

El arte público del espacio político

FÉLIX DUQUE

Universidad Autónoma de Madrid

felixduque@telefonica.net

Resumen En el presente trabajo se procura, a modo de ensayo, una aproximación a la definición de **arte** como intervención técnica en el entorno, por la que se saca a la luz la condición última de posibilidad de las cosas, el carácter indisponible de la realidad. Dicho carácter deja entonces de ser ya “cosa” para ser “manera”, pues se trata de un modo de darse que transparece en la obra tan solo al hundirse y mientras se hunde en ella. Esa “manera” es denominada metafóricamente “tierra” y es lo que calladamente da lugar a la comparecencia de lo inconmensurable.

Palabras Clave Arte, Tierra, Obra artística, Público, Político.

Title *The Public Art of Political Space*

Abstract *In the present work, as an essay, an approach to the definition of art as a technical intervention in the environment is sought, through which the ultimate condition of possibility of things, the unavailable nature of reality, is brought to light. Said character then ceases to be a “thing” to be a “manner”, since it is a way of giving oneself that appears in the work only when it sinks and while it sinks into it. That “way” is metaphorically called “earth” and is what quietly gives rise to the appearance of the immeasurable.*

Keywords *Art, Land, Artistic work, Public, Political*

A las vueltas con el arte

Nada más escurridizo que la definición del arte. Ni siquiera cabe arriarse aquí a la donosa *boutade* de Sir Arthur Eddington respecto de la pareja definición de la Física como “aquello que hacen los físicos”. Pues en este último caso se presupone, con razón, un cierto consenso entre la comunidad científica y una convivencia más o menos pacífica entre sus miembros, mientras que, en el “mundo del arte”, casi todo artista que se precie (y todos se precian y se aprecian muchísimo) se distingue —a veces casi exclusivamente— *via negationis*, o sea: por negar que ninguno de sus colegas sea aquello que él es, y que él encarne por antonomasia: *artista*.

Más cerca de la realidad (al menos, de la del “mercado del arte”) estaría el decir que arte es aquello que comisarios, *curatores* y críticos de arte, deciden *manu militari* que lo sea (es como si dijéramos que “Física” es aquello que se expone en una de las secciones de los museos

de Ciencias Naturales). Con mucho menor poder de decisión (y nunca mejor dicho), algunos profesores de Bellas Artes o de Estética nos darán ejemplos de obras artísticas como definición del arte, repitiendo así — quizá *sans le savoir*— el *hysteron proteron* de aquel sofista que, preguntado por Sócrates sobre la esencia de la belleza, le ponía como *ejemplo* una muchacha tracia con el cántaro apoyado en la cadera.

En vista de tan poco halagüeña situación, quizá no sea del todo descabellado permitir la entrada en este coto de caza (tan estrambótico, que no solo se duda de la identidad de los cazadores, sino también de la del terreno, y hasta de lo allí cazado) a un francotirador, o mejor —y menos agresivamente— a un curioso mirón filosófico como yo (antes de lo del suelo y la bolsa, gente así era llamada “especulativa”, o sea: “que mira desde arriba, en general”); por demás, un *curioso impertinente*, ya que no pertenezco a ninguno de esos ilustres grupos. Reconozco desde luego que la necesaria y tautológica imparcialidad de quien no es *parte* no tiene por qué ser garantía de lo ajustado del juicio. Pero en fin, escudándome de nuevo en Sócrates, mi laico patrón, que gustaba de zascandilear y fastidiar, metiéndose en donde no lo llamaban (aunque esperando no acabar como él), yo voy a ofrecer *a la buona* un ensayo de definición que, por otra parte, ha sido desarrollada *in extenso* (quizá con demasiado regusto metafísico y un sí es no es de misticismo) en otro lugar¹.

Tengo para mí —y abrigo la esperanza de que algunos otros acaben teniéndolo también para ellos— que el arte (*todo* arte y toda manifestación suya) es una intervención *técnica* en el entorno, pero con intención diametralmente *inversa* a la propia de la funcionalidad y finalidad de la técnica (consistente como se sabe en poner el mundo al servicio de los hombres, organizados grupalmente); de modo que no solo no se limita a dejar las cosas “como estaban” antes de la agresión técnica (si es que, *per impossibile*, se pudiera llegar a un grado cero de la técnica, digamos: a una naturaleza virginal, horra de la mano del *homo faber*). Sino que ahonda de tal manera en las cosas (*sensu lato*: incluyendo también y sobre todo a los asuntos humanos, las “cosas de la vida”), que saca a la

1 Duque, F. (2001) Arte público y espacio político. Akal.

luz la condición última de su posibilidad, a saber: el carácter indisponible, opaco y retráctil de la realidad (o del *ser*, como gustéis). Un carácter que, a su vez, no puede ser ya “cosa”, sino pura *manera*: un modo de darse que *transparece* tan solo al hundirse —y mientras se hunde— en la obra. Llamo a esa “manera”: *tierra*. Obviamente, se trata de una metáfora; y más: de la *matriz* de toda metaforicidad (ya que “metáfora” significa justamente “desplazar”, “poner algo fuera de su sitio” para “descargarse” en otro y, así, colorearlo e impregnarlo de su antiguo sabor).

Así las cosas, toda obra de arte (no necesariamente “cósica”: también entrarían aquí el poema, la *performance* y la instalación) consiste en una contradicción viva, hecha a sabiendas. Se trata de tomar y de dar sabiamente una serie de medidas para que, a su través, *comparezca* lo incommensurable; de hacer que salga a la superficie (y por tanto, de forma limitada y bien compuesta) el hondón ilimitado e indisponible, de permitir que aparezca en medio de los hombres aquello que, sin esa prudente disposición y hechura, solo se “mostraría” (a la contra, por las resultas) como el negro horror del acaso, eso que los antiguos llamaban *moira* y *heimarméne*: el destino ciego.

Que todo arte es de “tierra” y ninguno de “la” tierra o del país

Armado (por precariamente que sea) con ese ensayo de definición, sí puedo ofrecer ahora algunos ejemplos de arte... y de tierra. “Arte” no es sostener un arquitrabe con dos columnas a sus extremos, como entrada de una vivienda; “tierra” no es un roquedo de mármol en el Pentélico: pero sí es *arte de tierra* el Partenón, con su peristilo absolutamente “inútil” y los tambores acanalados de sus columnas, en los cuales se palpa la opacidad y se ve la oscuridad del repliegue de tierra (según mi definición, todo arte produce, o sea: saca a la luz y a la vez proviene de tierra; el *land art* es solo una de sus maneras: quizá la más franca y, por ello, más ingenua). No hay arte en una espátula de jardinero, por bella que sea su forma y hermosas las flores que su manejo facilita. Pero sí lo hay en la gigantesca espátula de Claes Oldenburg, clavada en tierra (aquí, lo literal

y lo metafórico se identifican) a la entrada de la Fundación Serralbes, de Oporto, de tal manera que oculta la vista panorámica del jardín y del palacete del fondo, a la vez que deja “en entredicho” los arrayanes que enfilan los lados del paseo.

