

La esfera pública como soporte para un arte público

María Andrés Sanz | Artista e investigadora

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4899>

La ciudad es un medio sin identidad, dependiente de relaciones y sistemas coexternos que le otorgan determinación. Sin embargo, hoy en día en la ciudad resulta difícil encontrar espacios privados; ni siquiera en las moradas fetichizadoras de la vida privada a las que llamamos hogar. A través de la imagen pública es posible imponer la percepción de un patrón social dominante bajo el que toda una sociedad se organiza, se estructura y se identifica. La imagen pública constituye una tácita industria de la conciencia que controla y dirige el gusto y los valores individuales. Es la imagen de un procedimiento disciplinario. Quienes controlan los medios de comunicación que revisten toda la ciudad gobiernan los símbolos e imponen una visión de la realidad adaptada a sus intereses. De este modo, la ciudad funciona, como diría Rosalind Krauss (2002, 228), como “la más lujosa pantalla [...] de la Caverna de Platón”.

“Donde hay poder hay resistencia” (Foucault 1998, 57)

Para crear una resistencia ante dicha situación es necesario, primero, desvelar las estructuras de dominación capitalistas, para después, proponer discursos alternativos desde el campo de la ideología. Y el arte, como entidad cultural que se ubica en la esfera ideológica, tiene una gran potestad para ello.

Martha Rosler¹ expone que cualquier arte, desde la práctica elitista hasta el vulgar producto de masas, posee una existencia ideológica y política, puesto que bien apoya o desafía “aquello que los mitos dominantes de la cultura denominan Verdad” (Rosler 2007, 103). Esto refleja que el arte político no debe considerarse como una práctica exclusiva de la izquierda militante, ya que la neutralidad en favor del sistema es también otra vía de hacer política. Como práctica de resistencia, nos interesa promover un arte activo que se presente como herramienta

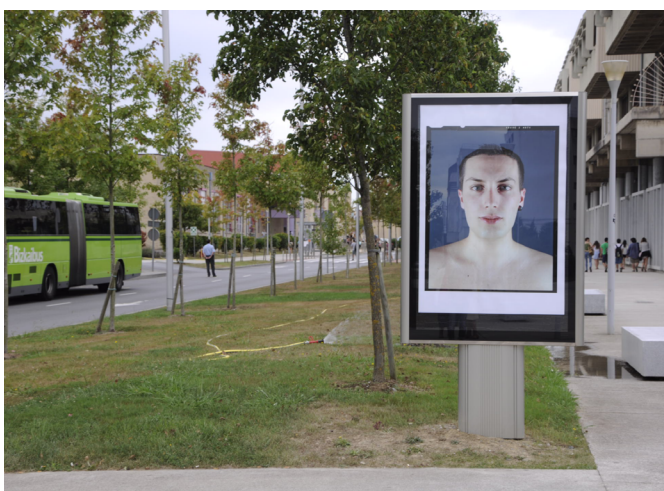


Exposición de Martha Rosler *Si tú vivieras aquí*. Museo Arte Contemporáneo de Chile, 2019 | foto Prensa MAC (Pablo Troncoso)

crítica para visibilizar las preocupaciones sociales de nuestro tiempo. Un arte de gran potencial de análisis crítico, social y político.

Es importante aclarar que una única disciplina por sí sola no tiene la posibilidad de erradicar los mecanismos de represión. Además, el poder del arte no es autoritario, sino subversivo. Puede que, como señala Rudolf Baranik², el arte no sea la mejor herramienta didáctica, pero sí que es un gran aliado en el discurso educativo que además posee su propio lenguaje para penetrar por fisuras a las que la didáctica no consigue llegar. Además tiene la capacidad para abrir grietas en el propio sistema.

Al igual que cualquier práctica política, para que el arte crítico pueda generar una respuesta activa que potencie su función social y dialéctica, necesita centrar su eje en una potente visibilidad. Estrategia que, encontrándose especialmente presente en el arte urbano, posibilita que una gran cantidad de individuos conozcan las preocupa-



Proyecto 0000000X. María Andrés Sanz | foto María Andrés Sanz

ciones sociales como las estructuras que quieren mantenerse ocultas, tomen conciencia y puedan gestionar su propia resistencia en busca de respuestas eficientes. Sin embargo, dada la sistematización del campo artístico, el arte crítico se encuentra en una posición compleja plagada de contradicciones que impide que su manifestación sea efectiva.

Resulta frustrante comprobar cómo se desactiva el efecto político de una obra cuando ésta se sumerge en las transacciones que tienen lugar dentro del campo artístico. La escritora, crítica de arte y activista feminista Lucy R. Lippard (1983) nos recuerda cómo el control que el artista posee sobre su propia producción se disipa cuando se pasa a la fase de postproducción. Cuando la obra sale de las manos del artista, esta queda fuera de su alcance en muchos sentidos, desvirtuándose en la mayoría de casos el significante en favor del valor económico de la obra.

