

●
●
Quaders
portàtils

12

Agorafobia

Rosalyn Deutsche

Agorafobia

Rosalyn Deutsche

«No se puede concebir un retorno al pasado
en el marco de la democracia»

Claude Lefort, «Derechos humanos y Estado de bienestar»

¿Qué quiere decir que el espacio es «público», el espacio de una ciudad, edificio, exposición, institución u obra de arte? A lo largo de la pasada década [de 1980] esta cuestión ha provocado enérgicas discusiones entre críticos y críticas del arte, de la arquitectura y del urbanismo. Son asuntos importantes los que están en juego en estos debates. El modo en que definimos el espacio público está íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que queremos. Si bien existen claras divisiones en torno a estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas que son públicas promueve la supervivencia y expansión de la cultura democrática. Por tanto, a juzgar por el número de referencias al espacio público que encontramos en el discurso estético contemporáneo, el mundo del arte se toma la democracia en serio.

Cuando, por ejemplo, quienes en la administración se ocupan de las políticas artísticas y los funcionarios municipales bosquejan directrices para situar al «arte en los lugares públicos», utilizan rutinariamente un vocabulario que invoca los principios tanto de la democracia directa como de la representativa: las obras de arte ¿son para «el pueblo»? ¿animan a la «participación»? ¿están al servicio del «electorado»? La terminología del arte público alude con frecuencia a la democracia como forma de gobierno, pero también a un espíritu democrático igualitario en general: esas obras de arte ¿evitan el «elitismo»? ¿son «accesibles»?

En lo que respecta al arte público incluso los críticos neoconservadores —para nada ajenos al elitismo en asuntos artísticos— están con el pueblo. Históricamente, por supuesto, los neo-

conservadores han puesto objeciones a lo que Samuel P. Huntington llamó en una ocasión el «exceso de democracia»: el activismo, las demandas de participación política, así como el cuestionamiento de la autoridad gubernamental, moral y cultural. Tales demandas, escribió Huntington, son el legado de «la oleada democrática de los años sesenta» e impiden el mando democrático por parte de las élites. Vuelven ingobernable la sociedad porque el gobierno se hace demasiado accesible: «Las sociedades democráticas no pueden funcionar cuando la ciudadanía no se mantiene pasiva».¹ Hoy, empero, los neoconservadores dicen que el gobierno es excesivo y atacan la «arrogancia» y el «egoísmo» del arte público, especialmente el arte público crítico, precisamente en nombre de la accesibilidad democrática, del acceso del pueblo al espacio público.²

Las opiniones acerca de la más conocida controversia reciente sobre el arte público, el desmantelamiento de *Tilted Arc* de Richard Serra en la Federal Plaza de Nueva York, al menos las opiniones de quienes se opusieron a la preservación de la escultura, también enfocaban la cuestión desde el punto de vista de la accesibilidad democrática. «Hoy es un día de satisfacción para el pueblo», declaró William Diamond, miembro del programa *Arte en la arquitectura* del Gobierno Federal, el día que *Tilted Arc* fue destruido, «porque ahora la plaza vuelve merecidamente al pueblo». Pero quienes apoyaban la escultura, en sus

¹ Huntington es el autor de la sección dedicada a Estados Unidos en *The Crisis of Democracy*, un informe elaborado por la Trilateral Commission, organización privada fundada en 1973 con la finalidad de contribuir al establecimiento de un nuevo orden mundial controlado por las democracias liberales de Estados Unidos, Europa Occidental y Japón. La comisión está compuesta por eminentes figuras provenientes de gobiernos, del mundo de los negocios y del ámbito académico. Para un análisis crítico de *The Crisis of Democracy* véase Alan Wolfe, «Capitalism Shows Its Face: Giving Up on Democracy», en Holly Sklar (ed.), *Trilateralism: The Trilateral Commission and Elite Planning for World Management*, South End Press, Boston, 1980, págs. 295-306. Los neoconservadores han adoptado recientemente una nueva retórica acerca de la democracia que se aleja del abierto autoritarismo del informe de Huntington. Enarbolando la defensa del espacio público han comenzado a celebrar lo que algunos periodistas y especialistas conservadores llaman «el nuevo activismo comunitario» o «la nueva ciudadanía». La nueva ciudadanía consiste precisamente en que el pueblo exponga sus exigencias frente al «exceso» de gobierno. Lo que convierte en aceptables a estos nuevos activistas es, por supuesto, el hecho de que agitan en contra de la instauración de servicios sociales en sus barrios —alojamientos para personas sin vivienda, ayudas a personas afectadas por el SIDA o por trastornos mentales— y, en general, en contra de lo que los conservadores llaman «las tiranías del Estado terapéutico». Véase William A. Schambra, «By The People: The Old Values of the New Citizenship», en *Policy Review*, n.º 69, verano de 1994, pág. 38.

Los intereses de los nuevos activistas se agrupan alrededor de los tres puntos principales del discurso conservador en política urbana, discurso que obvia la diversidad de condiciones socioeconómicas en los barrios que los nuevos activistas conservadores buscan proteger: defensa de los recortes presupuestarios en gasto social; absoluta confianza en los recursos de la sociedad civil —entiéndase por tal la economía capitalista así como otras instituciones no gubernamentales— frente al Estado; menosprecio de la defensa institucional de los derechos civiles, a los cuales se atribuye la «ruptura del orden público» y el declive de «la calidad de vida». «El proyecto de reconstrucción de la sociedad civil», escribe Schambra, «es un puente que debe cubrir lo que hoy es el cisma más preocupante en el seno de la sociedad americana: el que separa a los conservadores de los barrios céntricos de la ciudad». El *City Journal* asiente: «Los ciudadanos se ponen en pie para exigir al gobierno que cese de verter problemas sociales en sus calles, y para que en lugar de eso y de acuerdo con el sentido común se ocupe de la calidad de vida en los barrios de sus ciudades». Véase Heather MacDonald, «The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle», en *City Journal*, vol. 3, n.º 4, otoño de 1993, pág. 44.

² Véase, por ejemplo, Eric Gibson, «Jennifer Bartlett and the Crisis of Public Art», en *New Criterion*, vol. 9, n.º 1, septiembre de 1990, págs. 62-64. La devoción que los conservadores profesan al derecho al libre acceso al espacio público sirve por regla general, naturalmente, como argumento para censurar el arte público crítico, mediante la supresión de ayudas públicas a las artes y la privatización de la producción artística; un posicionamiento que se perfila en Edward C. Banfield, *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, Basic Books, Nueva York, 1984.

testimonios durante el juicio oral que habría de decidir la suerte de *Tilted Arc*, defendieron igualmente la obra bajo el estandarte de la democracia, sosteniendo el derecho del artista a la libertad de expresión o afirmando que el juicio en sí mismo aniquilaba los procedimientos democráticos.³

Hay incluso quienes, igualmente comprometidos con el arte público pero reacios no obstante a tomar posición en tales controversias, buscaron resolver las confrontaciones entre artistas y otros usuarios del espacio mediante la creación de procedimientos generalmente descritos como «democráticos»: la «implicación comunitaria» en la selección de las obras de arte o su «integración» en los espacios que tales obras ocupan. Puede que tales procedimientos sean necesarios, en algunos casos incluso fructíferos; pero dar por hecho que se trata de procedimientos democráticos es presumir que la tarea de la democracia es calmar, y no sustentar, el conflicto.

Y sin embargo no hay tema más disputado que la democracia, la cual, como muestran incluso estos pocos ejemplos, se puede tomar seriamente de muchas formas. La emergencia de dicho asunto en el mundo del arte forma parte de una irrupción mucho más extendida de debates relativos al significado de la democracia que actualmente tienen lugar en diversos ámbitos: en la filosofía política, los nuevos movimientos sociales, la teoría educativa, los estudios legislativos, los medios de comunicación y la cultura popular. Es por su condición de contexto de tales debates —y no, como afirman con frecuencia sus teóricos, porque el arte público esté situado en lugares públicos a los que todo el mundo puede acceder— que el discurso sobre el arte público va más allá de los límites de las arcanas preocupaciones del mundo del arte.

La cuestión de la democracia ha surgido internacionalmente, por supuesto, por las denuncias planteadas frente a los gobiernos opresores racistas africanos, las dictaduras latinoamericanas y el socialismo de Estado soviético. Se nos quiere vender que tales denuncias son el resultado del «triunfo de la democracia», equiparándolas con las supuestas muertes del socialismo y del marxismo, de tal manera que la democracia se convierte en un lema que encubre las incertidumbres de la vida política contemporánea. Pero dichas denuncias arrojan también dudas sobre ese tipo de retórica sobre el triunfo de la democracia, planteando la cuestión de la democracia, precisamente, como una cuestión.

La preocupación de los teóricos y teóricas de izquierda por las incertidumbres de la democracia se debe no solo al descrédito en que recientemente puedan haber caído los regímenes

³ He analizado el lenguaje sobre la democracia utilizado a lo largo del debate en torno a *Tilted Arc* en «*Tilted Arc and the Uses of Democracy*» [1993], *Evictions, op. cit.* [debate extensivamente recogido en Clara Weyergraf-Serra y Martha Buskirk (eds.), *The Destruction of "Tilted Arc": Documents*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991; así como, en castellano, en Douglas Crimp, «La redefinición de la especificidad espacial», *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte e identidad*, Akal, Madrid, 2005].

totalitarios. Hace ya tiempo que izquierdistas de todo tipo, preocupados por la ceguera de marxistas ortodoxos y del propio Marx en lo que se refiere a las ideas de libertad y derechos humanos, tomaron conciencia de que el totalitarismo no es sencillamente una traición al marxismo. Las formas más fosilizadas del marxismo han mostrado tal celo en denunciar la democracia burguesa como forma mistificada del dominio de clase capitalista y en insistir en que solo la igualdad económica garantiza una democracia verdadera o «concreta» que, como alguien escribió, han sido «incapaces de discernir entre la libertad en la democracia y el servilismo en el totalitarismo».⁴ Pero el rechazar tanto las nociones economicistas de la democracia como el totalitarismo no es motivo para sentirnos cómodamente en el anticomunismo. Porque, tal como de forma sensata nos recuerda Nancy Fraser, «existe aún mucho que objetar a nuestra democracia realmente existente».⁵ Voces poderosas en Estados Unidos convierten con frecuencia la «libertad» y la «igualdad» en eslóganes bajo los cuales las democracias liberales de los países capitalistas avanzados se nos muestran como sistemas sociales ejemplares, el único modelo político al que pueden optar los países que salen de dictaduras y del socialismo realmente existente. Y sin embargo, el inexorable ascenso de la desigualdad económica en las democracias occidentales desde finales de la década de 1970—con Estados Unidos a la cabeza—, el crecimiento del poder corporativo y los feroces ataques a los derechos de los grupos sociales prescindibles revelan cuán peligroso es adoptar una actitud celebratoria. Enfrentándose a la tesis de Francis Fukuyama según la cual la lucha contra la tiranía tiene como final inevitable la democracia capitalista, Chantal Mouffe escribe: «Hemos de reconocer que, en realidad, la victoria de la democracia liberal se debe más al colapso de su enemigo que a sus propios éxitos».⁶

Ha surgido al mismo tiempo una fuerza democrática compensatoria que consiste en la proliferación de nuevas prácticas políticas inspiradas por la idea de los derechos: movimientos por el derecho a la vivienda, a la vida privada y a la libertad de movimiento de las personas sin vivienda [*homeless*], por ejemplo, o declaraciones en favor del derecho de gays y lesbianas a una cultura sexual pública. Con el objetivo de conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas estos nuevos movimientos defienden —y extienden— derechos adquiridos, pero también propagan la exigencia de nuevos derechos basados en necesidades diferenciadas y contingentes. A diferencia de las libertades puramente abstractas estos nuevos derechos no eluden tomar en consideración las condiciones sociales

⁴ Claude Lefort, «The Question of Democracy», *Democracy and political Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, pág. 10.

⁵ Nancy Fraser, «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy», en Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, pág. 109 [reimpreso en Bruce Robbins (ed.), *The Phantom Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993; versión castellana: «Pensando de nuevo la esfera pública. Una contribución a la crítica de las democracias existentes», *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, Bogotá, 1997].

⁶ Chantal Mouffe, «Pluralism and Modern Democracy: Around Carl Schmitt», *The Return of the Political*, Verso, Londres, 1993, pág. 117 [versión castellana: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Paidós, Barcelona, 1999].

de existencia de quienes los reclaman. Y aunque tales nuevos movimientos cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo en las democracias liberales, se desvían de los principios que han sustentado los proyectos políticos tradicionales de la izquierda. Concentrándose en la construcción de identidades políticas en el seno de la sociedad y en la formación de alianzas provisionales con otros grupos los nuevos movimientos toman distancia frente a las soluciones totalizadoras a los problemas sociales. Rechazan asimismo ser dirigidos por unos partidos políticos que se autoproclaman representantes de los intereses esenciales del pueblo.

A lo largo de las dos últimas décadas determinadas pensadoras y pensadores políticos de izquierda han buscado, por un lado, abrir espacio para estas nuevas modalidades de lucha política y, por otro, enfrentarse a la experiencia del totalitarismo. Este doble objetivo ha movido a intelectuales como Claude Lefort, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Étienne Balibar, Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, entre otros nombres, a renovar las teorías de la democracia. Uno de los iniciadores de tal proyecto es Lefort, filósofo político francés quien a comienzos de la década de 1980 planteó algunas ideas que desde entonces son clave en los debates sobre la democracia radical. El distintivo de la democracia, dice Lefort, es la desaparición de las certezas acerca de los fundamentos de la vida social. La incertidumbre hace del poder democrático la antítesis del poder absolutista monárquico con el cual acabó. Desde el punto de vista de Lefort la revolución política burguesa que tuvo lugar en Francia en el siglo XVIII inició una mutación radical en la forma de la sociedad, una mutación que Lefort llama, siguiendo a Alexis de Tocqueville, «la invención democrática». La invención democrática forma un todo con la Declaración de los Derechos del Hombre, un acontecimiento que desplazó la ubicación del poder. Todo el poder soberano, afirma la Declaración, reside en «el pueblo». ¿Dónde se localizaba previamente? Bajo la monarquía el poder tomaba cuerpo en la persona del Rey, quien, a cambio, encarnaba el poder del Estado. Pero el poder en posesión del Rey y del Estado derivaba en última instancia de una fuente trascendente: Dios, la Justicia Suprema o la Razón. La fuente trascendente que garantizaba el poder del Rey y del Estado también garantizaba el significado y la unidad de la sociedad: del pueblo. La sociedad, en consecuencia, era representada como una unidad sustancial cuya organización jerárquica descansaba sobre fundamentos absolutos.

Con la revolución democrática, empero, el poder estatal ya no se remite a una fuerza externa. Ahora deriva de «el pueblo» y se ubica en el seno de lo social. Pero con la desaparición de las referencias a un origen externo del poder también se desvanece el origen incondicional de la unidad social. El pueblo es la fuente del poder pero también él queda privado de su identidad sustancial en el momento democrático. Al igual que el Estado, el orden social no tiene fundamento. La unidad de la sociedad ya no se puede representar como una totalidad orgánica sino que es, en cambio, «puramente social»; por tanto, un misterio. Con la democracia sucede algo sin precedentes: que el lugar de donde el poder deriva su legitimidad

es lo que Lefort llama «la imagen de un lugar vacío».⁷ «A mi modo de ver», escribe Lefort, «el punto importante es que la democracia se instituye y sostiene por *la desaparición de las señales de certeza*. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta una indeterminación fundamental en lo que respecta a la bases del poder, la ley y el conocimiento, así como acerca del fundamento de las relaciones entre *uno mismo* y el *otro*».⁸

La democracia alberga por tanto una dificultad en su seno. El poder emana del pueblo pero no pertenece a nadie. La democracia abole la referencia externa del poder y refiere el poder a la sociedad. Pero el poder democrático, para afirmar su autoridad, no se puede remitir a un significado inmanente a lo social. Al contrario, la invención democrática inventa algo más: el espacio público. El espacio público, siguiendo la argumentación de Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social son negociados: al mismo tiempo que se constituyen se ponen en riesgo. Lo que se reconoce en el espacio público es la legitimidad del debate sobre qué es legítimo y qué es ilegítimo. Al igual que la democracia y el espacio público este debate se inicia con la declaración de derechos, privados también ellos, en el momento democrático, de una fuente incondicional. La esencia de los derechos democráticos se ha de declarar, no se posee. El espacio público implica una institucionalización del conflicto en la que, mediante una incesante declaración de derechos, el ejercicio del poder se cuestiona, lo cual, en palabras de Lefort, «tiene como resultado una impugnación controlada de las reglas establecidas».⁹

La democracia y su corolario, el espacio público, llegan a existir entonces cuando se abandona una positividad, la idea de que existe una fundamentación sustancial de lo social. La identidad social se torna un enigma y queda por tanto abierta a disputa. Empero, tal y como argumentan Laclau y Mouffe, este abandono significa también que la sociedad es «imposible», es decir, que es imposible concebir la sociedad como una entidad clausurada.¹⁰ Puesto que sin una positividad subyacente el campo social se estructura mediante relaciones entre elementos que tampoco tienen identidades esenciales. La negatividad forma parte por tanto de cualquier identidad social, puesto que la identidad llega a existir tan solo a través de la relación con un «otro» y, en consecuencia, no puede ser plena por sí misma: «La presencia del “otro” me impide que yo sea totalmente yo mismo».¹¹ La identidad está dislocada. Asimismo, la negatividad es parte de la identidad de la sociedad en su conjunto; ningún elemento de la sociedad puede por sí mismo unificarla ni determinar su desarrollo.

⁷ Claude Lefort, «The Logic of Totalitarianism», *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, pág. 279.

⁸ Claude Lefort, «The Question of Democracy», *op. cit.*, pág. 19.

⁹ *Ibidem*, pág. 17.

¹⁰ Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*, Verso, Londres, 1985, pág. 122 [versión castellana: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987].

¹¹ *Ibidem*, pág. 25.

Laclau y Mouffe utilizan el término *antagonismo* para designar la relación entre una entidad social y un «fuera constitutivo» que bloquea su conclusión. El antagonismo afirma y simultáneamente evita la clausura social, revelando la parcialidad y precariedad —la contingencia— de toda totalidad. El antagonismo es «la “experiencia” del límite de lo social».¹² La imposibilidad de la sociedad no es una invitación a la desesperanza política sino el punto de partida —o «la “base” sin base»— de una política propiamente democrática. «La política existe porque existe subversión y dislocación de lo social», dice Laclau.¹³

La lefortiana argumentación de este ensayo será que quienes defienden el arte público en el deseo de fomentar el crecimiento de una cultura democrática deben también partir de este punto. Unida a la imagen de un lugar vacío, la democracia es un concepto capaz de interrumpir el lenguaje dominante sobre la democracia que hoy nos engulle. Ahora bien, la democracia mantiene la capacidad de cuestionar continuamente el poder y pone en cuestión el orden social tan solo si no escapamos a la cuestión —la incertidumbre de lo social— que genera el espacio público en el corazón de la democracia. Instituido por la Declaración de los Derechos del Hombre el espacio público hace extensible a todos los seres humanos la libertad que Hannah Arendt llama «un derecho a tener derechos».¹⁴ El espacio público expresa, en palabras de Étienne Balibar, «la falta de límites que caracteriza a la democracia».¹⁵ Pero cuando la cuestión de la democracia se ve reemplazada por una identidad positiva, cuando sus críticos hablan en nombre de significados de lo social absolutos en vez de contingentes —es decir, políticos—, la democracia puede servir para imponer la aquiescencia con nuevas formas de subordinación.

*

¹² *Ibidem*. Mouffe y Laclau formulan su concepción del *antagonismo* diferenciándolo de la *contradicción* y de la *oposición*, pues estos últimos designan relaciones entre objetos conceptuales o reales que poseen una identidad plena. El antagonismo, por el contrario, es un tipo de relación que impide la plenitud de toda identidad. Véase *ibidem*, pág. 124. Mouffe y Laclau también distinguen la negatividad inherente al concepto de antagonismo de la negatividad en el sentido dialéctico del término. Lo negativo, para ellos, no es un momento en el desarrollo de un concepto que pueda ser integrado posteriormente en una unidad de orden superior. Es un exterior que afirma una identidad, pero al tiempo revela su contingencia. El antagonismo no es una negación al servicio de la totalidad, sino la negación de una totalidad clausurada. Ernesto Laclau, «New Reflections on the Revolution of Our Time», *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, Londres, 1990, pág. 26 [versión castellana: *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996].

¹³ *Ibidem*, pág. 61.

¹⁴ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace & Company, San Diego, 1948, pág. 296 [versión castellana: *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1974].

¹⁵ Étienne Balibar, «What Is a Politics of the Rights of Man?», *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, Routledge, Nueva York, 1994, pág. 211 [en esta línea, véase en castellano, de Balibar, escrito con Immanuel Wallerstein, *Raza, nación y clase*, Iepala, Madrid, 1991].

El discurso sobre los problemas de los espacios públicos en las ciudades de Estados Unidos está dominado hoy día por la articulación de la democracia en una dirección autoritaria. Un gesto que se maquina en dos tiempos interconectados. En primer lugar se apela a fuentes sustantivas para afirmar la unidad de los espacios públicos urbanos. Se estima que los usos particulares del espacio son autoevidentes y siempre beneficiosos porque se dice que están basados en algún fundamento absoluto: las necesidades humanas eternas, la configuración y evolución orgánica de las ciudades, el progreso tecnológico inevitable, las formas de organización social naturales o los valores morales objetivos. En segundo lugar se afirma que dicho fundamento autoriza el ejercicio del poder estatal sobre estos espacios (o el poder de entidades cuasi gubernamentales como los *business improvement districts*¹⁶).

Pero con esta afirmación el poder se vuelve incompatible con los valores democráticos, «apropiándose», por tomar en préstamo un término de Lefort, del espacio público. Es decir, que cuando los guardianes del espacio público remiten su poder a una fuente de unidad social fuera de lo social su pretensión es ocupar —en el sentido de llenar, tomar posesión de, tomar posesión llenando— la ubicación del poder, que en una sociedad democrática es un lugar vacío. Seamos claros. Para Lefort, «apropiación» no designa sencillamente el ejercicio del poder o el acto de tomar decisiones sobre el uso de un espacio. Lefort no niega la necesidad del poder o que se hayan de tomar decisiones políticas. La apropiación es una estrategia desplegada por un poder distintivamente no democrático que se legitima a sí mismo dotando al espacio social de un significado «apropiado», por tanto incontestable, que clausura así el espacio público.¹⁷

¹⁶ Serían el equivalente a nuestras «áreas de rehabilitación», pero con una mayor participación de las empresas privadas a la hora de financiar y, por supuesto, definir prioridades en la «recuperación» de los centros de las ciudades y su *gentrificación*, su transformación impulsada por procesos fuertemente especulativos. El resultado social es, no obstante, bastante similar: expulsiones de población empobrecida y *turistización* de los centros históricos [NdT].

¹⁷ Ya que hago uso aquí de las ideas de Lefort para discutir el discurso urbanístico contemporáneo es importante señalar que Lefort utiliza el término *apropiación* en un sentido opuesto a Henri Lefèbvre, cuyo concepto de apropiación ha influenciado al pensamiento urbanístico crítico. Para Lefort, apropiación se refiere a una acción del poder estatal; para Lefèbvre, denota una acción contra dicho poder. Esta diferencia terminológica no significa que las ideas de ambos escritores estén polarizadas. Por el contrario, mantienen ciertas afinidades. Aunque Lefort no escribe específicamente sobre el espacio urbano, su *apropiación* —un tipo de ocupación del espacio público mediante la cual éste queda investido de un significado absoluto— se asemeja a lo que Henri Lefèbvre llama *dominación del espacio* —la designación tecnocrática de los usos objetivos que confieren coherencia ideológica al espacio—. Por ir más lejos, la *apropiación* en Lefort y la *dominación* en Lefèbvre guardan similitudes con la noción de *estrategia* en Michel de Certeau, la relación que se hace posible cuando un sujeto con poder postula un *lugar* que delimita como *propio*. Véase Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Basil Blackwell, Oxford, 1991; Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, pág. 36 [traducción parcial en el volumen: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcell Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001; *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, Editorial Iberoamericana, México, 2007]. Todos estos tipos de acciones (apropiación, dominación, estrategia) dotan al espacio de significados y usos propios y, desde el punto de vista de la propiedad del espacio, establecen cuál es la relación que se debe mantener con un exterior que amenaza dichos usos. En efecto, De Certeau utiliza el adjetivo *apropiado* para delinear un espacio —un lugar apropiado para uno mismo— que sirve como «una base a partir de la cual es posible controlar las relaciones con una exterioridad compuesta de blancos y amenazas».

Las acciones de poder descritas por Lefort, Lefèbvre y De Certeau piden ser contrarrestadas mediante procedimientos democráticos: *expropiación* (término que, hasta donde conozco, Lefort no utiliza explícitamente), *apropiación* en el sentido dado por Lefèbvre y lo que De Certeau llama *artes del hacer* [*arts de faire*]. En este contexto, *expropiación* y

Un solo ejemplo nos sirve para ilustrar la estrategia apropiadora que opera hoy en el muy familiar discurso contemporáneo sobre lo urbano, y que se difunde bajo el lema «calidad de vida urbana», una frase que en su uso dominante da cuerpo a una profunda antipatía hacia los derechos y el pluralismo. Formulada en singular, «la calidad de vida» supone la existencia de un genérico morador de la ciudad que se equipara a «el público»: identidades que, en realidad, la propia frase inventa. La universalidad de este residente urbano queda en entredicho cuando caemos en la cuenta de que quienes defienden una mejora en la calidad de vida no defienden por igual todas las instituciones públicas. Los periodistas conservadores piden rutinariamente que se protejan los parques municipales, pero mientras tanto no apoyan necesariamente la educación pública, por ejemplo, ni la vivienda pública. ¿Y con qué convicción defienden acaso el carácter público de los propios parques?

En 1991, el *New York Times*, abogando por «el derecho del público a cerrar con candado un espacio público»¹⁸, informaba sobre el triunfo de un espacio público: Jackson Park, un minúsculo triángulo en Greenwich Village que había sucumbido anteriormente al desorden. Casi un año más tarde un número especial del *City Journal*, la voz de los intelectuales de la política urbanística neoconservadora, dedicado a la calidad de vida urbana, corroboraba el juicio positivo del *Times* e hinchaba la pequeña plaza hasta convertirla en un símbolo del avance en la lucha por restaurar el espacio público.¹⁹ Localizado en un área restringida al tráfico, Jackson Park se encuentra rodeado por casas y apartamentos de clase media alta y por un número considerable de personas que residen en la zona sin alojamiento. Tras una inversión de 1.200.000 dólares para la reconstrucción del parque un grupo vecinal, Amigos de Jackson Park —un grupo al que el *Times* confunde ostensiblemente con «la comunidad» y «el público»—, decidió cerrar durante la noche las flamantes puertas del parque. El Departamento de Parques de la Ciudad, careciendo de suficiente personal para mantener el parque cerrado, dio la bienvenida a esa contribución «pública» a la protección del espacio público, ayuda que equiparaban a que las personas sin vivienda fueran desalojadas de los parques municipales. «Quienes tienen las llaves», anunciaba el *Times*, «están decididos a hacer que un parque siga siendo un parque».

Un espacio cuyo carácter público se decreta *a priori*, es lo que viene a decirnos el *Times*, está siendo defendido por sus poseedores naturales: una afirmación que invierte la secuencia real de los acontecimientos. Porque es tan solo recurriendo a un argumento fuera de toda argumentación —«un parque es un parque»—, y por tanto decretando *a priori* qué usos del espacio público son legítimos, que tal espacio se convierte en propiedad de un dueño:

.....
apropiación muestran significados similares en Lefebvre, aunque no idénticos. Al igual que las *artes del hacer* en De Certeau, implican algún tipo de acto de deshacer desde el exterior de un espacio que ha sido *apropiado*, a partir de haber tomado en cuenta las exclusiones y diferencias, y, en consecuencia, exponiendo a la luz el poder allí donde ha sido naturalizado y ocultado.

¹⁸ Sam Roberts, «The Publics Right to Put a Padlock on a Public Space», en *New York Times*, 3 de junio de 1991, pág. B1.

¹⁹ Fred Siegel, «Reclaiming Our Public Spaces», en *The City Journal*, vol. 1, n° 2, primavera de 1992, págs. 35-45.

«quienes tienen las llaves». Los urbanistas neoconservadores promueven cada vez más la transformación del espacio público en espacio en propiedad —la ocupación del espacio público— reconociendo que los espacios públicos son terrenos conflictuales y no armoniosos, pero negando sin embargo la legitimidad de las luchas espaciales. El *City Journal*, por ejemplo, cuando se une al *Times* para celebrar la «solución Jackson Park», hace notar que, a pesar de que los analistas ignoran con frecuencia tales problemas, «la crisis de las personas sin vivienda ha hecho inevitable el conflicto entre los valores que se crean alrededor de los espacios en litigio». Tras lo cual el *City Journal* elude el conflicto representando la decisión de cerrar Jackson Park como una «reclamación» de que «nuestro» espacio público se mantenga libre de «indeseables». El *Journal* retrata el conflicto en torno al espacio de la ciudad como una guerra entre dos fuerzas absolutas antes que políticas: los Amigos de Jackson Park, a quienes se equipara con «el público», y quienes, respaldados por la administración local, representan los usos adecuados que restituirán la armonía original al espacio público, frente a los enemigos del parque, que son las personas sin vivienda que trastornan esta armonía.

En este escenario, el reconocimiento de un conflicto asegura a quienes lo observan que la sociedad puede estar libre de divisiones. Se representa a quien no tiene vivienda como un intruso en el espacio público, lo cual sostiene la fantasía de las personas con vivienda de que la ciudad, y el espacio social en general, son esencialmente una totalidad orgánica. Se construye la figura ideológica de la persona sin vivienda como una imagen negativa creada con el fin de restaurar la positividad y el orden en la vida social. Para apreciar esta operación ideológica podemos recordar las reflexiones que Theodor Adorno sostuvo en los años de posguerra en torno a las imágenes negativas, es decir antisemitas, de los judíos. En respuesta a la idea entonces dominante de que el persistente antisemitismo alemán podía ser derrotado familiarizando a los alemanes con judíos «reales» —verbigracia, enfatizando la contribución histórica de los judíos o concertando encuentros entre alemanes e israelíes— Adorno escribió: «Este tipo de actividad se sostiene en demasía sobre el supuesto de que el antisemitismo tiene que ver esencialmente con los judíos y que se puede combatir conociéndolos».²⁰ Por el contrario, afirma Adorno, el antisemitismo no tiene nada que ver con los judíos y sí todo que ver con la economía psíquica del antisemita. Los esfuerzos por contrarrestar el antisemitismo no se pueden hacer depender, entonces, de los efectos pretendidamente beneficiosos que tiene el educar sobre los judíos «reales». Tales esfuerzos, por el contrario, deben «volverse hacia el sujeto», escrutando las fantasías del antisemita y la imagen del judío por aquél deseada.²¹

.....
²⁰ Theodor Adorno, «What Does Coming to Terms with the Past Mean?», en Geoffrey H. Hartman (ed.), *Birburg in Moral and Political Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, págs. 127-128; traducido de la versión alemana en *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Suhrkamp, Frankfurt, 1977, págs. 555-572. Prosigue Adorno: «Si se quiere combatir el antisemitismo en las personas, individualmente, no se puede esperar mucho del recurso a los hechos, porque éstos serán con frecuencia negados o neutralizados como excepciones. La argumentación se ha de dirigir hacia las personas a quienes se pretende interpelar: son ellas quienes han de tomar conciencia de los mecanismos que provocan sus propios prejuicios raciales».

²¹ *Ibidem*, pág. 128.

Desarrollando lo que Adorno sugiere, Slavoj Žižek analiza con brillantez la construcción del «judío» como una figura ideológica del fascismo, un proceso que, sin ser idéntico, mantiene importantes paralelismos con las construcciones actuales de «la persona sin vivienda» como figura ideológica.²² A tal figura se atribuye introducir desorden, intranquilidad y conflicto en el sistema social, atributos que no pueden ser eliminados de dicho sistema dado que, como argumentan Laclau y Mouffe, el espacio social se estructura alrededor de una imposibilidad y está inevitablemente escindido por causa de los antagonismos. Cuando se representa el espacio público como unidad orgánica que la persona sin vivienda viene a trastornar desde el exterior, entonces dicha persona da positivamente cuerpo al elemento que impide que la sociedad alcance su clausura. El elemento que frustra la capacidad que la sociedad tiene de lograr su coherencia se transforma; de ser visto como una negatividad en el seno de lo social pasa a ser una presencia cuya eliminación restituiría el orden social. En este sentido, las imágenes negativas de la persona sin vivienda son las imágenes de una positividad. Esa persona se convierte, tal como Žižek escribe sobre el «judío», en «un elemento en el que la negatividad social como tal asume una existencia positiva».²³ La visión de la persona sin vivienda como la fuente del conflicto en el espacio social niega que el obstáculo para alcanzar la coherencia resida en el corazón de la vida social. La persona sin vivienda da cuerpo a la fantasía de un espacio urbano unificado que puede —debe— ser salvado.²⁴

Para poder cuestionar la imagen de la persona sin vivienda como un trastorno del orden urbano normal es crucial reconocer que esta figura «intrusa» señala el verdadero carácter de la ciudad. No es que el conflicto acontezca en un espacio urbano originalmente, o potencialmente, armonioso. Es que el espacio urbano es producto del conflicto. Y esto es así en

²² Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, Londres, 1989, pág. 128 [versión castellana: *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Madrid, 1992].

²³ *Ibidem*, pág. 127.

²⁴ Mi idea de que la visibilidad de las personas sin vivienda refuerza en realidad la imagen de un espacio urbano unificado pone en duda algo que asume el discurso urbano crítico: que la mera presencia de estas personas en los espacios públicos desafía las representaciones oficiales de armonía que se imponen sobre los espacios urbanos que están bajo control (es lo que afirmo, por ejemplo, al comienzo de «Uneven Development: Public Art in New York City», en *October*, n° 47, invierno de 1988 [reimpreso en *Evictions*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996]). La visibilidad de estas personas no garantiza su reconocimiento social ni legitima los conflictos sobre el espacio público; puede perfectamente reforzar la imagen de un espacio público esencialmente armonioso, la cual legitima el desalojo de quienes no tienen vivienda.

Pero que yo cuestione las condiciones y consecuencias de su visibilidad no quiere decir que niegue la importancia de mantenerla, si ello implica resistirse a los intentos de expulsar a las personas sin vivienda del espacio público recluyéndolas en refugios por la fuerza. Exigir su visibilidad, si se comprende como una manera de afirmar el derecho que las personas sin vivienda tienen de vivir y trabajar en espacios públicos, difiere de un modelo especular de visibilidad de acuerdo con el cual estas personas son construidas como objetos para ser mirados por un sujeto observador. Esta exigencia de visibilidad de las personas sin vivienda desafía la legitimidad establecida cuestionando que el poder estatal actúe legalmente cuando las expulsa de los espacios públicos. La presencia de gente sin vivienda puede, entonces, revelar la presencia del poder en los lugares, como los parques, donde éste se oculta. Al mismo tiempo que el poder se visibiliza y cae el velo de su anonimato la persona sin vivienda sale de su reclusión en una imagen ideológica para dirigirse hacia un nuevo tipo de visibilidad. Es imperativo, por tanto, luchar contra la posibilidad de que tanto el poder estatal como las personas sin vivienda se invisibilicen en el momento en que el Estado expulsa a aquéllas de los lugares públicos ejerciendo su monopolio de la violencia legítima.

diferentes, innumerables sentidos. En primer lugar, la carencia de fundamentos sociales absolutos —«la desaparición de las señales de certeza»— hace del conflicto un distintivo inextirpable de todo espacio social. En segundo lugar, la imagen unitaria del espacio urbano construida por el discurso urbano conservador es ella misma producida mediante la división, constituida mediante la creación de un exterior. La percepción de un espacio coherente no se puede separar de sentir qué lo amenaza, qué se querría excluir. Por último, el espacio urbano es producido mediante conflictos socioeconómicos específicos que no basta con aceptar, con entusiasmo o con pesar, como evidencia de la inevitabilidad del conflicto, sino que, por el contrario, deben ser politizados, han de ser confrontados en tanto en cuanto se trata de relaciones de opresión social, y por tanto susceptibles de ser cambiadas. Por cuanto que, como he argumentado en otro lugar, la presencia actual de personas sin vivienda en los lugares públicos de Nueva York es el síntoma más agudo de las relaciones sociales desiguales que determinaron el perfil de la ciudad a lo largo de la década de 1980, un periodo en el que la ciudad no se renovó, como afirmaban los promotores de dicha renovación [*redevelopment*], para satisfacer las necesidades naturales de una sociedad unitaria sino para facilitar la reestructuración del capitalismo global.²⁵ Como forma específica del urbanismo capitalista avanzado la renovación destruyó las condiciones de supervivencia de las personas residentes que ya no eran necesarias en la nueva economía de la ciudad. La «gentrificación» [*gentrification*] de los parques jugó un papel clave en este proceso. Las personas sin vivienda y los nuevos espacios públicos, como es el caso de los parques, no son, por consiguiente, entidades diferenciadas, aquéllas interrumpiendo la paz de éstos. Ambas son, por el contrario, producto de los conflictos espacio-económicos que constituyen la producción contemporánea del espacio urbano.

Empero, tal y como he argumentado en otro lugar²⁶, los programas de apoyo al arte público, actuando como un brazo de la renovación urbana, coadyuvaron a producir la impresión opuesta. Bajo diversos estandartes unificadores —continuidad histórica, preservación de la tradición cultural, embellecimiento cívico, utilitarismo— el arte público oficial colaboró con la arquitectura y el diseño urbano en la creación de una imagen de las nuevas áreas urbanas que suprimiese su carácter conflictual. Y de esta forma construyeron asimismo a la persona sin vivienda, producto del conflicto, como figura ideológica: quien traía consigo el conflicto.

*

²⁵ Véase «Krzysztof Wodiczko's *Homeless Projection* and the Site of Urban Revitalization», en *October*, n° 38, otoño de 1986; reimpreso en *Evictions*, *op. cit.*

²⁶ Véase «Uneven Development», *op. cit.*

En esta atmósfera omnipresente de democracia conservadora se podría apreciar como un signo esperanzador el hecho de que el extendido entusiasmo del que ha venido disfrutando el «arte público» haya ido atemperándose hasta verse sustituido en la actualidad por la incertidumbre sobre la definición del término. Artistas, teóricos y teóricas se han preguntado repetidamente qué significa situar la palabra *público* cerca del *arte*. Quienes alertan acerca de los problemas que plagan los conceptos convencionales de «lo público» suelen comenzar sus investigaciones sobre el arte público cuestionando la identidad, incluso la existencia, de su objeto de estudio. En 1985 Jerry Allen, director del Departamento de Asuntos Culturales de Dallas, hizo público su desconcierto: «Casi veintiséis años después de que fuera aprobada la primera reglamentación de “porcentaje para el arte” [*Percent for Art Ordinance*]²⁷ seguimos siendo incapaces de definir exactamente qué es o qué debería ser el arte público».²⁸ Tres años más tarde, Patricia Phillips coincidía: «Aunque el arte público ha surgido como disciplina a finales del siglo XX, se trata de un campo sin definiciones claras».²⁹ Las recientes inquietudes acerca de la categoría «arte público» podrían servir como un ejemplo de manual para la idea posmoderna de que los objetos de estudio no preceden, sino que son el efecto de todo conocimiento disciplinar.

Quienes teorizan sobre el potencial democrático del arte público sin mostrar satisfacción por sus clasificaciones y usos tradicionales han convertido su incertidumbre en la obligación de redefinir dicha categoría. Hacia 1988, teóricos y teóricas como Kathy Halbreich, miembro del National Endowment for the Arts, han comenzado a insistir en que «poner el mismo énfasis en ambas palabras, “arte” y “público”»,³⁰ es esencial para esta redefinición. El equilibrio se desplazó muy pronto aún más en favor de la segunda; en la actualidad, la atención que se presta al término *público* es la piedra de toque en las redefiniciones del arte público. Hay quienes han acuñado nuevos nombres, como el «arte público de nuevo género» de Suzanne Lacy, para designar la obra de artistas que realizan arte público, como dice Lacy, «adoptando “lo público” como concepto operativo para sus investigaciones».³¹ Sin duda, lo que se pretende es dar pasos en el sentido de democratizar el discurso sobre el arte público. Pero con frecuencia se proponen definiciones de «lo público» que sortean o eliminan lo que he llamado, siguiendo a Lefort, la cuestión que da lugar al espacio público. En lugar de describir el espacio público de tal manera que se evite que pueda ser apropiado de cualquier modo, quienes desafían el dominio conservador del discurso sobre el arte público han acabado por apropiarse del término.

²⁷ Se refiere a las leyes que dictaminan que un tanto por ciento del presupuesto de las obras en espacios públicos que gozan de financiación estatal (carreteras, parques...) se destine a la realización de obras de arte público que, por lo general, buscan «embellecer» las nuevas construcciones [NdT].

²⁸ Jerry Allen, «How Art Becomes Public» (1985), reimpresso en *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*, Arts Extension Service and the Visual Arts Program of the National Endowment for the Arts, 1988, pág. 246.

²⁹ Patricia Phillips, «The Public Art Machine: Out of Order», en *Artforum*, n.º 27, diciembre de 1988, pág. 93.

³⁰ Kathy Halbreich, «Stretching the Terrain: Sketching Twenty Years of Public Art», en *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*, op. cit., pág. 9.

³¹ Suzanne Lacy, «Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys», en Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995, pág. 20.

Esta tendencia domina con claridad en las formas principales del discurso liberal sobre el arte público. Para Allen, por dar solo un ejemplo, el arte público es un problema no porque los significados del arte y de lo público sean inciertos ni porque estén sujetos a variaciones históricas; por el contrario, los problemas surgen porque los significados de ambos términos están fijados *a priori* y chocan inevitablemente:

«La misma noción de “arte público” es una contradicción en términos. En ella unimos dos palabras cuyos significados son, de varias maneras, antitéticos. Reconocemos el “arte” como una investigación individual del escultor o del pintor, el epitome de la autoafirmación. A ello unimos “público”, una referencia a lo colectivo, al orden social, la negación del yo. Unimos así lo privado y lo público en un solo concepto u objeto del que esperamos que tenga tanto coherencia como integridad».³²

Esta formulación ignora el contundente desafío que ciertas ramas cruciales del arte y la crítica del siglo XX han dirigido hacia las nociones individualistas del artista como un yo autónomo y del arte como una forma de expresión que se sustenta en este ser estrictamente privado. Puede que los individuos, los artistas y las artistas no sean seguramente tan privados como Allen piensa. Desestimar esta posibilidad es lo que permite sostener una oposición rígida entre el «arte» y lo «público» que expresa de otro modo los estándares liberales dicotómicos sobre lo individual y la sociedad, lo privado y lo público. También hay que hacer valer la oposición público/privado para unir, en vez de polarizar, el «arte» y lo «público». Quienes esto sostienen tratan también con frecuencia el arte y lo público como esferas universales que, armonizadas por una esencia humana común, se sitúan por encima del ámbito de conflicto entre individuos singulares, de las diferencias puramente privadas y de los intereses específicos. En estos términos el «arte público» no es, como Allen asume, una entidad contradictoria, sino que representa por partida doble la accesibilidad universal.

Aunque las dos formulaciones —el arte como opuesto a lo público, el arte unido a lo público— sitúan al arte en diferentes lados de la división público/privado, se mantienen en el mismo marco polarizador. El fracaso a la hora de cuestionar este marco ha llevado a muchos teóricos y teóricas a abrir y cerrar de golpe la cuestión de lo público. Mientras señalan que el arte público es difícil de definir y subrayan la incoherencia del público contemporáneo, siguen equiparando el espacio público al consenso, la coherencia y la universalidad, relegando el pluralismo, la división y la diferencia al ámbito de lo privado. Entienden tácitamente la pluralidad y la disputa que caracterizan lo público como hechos problemáticos para los cuales quienes apoyan el espacio público deben encontrar procedimientos que los reduzcan y finalmente eliminen. Allen, por ejemplo, quien plantea una resolución del problema típicamente adoptada por muchos defensores y defensoras del arte público, reconoce ini-

³² Jerry Allen, «How Art Becomes Public», op. cit., pág. 246.

cialmente que el «contexto público» del arte es amplio y heterogéneo. No se puede esperar del arte público que exprese valores que todo el mundo comparte. Aún así, su meta debe ser ponerse al servicio de públicos múltiples pero unificados, lo cual se puede lograr, dice Allen, si los artistas y las artistas suprimen sus egos individuales y consultan al pueblo «a quien afecta directamente su proyecto»: grupos o comunidades preexistentes que hacen uso de áreas urbanas específicas, grupos diferentes cada uno de los cuales se define por un tipo de identificación compartida.³³

La homogeneidad y la unanimidad —con frecuencia modeladas en forma de «comunidad»— se convierten en el objeto buscado en pro de la verdadera condición pública por parte de ciertos teóricos y teóricas quienes, al mismo tiempo que ofrecen una útil documentación de controversias que han tenido lugar alrededor de ciertas obras de arte público e incluso exponen que la controversia es un ingrediente natural del proceso del arte público, continúan asociando el espacio público y la democracia con metas como crear consenso, consolidar comunidades y pacificar conflictos. Al mismo tiempo, sitúan la definición del espacio público democrático fundamentalmente fuera de la controversia.

Encontramos un ejemplo de tal dinámica en una antología de textos del año 1992 titulada *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy* [Cuestiones críticas sobre el arte público: contenido, contexto y controversia]. En la frase que abre el libro las editoras anudan el arte público con la democracia: «El arte público, con su objetivo de insertarse en lo social, parece que fuese un género ideal para una democracia».³⁴ Y prosiguen: «Sin embargo, desde sus comienzos, las cuestiones acerca de su forma y emplazamiento, así como su financiación, han hecho del arte público con más frecuencia un objeto de controversia que de consenso o celebración».³⁵ La conjunción *sin embargo*, que conecta estas dos frases, ejerce un importante trabajo ideológico. Aúna democracia —introducida en la primera frase— y controversia —introducida en la segunda— en una relación de contraposición. El arte público sería democrático *si no fuera porque* resulta controvertido, o —si lo interpretamos de una forma más optimista— el arte público conserva su potencial democrático *a pesar de ser* controvertido. El «sin embargo» señala una revocación. El arte público parece que fuese democrático pero en cambio resulta ser controvertido. La controversia, más aún, sirve para frustrar el consenso, que consiguientemente se nos muestra como el objetivo apropiado para la democracia, y al que, yendo más lejos, se dota de un carácter celebratorio. Mientras que las editoras del libro, así como buena parte de los autores y autoras incluidas, enfatizan, incluso valoran, la desunión y el antagonismo, la expresión «sin embargo» revela una indecisión en el corazón mismo de las reflexiones sobre el arte público que interrogan

³³ *Ibidem*, pág. 250.

³⁴ Harriet F. Senie y Sally Webster (eds.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper and Collins, Nueva York, 1992, pág. xi.

³⁵ *Ibidem*.

el significado del espacio público solo para dar finalmente la cuestión por sentada. El «sin embargo» disocia la democracia del hecho de que el conflicto existe y la liga a nociones del espacio público y del arte público homogeneizadoras y orientadas al consenso. Se reconoce la existencia del conflicto pero al mismo tiempo se rechaza, un proceso fetichista cuyas represiones generan certidumbres sobre el significado del espacio público. Más adelante, en *Critical Issues in Public Art*, por ejemplo, las editoras sencillamente reiteran sus presiones universalizadoras: «En cualquiera de sus definiciones significativas el concepto de arte público presupone un público suficientemente homogéneo y un lenguaje artístico que hable a todo el mundo».³⁶

Los discursos estéticos conservadores y liberales no están solos en absoluto a la hora de encontrar modos de abrir y cerrar de golpe la cuestión del espacio público. Algunas de las críticas radicales más influyentes que se han dirigido a estos discursos también tratan de eliminar incertidumbres. Muchos críticos y críticas culturales de izquierda, por ejemplo, buscan descubrir en la historia el origen y la esencia de la vida cívica democrática. Hay quienes sitúan en la polis ateniense, en la república romana, en la Francia de finales del XVIII y en las áreas comunales de los primeros municipios de Estados Unidos las formas espaciales que supuestamente dan cuerpo a dicha vida cívica. Esta búsqueda ha llegado a ser habitual especialmente entre teóricos de izquierda del urbanismo y la arquitectura, quienes han forjado entre sí influyentes alianzas guiados por su oposición a los nuevos espacios públicos homogeneizados, privatizados y regulados por el Estado, creados por la urbanización del capitalismo avanzado. Michael Sorkin, por ejemplo, abre su antología interdisciplinar de ensayos críticos *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* [Variaciones sobre un parque temático: la nueva ciudad estadounidense y el fin del espacio público] con un alegato por el retorno a «los espacios familiares de las ciudades tradicionales, las calles y plazas, patios y parques» que son «nuestros grandes escenarios de lo cívico».³⁷ Sorkin concluye que en los nuevos «espacios “públicos” de los parques temáticos o de los centros comerciales el discurso mismo está restringido: no hay manifestaciones en Disneylandia. El esfuerzo por reclamar la ciudad es la lucha por la propia democracia».³⁸

Cuando Sorkin trata el espacio público como el lugar de la actividad política más que como un dominio universal que debe ser protegido de la política se desvía significativamente del discurso dominante sobre el espacio público. Acierta al vincular el espacio público al ejercicio de los derechos de libertad de expresión y a la denuncia de la actual proliferación de espacios

³⁶ *Ibidem*, pág. 171.

³⁷ Michael Sorkin, «Introduction: Variations on a Theme Park», en Michael Sorkin (ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, The Noonday Press, Nueva York, 1992, pág. xv [versión castellana: *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992].

³⁸ *Ibidem*.

urbanos higienizados que apenas toleran la mínima desviación de los usos circunscritos.³⁹ Pero cuando idealiza el espacio tradicional de la ciudad como el de «una urbanidad más auténtica»,⁴⁰ como un espacio esencial para las políticas democráticas, separa tales políticas de sus propios procesos históricos constituyentes, así como las aleja de la posibilidad de ser transformadas políticamente. De acuerdo con esta perspectiva idealizadora cualquier desviación de las disposiciones espaciales establecidas apunta inevitablemente al «fin del espacio público». La periferia de las ciudades, los centros comerciales, los medios de comunicación de masas, el espacio electrónico (incluso, para la derecha, los distritos electorales «extrañamente configurados»), equivalen a la muerte de la democracia.

La cubierta de *Variations on a Theme Park* revela ciertos problemas de este enfoque. Muestra un grupo de figuras renacentistas, hombres y mujeres que aparecen comúnmente en pinturas del *Quattrocento* y *Cinquecento*, siempre situadas en las plazas públicas características de las ciudades italianas, con sus perspectivas visualmente unitarias, ortogonalmente dispuestas. Pero en la cubierta del libro tales habitantes de un ámbito público estable se encuentran desplazados espacial y temporalmente. Con sus gestos patricios y sus ropajes sueltos intactos se encuentran en las escaleras mecánicas de un nuevo tipo de estructura «antiurbana» —podría tratarse del atrio de un hotel o un centro comercial de varias plantas—, una estructura que, de acuerdo con la tesis del libro, significa «el fin del espacio público». Adecuada para visualizar esta tesis, ofreciéndonos un telón de fondo literal para el subtítulo del libro, esta ilustración conecta la incisiva crítica que hace Sorkin del urbanismo contemporáneo con una fuerte corriente de nostalgia urbana que en efecto impregna muchos de los ensayos del libro.⁴¹

Hay buenas razones para que las teóricas y teóricos radicales del urbanismo eviten establecer tal conexión. La más obvia, que un retorno al pasado les sitúa incómodamente cerca del discurso urbanístico conservador. Durante los años de eclosión de la renovación urbana,

³⁹ La combinación de tendencias a la maximización del beneficio y tendencias desexualizadoras en el planeamiento urbano contemporáneo se pone de manifiesto tanto en el uso de Disneylandia como modelo de urbanismo contemporáneo, como en el papel jugado por la Disney Development Company en la renovación urbana real. Desde la publicación del libro de Sorkin Disney se ha convertido en una empresa financiera y simbólicamente al servicio de la alianza forjada en Nueva York entre los intereses especulativos y la cruzada moral interesada en reprimir las culturas sexuales urbanas. La función de instrumento de dichas políticas que cumple Disney se reveló claramente en un artículo reciente del *New York Times* que anunciaba que la municipalidad de Nueva York había optado por encargar a la Disney Development Company y la Tishman Urban Development Corporation reconstruir la esquina de la calle 42 y la Octava Avenida como parte de la remodelación de Times Square: «El proyecto de 303 millones de dólares es la pieza central de los esfuerzos del gobierno de la ciudad y del Estado por transformar la calle 42, entre la Séptima y la Octava Avenidas, para que deje de ser un lugar sórdido lleno de sex-shops y prostitutas y llegue a ser a cambio un centro recreativo reluciente para el disfrute familiar. Un valor especial cobra aquí el nombre de Disney. En su esfuerzo por transformar radicalmente un barrio que durante largo tiempo ha sido sinónimo de peligrosidad y degradación urbana, el ayuntamiento tiene como socio a un símbolo internacional del entretenimiento», Shawn G. Kennedy, «Disney and Developer Are Chosen to Build 42nd Street Hotel Complex», en *New York Times*, 12 de mayo de 1995, pág. B1.

⁴⁰ Michael Sorkin, «Introduction: Variations on a Theme Park», *op. cit.*, pág. xv.

⁴¹ Esta descripción en torno a la cual especula Deutsche corresponde a la cubierta de la edición estadounidense y no a la española del libro editado por Michael Sorkin [Ndt].

inversores inmobiliarios, preservacionistas de la historia y administradores municipales emplearon imágenes nostálgicas de la ciudad para publicitar determinados proyectos de renovación urbana como avances en la lucha en curso por restaurar la ciudad ideal de un pasado más o menos remoto. En Nueva York, estos proyectos se promovieron como un paso hacia, precisamente, el «renacimiento» de la ciudad, el renacimiento de una tradición urbana perdida. Se afirmaba que tales proyectos de renovación urbana ayudarían a resituar a Nueva York en el linaje de aquellas ciudades originarias cuya plena armonía se debía a la expansión de sus espacios públicos.⁴² La tradición continúa. Para Paul Goldberger, el recién renovado Bryant Park en *midtown* Manhattan constituye una «experiencia fuera de la ciudad». Esta apreciación, como ocurre en muchos otros casos contemporáneos de reflexión sobre la ciudad, implica el control del acceso de las personas sin vivienda al espacio público: Bryant Park, afirma, es un lugar que los pobres ya empiezan a «compartir». Ahora ya «parece que hubiera sido [...] colocado en algún paisaje idílico muy, muy lejano».⁴³

El espacio público, sugieren estos comentarios, no solamente es algo que no tenemos. Se trata más bien de algo que tuvimos: un estado de plenitud perdido. Pero ya que está perdido, pero no muerto, podemos recobrarlo. «¿Qué ha sido de la plaza pública?», se interrogaba el *Harper's Magazine* en un artículo de portada en 1990 como preludeo a la búsqueda de nuevos diseños urbanos que restaurasen la plaza pública: lo que el *Harper's* llama «el gran buen lugar».⁴⁴ ¿Y qué otra cosa retrata la cubierta de *Variations on a Theme Park* sino una pérdida? Lo que vemos es, *in absentia*, una zona de seguridad, un gran buen lugar del cual se nos ha desterrado: al menos a quienes nos identificamos con esos pobladores renacentistas de la ciudad a la manera de habitantes exiliados del espacio público democrático.

Tales consideraciones deberían hacernos reflexionar. Presentan dos series de preguntas que podrían ayudarnos a perfilar algunas confusas imágenes actuales del espacio público. La primera tiene que ver con la identidad concreta de las personas que se perfilan en la cubierta del libro de Sorkin como supuestamente ejemplares del verdadero carácter de lo público. ¿Qué grupos sociales se incluyen realmente y a cuáles se excluye de los espacios públicos urbanos del pasado cercano o remoto que se consideran totalmente inclusivos o, cuando menos, más inclusivos que los actuales? ¿A quién se consideraba ciudadano en los «grandes escenarios de lo cívico» que se presentan como perdidos? Como se pregunta el crítico cultural Bruce Robbins, «¿para quiénes fue la ciudad más pública que ahora? ¿Fue

⁴² Para un análisis de las funciones de la retórica preservacionista que acompañó a los planes de renovación urbana véase mi «Architecture of the Evicted», en Krzysztof Wodiczko. *New York City Tableaux and The Homeless Vehicle Project*, catálogo de la exposición en Exit Art, Nueva York, 1989, págs. 28-37, reimpresso en *Strategies*, nº 3, 1990, págs. 159-183; y «Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban 'Revitalization'», *Evictions, op. cit.* [véase en castellano: *Krzysztof Wodiczko: instruments, proyecciones, vehicles*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992].

⁴³ Paul Goldberger, «Bryant Park, An Out-of-Town Experience», en *New York Times*, 3 de mayo de 1992, pág. H34.

⁴⁴ «Whatever Became of the Public Square? New Designs for a Great Good Place», en *Harper's Magazine*, julio de 1990, págs. 49-60.

alguna vez una ciudad abierta al escrutinio y la participación, no digamos ya al control, de la mayoría?... Y si así fue, ¿dónde estaban los trabajadores, las mujeres, las lesbianas, los gays, los afroestadounidenses?». ⁴⁵

La pregunta sobre quiénes han de identificarse como residentes desplazados de la plaza pública clásica no solo nos insta a considerar qué atributos caracterizan a las figuras que aparecen en una determinada imagen del espacio público; también dirige nuestra atención hacia quiénes miran dicha imagen. Nos obliga también a abordar una segunda cuestión, durante largo tiempo negada, en ocasiones rechazada de forma manifiesta, en los debates estéticos sobre el espacio público: la cuestión de la subjetividad en la representación. ¿Cómo crean las imágenes del espacio público las identidades públicas que en apariencia se limitan a mostrar?, ¿cómo constituyen a quien las mira de acuerdo con tales identidades? Es decir, ¿cómo invitan a quienes las miran a una toma de posición que a cambio les define como seres públicos?, ¿cómo crean estas imágenes un «nosotros», un público, y quiénes imaginamos que somos cuando ocupamos un lugar prescrito? Si, como he afirmado, la cubierta de *Variations on a Theme Park* muestra una plaza renacentista como arquetipo del espacio público, entonces ¿quiénes son aquellos y aquellas cuya identidad, en el presente, se produce y refuerza mediante una imagen del espacio público ligada a los espacios tradicionales de la representación basada en la perspectiva? ¿En qué consiste el ser público si se equipara al punto de vista fijo, desde el cual todo se ve, que es el verdadero sujeto de estos espacios renacentistas? ¿A quién se debe desplazar para garantizar la autoridad de tal punto de referencia único? ¿Es acaso quien posee tal punto de vista realmente un ser público, el individuo que puede permanecer seguro tras el marco rectangular de su «ventana al mundo», que puede, como las figuras que aparecen en esa imagen, entrar en el espacio público y salir con la misma facilidad? ¿O podría ocurrir que el desplazamiento de este sujeto seguro no supusiera, como Sorkin sugiere veladamente, «el fin del espacio público», sino que sería precisamente el resultado de encontrarse en el espacio público, el ámbito de nuestro «estar en común» donde nos encontramos con otros y nos enfrentamos a nuestra existencia más allá de nosotros y nosotras mismas?

Las mismas preguntas se pueden aplicar a otro discurso sobre el espacio público estrechamente relacionado con *Variations on a Theme Park*: el que recientemente han abrazado numerosos críticos y críticas de arte de izquierda. Al igual que ciertos teóricos y teóricas de la arquitectura y el urbanismo, en ocasiones uniendo todos ellos sus fuerzas, algunos sectores críticos del mundo del arte han intentado rescatar el término *público* de las despolitizaciones conservadoras definiendo el espacio público como una arena de actividad política y redefiniendo el arte público como el arte que participa en o crea un espacio para la política. A tal fin, dichos críticos y críticas han encontrado un recurso valioso en la categoría

⁴⁵ Bruce Robbins, «Introduction: The Public as Phantom», en Bruce Robbins (ed.), *The Phantom Public Sphere*, Cultural Politics, nº 5, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, pág. viii.

«esfera pública» [*public sphere*]. ⁴⁶ Este término se utiliza aproximadamente para designar un ámbito de interacción discursiva acerca de los asuntos políticos. En la esfera pública la gente asume identidades políticas.

El término inevitablemente conjura el nombre de Jürgen Habermas, cuyo libro *Historia y crítica de la opinión pública* ofrece una reseña arquetípica de la esfera pública como ideal democrático perdido. ⁴⁷ Escrito en 1962, el estudio de Habermas apareció en inglés por vez primera en 1989, pero sus principios básicos eran ya familiares para muchos lectores y lectoras de habla inglesa, en parte por medio de una traducción realizada en 1974 de su breve artículo de enciclopedia sobre la esfera pública. ⁴⁸ Habermas describe la esfera pública como una formación histórica específica que encuentra su primera elaboración como idea en la definición de «Ilustración» a cargo de Kant: el uso de la razón en el ejercicio público de la crítica. ⁴⁹ La esfera pública, de acuerdo con Habermas, surge con el advenimiento de la sociedad burguesa que inauguró una división estricta entre los ámbitos privado y político. En la seguridad de la esfera privada el burgués podía buscar el beneficio económico sin impedimentos por parte de la sociedad o del Estado. Pero la sociedad burguesa, afirma Habermas, también hizo que surgieran una serie de instituciones —la esfera pública— mediante las cuales la burguesía podía ejercer el control sobre las acciones del Estado renunciando al tiempo a reivindicar el mando. En la esfera pública —un ámbito entre la sociedad y el Estado—, una esfera en principio abierta y accesible a todo el mundo, el Estado es responsable frente a los ciudadanos. Es allí donde las personas salen de su privacidad y, dejando a un lado sus intereses privados para comprometerse en asuntos de interés público, se constituyen en un público [o en una opinión pública] al implicarse en la discusión política racional y crítica. Pero de acuerdo con el punto de vista de Habermas la esfera pública comienza su declive con la entrada en la misma de grupos no burgueses, con el crecimiento de los medios de comunicación de masas y el ascenso del Estado de bienestar. Estos fenómenos

⁴⁶ *Public Sphere* es el término inglés que se ha utilizado en la teoría política angloparlante para referirse al alemán *Öffentlichkeit*, en alusión principalmente —en el ámbito de discusión que establece aquí Rosalyn Deutsche— al libro de Jürgen Habermas mencionado en la siguiente nota, y la respuesta que este libro obtuvo por parte de Oskar Negt y Alexander Kluge en *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Suhrkamp, Frankfurt, 1972), traducido al inglés precisamente como *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993). En castellano hemos optado por «esfera pública», pero creemos importante remitir a la «Advertencia del traductor» de la versión castellana del libro de Habermas, Antonio Doménech (pág. 40 de la edición castellana citada en la nota siguiente) [NdT].

⁴⁷ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Cambridge, 1989; versión original: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt, 1962 [versión castellana: *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981].

⁴⁸ Jürgen Habermas, «The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)», en *New German Critique*, otoño de 1974, págs. 44-55.

⁴⁹ Immanuel Kant, «An answer to the Question: 'What is Enlightenment?'», *Political Writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970, págs. 54-60 [versión castellana: «¿Qué es la Ilustración?», *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México y Madrid, 1979].

erosionaron la firme frontera entre la vida pública y la privada que es para Habermas el origen y continúa siendo la condición de existencia de la esfera pública.

Se podría cuestionar la tendencia homogeneizadora que se vislumbra incluso en esta breve descripción del ideal habermasiano de una esfera pública singular y unificada que trasciende las particularidades concretas para alcanzar un consenso racional y no coercitivo. No obstante, limitémonos por ahora a enfatizar que existen otras concepciones de la esfera pública menos hostiles a las diferencias o al conflicto, menos deseosas de dar la espalda a las críticas de la modernidad y más escépticas sobre la inocencia de la razón o del lenguaje, y llamemos la atención sobre el fuerte impacto que cualquier concepción de la esfera pública ejerce sobre las ideas convencionales asumidas acerca del arte público. Porque la interpretación del arte público como un arte que opera en la —o se presenta como— esfera pública —tanto si sigue como si rechaza el modelo habermasiano— significa que un arte público no es una entidad preexistente sino que surge por medio de, es producido por, su participación en la actividad política.

La introducción del concepto de esfera pública en la crítica de arte destruye las categorizaciones del arte público dominantes. También ayuda a sortear las confusiones que infestan algunos debates críticos. Al transgredir las fronteras que convencionalmente separan el arte público del no público —divisiones trazadas, por ejemplo, entre arte de interior y de exterior, entre obras de arte mostradas en instituciones convencionales y aquellas otras mostradas en «la ciudad», entre arte financiado por el Estado y arte de financiación privada—, el concepto de esfera pública hace surgir otras distinciones que, neutralizadas por las definiciones dominantes el espacio público, son sin embargo cruciales para la práctica democrática. Al diferenciar entre espacio público y ámbito estatal, por ejemplo, el concepto de esfera pública contrarresta el discurso sobre el arte público que define lo público como la administración del Estado restringiendo la idea de democracia a una forma de gobierno. La idea de esfera pública sitúa la democracia en la sociedad ante la cual la autoridad estatal es responsable. Si ligamos el espacio público a los procesos políticos de toma de decisiones, a los derechos y a la legitimidad social, quienes en la administración se ocupan de las políticas artísticas tendrán más dificultades a la hora de ignorar que determinados grupos sociales se ven desplazados de los espacios públicos urbanos que, no obstante, siguen describiendo como «accesibles». Además, y quizá sobre todo, el concepto de esfera pública reemplaza las definiciones del arte público como aquella obra que ocupa o diseña espacios físicos y que se dirige a públicos preexistentes, sustituyéndolas por una concepción del arte público como práctica que constituye un público, comprometiendo a la gente en una discusión política o entrando en la lucha política. Desde el momento en que cualquier lugar tiene el potencial de ser transformado en espacio público o privado, el arte público se puede entender como un instrumento que o bien ayuda a producir un espacio público o bien cuestiona un espacio dominado que se ha decretado oficialmente como público.

La función del arte público viene a ser en este caso, en palabras de Vito Acconci, «hacer o romper un espacio público».⁵⁰

Pero hay un efecto resultante de introducir la idea de esfera pública en los debates sobre el arte público que es abrumadoramente superior al resto en su fuerza para desafiar las definiciones neutralizadoras: cuando se redefine el arte público como aquella obra que opera en, o a modo de, esfera pública, la hoy por hoy extendida llamada a hacer público el arte se convierte virtualmente en sinónimo de una exigencia de politización del arte. El arte que es «público» participa en, o crea, un espacio político y es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas.

Aún así, como respuesta a la cuestión del espacio público, la idea de esfera pública no cumple por sí misma el mandato de salvaguardar la democracia. En efecto, la afirmación de que el espacio público es el lugar de la actividad política democrática puede hacer que se repita la misma evasión de la política que dicha afirmación busca desafiar. Dado que, al igual que ocurre con la defensa que ciertos teóricos del urbanismo hacen del espacio tradicional de la ciudad como un territorio en el que el discurso político tiene lugar, la afirmación anterior no nos obliga necesariamente a reconocer —incluso, al contrario, puede llevarnos a ignorar— que la esfera pública política no es solamente un lugar de discurso; es también un lugar construido discursivamente. Desde el punto de vista de la democracia radical, la política no se puede reducir a algo que ocurre dentro de los límites de un espacio público o de una comunidad política que sencillamente se acepta como «real». La política, como escribe Chantal Mouffe, consiste en la constitución de la comunidad política.⁵¹ Trata de las operaciones de espacialización que producen un espacio de la política. Si la democracia significa que la comunidad política —el público o la opinión pública, «nosotros, el pueblo»— no tiene una base absoluta, entonces el establecer los fundamentos que demarcan un espacio público político, decidir qué es legítimo y qué ilegítimo en el seno de dicho espacio, es inevitablemente un proceso político. Se trazan diferencias y similitudes, se ejecutan exclusiones, se toman decisiones. Por mucho que la esfera pública democrática prometa apertura y accesibilidad nunca podrá ser una comunidad política completamente inclusiva o plenamente constituida. Consiste, desde el inicio, en una estrategia de diferenciación que depende de ciertas exclusiones constitutivas, del intento por situar algo fuera.⁵² El conflicto,

⁵⁰ Vito Acconci, *Making Public: The Writing and Reading of Public Space*, Uitgever, La Haya, 1993. Esta publicación acompañaba a la exposición de Acconci en Stroom: The Hague's Center for Visual Arts, en 1993, titulada *Models, Projects for Streets, Squares, and Parks*.

⁵¹ Chantal Mouffe, «Democratic Citizenship and the Political Community», en Mouffe (ed.), *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*, Verso, Londres, 1992, pág. 234. [Para una transposición de las ideas de Chantal Mouffe sobre la democracia radical y agonística a las prácticas artísticas contemporáneas, véase el volumen *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Macba y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Colección ContraTextos, Barcelona, 2007, que incluye una entrevista de Chantal Mouffe con Rosalyn Deutsche, Thomas Keenan y Branden W. Joseph (NdT).]

⁵² *Ibidem*, pág. 235.

la división y la inestabilidad, por tanto, no arruinan la esfera pública democrática; son las condiciones de su existencia. La amenaza surge cuando se intenta suplantar el conflicto, ya que la esfera pública continúa siendo democrática tan solo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas. Cuando las exclusiones que gobiernan la constitución del espacio público político son naturalizadas y la contestación se elimina mediante la fórmula de declarar que determinadas formas de espacios son públicas de manera inherente, eterna o autoevidente, se ha producido una apropiación del espacio público. En ese caso, aunque se presente como equivalente del espacio político, al espacio público se le dota de una fuente de significado político que es prepolítica y se convierte en un arma contra, en lugar de un medio para, la lucha política.

Para poder deshacer dicha apropiación deberíamos acercarnos a la cuestión del espacio público con un espíritu más genealógico que el que ha animado hasta ahora la estética de izquierda o las controversias urbanas. De acuerdo con Friedrich Nietzsche, quien concebía el término *genealogía* en oposición a las concepciones decimonónicas de la historia, recuperar los orígenes de un concepto no nos revela nada acerca de su significado esencial o invariable; lo que nos muestra es, por el contrario, que los significados se ven condicionados, conformados por medio de las luchas. Precisamente, la «esencia» de lo público es un instrumento retórico abierto a usos diversos, incluso antagónicos, que varían en contextos entre sí muy diferentes. El origen y el propósito de un objeto de conocimiento, nos advierte Nietzsche, son dos problemas separados que se confunden con frecuencia: «La causa del origen de una cosa y su eventual utilidad, su uso real y su lugar en un sistema de intenciones, son mundos diferentes; todo lo que existe, habiendo cobrado existencia de cualquier manera, se puede reinterpretar una y otra vez de acuerdo con nuevas finalidades, adoptado, transformado y redirigido por algún poder superior».⁵³ Ocultar la existencia de un determinado «sistema de intenciones» apelando a las verdades esenciales contenidas en el origen de lo público es una estratagema del poder autoritario que busca, pasando por alto la diferencia que hay entre los orígenes de un término y sus usos posteriores, hacer que «lo público» sea invulnerable a cualquier transformación. En resumen, las historias sobre el origen del espacio público no tratan realmente del pasado; nos hablan de las preocupaciones y ansiedades que habitan en nuestros órdenes sociales presentes. Desde una perspectiva genealógica quizá siga mereciendo la pena formular la cuestión de qué significa que el arte sea público, pero esto conlleva otra pregunta: ¿qué funciones políticas cumple actualmente la llamada a hacer el arte público, es decir, político?

⁵³ Friedrich Nietzsche, «On the Genealogy of Morals», *On the Genealogy of Morals*, Random House, Nueva York, 1967, pág. 77 [versión castellana: *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1996].

Visiones públicas

Las cuestiones sobre la constitución, la transformación y los usos de lo público no son nuevas, ni mucho menos, en el discurso del arte público, pero sí lo es el dirigirlas a una redefinición crítica del mismo. Desde la década de 1980 los críticos y críticas de arte de izquierda ha intentado enmarcar de otra manera los debates estéticos sobre el espacio público abandonando valoraciones normativas del término *público* en favor de un análisis funcional que examine sus usos en circunstancias históricas particulares. En 1987, por ejemplo, Craig Owens apuntó «cuán maleable puede ser el concepto de lo público», para concluir que «la cuestión de quién ha de definir, manipular y beneficiarse de “lo público” es [...] la cuestión central en cualquier discusión actual sobre la función pública del arte».⁵⁴ Owens examinaba el modo en que la retórica sobre «el bien público» y «la protección de la cultura para el público» ha sido históricamente una excusa para el imperialismo moderno. Utilizando como ejemplo las inversiones económicas de Nelson Rockefeller en América latina, Owens argüía que aquellos individuos que representan a los poderes económicos más profundamente implicados en la *destrucción* de otras culturas con el fin de atraerlas a la esfera de las relaciones sociales capitalistas son los mismos que han coleccionado los artefactos de esas culturas con el argumento de *preservar* la cultura para el público.

En la década de 1980 yo misma critiqué una retórica parecida, la del bien público como coartada para la renovación urbanística.⁵⁵ Tanto los argumentos de Owens como los míos formaban parte de un esfuerzo más amplio protagonizado por sectores críticos del mundo del arte por redefinir lo público de manera que el concepto pudiera ser contrapuesto a dos tendencias del mundo del arte: en primer lugar, la privatización económica masiva —la eclosión del mercado del arte, los ataques dirigidos a la financiación pública, la influencia empresarial creciente sobre las políticas expositivas—, y en segundo lugar, el crecimiento de una nueva industria del arte público como brazo estético al servicio de las políticas urbanas opresivas. Owens y yo invocamos el concepto de arte como una esfera pública política que pudiera contrarrestar lo que considerábamos el sello distintivo del discurso conservador sobre lo público: las fuerzas que se beneficiaban de la destrucción de los espacios y las culturas públicas se postulaban como protectoras de todo ello.⁵⁶ «Si se debe proteger la cultura», llegó a preguntar Owens, «¿no será acaso de quienes tienen por negocio proteger la cultura?»⁵⁷

⁵⁴ Véase Craig Owens, «The Yen for Art», en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, nº 1, Bay Press y Dia Art Foundation, Seattle, 1987, pág. 23.

⁵⁵ Véase Rosalyn Deutsche, «Uneven Development: Public Art in New York City», *op. cit.*

⁵⁶ Owens discutió la noción de Alexander Kluge y Oskar Negt de una esfera pública de oposición durante la charla que pronunció en 1987 como participante en mesa redonda sobre *The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art [Nacimiento y muerte del sujeto observador: sobre la función pública del arte]* en la Dia Art Foundation; sin embargo, publicó un ensayo totalmente diferente bajo el título «The Yen for Art» en el libro editado posteriormente como documentación del encuentro.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 20.

Hoy, empero, las voces críticas en el mundo del arte no pueden permitirse formular sus ideas sobre el arte público «real» mediante la mera exposición de las relaciones de dominación que se esconden tras las posiciones liberales o conservadoras; del mismo modo que la izquierda no puede limitar su crítica de la democracia a desvelar las mistificaciones de la democracia burguesa mientras ignora el potencial autoritario de algunas de sus ideas sobre la democracia «real». Ello implicaría suponer que el espacio público solo necesita ser liberado de los conservadores y liberales que lo han secuestrado de sus propietarios legítimos. La historia del pensamiento social radical nos previene contra esta afirmación, que es de por sí una apropiación de lo público. La izquierda no representa el verdadero significado del espacio público. También lo define e, incluso, «ha manipulado y sacado provecho de “lo público”». En la teoría social crítica, escribe Nancy Fraser, «privado» y «público» han sido durante mucho tiempo términos «utilizados con frecuencia para deslegitimar ciertos intereses, puntos de vista y temáticas, y para valorizar otros [...] restringiendo así el universo de lo que se considera un debate público legítimo».⁵⁸ La crítica artística de izquierda necesita también observar con más detenimiento qué —y a quiénes— recluye en el ámbito de lo privado mediante su uso del término *público*. Se ha convertido ya en un lugar común afirmar determinadas concepciones críticas del «arte como/en la esfera pública» frente a las concepciones complacientes del «arte en los espacios públicos» o del «nuevo arte público», pero ello no agota otros posibles debates en torno a qué significa poner la palabra *público* junto a la palabra *arte*.

Sin pretender de ningún modo renunciar al posicionamiento crítico anterior, pero con el fin de ampliar el alcance de una indagación genealógica sobre el significado de lo público en el arte, me gustaría poner en escena una confrontación diferente y, desde mi punto de vista, no menos urgente: en vez de enfrentar, como es habitual, la posición del arte público crítico frente a aquellas otras de carácter complaciente, voy a exponer el encuentro entre dos acontecimientos críticos que tuvieron lugar en la comunidad artística neoyorkina en la década de 1980. El adjetivo *público* figura prominentemente en ambos acontecimientos, pero describe conceptos divergentes del espacio. El primero es una exposición titulada *Public Vision [Visión pública]* celebrada en 1982, y el segundo, una conferencia pronunciada por el historiador del arte Thomas Crow en una mesa redonda sobre *The cultural public sphere [La esfera pública cultural]*. Mediante esta yuxtaposición espero sacar a la luz ciertos aspectos suprimidos en el debate actual sobre la condición pública del arte. Las obras expuestas en *Public Vision* representaban un tipo de arte que muchos consideran irrelevante, incluso inoportuno, para el proyecto de hacer público el arte.⁵⁹ Tal juicio está implícito en el concep-

⁵⁸ Nancy Fraser, «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy», *op. cit.*, pág. 131.

⁵⁹ Desde el comienzo, nos tropezamos en este texto con un uso versátil de términos como «public» y «the public», que hemos decidido traducir de formas diversas según el contexto: «el público», «lo público», «la opinión pública», el «espacio» o la «esfera» pública... Y en yuxtaposición con el término *arte*: «el público del arte», «lo público del arte», «el arte como espacio público o esfera pública», etc. Pero las diferentes traducciones, en lo que respecta a este último caso, giran en torno a lo mismo: lo que se manejan son diversas concepciones del arte como espacio público, como esfera

to de esfera pública artística que Crow expuso como aquella que cumple las funciones públicas del arte. Mi argumento será que lo opuesto a ese juicio está más cerca de la verdad. Como sugiere el título de la exposición, un arte como el que se mostró en *Public Vision* ha formado parte durante mucho tiempo del proyecto de expandir, y no ha puesto en peligro, el espacio público. Las cuestiones que este arte enarbola son vitales para la democracia, siendo así que las definiciones de una esfera pública política que rechacen tales cuestiones revelan su hostilidad hacia la existencia de una vida pública agonística rica.

Public Vision, organizada por Gretchen Bender, Nancy Dwyer y Cindy Sherman, se presentó en White Columns, un pequeño espacio alternativo que entonces se encontraba en la frontera del Soho, en Lower Manhattan.⁶⁰ La exposición reunió a un grupo de mujeres artistas cuya obra se asocia con lo que poco después vendría a conocerse como crítica feminista de la representación visual. La muestra era pequeña, breve y sin catálogo. Retrospectivamente, empero, ha adquirido el valor de un manifiesto. Habiéndose montado en el apogeo del *revival* neoexpresionista de los valores estéticos tradicionales dominado por la presencia masculina, anunciaba la llegada de una nueva política feminista de la imagen destinada a desestabilizar paradigmas estéticos establecidos. *Public Vision* prometía además que un arte acorde con las teorías feministas de la representación podría cambiar el curso de la que era, a la sazón, la crítica más radical de los paradigmas tradicionales: el discurso sobre el posmodernismo. A comienzos de la década de 1980 las teorías del posmodernismo en el arte se mantenían indiferentes a la sexualidad y al género.⁶¹ *Public Vision* suponía una intervención feminista tanto en los discursos estéticos dominantes como en los radicales. Se convertía de ese modo en un precedente poco conocido de intervenciones feministas posteriores tales como *The Revolutionary Power of Women's Laughter [El poder revolucionario de la risa de las mujeres]* en 1983⁶² y la muy influyente *Difference: On Representation and Sexuality [Diferencia: sobre representación y sexualidad]* en 1985,⁶³ ambas originadas en

pública, como «opinión pública artística», en el sentido en que Deutsche acaba de introducir aludiendo a Owens. Es así que cuando aquí se hable de «el público del arte» no nos estaremos refiriendo, evidentemente, al público concreto que visita una exposición, sino al público ideal que constituiría la esfera pública del arte; «crear lo público del arte» no se refiere a «atraer más espectadores» en un sentido estrictamente sociológico o empírico, sino a la manera en que diferentes concepciones políticas de lo que constituye la esfera pública conllevan sus correspondientes construcciones ideales de ciudadano, de «público», de sujeto espectador, de «público» u «opinión pública» del arte. De hecho, la brecha entre el público o la opinión pública «reales» y su concepción ideal será uno de los temas de discusión más abajo [NDT].

⁶⁰ *Public Vision* comprendía obras de Gretchen Bender, Jennifer Bolande, Diane Buckler, Ellen Carey, Nancy Dwyer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Dianas Shea, Cindy Sherman, Laurie Simmons y Peggy Yunque. La galería White Columns estaba dirigida por Josh Baer. Mi agradecimiento a Gretchen Bender por ayudarme a reconstruir *Public Vision*.

⁶¹ Para una revisión sobre la ceguera original de la teoría posmodernista para con el feminismo, véase Jane Weinstock, «Laugh, A Lass and a Lad», en *Art in America*, vol. 71, nº 6, verano de 1983, pág. 8; y Craig Owens, «The Discourse of the Others: Feminism and Postmodernism», en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983 [versión castellana: «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo», en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985].

⁶² Exposición organizada por Jo Anna Isaak en Protetch McNeil, Nueva York, 1983.

⁶³ Exposición organizada por Kate Linker y Jane Weinstock en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1985.

Nueva York, y de una serie de otras exposiciones posteriores que combinarían los desafíos posmodernistas a las premisas universalizadoras de la modernidad y sus declaraciones sobre el «nacimiento del sujeto espectador»⁶⁴ con las críticas feministas de los regímenes visuales fálicos. Puede que *Public Vision* fuese menos programática que las exposiciones posteriores sobre estos temas, pero, estando compuesta exclusivamente por mujeres artistas, explicitaba su agenda feminista, si bien este feminismo, en última instancia, no trataba exclusivamente la temática de género. Al situar en un contexto feminista a artistas que ya habían participado activamente en el debate posmodernista —Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Laurie Simmons—, lo que esta exposición promovía era una relectura de su obra.

Public Vision cuestionaba la doctrina modernista oficial de acuerdo con la cual la visión es un modo superior de acceso a las verdades auténticas y universales, ya que está supuestamente separada [*detached*]⁶⁵ de los objetos que observa. La idea de distanciamiento visual [*visual detachment*] y otros conceptos con ella relacionados, como el de juicio desinteresado y contemplación imparcial, dependen de la creencia en que existe un orden del significado en sí mismo, en las cosas mismas, como una presencia. En la representación modernista de una visión estética desinteresada, el sujeto observador autosuficiente contempla un objeto artístico igualmente autónomo poseedor de significados independientemente de las circunstancias particulares de su producción o recepción. Los influyentes escritos de Clement Greenberg han definido la pintura modernista como la figura más perfecta de tal verdad completamente constituida —como una totalidad autocontenida—, tratando la experiencia visual como una categoría pura, irreductible, aislada de otros órdenes de experiencia. A la visión se le dotaba de las propiedades de una esencia.⁶⁶ El prestigio del que disfrutaba el arte tradicional reposaba en esta doctrina sobre la pureza visual. Los museos y las galerías, se afirmaba, se limitaban a descubrir y preservar los valores intemporales y trascendentes presentes en los objetos artísticos.

A finales de la década de 1960 y en la de 1970 ciertos y ciertas artistas fundaron una crítica de las instituciones artísticas que desafiaba esta afirmación de la trascendencia artística. Artis-

⁶⁴ Deutsche utiliza, a lo largo de esta amplia argumentación, el término «viewer». En tanto en cuanto el tema tratado es la construcción social del género y la diferencia sexual, y el modo que la crítica feminista de la representación visual desvela y cuestiona la manera en que la visión modernista «marca» sexualmente a la persona que observa la obra, explícitamente evitamos traducir el término inglés como «el espectador», «el observador», es decir, evitamos hacer uso en castellano del genérico masculino, para afirmar a cambio su condición de *sujeto* que observa, evidentemente diferente como hombre o mujer en lo que respecta al sexo biológico, pero sobre todo marcado en términos de género: por ello Deutsche precisa en algunos casos «espectador u observador masculino». De ahí nuestra opción en castellano: «sujeto espectador», «sujeto que mira», etc. [NdT].

⁶⁵ El verbo inglés «*detach*» significa separar; el sustantivo «*detachment*» lleva aparejada una cadena semántica con la que juega la autora en estos pasajes, para poder discutir el mito moderno de la «imparcialidad» de una mirada «objetiva» por «indiferente», «separada», «distanciada» de su objeto de observación [NdT].

⁶⁶ Clement Greenberg, «Modernist Painting», en Gregory Battcock (ed.), *The New Art*, E.P. Dutton & Co., Nueva York, 1966 [de Greenberg, véase en castellano: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002].

tas como Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Daniel Buren y Marcel Broodthaers demostraron que el significado de una obra de arte no reside permanentemente en la obra misma sino que se forma solo en relación a un exterior —con el modo en que la obra se presenta— y por ello cambia con las circunstancias. De hecho, la misma designación de un objeto como obra de arte depende de las condiciones en que se enmarca, entre las que se incluyen el aparato físico que la sostiene, los discursos dominantes sobre el arte y la presencia de sujetos espectadores. El significado de una obra de arte no es algo dado o a descubrir, sino que se produce. Los artistas y las artistas comprometidas con lo que vino a llamarse «crítica institucional» investigaban este proceso de producción haciendo del contexto de la exposición de arte el tema de su trabajo, demostrando así que la obra de arte y sus condiciones de existencia son inseparables. Transformaron los espacios de exposición y el aparato museológico a través de los que se construye la ilusión de objetividad estética. En ocasiones llamaron la atención sobre los intereses sociales y económicos específicos a los que tal «objetividad» ha servido históricamente.

Al mismo tiempo, artistas feministas y críticas feministas estaban socavando las nociones de neutralidad estética llamando la atención sobre la asimetría de las posiciones ocupadas por hombres y mujeres en la historia del arte. Como parte importante de este proyecto, las feministas criticaron las representaciones estereotípicas, idealizadas o degradantes de las mujeres —las llamadas imágenes negativas— que abundan en las obras de arte. Sostenían que la visión estética «trascendente» y «universal» estaba al servicio de la reproducción de lo que eran, de hecho, opresivas normas sociales sobre el género.

Las obras de *Public Vision* recurrían a estas estrategias anteriores de crítica de las instituciones y críticas feministas de las imágenes estéticas, pero a la vez las revisaban, cuestionando sus presuposiciones acerca del sujeto observador. La crítica institucional ponía el énfasis con frecuencia en la actividad del sujeto, pero a veces haciéndole cumplir un papel determinado. La obra de Hans Haacke, por ejemplo, invitaba al sujeto espectador a descifrar relaciones y hallar el contenido que ya estaba inscrito en las imágenes, pero no a cuestionar su propio papel e implicación en la producción de las mismas. Asimismo, los análisis feministas de las imágenes de mujeres en términos de contenido positivo o negativo presumía que las imágenes contienen significados estables que sencillamente se perciben por parte de sujetos preconstituídos. Algunas imágenes serían falsas y deficientes; otras, verdaderas y adecuadas. Este análisis cae así de lleno en una ficción positivista. En contraste, las artistas de *Public Vision* iban más allá del enfoque positivo-negativo para producir lo que podría llamarse «imágenes críticas». Desestabilizaban el núcleo del modelo de neutralidad visual de la modernidad al proponer que el significado surge solo en un espacio interactivo entre el sujeto que mira y la imagen, y no entre sujetos o imágenes preexistentes. Al contrario, estas artistas examinaban el papel que jugaba la visión en la constitución del sujeto humano y, además, en la continua reproducción de este sujeto mediante las formas sociales de visualidad. No confinaban sus análisis de las políticas de la imagen a lo que aparece dentro de los

límites de una fotografía, a lo que hay dentro del campo visual. En lugar de esto, dirigían su atención a lo que allí permanecía invisible: las operaciones que generan los espacios aparentemente naturales de la imagen y el sujeto que la mira. Con ello, estas artistas trataban la propia imagen como una relación social y al espectador como un sujeto construido por el mismo objeto frente al cual anteriormente afirmaba una distancia. El distanciamiento visual entre sujeto y objeto y su corolario, el objeto artístico autónomo, surgían como una relación de exterioridad construida en vez de dada, una relación que produce —en lugar de ser producida por— sus términos: objetos diferenciados, por un lado, y sujetos plenos, por otro. Estos temas no son ficciones inofensivas. Consisten, en cambio, en relaciones de poder, fantasías masculinas de plenitud logradas mediante la represión de las subjetividades diferentes, mediante la transformación de la diferencia en alteridad o subordinando a los otros reales a la autoridad de un punto de vista universal el cual, supuestamente, no se declina en términos de sexo, raza, inconsciente o historia.

Las obras expuestas en *Public Vision* intervenían en el sujeto construido por la pintura modernista mediante la disrupción y reconfiguración del espacio tradicional de la visión estética. De diversas maneras —daré tres ejemplos— estas obras se aproximaban a los sujetos espectadores para desconectarlos de los modos de recepción estética habituales, desviando su atención de la imagen para dirigirla hacia ellos mismos, o, dicho de manera más precisa, hacia su relación con la imagen.

De alguna forma la contribución de Sherrie Levine, *After Egon Schiele* [*Al modo de Egon Schiele*] (1982), ofrecía la clave de la exposición. Levine exhibía fotografías enmarcadas de los dibujos sexualmente explícitos ejecutados a comienzos del siglo XX por el artista expresionista vienés Egon Schiele. La instalación de Levine, como *Public Vision* en su conjunto, era una intervención *site-specific* en el mundo artístico de comienzos de la década de 1980.⁶⁷ Ofrecía un comentario directo sobre el *ethos* expresionista en aquel entonces celebrado por el extendido *revival* neoexpresionista de los medios artísticos tradicionales: pintura al óleo, dibujo, escultura en bronce. En el modelo expresionista, un individuo soberano lucha heroicamente contra las constricciones que le impone una sociedad que se entiende como algo estrictamente externo e inevitablemente alienante. El artista registra su presencia —que toma cuerpo en la pincelada y en el rastro que deja su mano— en obras de arte únicas

⁶⁷ Es interesante detenerse en la expresión literal de Deutsche: afirma en el original que esta exposición suponía una intervención *site-specific* en el ámbito artístico de inicios de la década de 1980, estableciendo por lo tanto un juego semántico con la práctica de las intervenciones artísticas *en un lugar específico* que inaugura el minimalismo y recorre el arte de las décadas de 1960 y 1970. Lo que busca la autora es resignificar y ampliar al mismo tiempo —mediante el enfoque explícitamente feminista a que somete a las obras de *Public Vision*— la concepción histórica de la «intervención artística en un lugar específico». Se trata de una operación semejante a la que acaba de ejecutar párrafos atrás a propósito de las prácticas de crítica institucional: se las amplía y resignifica mediante un enfoque feminista y de género. La irrupción de la crítica feminista y posmoderna de la representación visual favorecería así, siguiendo las reflexiones de Deutsche, poder profundizar en prácticas de ruptura de décadas precedentes (crítica institucional, *site-specificity*...), cuestionando y superando las limitaciones de sus presunciones positivistas o totalizadoras, y criticando fundamentalmente lo que ha calificado de «ceguera sobre cuestiones de género y diferencia sexual» [NdT].

que son a la vez protesta subjetiva y victoria sobre la alienación social. La obra de arte se concibe como la expresión de un yo preexistente y autónomo: el artista y, por extensión, el sujeto espectador que se identifica con tal expresión.

Al enmarcar de nuevo los dibujos de Schiele, Levine reconstruye irónicamente la apropiación que el neoexpresionismo estaba haciendo del expresionismo alemán original, sacando a ambos expresionismos a la luz para someterlos a escrutinio. Al recontextualizar los dibujos de Schiele y presentarlos como socialmente codificados, formas reproducibles de la cultura visual en vez de expresiones pictóricas inmediatas, Levine generaba un momento de extrañamiento en el sujeto espectador. En ese momento la identificación del sujeto —identificación que viene a ser solicitada por parte de imágenes cuyos significados parecen ser sencillamente naturales— se interrumpía. La imagen y el sujeto espectador eran desplazados. En vez de mostrarse como una identidad autónoma expresada en la obra de arte, el yo expresionista aparecía como un constructo producido mediante la representación visual. La re-presentación que Levine hacía de la obra de Schiele señalaba la ambivalencia de tal constructo, ambivalencia que en último término desestabiliza la idea de que el sujeto es autocontenido. El artista expresionista busca «expresarse» a sí mismo, en el sentido de que registra sus impulsos emocionales y sexuales en imágenes que se presentan como evidencia de una identidad interior y auténtica que no puede ser alienada. Al mismo tiempo, intenta «expresar», en el sentido de vaciarse de, sus impulsos disonantes, los cuales controla precisamente al alienarlos o proyectarlos hacia una imagen externalizada o hacia un sujeto otro.

La contribución de Cindy Sherman a *Public Vision* era una imagen de su proyecto a la sazón en curso, que consistía en fotografiarse a sí misma como modelo, actuando una variedad de personajes tipo femeninos tomados de imágenes de los medios de comunicación: películas, revistas y televisión.⁶⁸ Sherman exploraba estos personajes no como reproducciones de identidades reales, sino como efectos producidos por significantes visuales como son los encuadres, la iluminación, la distancia, el foco y el ángulo de la toma. De esta manera llamaba la atención sobre el proceso material de formación de la identidad que tiene lugar en las imágenes de mujeres que están culturalmente codificadas aunque parezcan ser naturales. Las fotografías de Sherman culminaban tanto como frustraban la búsqueda por

⁶⁸ En «Boys Town» [«La ciudad de los chicos», 1989], Deutsche había utilizado estas imágenes de Sherman (y también otras de Barbara Kruger cercanas a la que analizará a continuación) para acometer reflexiones que en esta versión de «Agorafobia» están presentes, pero menos explícitas y desarrolladas: su crítica al modelo de crítica marxista de la espacialidad que se ofrece en los estudios urbanísticos y geográficos recientes: en el caso del texto mencionado, principalmente David Harvey, y en un texto precedente, «Men in Space» [«Hombres en el espacio», 1989], además, Edward Soja, Mike Davies o Fredric Jameson. Lo que Deutsche desarrolla en estos textos es su hipótesis de que la crítica de la espacialidad de base marxista sofoca las aportaciones del feminismo y la teoría de género. Analiza en «Boys Town» la manera en que las fotografías de Sherman muestran imágenes estereotípicas de mujeres emplazadas en diversos espacios (interiores domésticos, espacios públicos, etc.), para subrayar cómo la producción de la espacialidad participa de la construcción social de la diferencia sexual y de la mujer como sujeto subordinado. (Ambos textos citados en esta nota están incluidos en el volumen *Evictions*, *op. cit.* Véase también *infra*, nota 106) [NdT].

parte del sujeto espectador de la verdad interna escondida de un personaje en el que se pudiera penetrar, de una identidad esencial alrededor de la cual el significado de la imagen se pudiera clausurar. Rosalind Krauss nos recuerda que esta búsqueda de la verdad es el signo distintivo de la visión hermenéutica del arte, una idea que tiene, además, un subtexto de género: «Se ha hecho al propio cuerpo femenino servir de metáfora para la hermenéutica, [pero] todos esos significados a los que llega el análisis cuando busca el significado bajo una superficie llena de accidentes, todos ellos, están codificados culturalmente como femeninos». ⁶⁹

Las fotografías de Sherman frustran la posibilidad de llegar a una interpretación, al reemplazar la aparente transparencia de la imagen por la opacidad de los significantes cinematográficos y fotográficos. La interioridad surge, entonces, no como una propiedad del personaje femenino, sino como un efecto social que marca la superficie del cuerpo femenino. Y, como escribe Judith Williamson, mientras que cada una de las fotografías de Cindy Sherman estimulan la expectativa de que van a revelar una identidad interna coherente, ninguna de ellas puede ser la Sherman «real», precisamente porque todas prometen serlo. ⁷⁰ La atención del sujeto que mira se concentra por ello en la búsqueda misma, en el deseo de profundidad interior, de coherencia y de presencia en la imagen, de un objeto que pudiera asegurar la identidad coherente del propio sujeto que mira. Este deseo de plenitud es el que impulsa la búsqueda, que nunca se podrá culminar, de un significado unificado en o tras la imagen, una búsqueda que, además, está ligada al establecimiento de la diferencia entre los sexos. El espectador masculino solo puede construirse a sí mismo como un todo al encontrar una feminidad fija, una verdad de lo femenino que precede a la representación. En este sentido, la imagen de «la mujer» es un instrumento para producir y mantener una fantasía de identidad masculina.

En la contribución de Barbara Kruger a *Vision pública, Untitled (You delight in the loss of others)* [*Sin título (te deleitas en la pérdida de otros)*] (1981-83), un texto superpuesto a una fotografía abruptamente cortada de la mano extendida de una mujer que derrama un vaso de leche se convierte en el vehículo que interrumpe la retórica de la imagen: las estrategias por las que la imagen impone sus mensajes al sujeto que la mira. Interpelando a este sin rodeos, las palabras «te deleitas en la pérdida de otros» invocan los placeres sádicos de la mirada voyeurística, el poder de visión directamente ligado al ideal de distancia visual: la mirada voyeurística enmarca los objetos como imágenes, los coloca a distancia, los encierra en un espacio separado y sitúa al sujeto que mira en una posición de control. Simultáneamente, sin embargo, el texto de Kruger habla con una voz femenina que quiebra la seguridad de esta disposición. Su imagen «ve» al sujeto que mira, haciendo que colapse la separación

⁶⁹ Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, Nueva York, 1993, pág. 192.

⁷⁰ Judith Williamson, «A Piece of Action: Images of "Woman" in the Photography of Cindy Sherman», *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*, Maryon Boyars, Londres, 1986, pág. 103.

entre ambos. Al reconocer la presencia del sujeto espectador, Kruger afirma que la recepción es una componente esencial de la imagen y acaba con la invisibilidad que mantiene fuera de escrutinio al sujeto poseedor de una mirada supuestamente neutral. Lo hace, sin embargo, no apuntando al sujeto espectador empírico, sino para poner en cuestión la identidad de este. El pronombre personal «tú» no indica una persona real; no tiene un referente estable o absoluto. ⁷¹ «Tú» denota una posición en relación con «otros», un sujeto espectador constituido por sus imágenes. El fotomontaje de Kruger sugiere también que los espacios asignados al sujeto que mira y a la imagen en las estructuras voyeurísticas están inextricablemente ligados a las estructuras jerárquicas de diferencia sexual: no solo porque las mujeres hayan ocupado históricamente el espacio del objeto visual siendo literalmente miradas, sino también porque la mirada voyeurística «feminiza» todo lo que mira, sí, como escribe Mark Wigley, se entiende por femenino todo aquello que desbarata la seguridad de las fronteras que separan diferentes espacios, siendo por ello que debe ser controlado por la fuerza masculina. La masculinidad, en este sentido, «no es más que la capacidad de mantener límites rígidos, o para ser más precisos, el efecto de dichos límites». ⁷² Se ha argumentado que la figura iconográfica de la mujer que aparece en las imágenes de mujeres es menos una reproducción de mujeres reales que un signo cultural que produce la feminidad como el objeto de tal confinamiento masculino, lo que Laura Mulvey llamó, como es bien conocido, «ser mirada-idad» [*to-be-looked-at-ness*]. ⁷³

El «tú» de Kruger se contrapone a una fotografía cuyo estatuto como objeto feminizado se ve enfatizado por el hecho de que muestra a una mujer: la mano de una mujer y, lo que es más, una parte o equivalente simbólico de la mujer maternal: la que derrama leche. El «tú» adquiere así un género. Designa a un sujeto-espectador masculino que se deleita en una imagen de sí idealizada: plena, universal, sin pérdidas. Lejos de ser una identidad esencial, empero, el «tú» masculino es un lugar de representación, un sujeto, que surge a través de dos procesos, cada uno de los cuales está diseñado para negar la incompletitud y, por tanto, ambos relacionados con una pérdida. Este «tú» implica la ausencia de subjetividades diferentes: las pasa por alto, las pierde y, por supuesto, ellas pierden. Pero lo hace precisamente manteniendo a la mujer bajo su mirada, enmarcándola como una imagen distante de sí pero existente para sí. Este «tú» intenta asegurar su propia coherencia afianzándose en oposición a lo femenino, transformando la diferencia en una alteridad subordinada, en un signo de incompletitud, en la pérdida misma. El ejemplo por antonomasia de ambos

⁷¹ Para un excelente análisis del trabajo temprano de Kruger, especialmente su utilización del pronombre tú, véase Jane Weinstock, «What she means, to you», en *Barbara Kruger: We Won't Play Nature to Your Culture*, Institute of Contemporary Art, Londres, 1983, págs. 12-16.

⁷² Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Hunt*, MIT Press, Cambridge, 1993, pág. 138 [versión castellana: *Arquitectura deconstructiva*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990].

⁷³ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» [1975], en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984, pág. 366 [versión castellana: *Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1984; también en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001].

procesos —y de su conexión con la visión— es la negación fetichista de la diferencia sexual inherente a la «percepción» de que la mujer, en contraste con el hombre, está «castrada». El hecho de que la mujer no tenga falo solo puede traducirse en la percepción de que lo ha «perdido» si, como nos recuerda Slavoj Žižek, se presupone que debería tenerlo, es decir, si se cree que hay un estado de plenitud —significado por la posesión del falo— del que es posible caer. La transformación de la diferencia en castración niega el hecho de que este estado perdido no existe.⁷⁴ Más bien, como sugiere la obra de Kruger, la identidad plena y dueña de sí es desde el principio una relación contingente, un «tú» que se produce al infligir una pérdida a otros.

Pero la obra de Kruger no vierte sus lágrimas sobre la leche derramada. El impulso por controlar mediante la mirada no puede ser abolido, pero la imagen visual puede resistirse a adoptar la forma de objeto en cuya presencia la mirada controladora se pueda desarrollar. El «tú» puede desmontarse al debilitarse las jerarquías de la imagen y al ser expuestas sus violencias. De hecho, el texto y las manipulaciones a las que Kruger somete a la imagen infunden a la fotografía una atmósfera de violencia. Adopta la apariencia de un primer plano cinematográfico y adquiere implicaciones narrativas. ¿Qué ha provocado que la mano de la mujer se abriera de repente para que el vaso cayera? En las películas estas imágenes parciales indicarían al público que está sucediendo el clímax de un hecho brutal. Leída de este modo, como fotograma, la fotografía de la obra de Kruger sugiere que se ha perpetrado un ataque contra una mujer. El centro de la acción ha sido desplazado, permanece fuera del encuadre. También lo está el asaltante. En este punto de la historia, su identidad puede que sea aún desconocida por el sujeto que mira. Interpretada como la escena de un crimen, la iconografía de esta fotografía literalmente da forma al tema principal de la artista: el escenario de la visión. El agresor ausente de la pantalla es el *alter ego* del sujeto masculino que «se deleita en la pérdida de otros». La víctima se corresponde con la mujer inmovilizada en la imagen, y de forma más general con lo femenino domesticado como imagen. La visualización se produce a la vez que la victimización de su objeto. El sujeto espectador, como su equivalente cinematográfico, permanece fuera de los bordes de la imagen, al menos hasta que Kruger investiga acerca de su identidad y, al hacerlo, la desvela. Porque este «tú», tal como revela la obra de Kruger, no es un yo independiente y pleno. El sujeto autónomo se produce únicamente al posicionar a otros como objeto de su mirada. Tal como sugiere la obra de Kruger la exaltación del distanciamiento visual no es solo una ilusión, es, como escribe Kate Linker, también un instrumento de agresión.⁷⁵

Obras como estas de Levine, Sherman y Kruger abren el espacio modernista de la visión pura. En el interior de la arquitectura de la mirada de la modernidad se construye el reconocimiento

⁷⁴ Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, Verso, Londres, 1991, pág. 74, nota 38 [versión castellana: *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*, Paidós, Buenos Aires, 1998].

⁷⁵ Kate Linker, *Love for Sale. The Words and Pictures of Barbara Kruger*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1990, pág. 61.

de las imágenes y los sujetos como espacios dados, en lugar de producidos, y por tanto se consideran interiores cerrados sobre sí mismos. Pero el arte basado en las ideas feministas sobre la representación perturba esta clausura escenificando la visión como un proceso en el que la imagen y el sujeto que la mira se construyen mutuamente. La interioridad pura, según revelan estas obras, es un efecto de la dependencia negada que el sujeto tiene del campo visual. Al exponer las operaciones reprimidas por medio de las cuales la visión produce el sentido de autonomía, en otras palabras, al explorar la no-continuidad del sujeto espectador con respecto a sí mismo, estas obras también perturban la idea de que la alteridad es algo puramente externo. Al abrir la visión modernista se crea un espacio donde se cuestionan los límites entre el yo y el otro, entre el interior y el exterior.

¿Qué sentido tiene llamar «público» a este espacio puesto en conflicto? La frase «visión pública» tiene varias connotaciones. Sugiere que la visión está modelada por estructuras sociales e históricas; que el significado de las imágenes visuales se produce cultural y no individualmente; y que las imágenes significan en un marco social. En todos estos sentidos el término *público* implica que tanto las imágenes como los sujetos que las miran se construyen socialmente, que el significado es siempre público, no privado. Utilizado en el título de una exposición que exploraba la visión como un proceso incierto en el que tanto las imágenes como quienes las miran no solo están contruidos por un ámbito social fijo externo a la visión sino que también se construyen recíprocamente, el adjetivo *público* adquiriría connotaciones incluso más complejas. Describe un espacio en el que los significados de las imágenes y la identidad de los sujetos están radicalmente abiertas, son contingentes, están incompletas. *Public Vision* asociaba el espacio público con un conjunto de relaciones que exceden el nivel individual, pero que no están estrictamente fuera del individuo. Lo público surge como una cualidad que constituye, habita y también abre una brecha en el interior de los sujetos sociales. Es la condición de ser expuesto a un exterior, que supone simultáneamente una inestabilidad en el interior, una condición, como dice Thomas Keenan, «de vulnerabilidad».⁷⁶ *Public Vision* implicaba que la condición de desinterés e imparcialidad que el espectador masculinista reclama para sí es un escudo para protegerse de esta vulnerabilidad, una negación de la inmersión del sujeto en la apertura del espacio público.

Aún así, es este sujeto imparcial a quien, cinco años más tarde, el historiador del arte Thomas Crow describió como el auténtico ocupante del espacio público y, más aún, como el detentador de una verdadera «visión pública». Crow hizo estas afirmaciones como participante en la ya mencionada mesa redonda sobre *La esfera pública cultural*, en una de las dos sesiones dedicadas a este tema en una serie de debates semanales sobre cuestiones críticas del arte contemporáneo organizados por Hal Foster en la Dia Art Foundation. En la introducción al libro que documenta el simposio, *Discussions in Contemporary Culture*, Hal Foster

⁷⁶ Thomas Keenan, «Windows: of Vulnerability», en Bruce Robbins (ed.), *The Phantom Public Sphere*, op. cit., págs. 121-141.

explica que uno de esos temas en discusión es «la definición de lo público y del público, en términos históricos y actuales».⁷⁷ En efecto, las mesas redondas celebradas en la Día fueron uno de los intentos más serios hasta hoy de redefinir el arte público en términos de su implicación en la esfera pública política. Como primer conferenciante en la sesión inaugural Crow fue el primero en acometer el intento. Tanto su charla original como la versión revisada que publicó en *Discussions in Contemporary Culture* comienzan haciéndose eco del sentimiento muy extendido de que la esfera pública, en este caso la esfera pública del arte, ha desaparecido.⁷⁸ Recientemente, sin embargo, habría sido recuperada en los años alrededor de 1968. En ese momento surgió un grupo de prácticas artísticas «desmaterializadoras», todas ellas implicadas en el proyecto singular de criticar la autonomía del objeto artístico moderno. Estas prácticas —conceptualismo, *site specificity*, *performance*, instalación— prometían producir, según Crow, «un nuevo público del arte que sería un microcosmos, ya fuera real o precursor de un público más amplio». «Son estas prácticas las que me vienen a la cabeza cuando lamentamos la pérdida de la dimensión y el compromiso público del arte. [...] En retrospectiva, me parece que estas prácticas constituían una unidad, una esfera pública que resurgía y que ahora nos parece disminuida y marginal». Crow apunta que «las políticas de las mujeres» encontraron un lugar «dentro de» estas prácticas. Más adelante hace otro comentario sobre el feminismo, llegando incluso a cuestionar la retórica de la pérdida que impregna su propia charla: «Una ausencia que hay que constatar como pérdida es la de la ya pasada unidad de la modernidad, es decir, la de un arte y una crítica elitistas dominadas por varones blancos».