No tiene mucho arte, en fin, el confesar que uno se encuentra solo: desnudar tan triste estado de ánimo puede suscitar a lo mejor compasión y a lo peor desprecio, pero difícilmente admiración artística, y hasta estupor... salvo que sea Hölderlin el que, en bien medidos versos (en homenaje “telúrico” a los *pies* de la poesía griega), deje que resuenen silencios pausados, pautados por el ritmo que sabe a tierra y da palabra, medida y luz a la hosca retracción:

(...) Indessen dünket mir öfters
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,
 So zu harren und was zu tun indes und zu sagen,
 Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.²

Naturalmente, de todo lo anterior no cabe deducir que una obra no se halle *además* cargada, revestida de otros significados, hasta el punto de que su calidad artística pueda pasar inadvertida bajo esa carga, o incluso que se confunda tal añadido adventicio con lo “verdaderamente artístico”. Justamente el último ejemplo pone de relieve hasta qué punto están cargadas muchas manifestaciones artísticas del temblor de lo sagrado (como sagrados son en Hölderlin los poetas —equiparados con los sacerdotes de los misterios dionisiacos— y sagrada es la noche de nuestro mundo, aunque su tiempo sea el de la indigencia), siendo por ello aprovechadas para el culto religioso, sirviendo también para *espaciar*, para

² *Brot und Wein (Pan y vino)*, estr. 7^a, vv. 119-124. (...) Mientras tanto, a menudo se me figura / que es mejor dormir a cómo estar así, sin compañeros, / cómo aguardar así, sin saber qué hacer en tanto y qué decir / , ¿y para qué poetas en tiempo indigente? / Pero ellos son, dices, como santos sacerdotes del dios del vino, / que iban de tierra en tierra en la noche sagrada.

recortar y articular espacios (como en el caso del templo acropolitano respecto de la ciudad o de la espátula respecto del jardín), o empleados como *símbolos* del poder político, etc. Y al contrario —como sucede ante todo en el arte actual—: la puesta desnuda de relieve de la resistencia “térrea”, renunciando austeramente a todo revestimiento de *servicialidad* (sea religiosa, política o de mera utilitariedad “democrática”), y renegando incluso de toda *belleza* (en cuanto sentida complacencia en la mesurada adecuación de la hechura de las cosas del mundo a mis órganos sensoriales y sus apetencias), ha de suscitar en la mayoría de los espectadores de tales “obras” un inmediato y vigoroso sentimiento de repulsa, como si estuvieran ante una broma, un *clin d’oeil* en el mejor caso, y una ofensa de mal gusto en el peor.

¿Por qué ha de ser arte —se pregunta indignado el “consumidor” actual— la *Fontaine de vie* de Duchamp o la *Merde d’artiste* de Manzoni? ¿A dónde vamos a parar? Yo le contestaría: con el arte, vamos a parar a aquello de donde venimos, y que normalmente queda a nuestras espaldas —pues somos nosotros mismos los que hacemos, conscientemente o no, todo lo posible para que así quede—, bajo nuestros pies o sobre nuestras cabezas: aquello cuyo control es imposible, sin tener no obstante otra noticia de ello que su *comparecencia* a través de la medida, del orden y del límite... para nada. Para nada útil: ni siquiera para la instrucción edificante, para excitar el patriotismo, o para divertir y encantar.

Claro que, si esto es así, se sigue que no hay arte sin asombro, desconcierto y, en muchos casos, irritación del buen espectador burgués (y en este mundo tardomesocrático, todos estamos en mayor o menor medida —desde el príncipe altivo al que pesca en ruin barca— contagiados del rasero burgués). Y *a sensu contrario*, habrá que desconfiar de toda manifestación pretendidamente artística que suscite *sin más y de inmediato* placer, satisfacción o agrado en el espectador. Ello no significa en absoluto la defensa de una visión austera —y hasta siniestra— del mundo. Es estupendo que la gente (o sea, todos nosotros) nos lo pasemos bien, que se hagan “cosas” para nuestro disfrute, que haya que estar al servicio del pueblo, del público, del prójimo y hasta del extraño, en este mundo lleno de ONG’s y de buenas intenciones. Solo que, a pesar de (o al menos, *además de*) todo eso, debe

haber un *resto de inquietud*³ en la obra o manifestación considerada, si ha de considerarse artística. Y al mismo tiempo: esa inquietud ha de venir vehiculada sabia, *técnicamente* por escansiones pautadas espacio-temporales; si se quiere, con términos un tanto estereotipados, desgastados por tanto romanticismo hueco: el presentimiento de lo terrible, expandido en y a través de una obra bella. De lo contrario, una *snuff movie* o un subproducto *gore* (por no hablar ya brutalmente de una agresión violenta) serían los mejores candidatos a obra de arte.

Lo público y el público, lo político y los políticos

Puede resultar conveniente acercarnos a modo de introducción a la distinción —flexible y hasta provisional, si se quiere— entre los términos campeantes en el título (y utilizados en muchas ocasiones de manera intercambiable, como si fueran sinónimos). De las nociones correspondientes cabe decir por lo pronto que “lo político” es un concepto de menor extensión (y por ende de mayor comprensión o precisión) que “lo público” en el que está subsumido. En efecto, todo lo político es público (o debiera serlo, salvo casos de prevaricación), mas no a la inversa. Baste pensar en un espectáculo *público*, apto por caso para todos los *públicos*, o en un edificio *público* (un banco, un mercado o una iglesia, por ejemplo). En estos casos, la denominación de “público” se aplica por metonimia a una entidad *privada* (un cine, un teatro, una banca), pero que presta un servicio al *público*. Obsérvese la curiosa oscilación que se produce al hablar de una escuela o una universidad *privadas*, pero —como es natural— abiertas al público.

3 Heidegger habla en sus *Beiträge zur Philosophie* del „*Erschrecken*“ como tonalidad afectiva fundamental de nuestro tiempo. El término significa, *prima facie*: “aterrorizar”; en lectura etimológica, literalmente “sobre-salto”, si entendemos también en castellano el término como “salto” a un “territorio” distinto al habitual. Otro término célebre es el de *Unheimlichkeit* (la sensación de no sentirse “en casa”: *heim*), que los italianos han vertido espléndidamente como *spaesamento*: la pérdida del “país” y del “paisaje” acostumbrados.

Una indecisión análoga es la sufrida por un tipo de *arte* (sin ir más lejos, el de las esculturas que en nuestras ciudades adornan la entrada de un banco o una compañía de seguros) encargado y costado por capital privado, pero destinado al disfrute público (no hacía falta estar asegurado en “La Unión y el Fénix Español” para admirar la escultura en bronce que coronaba antaño la sede de la Compañía, al inicio de la Gran Vía madrileña). Este es precisamente el caso del *arte al servicio del público*: un arte que, por lo dicho, no tiene por qué ser considerado sin más como *arte público* (y menos aún, un arte *del espacio político*). Podría muy bien tratarse de una concesión —graciosa, o a cambio del pago de una entrada— de una entidad privada para “refinar” el gusto de la gente; o, más probablemente, de una estrategia por parte de la entidad para mejorar su imagen “cara al público”, o sea: con vistas a atraer nuevos “clientes” (quien contempla una excelente exposición de pintura en la Fundación BBVA puede sentirse inclinado a depositar allí sus ahorros).