Pese a que los artistas conceptuales y posmodernos, desde finales de los sesenta y a lo largo de los setenta, trataron de resolver esta situación con sorprendente energía y por medio de diversas estrategias, para los ochenta el mercado ya había integrado y absorbido los mecanismos de resistencia. Lo que convirtió su lucha en un artículo de consumo más, transformándola así en una

conciencia formal que aseguraba la continuidad de la posición invidente del público y la ocultación del potencial formativo del arte.

“Este paradigma de red secuencial compuesto de artista/obra de arte/galería/público impide cualquier tipo de responsabilidad o compromiso con el público” (Rosler 2007, 105)

Aunque se muestre inalterable este funcionamiento del mundo del arte, de las relaciones entre el poder de los artistas y el poder institucional, adoptar un comportamiento sumiso y servil a cambio de una dudosa recompensa, además de frustrante, no resulta efectivo. Los artistas políticos deben de tomar conciencia y plantearse si no va en contra de sus propios intereses, como en contra del objetivo de la obra, continuar perpetuando este ciclo.

Rosler (2007, 119) hace un llamamiento contundente contra dicha situación: “El fin de mi argumentación no es pedir a los artistas que cambien de amo, sino provocar una ruptura con la práctica precedente de un modo radical y significativo.”. En esencia, reclama un mayor control por parte del artista sobre la producción y la exposición de sus obras y un acercamiento hacia el público que no pertenece al campo del arte. Objetivo final de este cambio de dinámica es romper “las falsas barreras que separan el pensamiento del arte y el pensamiento de cómo cambiar activamente el mundo” (Rosler 2007, 119).

“¿y dónde elaborar, situar, emplazar esas prácticas para que sean verdaderamente eficaces?” (Marzo y Ribalta 2006, 265)

Para aquellas imágenes que reflejaban o denunciaban determinadas situaciones de poder o circunstancias sociales y psicológicas, la búsqueda de una relación directa entre productor y receptor se convirtió en un eje fundamental. Esta ruptura de planteamiento radicalmente distinto surgió cuando las técnicas de comunicación y distribución entraron a formar parte del proceso creativo. Cuando se tomaron en consideración no sólo los procesos formales del propio arte, sino también el

modo en que éstos llegaban a su público y dentro de qué contextos.

En la exploración de métodos alternativos de distribución, la calle, los medios de comunicación y la publicidad empezaron a ser tenidos en cuenta, así como también los soportes electrónicos. En definitiva, la esfera pública se posicionó como elemento de acción ante los impedimentos que surgían desde el campo artístico.

Las estrategias de la cultura de masas, por ejemplo, son muy buen soporte para el arte crítico, ya que ofrecen herramientas de comunicación jugosas y seductoras que posibilitan el llegar a más gente. Resultan ser medios familiares que disponen de un gran público “formado” como consumidor de publicidad y de otros organismos mediáticos.

El arte debe “comprometerse en cuestiones políticas que desafíen, y no simplemente señalen, las relaciones de poder en la sociedad” (Rosler 2007, 227)

El arte al que podemos sujetarnos con esperanza es aquel que Rosler (2007, 226) proclama como un arte alejado de alternativas utópicas, una crítica idealista de base materialista que se sitúa por encima de lo teológico y metafísico. Situemos pues aquí el arte al que debemos de dirigir la atención aquellos que pensamos que todavía existen espacios para poder entender, activar y promulgar realidades que se alejen de los inconformismos que presenta la actual sociedad.

NOTAS

1. Martha Rosler (2007) ha realizado un estudio minucioso sobre varias de las ideas que se tratan en este estudio, específicamente, sobre la imagen pública y la función política del arte. La colección FotoGGrafía le ha dedicado un tomo completo que recopila los diversos artículos en los que la artista ha desarrollado su discurso teórico.

2. Mencionado por Lucy R. Lippard en *Caballos de Troya: arte activista y poder* (1983) (Marzo y Ribalta 2006, 55-82).

BIBLIOGRAFÍA

- Foucault, M. (1998) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI
- Lippard, L. (1983) *Caballos de Troya: arte activista y poder*. En: Marzo, J. (ed.) *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 55-82
- Marzo, J.L. y Ribalta, J. (2006) Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural. Entrevistas a Group Material, Barbara Kruger y Guerrilla Girls. En: Marzo, J.L. (ed.) *Fotografía y activismo*, pp. 261-295. Barcelona: Gustavo Gili
- Rosler, M. (2007) *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili