquitectónicas –mausoleos o arcos triunfales–, que se pretendían perennes, tenía como objeto traer a la memoria de los espectadores la existencia de acontecimientos o personajes dignos de ser rescatados del olvido. La lógica del monumento tradicional ha estado guiada por la voluntad de otorgar consistencia física al recuerdo, permitiendo que la solidez de un material garantice la pervivencia de la memoria, esencialmente fugitiva e inaprehensible.

A lo anteriormente dicho, hay que añadir que, tradicionalmente, el monumento ha tenido como objetivo la creación de signos de identidad que puedan ser compartidos por los miembros de un determinado grupo o comunidad. Actos fundacionales, gestas memorables, héroes gloriosos, grandes dignatarios son los temas que se han repetido en las distintas manifestaciones de arte público a lo largo de la historia. La elección de estas temáticas no ha sido nunca gratuita: después de todo, la exaltación de las hazañas y los héroes mediante el arte monumental permite transmitir unos valores identitarios

susceptibles de ser aceptados como propios por un grupo de individuos. En el fondo, el arte público forma parte del capital simbólico utilizado para otorgar cohesión a las distintas sociedades. Huelga decir que, por regla general, el arte público ha estado al servicio del poder; pues han sido los grupos hegemónicos quienes han poseído el control del espacio público y han gobernado el sistema del arte. Siguiendo, este razonamiento es posible afirmar que los valores identitarios difundidos por el arte monumental han sido, en esencia, los de la cultura hegemónica.

La revisión a la que ha sido sometido el arte público en tiempos recientes se ha dirigido a cuestionar su carácter monumental; de hecho, la pérdida de nobleza material del monumento, apuntada al principio del presente texto, es una de las consecuencias de dicha revisión. La obra de muchos artistas contemporáneos permite vislumbrar una crítica a la idea de arte como transmisor de los signos de identidad de los grupos hegemónicos. El arte actual más valioso pone en cuestión precisamente la voluntad de preservar los rasgos de una memoria colectiva perfilada desde el poder. Ahora bien, esto no quiere decir, ni mucho menos, que el arte de dimensión pública deba renunciar a su capacidad de ofrecer una experiencia de comunidad, de promover un imaginario colectivo, en el que los miembros de distintos grupos puedan reconocerse. En realidad, la creación pública ha de encomendarse la tarea de estructurar un espacio, por efímero que éste pueda ser, con el que los miembros de una colectividad puedan sentirse identificados, pero en el que ellos puedan intervenir también de una manera crítica o reflexiva. La obra de arte público, para resultar eficaz, habrá de cobrar la forma de un escenario de relaciones comunicativas que los espectadores podrán reelaborar críticamente. De lo que se trata en el fondo, es de recobrar, mediante la creación artística, la dimensión política del espacio público, en un momento en que éste se ha visto sometido a los efectos banalizadores de la industria de la cultura. Y esta tarea sólo será posible mediante una creación artística con la que el espectador pueda sentirse identificado, pero que, al mismo tiempo, ofrezca suficientes elementos críticos como para llevarlo a asumir una actitud activa y reflexiva frente a la realidad con la que se encuentra confrontado.

Pero aún es posible ofrecer una interpretación más radical del arte público: se puede ver en él a un posible catalizador de un proyecto creativo colectivo. Idealmente, la función del arte público en la actualidad debe orientarse a generar un espacio de encuentro de subjetividades, ya sean éstas concurrentes o antagónicas. La creación artística debe asumir la forma de un escenario en el que los sujetos consigan generar signos de identidad compartidos a partir de la participación y la reflexión. De lo que se trata es de invertir la lógica del monumento tradicional basada en la imposición de determinados valores por parte de las elites culturales y económicas, para favorecer, en cambio, un tipo de creación que posibilite a los sujetos negociar sus visiones de la realidad de una forma equitativa. Es un tipo de creación que tenderá a promover unos valores cambiantes y fugitivos, sometidos a un constante proceso de redefinición. Dentro de esta lógica, el papel del artista ha de consistir en establecer los mecanismos que permitan a los individuos confrontar sus ideas y experiencias sobre determinados aspectos de la realidad.

Cabe señalar que aquí no se defiende un tipo de arte relacional basado en la ilusión de que es posible operar sobre una realidad de la que han sido suprimidas las contradicciones sociales. Resulta ingenuo

pensar que la tarea del artista deba limitarse puramente a la “invención de relaciones entre sujetos”, tal como defiende Nicolas Bourriaud.¹ El arte debe trascender la pura voluntad de establecer una experiencia de comunidad reificada, representada en un espacio ilusorio, del que ha sido desterrado todo indicio de conflicto.² Por este motivo, aquí se propone una producción artística orientada a generar escenarios de consenso y disensión que hagan necesarios procesos de negociación complejos entre los distintos sujetos. Aquí se defiende, en definitiva, una producción artística destinada a promover la creación de signos de identidad compartidos, pero que no oculte las enormes contradicciones que dicha tarea entraña.

1. Nicolas Bourriaud: “Esthétique relationnelle”, Dijon, Le Presses du Réel, p. 22.

2. No el balde gran parte de las propuestas relacionales promovidas por Bourriaud y sus prosélitos ha tenido lugar en el contexto del museo, un espacio en el que la vida real, con todas sus contradicciones, cede su lugar a una segunda realidad mistificada y espectacularizada. Sobre la inmersión del museo en la lógica de la cultura del espectáculo, afirma José Luis Brea: “La fantasía de una comunicación universal y auténtica entre los espíritus, que alienta la aparición moderna del museo, fracasa a un segundo nivel: aquel para el que ese sueño de intermediación y autenticidad colapsa en la emergencia irreversible de las industrias culturales –que irrevocablemente absorben la institución museística a su seno.” (“El museo contemporáneo y la esfera pública”, en José Luis Brea: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*”, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 95.

Eduardo Pérez Soler

Barcelona, octubre-noviembre de 2004