Ahora bien, ¿qué o quién es el público? Cabe entender tentativamente por tal una colectividad no completamente indiferenciada, ya que — como indica el uso del término en plural— es posible distinguir al menos entre públicos de distintas edades y sexo (antiguamente, incluso, entre la condición civil y la militar: los famosos “militares sin graduación”). Al contrario de la “masa”⁴, el público y los públicos estarían constituidos

4 Un término peyorativo cuyo uso sería hoy “políticamente incorrecto”, ya que la masa constituiría un fenómeno propio de regímenes totalitarios (para el pensamiento de izquierdas, incluyendo en esos regímenes al capitalismo aliado con la tecnología comunicacional), los cuales habrían modelado y troquelado de arriba abajo diferentes grupos según una planificación global y articulada de designio y control políticos: grupos que, por su parte, podrían ser vistos en su totalidad, frente al Poder único configurador, como una sola “masa”. Y de eso se supone que ya no hay en nuestras —así llamadas— “democracias avanzadas” (dejemos a un lado el problema de si el adjetivo está o no sobrecargado irónicamente). En cambio, el “pueblo” sería también una colectividad única (aun compuesta de las más diversas tendencias y divisiones) pero que supuestamente se ha dado a sí misma existencia y poder (se supone que por haber nacido en una misma tierra, y haberse desarrollado a lo largo de una misma historia). De ahí la supuesta “soberanía popular”. Es claro que aquello que el Poder totalitario clásico (fascismo o socialismo “real”) denominaba “pueblo” fue considerado desde fuera como “masa”. Hoy, ambos términos se han hecho sospechosos (salvo en el caso de los nacionalismos irredentos, por un lado —p.e., el “Pueblo Vasco”— o del disolvente imperialista y neoliberal de toda nación, el cual se complace en considerar a los ciudadanos de EEUU como el “Pueblo Americano”).

por un conjunto de individuos libres (o tutelados para llegar a serlo) y autoconscientes, indeterminado en cuanto al número o *cantidad* (tan “público” son las quince personas reunidas en un *jazz club* como las 100.000 apiñadas en un estadio de fútbol), pero definible por la *cualidad*, o sea *definible en cada caso por la intención de sus componentes —de abajo arriba— de congregarse en un espacio común*, en nombre o función de algún proyecto o designio libremente compartido, y con el ánimo de *disfrutar* del espectáculo o, en todo caso, de recibir más o menos *pasivamente* un servicio.⁵ Aun cuando las personas que asisten a un partido de fútbol fueran las mismas que acudieran al día siguiente a una representación de ópera, sería completamente falso decir que se trataba del mismo “público”.

Este, pues, el “público”, no se define por la identidad cuantitativa de los individuos, sino por la conjunción —en un colectivo: no hay público unipersonal o unifamiliar— de la demanda de satisfacción de determinados impulsos o inclinaciones (cuyo sentimiento puede ser, ciertamente, individual y consciente) y la oferta de los servicios correspondientes. Esa conjunción tiene lugar en un espacio común, justamente denominado, por ello: *espacio público*. Al respecto, tan espacio público es el parque de una ciudad (un parque “público”) como las gradas de un estadio o el patio de butacas de un cine. Pues bien, usuarios (o “consumidores”⁶),

En un mundo en el que la política se configura cada vez más como un subproducto de la economía del mercado libre y de las empresas multinacionales, se prefiere hablar de “público en general”. *Ad limitem*, ese “público” coincidiría con la entera Humanidad, según los respectos de la necesidad satisfecha (p.e. si el mundo entero tomara Coca-Cola: algo a lo que nos vamos aproximando; no en vano era Coca-Cola -hasta hace bien poco tiempo- la empresa más potente y de mayor capital del mercado mundial: ahora lo es Microsoft).

5 Naturalmente, se trata de establecer algunas precisiones conceptuales de tipo “ideal”. A nadie se le escapa que las múltiples presiones ejercidas sobre el “público”, desde el peso de las tradiciones y *folkways* a la propaganda —comercial o ideológica, si es que todavía tiene sentido esa diferencia—, pasando por el influjo de los medios de comunicación (justamente llamados, en este caso, de “masas”: sería discutible en ese sentido que INTERNET fuera hoy, todavía, un *mass medium*) y dejando a un lado incluso las lecciones derivadas del psicoanálisis, a nadie se le escapa —digo— que todo ello pone fuertemente en entredicho la supuesta “libertad” y “autoconciencia” del público.

6 Ahora, la denominación oficial —la “des-calificación provisional”, diríamos— de la falta de presentación al examen por parte de un estudiante universitario es: “No consume”. Así que hasta

entidades prestatarias y espacios comunes configuran, en su conjunto, “lo público”.

Pues bien, “lo político” constituiría una esfera parcial de “lo público”, a saber: aquel ámbito redundante y, por así decir, de *retroalimentación*, en el que las entidades prestatarias de un servicio público serían a su vez *públicas*. Esto es, que estarían constituidas y gestionadas por personas y con medios procedentes a su vez de lo público. Los políticos (advíertase la *actual* necesidad del plural, frente a la neutra singularidad de “el público”) serían justamente los gestores (idealmente *desinteresados*) de lo público. En cambio, cuando los políticos se dedican a ocuparse de (y a medrar en) el campo propiamente *político*, la retroreferencia se congela en cerrada *reflexividad*, vulnerando de este modo tanto a lo privado como a lo público.

Al efecto, un sistema totalitario sería aquel cuya redundancia tendría que ser por fuerza perfecta, con la consiguiente y plena desaparición de todo espacio y todo respecto públicos que se hallaren en manos *privadas* (*ad limitem*, con la desaparición de toda privacidad). Por el contrario, en un régimen democrático liberal (también la socialdemocracia es en este sentido liberal) se entiende que la subdivisión “política” (dentro del ámbito *público* general) no tiene en el fondo otra función que la de servir a lo *privado*, y ello tanto por el lado de las entidades prestatarias⁷, como de los usuarios-consumidores, o sea, justamente del “público”, cuya fruición de espectáculos o “consumo” de servicios habría de redundar en última instancia en un incremento general de la *calidad de vida privada*. Tal sería el caso, p.e., de la Sanidad *Pública* o, por lo que al tema de este artículo respecta, del *Arte Público*.

Ahora bien, ¿por qué no se habla entonces de “Sanidad *Política*” o de “Arte *Político*”? La razón de esta tácita prohibición lingüística parece clara: el uso de esos adjetivos eliminaría tanto la posible colaboración

los estudiantes son tenidos por “consumidores” de asignaturas.

⁷ Lado naturalmente resaltado y criticado (las más de las veces, con razón) por el pensamiento de izquierdas, que acusa al sistema democrático de estar más o menos encubiertamente al servicio de la empresa (por definición, y al límite, exclusivamente privada), en detrimento de los intereses del “público”.

o intervención fáctica y duradera de entidades —o personas— *privadas*, pero contratadas por los políticos para prestar en su nombre un servicio público (tal es el caso de la Educación, con colegios “concertados”, o también desde luego el de los *artistas* encargados de realizar una obra pública), como el desvío ideológico de la finalidad última, a saber: que tanto lo político como su manifestación pública se agoten en el servicio de lo privado (o sea, en definitiva: de cada *ciudadano*, que es el que —a través de distintos mecanismos de representación— elige a sus representantes políticos y contribuye al mantenimiento y medro del Estado con sus impuestos).

De ahí que a nadie se le ocurra hablar hoy de *arte político* (una denominación válida tan solo para regímenes totalitarios). Podemos hablar, en cambio, de arte *privado*: no sin la posibilidad de mediación pública, sin embargo. Incluso la obra realizada por un artista en su estudio y destinada en principio a un cliente privado, suele haber sido previamente exhibida *coram publico* en una galería para su posible venta, apoyada por lo regular a este fin por una crítica favorable en un medio de comunicación *pública*, o bien deberse a un artista ya conocido por tener alguna de sus obras en un museo⁸. Y en todo caso, la transacción contractual habrá de ser *pública* (esto es: mediada y garantizada por el Estado, como en cualquier otro proceso de compraventa).

Según esto, y aun dejando por ahora sin definir siquiera mínimamente qué sea el Arte, bien se ve que, en nuestra casuística, cabe distinguir entre: a) *arte privado* (es decir, libremente producido por el artista) para un espacio privado (ya sea el saloncito de la casa burguesa, el despacho de un capitán de empresa o el jardín o la campiña de una propiedad privada); b) *arte privado para espacios públicos* (sean cerrados: desde museos a edificios de la Administración, o abiertos: urbanos o territoriales); y c) *arte público para espacios públicos*. Por las restricciones de los paréntesis, bien se ve lo inviable que es toda distinción *natural* entre espacios cerrados o abiertos (a la intemperie) para inferir de ella

⁸ En los raros casos de compra directa en el *atelier*, la crítica o el prestigio “museístico” suelen ser factores determinantes.

el sentido privado o público del arte, o de los espacios en que se exhibe. No basta con que una colección de arte esté a la intemperie (como Chillida Leku, en Guipúzcoa; o la de Montenmedio, en Cádiz) para que sus obras sean consideradas como arte “público”, por más que éstas sean públicamente accesibles en determinado horario, de forma gratuita o pagando un determinado canon (también vale la inversa: las obras de un jardín o un parque públicos no dejan de ser públicas porque solo en determinadas horas sean accesibles).

Aproximaciones al arte público

Claro está, resta por aclarar un punto espinoso: ¿por qué se llama “público” a un arte que no es privado ni político? ¿Basta con que no sea ninguna de esas cosas para que resulte evidente su carácter “público”, sobre todo cuando habíamos señalado que lo público no “político” es justamente todo aquello que tiene un origen *privado*? La única manera de escapar a esta contradicción sería, creo yo, la de que la esfera originaria del servicio fuera *política* y, sin embargo, encargara este a un artista *privado*. “Privado”, no solamente, por caso, por no ejercer *en cuanto* funcionario al realizar la obra (pues el artista podría ser perfectamente, *además*, un profesor de la Escuela de Bellas Artes), sino sobre todo por tener entera libertad para la realización de su obra, una vez establecido, claro está, el contexto general, sociológico y urbano en que aquella habría de inscribirse. En una palabra —todavía provisional y sujeta a matización—: el *arte público en espacios públicos* (es decir: el verdadero arte público *del* espacio político) sería aquel en el que tanto quien proyecta y costea la obra (una institución política, en sus diversos niveles) como el artista que la ejecuta *renegaran en la medida de lo posible* de sus propios intereses y características (por caso: la utilización ideológica y propagandística de la obra, y la ganancia y el prestigio —o el capricho— personal, en cada caso) para *ponerse en el lugar* de un sector determinado del público (determinado por su ubicación geográfica y urbana, o por las necesidades, duraderas o momentáneas, como en el caso de espectáculos festivos), y a su *servicio*, con la

intención final de fomentar la participación del público no solamente en la fruición *activa* de la obra, sino también en el proceso de su gestación (si no directamente, sí al menos a través de representantes en las diversas comisiones de contratación).

Esta situación parece irreversible, desde luego. Solo que, entonces, ¿a qué puede haberse debido el generalizado fenómeno de arrumbamiento del arte tradicional, el cual ha llegado al punto de ser redefinido —contra la propia noción de arte, que implica una receptibilidad pública— como *arte privado*? Esta “retirada” —casi *desbandada*— se debe a mi ver a la expansión planetaria, típicamente *postmoderna*, del *Mercado*, el cual ha invadido la esfera cultural —antes tan elitista— de tal modo que a nadie le extraña oír hablar ya de “industria cultural” (analizada por Benjamin o Adorno, entre otros) o de “sociedad del espectáculo” (término popularizado como es sabido por Guy Debord y noción analizada en profundidad por Jean Baudrillard). Por otra parte, ese mismo Mercado —obediendo desde luego a las presiones y gustos del público— ha contribuido a difuminar las fronteras entre el arte, el diseño y la publicidad: algo que ha facilitado la eclosión del arte público como el *lugar de encuentro del Urbanismo, la Arquitectura y las Artes Plásticas*.

Sin duda, esa difuminación conlleva el peligro de conversión del arte público en un tecnourbanismo lúdico, al servicio del Mercado. Unos ejemplos, a la vista de todos: los “mapas” culturales de las ciudades de “abolengo histórico”, como Barcelona, son duplicados y reforzados por un *cartografiado digital*, y así ofrecidos *on line* a “cultivados” turistas potenciales de todo el mundo. No solamente se pretende “vender” los monumentos públicos existentes como *sightseeings*, en perfecta connivencia con la *arqueología pública*, sino que incitan a las autoridades municipales a la *construcción acelerada* de muestras actuales (normalmente, no figurativas) de “arte público”.

La ciudad se convierte de este modo en una suerte de rival —para el turismo “de calidad”— de los *parques temáticos*, dedicados por su parte —con mayor franqueza— a la construcción artificial de “ruinas” (ruinas *de plástico*): ruinas del pasado... y del futuro, a imitación de los nuevos mitos de la sociedad de masas (*Star Trek, Star Wars, X-Men, Matrix*).

Al respecto, no deja de ser significativo que —desde un punto de vista más propiamente sociológico que cultural— la nueva definición que destacados teóricos de la arqueología como Felipe Criado ofrecen de esa disciplina (“la integración de la Cultura Material en los procesos socio-culturales de construcción social de la realidad”⁹) pueda aplicarse también perfectamente a las manifestaciones actuales del “arte público”. El problema de este enfoque estriba en su apertura —por no decir entrega— a la mercantilización de los “productos artísticos urbanos”, su pérdida completa de *aura* y su “tratamiento ... como objetos, como cosas. Precisamente, por eso se pueden valorar y revalorizar, pues son objetos sancionados por un prestigio antiguo; comprar y vender, pues son objetos introducidos merced a la práctica arqueológica en el mercado.” (p. 21). “Vender”, sobre todo —como Criado reconoce— de una manera indirecta: a través de su exhibición para el turismo de masas (los parques arqueológicos crecen al mismo ritmo que los parques temáticos —y a veces, en sus cercanías—; y las ciudades “histórico-artísticas” se aprestan a entrar en esta lucha abierta por la “museización” *king size*, mediante el fomento del “arte público”). Como si dijéramos: la prehistoria se enlaza con la posthistoria en la “venta pública” *virtual* de las “curiosidades” literalmente *producidas* —producidas como tales “cosas dignas de ver”— en nuestras ciudades

9 Criado, F. (1996) El futuro de la arqueología, ¿la arqueología del futuro? *Trabajos de prehistoria*. 53, 1. p. 20s. Para una revisión más reciente de estos temas, ver: (sep. 2001) La memoria y su huella. Sobre arqueología, patrimonio e identidad. Claves de razón práctica. 115, pp. 36-43. Compárese esa definición de la arqueología con la ofrecida por Antonio Remesar para el arte público: “Conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar.” Como cabe apreciar, la diferencia se da aquí casi exclusivamente en el grado de *agresividad*: “integración” en un caso (pues se supone que los objetos arqueológicos no debieran ser excesivamente manipulados, para no perder su valor de “antigüedad”: de algo *encontrado*), “intervención” en el otro. Pero es obvio que el afloramiento de un conjunto arqueológico, acotado en un recinto urbano para la revalorización de éste (piénsese en el Templo Mayor azteca en Ciudad de México) supone una “intervención en el territorio” de iguales o mayores consecuencias —desde el punto de vista del “rendimiento” turístico del patrimonio— que una instalación de arte público (p.e., la gran escultura “arquitectónica” de Dubuffet delante del Palacio de Congresos de Chicago). En ambos casos se da también, desde luego, una reformulación “del sentido del lugar.”

y territorios. Todo se hace así circuito, como saben muy bien los (justamente llamados) *tour operadores*.

Queda así condenada por obsoleta la tradicional función individual/elitista del arte, así como su papel ideológico en cuanto creador de “memoria colectiva” mediante monumentos a los “héroes” y “Padres de la Patria”.

Paralelamente, el mismo destino corre la arqueología en cuanto factor de construcción del “origen” de un pueblo y de los estadios de su desarrollo (si fuere posible, incluso, poniéndolo así —conjunción del arte y la arqueología: del presente y del pasado— por encima de los demás pueblos: el Estado Nacional como cabeza de la Historia Universal, o por lo menos —José Antonio Primo de Rivera *dixit*— como “unidad de destino en lo universal”).

De ello se sigue que la sociedad postindustrial (con sus dos pilares: la información y el ocio) no considera ya al patrimonio histórico-artístico de una nación como factor de las señas de Identidad Social de su supuesto pueblo, en cuanto fundamentación ideológica del Estado-Nación, salvo que se trate de operaciones de “reconquista” por parte de las llamadas “nacionalidades irredentas”, en las cuales se está construyendo *ad hoc* el mito de la diferencialidad y del origen.¹⁰

En el resto de los casos (e incluso en el anterior, de manera más o menos camuflada), el *Mercado* se ha convertido en el ámbito y el árbitro de toda producción histórico-artística (y aun prehistórica: aparte del vino, pocas cosas más productivas —porque se producen *ad hoc*, y porque producen beneficios— en los resecos páramos de la España Central que la “explotación” de yacimientos, como en el caso ejemplar de Atapuerca o la *Dinópolis* de Teruel; lo mismo se diga de Mendoza y su provincia,

IO Para no herir susceptibilidades celtibéricas (o de estirpes aún más arcaicas), prefiero recordar un viaje por la flamante República de Eslovenia: en el hermoso lago de Bled (Blejsko Jezera) se alza un coqueto castillo (*circa* 1080), ahora convertido en museo destinado con afán a “probar” por sus *huellas* cuáles fueron los primeros genuinos eslavos que pisaron el lugar. ¡Y mira que en ese territorio —nunca existente antes como Estado— se han mezclado las tres grandes ramas y culturas europeas: germánicas (austriacos), latinos (venecianos) y eslavos (solo que aquí no sería políticamente correcto decir: serbios o croatas)! Pues nada: *una sola* ha de tener la primacía, por ser la primigenia.

con el yacimiento arqueológico de *Sítio Ramsar* Laguna Llançanelo, o el cementerio indígena, en las cercanías de El Sosneado). Así que las reivindicaciones, tan legítimas y convincentes, sobre la necesidad del artista de “zafarse” de galeristas, comisarios, etc., y de la no menos necesaria renovación del lenguaje artístico, de librarse del corsé de los museos, etc.: todas esas protestas corren el riesgo de convertirse en frágiles barnices de credibilidad para revestir con una capa tan superficial como brillante la única fuente de legitimidad y promoción del arte, a saber: el turismo cultural y ecológico.

Como consecuencia de todo ello, el patrimonio histórico-artístico acaba por convertirse en un bien estratégico y de uso, cambiándose también, por ende, el sentido de sus “productos”, destinados a *consumo público*. Antes, las instancias oficiales se afanaban en levantar monumentos en lugares señalados de las ciudades (con el apoyo de las clases industriales, deseosas de entregar parte de su plusvalía para la erección —por “suscripción popular”— de esos *aide-mémoires*, de esos gigantes de piedra y bronce con función de parapetos ideológicos, verdaderos “amuletos” contra la insurrección, las manifestaciones y las algaradas). Ahora, esos mismos monumentos y, sobre todo, las nuevas manifestaciones de arte público (piénsese en la Barcelona *postolímpica*, a partir de 1992) son entendidos como *mercancías virtuales*, consolidables y valora- bles en circuitos “cinegético-fotográficos”, pero garantizados en su “autenticidad” de *recursos culturales* por estar bajo la tutela pública de *técnicos* del Ayuntamiento o de los distintos tipos de *City Councils* (claro, que ello ha cambiado bastante en la Barcelona preindependiente de 2018, aunque —¿quién sabe?— quizá ahora desarrolle otra vertiente económica: la del turismo de alto riesgo).

De la falta de sentido actual del monumento

De todas formas, es un hecho que el arte monumental, el cual centraba los grandes espacios públicos de las urbes decimonónicas, ha pasado a la historia, enquistado como está hoy en nuestras ciudades como un resto

del pasado. Y es que los monumentos cumplían al menos dos importantes funciones, hoy casi periclitadas:

1) En cuanto “creadores” de un espacio abierto por ellos, permitían que el público se reuniera en torno suyo, dado que su *emplazamiento* configuraba por lo común —naturalmente— una *plaza*. O bien estaban ubicados en jardines y parques, conjuntando así las glorias de la historia patria con una naturaleza domesticada y armónicamente estructurada, como símbolo de la dominación general de la urbe sobre el *territorio*; en una palabra, los monumentos (y con ellos las plazas, los jardines y los parques) formaban parte de un triple modo de *espaciar*, de “hacer sitio” público y de “hacerle sitio” al público, creando un “vacío”, abierto para todos como lugar de “esparcimiento”, delimitado por lo volumétricamente “lleno” —pero racionalmente “ahuecado”—: los edificios y locales de uso colectivo (oficiales o en manos privadas, pero al servicio del público, aunque restringiendo y “parcelando” a este según funciones), y sirviendo de encrucijada de las “líneas” de conexión: la red viaria. Aparte de ello, como “puntos” atractivos y, por ende, impenetrables de fuera a dentro (están protegidos legalmente contra el allanamiento de morada) y a la vez como idealizadas “esferas” repelentes de dentro a fuera (pero ubicadas de hecho cada vez más en edificios funcionales construidos según el modelo de la empresa), se hallan los hogares o viviendas: el sacrosanto refugio individual y familiar.

Esta geometría urbana era bien sencilla: se acotaban para el ocio ciertos “espacios protegidos” de la ciudad o su entorno, como nexo inmóvil de unión entre el externo movimiento viario y la interna actividad religiosa, oficial, comercial, industrial y de *entertainment* (el respecto público que estaba al servicio de la producción mercantil y de la reproducción ideológica) por una parte, y los hogares privados por otra. Así, dentro de la neta distinción entre lo público y lo privado, los monumentos y los espacios que ellos “marcaban” constituían por así decir la condición de posibilidad de manifestación del pueblo en general, sin más determinación (algo así como el “ser” hegeliano. Es decir: “nada”, el sujeto amorfo de una pausa, de un hueco en el trabajo productivo, cuyo *locus naturalis* no puede ser a su vez sino un “vacío” para ser llenado en ocasiones “señaladas”:

festejos y manifestaciones patrióticas; llenado, a saber, al menos por su propia e inservible presencia corporal).

2) Los monumentos y sus espacios estaban proyectados también de acuerdo a un idealizado orden *temporal*, histórico: enlazaban el pasado y el presente, convirtiéndose así en una suerte de *aide-mémoire* colectiva (y recordando de paso que los actuales gobernantes se sentían herederos legítimos de las efigies y símbolos allí representados), dando así a la nación sus señas (más bien míticas) de identidad y casi “eternizándola”, como si el tiempo no pasara para ella, y sí para las generaciones, que se veían ya de antemano “inscritas”, protegidas dentro de esa historia congelada, permanente (a veces, tanto la plaza como el monumento aluden directamente a una fecha. Por ejemplo, la Plaza del Dos de Mayo, de Madrid, o a una hazaña: el Parque General San Martín, de Mendoza, o el Monumento al Ejército de los Andes, en el Cerro de la Gloria mendocino). Normalmente se alzaban esos monumentos sobre pedestales en los que los ciudadanos podían leer el nombre y las hazañas (con sus fechas) del homenajeado, el cual era también por lo normal un egregio militar montado a caballo (señal de dominación racional sobre la fuerza bruta, ella misma refinada ya, por tratarse de un “noble” bruto), un estadista o incluso —como graciosa concesión del Poder— un artista plástico, un músico o un literato. Por lo demás, este arte *mimético* no hacía por lo común sino proyectar a gran escala (*king-size, larger-than-life*, según la plástica expresión inglesa) y poner “de puertas afuera” el arte del museo, reconvirtiendo de este modo la pintura en escultura. Arte, pues, de “edificación”, de conversión del tiempo fugitivo en espacio sólido, coagulado.

Paralelamente a esta decadencia del monumento, la degradación de la vida pública dentro de la ciudad confiere una nueva función a parques y jardines: de día, refugio de viejos, parados y emigrantes clandestinos; al atardecer, lugar propicio para tender emboscadas a transeúntes despistados; de noche, campo abonado para la prostitución y la venta de drogas, y a la vez hábitculo de los *homeless*. No es extraño entonces que los monumentos que “adornan” esos lugares estén llenos de *graffiti*, y que sus alrededores compongan una buena ilustración —mas poco artística— de la “teoría de los residuos”. Claro que, como todo es susceptible

de reciclaje, esos mismos “residuos”, una vez *maquillados* —o en jerga oficial— devuelta a ellos su primitiva belleza y aseado —hermoseado— el entorno, pueden ser ahora reformulados en su función como “atractivo turístico”, sobre todo cuando se hace convivir a los viejos monumentos con manifestaciones “audaces” del arte público, como ocurre en las Tuileries parisinas, en las que el espacio neoclásico y sus estatuas se ven irónicamente realzados por una “escultura” de Dubuffet (un entrañable “espantajo” que diríase blando al tacto, irregularmente curvo y levemente antropomorfo, “de pie” —naturalmente, sin pedestal ni soporte alguno— sobre la hierba del jardín).

A la busca de un plausible arte público

Y sin embargo, solo en el seno de los nuevos espacios públicos producidos por el *redevelopment* urbanístico, por la estandarización de los *resorts turísticos*, a causa de la globalización de los transportes y de las comunicaciones, y por el asombroso cruce de lo primero y la segunda en los llamados “parques temáticos” (cada vez más, en el mismo interior de la ciudad, como es el caso de las Tuileries), solamente en ese novedoso *espacio político* puede surgir, *a la contra*, el arte público: el exponente de una cultura en la que el trabajo y el ocio intercambian sus funciones y pierden sus aristas distintivas.

La razón es clara, y poderosa: el “maquillaje” continuo de todo cuanto *huela* a indisponibilidad, a sufrimiento y a muerte, junto con el correspondiente ocultamiento de toda actitud *sacrificada* (no es necesario ascender a las alturas religiosas de la *sacrificialidad*) y *abnegada*, y no solo ni primordialmente en el ámbito de la comunidad, sino en lo tocante a la relación —ya no directa, sino *técnicamente* mediada— de nuestros cuerpos con la monstruosa cerrazón de la *tierra*. Todo ello hace surgir *extremosamente*, como reacción, una manifestación del arte en la que se adunan público

y tierra¹¹, más allá de la muda “conversación burguesa” entre el artista y el espectador, a través del “lenguaje del arte”. Más que hablar, pues, de una “estética de la producción” frente a otra de la “recepción”, en el caso del arte público habría que hablar más bien de una estética (o mejor: *transestética*, ya vamos más allá de la mera sensación o *vivencia* de lo “artístico”) de la *colaboración*: colaboración de la técnica y los materiales, de un lado, y del artista-transformador y del público-receptor, del otro, para dejar entrever en esa doble relación o proporción la *raíz de la tierra*.

Rompiendo el paisaje, para ver su alma: el land art

Todo arte (no solo el arte público) hace lo *posible* para hacer sensible la callada y latente función de la *tierra*, su opaca labor de constante devastación y creación de superficies y formas, como un antiguo y perenne oleaje. Y más: la pone de relieve, colabora con ella. La obra de arte imita, también, la técnica correspondiente al *floruit* del artista. Y más: colabora con ella, llevándola a sus límites, mostrando su sinsentido último (a saber: la pretensión humana, demasiado humana, de habitar para siempre y en paz la tierra) y, a la vez, su ineludible validez social... por el momento.

De ahí el hecho de que lógicamente fuera el *land art* (y la “producción” de obras de “anti-fortificación” o de “excavación” improductiva, confiriendo así un sentido literal a las llamadas *earthworks*), la primera

II Advértase lo peligroso que sería hablar al respecto, más bien, de “pueblo” y de “suelo”. Pero, como se habrá podido observar, el sentido aquí defendido del arte (y especialmente del arte público) nada tiene que ver con oscuras connivencias “biológicas” de la sangre (las familias o estirpes) y del suelo (la “tierra”, entendida como la “corteza” o el límite horizontal —generador de habitabilidad— entre el cielo al que elevar las plegarias y el subsuelo en el que enterrar nuestros muertos). El “público” está flexiblemente constituido por un conjunto de actitudes funcionales y grupales que —como vimos— ni siquiera necesita descansar en los mismos “soportes” (los individuos) para manifestarse. La “tierra” se revela como la manera, la paradójica disposición —o presentación— de lo indisponible o impresentable, que trasluce a través de la *resistencia* que los materiales “prestan” a la obra. Es ese carácter de “manera” o “guisa” en la obra —y solo en ella— lo que evita que la noción *residual* de “tierra” alcance caracteres *transcendentes* y hasta sagrados, como en lo “sublime” romántico o en lo “inhumano” de Adorno y Lyotard.

manifestación (incluso cronológica) de un genuino arte público: la honrada puesta de relieve, por parte del hombre, de la *land reclamation*, “tapada” por el país (el territorio, nacional o comarcal) y por el paisaje (entendido usualmente como pintoresco marco y horizonte de la vida humana). Con el “arte de tierra” ha nacido, no solo el arte público en general, sino también un nuevo tipo de arte, inclasificable en los cánones tradicionales. En efecto, el *land art* es arte público porque muestra al hombre de la ciudad el “afuera” (no las “afueras”) de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía*, como en el caso —tan espectacular como ejemplar— de la conocida *Spiral Jetty*, hecha de escombros, de materiales de derribo de la construcción, y que se adentra en el Gran Lago Salado de Utah como un gigantesco *arabesco*, como un signo de interrogación y a la vez de melancólica reconciliación entre la técnica (edificar) y la tierra (sepultar); melancólica, ya que la espiral está ahora sumergida en las salobres aguas, y solo es visible desde el cielo, oscilando entre la “cicatriz” del fondo (que *marca* el fondo y lo deja ver... como tal fondo) y el “camino que no lleva a ninguna parte”, salvo al *centro* engendrado por su propia curvatura.

Abriendo la herida: más allá de la fetichización y el adocenamiento del arte público

Aún más: el ejemplo del *land art* deja que surja, a la contra, otro sentido de las artes plásticas, y de su configuración del espacio, cuando el arte, lejos de perderse en las “afueras inhumanas” de una tierra inhóspita y agreste —con el peligro obvio de caída en una mística de la naturaleza incontaminada y salvadora, como en un hosco y ceñudo neo-rusonismo—, busca no tanto integrarse cuanto poner de manifiesto espacios *inéditos* del paisaje urbano, denunciando, para empezar, la reducción *económico-política* del espacio como un gigantesco “contenedor” ilimitado e isomorfo, pero reductible a tres dimensiones, sospechosamente derivadas de las funciones del cuerpo humano y su “orientación” en

la tierra, y, sobre todo, susceptibles de convertirse en criterio exacto y “científico” de medición (es la raíz de toda *cuantitatividad*). Así, en el plano arquitectónico y urbanístico (y, en general, de administración del territorio) el espacio se articula como sede —disponible *ad libitum*— de toda explotación y maximización de beneficios, en cuanto expresión de lo rígido, lo inerte y lo fijo (lo cuantitativamente fijado). Un espacio cuya manifestación física, fenoménica, no se adecua, ciertamente, a su disponibilidad geométrica, mostrando excrecencias, anfractuosidades, fallas y vacíos no “aprovechables”. Un espacio, sin embargo, que en todo caso no conocería procesualidad ni evolución, en cuanto pura —puramente soñada— *extensio*, lista a dejarse troquelar y moldear por la mano y la técnica humanas. Contra ese espacio, en cambio, y a la vez *dinamizándolo* por dentro, *correría* en cambio el *tiempo*, lo propiamente “humano” (en verdad, más bien el resultado de la coyunda de una tecnología política y una práctica científica).

Ese eficaz desequilibrio¹² (eficaz, para el capitalismo y su secuela “estética”), que promueve la complacencia desinteresada del burgués en aquellas formas que se adecuan ya de antemano a sus facultades cognoscitivas, como pródromo y promesa de la sumisión fáctica —técnica— ulterior de los diversos materiales, moldeables a capricho en sus manos,¹³ explica

12 Una de las características de este progresivo dominio del tiempo sobre el espacio (*mutatis mutandis*: del capital “viviente” sobre los materiales de construcción) se aprecia muy bien en el “sistema de las artes” hegeliano —cuya ordenación no es ciertamente exclusiva de Hegel—, basado en una progresiva difuminación del espacio y su entraña obtusa, telúrica, a favor de la pura *temporalidad*: de la pesantez (prehistórica, más que pre-espacial) de la arquitectura, al bulto tridimensional (inspirado en el cuerpo humano) de la escultura —diríamos: del *Vorkunst* o “pre-arte” al arte antiguo—, pasando por la pintura (con su clara geometrización de la realidad y su “hondura”) como “arte medio” —medieval: en medio de los tiempos—, hasta la música y la poesía (en la que el espacio se da ya solo negativamente: en los intervalos de las notas o las palabras, o bien en la plasmación *escritural* —partitura o libro— de esas manifestaciones).

13 Recuérdese la definición kantiana de “arte”, en general (o sea, de las bellas artes, y de las mecánicas: las distintas técnicas): “la producción por libertad, esto es por arbitrio (*durch eine Willkür*), que pone razón (*Vernunft*) a la base de sus acciones.” (*Kritik der Urteilskraft*, § 43; Ak. V, 303). Es realmente notable aquí la disparidad (casi diríamos brutal) entre la arbitrariedad ejercida sobre los materiales, por mor de la producción (se trata en este caso de la “libertad externa”: independencia de toda coerción material, externa), y la racionalidad exigida para el procedimiento. La razón

que, en el arte, se hayan privilegiado continuamente los factores *temporales*, hasta el punto de que “explicar” una obra de arte significaba fijarla en una peculiar cronología, periodización o secuencia, dentro del marco general de una Historia del Arte como correlato “noble” de la Historia Política (al límite, la Historia Universal. Y era justamente el monumento —como hemos visto— el que fijaba de manera duradera (en bronce o en piedra) la intersección espacial, en los casos relevantes, de esos diversos cursos históricos.

A la vista de esto, no es extraño que en el arte público se privilegie, no tanto el espacio —en cuyo caso se trataría de una mera inversión, dejando intacta la ordenación básica, como ocurrió en el llamado “realismo socialista” — cuanto las *distopías* y *heterotopías*, los lugares que no se dejan asimilar con facilidad a la explotación capitalista y que, por el contrario, muestran palmariamente la discontinuidad, la mutación, la repetición o recurrencia de las mismas prácticas sociales.

Por la misma razón, tampoco es extraño que el concepto y la práctica del *public art* provengan de Norteamérica, que ha extendido al “mundo civilizado” un modelo urbano (en correspondencia al dominio económico y político de las empresas multinacionales) que no está basado ya en el predominio del tiempo histórico sobre un territorio dispuesto —simbólicamente hablando— en círculos concéntricos: del centro histórico de la Capital (el km 0 del que parten las distintas carreteras radiales) a la periferia y las fronteras del Organismo-Nación, sino que sigue un esquema *reticular* y, diríamos, *vermicular* (frente al jerárquico y *vertebrado* de los Estados europeos). Un modelo que se expande hoy planetariamente con la misma franqueza y naturalidad con la que Roma tachonaba su imperio de ciudades *quadratae* o la Francia del Segundo Imperio exportaba al mundo las grandes vías radiales: los anchos bulevares y avenidas.

—aliada al arbitrio— garantiza al agente la seguridad de engendrar formas *objetivas* y *duraderas* sobre un mundo ya previamente ordenado en formas espacio-temporales. No es extraño pues que terminológicamente se confundieran “arte” y “técnica”: la única diferencia considerable sería que el primero suscita un placer *desinteresado* (como si dijéramos: la base neutral, intersubjetiva y universalmente comunicable, de todo interés ulterior).

Ahora bien, como antes insinuamos, el actual modelo de desarrollo inmobiliario especulativo ha influido de tal modo en la producción del espacio mismo como *mercancía* que su funcionalidad y valor dependen ya exclusivamente del lugar que en cada caso ocupen objetos e instalaciones, dentro de un *espacio político* ya decidida e irreversiblemente *excéntrico*, y, por ende, generador de múltiples disfuncionales *locales*. De ahí también la razón del auge espectacular del arte público en las “no-ciudades” norteamericanas o en las antiguas urbes europeas, pero ahora “remodeladas” como espacios heteróclitos, apenas ligados entre sí, y limitados en su borde exterior por la vuelta —ordenada y dosificada— a la “naturaleza” (tecnificada y pasteurizada), de un lado, y por los parques temáticos como vuelta a la “historia” (ordenada digitalmente y narrada según la cadena de transmisión mediática: de los cuentos y los relatos de viaje y de ciencia-ficción, hasta la amplificación *animatrónica* de los videojuegos). En efecto, las ciudades (mejor sería hablar ya de *conurbaciones*, interconectadas telemáticamente) son justamente los agentes más activos en la expansión y desarrollo del modelo de la globalización. Y es en ellas —como hemos venido advirtiendo— donde pueden darse los fenómenos extremos de la *fetichización* (el realzamiento de aspectos específicos de la vida cotidiana, fijados “artísticamente” como homenaje de “lo” público a los diversos —y obedientes— “públicos”, como una especie de mecanismo de compensación frente a la rutina y generalización excesiva de la compartimentación de “espacios”) y el *adocenamiento* (debido a la mala política —sedicientemente “democrática”— de fomentar que los ciudadanos —agrupaciones de vecinos, etc.— produzcan por vía directa la “estética” de su propio ambiente).

Contra toda esa mediocridad, y exaltando en cambio, paradójicamente, el valor de un pueblo enfrentado a sus propias contradicciones por defender la política de un Imperio que acaba socavando sus propios derechos como pueblo, se alza el ejemplo a mi ver más intenso y profundo del arte público: el *Vietnam Veteran’s Memorial*, situado al final del Mall de Washington, cerca del cementerio de Arlington y del monumento “americano” por excelencia: el dedicado a la toma de Iwojima en la Segunda Guerra Mundial, en el que unos heroicos soldados de bronce

levantan trabajosamente la bandera de las barras y estrellas sobre un montón de ruinas (un monumento tremendamente “realista”: figurativo, *of course*, y sostenido por un ancho pedestal con las consabidas rams cruzadas de laurel). Por el contrario, el Memorial de Vietnam no presenta figura alguna. Solo nombres. Los nombres de las 58.000 personas muertas o desaparecidas en la guerra, ordenados cronológicamente según la fecha de baja, sin distinción de rangos ni de cuerpos del ejército. Nombres escritos sobre dos anchas “páginas” de brillante basalto negro que forman como las dos alas de un libro, abierto en un ángulo obtuso. Un “libro”, por demás, que se halla *hundido* en la tierra, como una cicatriz. Es necesario descender, tras dejar a un lado el Memorial de Lincoln, que cierra el Mall, por una suave inclinación de césped para encontrarse con esta especie de doble fosa.

El Memorial surgió de la convocatoria de un concurso público, y por ende anónimo. De entre más de mil cuatrocientos proyectos, fue aprobado el de una muchacha de veintiún años, estudiante de arquitectura llamada Maya Lin, *de origen asiático*. De este modo, creación y recepción, Oriente y Occidente se funden en un mismo abrazo de duelo. No importa que el Memorial esté tachonado de banderitas y de ramos de flores, como si los visitantes de este “cementerio” vacío quisieran conjurar la austera dignidad de la piedra escrita, otorgando así al monumento colorido y variedad. En vano. Ni siquiera puede hacerse aquí como en los nichos de los columbarios, donde hay espacio suficiente para que cada difunto siga gozando de una ficticia *propiedad privada*: la de sus flores, su retrato o su lámpara votiva, dedicados solamente a él. La escueta mención de los nombres alineados impide más identificación que la del fallecido (o desaparecido) y la fecha.

Solo dolor, y silencio, en esta literal *apertura de tierra*. Arte público como pura “redención”, esto es: *restitutio* de los derechos de la tierra y de la muerte por parte de una potencia que, por una vez, parece que supo honrar de verdad el sacrificio de muchos ciudadanos, exigido sobre la base de oscuras motivaciones y ansias geopolíticas de grandeza y dominio. Nada más alejado pues de este sencillo, obstinadamente elocuente Memorial, que se niega a “tomar partido”.

Sunt lacrimae rerum. Piedra negra: coagulación de sangre. Espejo impenetrable que denuncia la manipulación del espacio político. Arte: incisiones en la tierra, donación de los lugares en que florece la memoria.

Recibido: 4 noviembre de 2019

Aprobado para la publicación: 27 de marzo de 2020

FÉLIX DUQUE PAJUELO es Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense con el tema “Experiencia como sistema”, 1974. Estudioso del Idealismo alemán, Fmenología, Hermenéutica, Teoría del Arte Contemporáneo y Filosofía de la Historia. Ha realizado una investigación sobre el “Opus postumum” de Immanuel Kant”, Premio del *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Ha sido docente e investigador en *Antropología, Filosofía de la Naturaleza y Metafísica* en la Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Valencia y la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido Catedrático de *Metafísica* en la Universidad de Valencia, y Director del Departamento de Metafísica. Gastprofessor en el *Hegel-Archiv der Ruhr Universität Bochum*.

Fue Partner en el PIC-Erasmus, Universidad de Breman, y Co-fundador y Asesor de Abada Editores, Madrid. Es autor de *Arte público y espacio político* (2001); *La fuerza de la razón. Invitación a la lectura de la “Crítica de la razón pura” de Kant* (2002); *Los buenos europeos: Hacia una filosofía de la Europa contemporánea* (Premio Internacional “Jovellanos” 2004); *Habitar la tierra; Residuos de lo sagrado* (2008) y *la Ciencia de la lógica: Hegel*, entre muchas otras obras.