En su charla, no obstante, Crow siguió una línea argumental ligeramente diferente. En ella sugería que el crecimiento de las políticas de las mujeres y de otros nuevos movimientos sociales no formaba parte de la esfera pública artística, sino que era responsable de su pérdida. Los nuevos movimientos, dijo, habían «balcanizado» al público del arte en grupos separados, lo cual, según deducía, hizo añicos al público artístico unificado de 1968, fragmentándolo en una serie de unidades ineficaces frecuentemente enfrentadas entre sí. Esto no quiere decir que en la visión de Crow la esfera pública se perdió porque la llamada balcanización crease una disparidad entre las audiencias reales y el ideal de un público artístico unificado. Para Crow, esta disparidad siempre existe. Es lo que define al público como ideal: «“El público” representa un estándar respecto al cual valorar y criticar las diversas inadecuaciones que presentan los consumidores de arte reales». La esfera pública se perdió porque los nuevos

⁷⁷ Hal Foster, introducción a *Discussions in Contemporary Culture*, op. cit. [se trata del mismo simposio al cual Deutsche se refirió anteriormente a propósito de la contribución de Craig Owens: véase *supra*, nota 54].

⁷⁸ Tras la respuesta fuertemente crítica que suscitó la intervención de Crow por parte de quienes participaban en las mesas del simposio y algunos miembros del público, reescribió una parte importante de su texto para el libro. El ensayo publicado mantiene prácticamente inalterado su concepto de esfera pública, de manera que uniendo al texto publicado la transcripción literal de los debates posteriores, que se incluye asimismo en el libro, se puede reconstruir la posición inicial de Crow. [Los textos publicados son: «These Collectors, They Talk About Baudrillard Now» y «Discussion. The Birth and Death of the Viewer», en *Discussions in Contemporary Culture*, op. cit. Todas las citas de Crow que a continuación hace Deutsche provienen de estas fuentes.]

movimientos sociales ya no se sentían en deuda con el ideal unificador. Al abandonar el intento de aproximarse al ideal, asume Crow, abandonaron simultáneamente el intento de crear una esfera pública artística.

El artículo publicado por Crow elimina su referencia inicial al efecto destructivo que los grupos de mujeres han tenido sobre la esfera pública artística, sin duda porque consideró seriamente las objeciones que le opusieron durante el debate personas como Martha Rosler: «Estoy muy sorprendida por su sugerencia de que fueron de alguna forma grupos como las mujeres quienes se alejaron de la búsqueda de algún tipo de excelso público imaginario». Crow se tomó mucho menos en serio las críticas hechas a la búsqueda misma de ese público ideal. Aunque ya no culpa a las mujeres del declive del público del arte e incluso las incluye ahora como parte de aquella esfera pública artística que resurgió a finales de la década de 1960, no altera, ni mucho menos cuestiona, su modelo de esfera pública política ni su convicción de que se ha desvanecido. Deja así sin respuesta al cuestionamiento feminista. Porque es precisamente ese modelo el que los análisis feministas recientes han cuestionado como estructura masculinista erigida sobre la conquista de las diferencias.

Crow construye una historia politizada del arte moderno y contemporáneo basada en los ideales del humanismo cívico de la teoría política moderna. Un elemento clave en esta teoría es su concepción de la esfera pública: un ámbito democrático donde los individuos adoptan la identidad de ciudadanos y participan en la vida política. Al tratar al público del arte como un microcosmos de este público más amplio, Crow intenta integrar la estética moderna en una teoría y práctica de la esfera pública que se sitúa en el origen de la democratización de las instituciones políticas. El espectador,⁷⁹ en el relato de Crow, entra a formar parte de un público artístico del mismo modo en que los individuos privados se convierten en ciudadanos. Cuando el individuo surge en tanto que miembro del público, o, por extensión, cuando un espectador de arte se une a un público artístico, renuncia a sus particularidades e intereses especiales en favor del interés universal. Utilizando los términos de Crow, «se adecua», en el sentido de que se vuelve imparcial.

Crow toma estas ideas de los tratadistas de arte de la Ilustración. En el siglo XVIII, los estetas ingleses y franceses tenían la visión de un público artístico basado en un nuevo modelo de ciudadanía. Querían establecer una «república del gusto», una ciudadanía democrática del arte que replicase la estructura de una república política compuesta por ciudadanos

⁷⁹ En el contexto del discurso de Crow con sus referencias a los ideales de ciudadanía universal del humanismo cívico, utilizaremos en castellano términos como «espectador», «ciudadano»... es decir, remarcando el genérico masculino, por cuanto que remiten a una concepción del sujeto político supuestamente universal y sin particularidades distintivas, al «hombre» universal, que es precisamente el objeto de crítica desde las posiciones feministas que aquí sostiene Deutsche. De la misma forma estamos utilizando «el artista» como genérico masculino cuando se trata de discursos que, de acuerdo con la crítica de Deutsche, afirman una subjetividad creadora individual que bajo su pretendido universalismo responde eminentemente a una óptica masculinista: antes en la discusión en torno a la crítica del modelo expresionista y neoexpresionista a propósito de Sherrie Levine, y de nuevo aquí en la disputa con Crow [NdT].

libres y activos. La seguridad de ambas repúblicas se fundaba, según creían, en sólidos principios universales. Ambas representaban el bien común y se las consideraba capaces, como sugiere Crow, de contrarrestar la división del trabajo, el comportamiento basado en intereses propios, la especialización laboral y el individualismo que dividía a las grandes naciones comerciales modernas. De hecho, los tratadistas de la Ilustración se remitían al humanismo cívico porque consideraban, también ellos, que se había perdido el espacio público y era necesario restaurarlo.⁸⁰ Para hombres ilustrados como Joshua Reynolds la analogía entre la república del gusto y lo cívico público asociado al concepto de ciudadanía tenía sus orígenes históricos concretos en las formaciones cívicas democráticas tempranas. Las repúblicas de las antiguas Grecia y Roma y de la Italia del Renacimiento facilitaban a estos pensadores una fértil fuente de ejemplos de lo que una vez fue una esfera pública unificada. Para los estetas ilustrados, escribe Crow, «el público de la polis griega [...] había sido responsable en último término de los logros artísticos ejemplares de la antigüedad. De un modo semejante, la exitosa restauración de lo antiguo en el Renacimiento se debía al estímulo y al juicio de la ciudadanía restringida de las ciudades-Estado italianas».

Antes de su actual pérdida, argumenta Crow, el antiguo proyecto que el humanismo cívico tenía de construir un público ideal para el arte fue redescubierto en tres momentos clave de la historia del arte moderno. Dejando aparte sus diferencias, cada periodo mantuvo vivo el ideal de una estética unitaria, y por tanto pública. La estética del humanismo cívico revivió por vez primera, como ya hemos visto, en el discurso artístico de la Ilustración. Los teóricos ilustrados proponían que el acto de concentrarse en la unidad de la composición pictórica elevaba al espectador del arte por encima de los intereses privados y materiales que, según dice Crow, eran consagrados por el crecimiento del capitalismo. Después, hacia finales del XIX y comienzos del XX, «la estética del humanismo cívico» reapareció como una suerte de subtexto inconsciente de la abstracción modernista. El modernismo, dice Crow citando a Clement Greenberg, también buscaba crear una unidad pictórica abstracta en cuya contemplación el observador «dejase a un lado su yo privado». Es cierto, acepta Crow, que los orígenes políticos de la búsqueda de un público del arte unificado fueron reprimidos en el modernismo. Pero a pesar de ello, por su aspiración a crear una forma estética trascendente, los artistas modernistas también intentaban, como es conocido que afirmaba Greenberg, oponerse al ascenso de la cultura comercial y dejaron constancia de su antipatía hacia el capitalismo. Finalmente, el humanismo cívico resurgió en una nueva forma politizada en las «prácticas desmaterializadoras» de finales de la década de 1960. Estas prácticas, dice Crow, buscaron una vez más unificar al público, pero esta vez en oposición a la fetichización modernista del objeto artístico, un proceso que tenía su origen en el propio fetichismo de la mercancía y que invadía todos los aspectos de la vida en la sociedad capitalista.

⁸⁰ John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: 'The Body of the Public'*, Yale University Press, New Haven, 1986, pág. 3.

Crow reúne estos tres periodos como momentos de la historia de la formación de una esfera pública artística.⁸¹ Más aún, sugiere que en cada uno de estos tres momentos las concepciones del público artístico y del público político se fundieron alrededor de una idea de visión común. La visión estética que supuestamente se cultivaba en todos y cada uno de estos tres momentos es afín a la visión política que posee el ciudadano ideal que habita lo cívico público. Crow proyecta en el arte de los siglos XIX y XX una semejanza entre la contemplación estética y la pertenencia a una comunidad política, entre el gusto y «los deberes más serios de la vida», que es inherente a la estética de la Ilustración. John Barrell, autor de un importante estudio crítico sobre la crítica de arte británica del XIX, observa que para Reynolds, quien combinaba de forma sistemática terminología visual y política, «el ejercicio del gusto era [...] un modo de ejercer las mismas facultades que se ejercían en la contemplación de la sociedad y sus intereses».⁸² El criterio para pertenecer a la república del gusto y el criterio para pertenecer a la república política eran idénticos: la capacidad de comprender una totalidad.⁸³ Citando a Reynolds, Crow señala, estando de acuerdo, que quienes escribían en la Ilustración sobre el público artístico, la visión «significaba ver más allá de las contingencias locales particulares y de los intereses meramente individuales». Se trataba de «una mirada que registraba sistemáticamente aquello que unía en vez de aquello que dividía a los miembros de la comunidad política». Garantizaba «la capacidad

⁸¹ Resulta extraño que Crow utilice el humanismo cívico para crear una unidad entre el modernismo [greenbergiano] y las «prácticas desmaterializadoras» de finales de la década de 1960. Estas últimas, después de todo, se oponían precisamente al aspecto del modernismo —su celebración de la trascendencia— mediante el cual Crow lo relaciona con la estética del humanismo cívico. La única manera en que Crow puede superar esta contradicción es dando por garantizada su presunción de que las prácticas desmaterializadoras buscaban, aunque fuese de manera distinta que el modernismo, unificar al público del arte. Pero esta presunción —y la manera en que Crow asimila consecuentemente la crítica de la autonomía de las décadas de 1960 y 1970 a los ideales del humanismo cívico— es en sí misma altamente problemática. En las décadas de 1960 y 1970, muchos y muchas de las artistas que desarrollaban una crítica del modernismo lo hacían precisamente para desafiar, no para apoyar, la noción de que en los museos o galerías el público artístico se unifica en su condición de «ciudadanos del arte». Por ejemplo, la obra de Martha Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems [El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados (1974-75)]* se puede consultar, en castellano, en Catherine de Zegher (ed.), *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Macba, Barcelona, 1999] y sus ensayos «in, around, and afterthoughts (on documentary photography)» [(1981), versión castellana: «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004] y «Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience» [(1984), en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism, op. cit.*; versiones castellanas: «Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad, op. cit.*; y «Mirones, compradores, marchantes y fabricantes: algunas ideas sobre el público», en Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Jesús Carrillo (ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 2007] así como las obras de la serie de Hans Haacke *Gallery-Goers' Residence Profiles* [(1969-70), *Perfil de las zonas donde residen quienes visitan una galería*, véase en castellano el catálogo *Hans Haacke. Obra Social*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1985] prestaban atención a la composición de los públicos del arte en términos de clase, género o raza. A diferencia de Crow, el enfoque de Rosler y Haacke no se dirigía hacia la disparidad entre la identidad social del público real, por un lado, y el supuesto espectador trascendente al que interpelaban las instituciones estéticas tradicionales, por el otro, con el fin de configurar un espectador artístico ideal en tanto que «estándar con respecto al cual valorar y criticar las diferentes inadecuaciones de los consumidores de arte reales». Rosler y Haacke querían más bien demostrar que el espectador trascendente al que interpelaba el discurso estético de la modernidad es una entidad imaginaria, la negación de un hecho: que el propio espacio estético está inmerso en relaciones sociales de conflicto. Por tanto, su obra criticaba la ilusión, perpetuada en el humanismo estético y cívico, de una unidad abstracta y superior entre gente que en realidad podía ser muy diversa.

⁸² John Barrell, *The Political Theory of Painting, op. cit.*, pág. 79.

⁸³ Robert R. Wark (ed.), *Reynold's Discourses on Art*, Yale University Press, New Haven, 1975, pág. 202.

de generalizar o abstraer a partir de las particularidades», reflejaba «una conciencia [...] que no estaba dividida por los apetitos privados y materiales», y expresaba «una unidad trascendente del pensamiento».

Crow adopta la idea que el humanismo cívico tiene de una visión pública como criterio con el que valorar el arte contemporáneo y encuentra que este carece de una dimensión pública. Ello tiene dos consecuencias importantes. En primer lugar, sitúa claramente a Crow en un campo político de mayor alcance que el discurso artístico. Le alinea con autores, entre los cuales el más conocido es Jürgen Habermas, que sostienen que la política democrática emancipatoria debe estar basada en una recuperación de los ideales incumplidos de la teoría política moderna. Al mismo tiempo, la adhesión de Crow a un concepto ilustrado de visión pública le sitúa también, aunque menos abiertamente, en contra de la crítica feminista de la visión que se manifestó originalmente en acontecimientos tales como la exposición *Public Vision* y que había tenido ya un impacto decisivo en la crítica artística en los tiempos del simposio de la Dia. Crow no admite la existencia, no digamos ya la influencia, de un arte basado en las teorías feministas sobre la visión. No obstante, en realidad por esa misma razón, se opone tácitamente al mismo. Al omitir este tipo de obras del campo del arte contemporáneo, de su propia visión estética, Crow presenta como absoluto un modelo de visión pública compatible con el ideal de contemplación desinteresada de la modernidad, el mismo ideal que *Public Vision* identificaba como no-público. *Public Vision* compartía con Crow la premisa de que la estética de la modernidad da lugar a un sujeto desinteresado, pero la exposición se oponía con fuerza a la idea de que tal posición espectral esté localizada en un espacio público. Por el contrario, *Public Vision* sugería que la producción de este sujeto imparcial responde a un esfuerzo por escapar de, en vez de entrar en, un espacio público que se habría de caracterizar por su apertura, contingencia e incompletitud, en otras palabras, por su parcialidad.

Para Crow, sin embargo, la idea de que la visión pública es una visión imparcial es una conclusión de antemano. Dentro de los límites que establece su propia visión, el escepticismo acerca de la imparcialidad de la visión no puede alimentar un espacio público, sino que solo puede ser responsable de su pérdida. *Public Vision* no puede realizar una crítica política; tan solo puede poner en peligro la política. La forma en que Crow periodiza el arte contemporáneo confirma este juicio: la dimensión pública del arte entra en declive en el preciso momento —finales de la década de 1970 y década de 1980— en que comienza a surgir el arte basado en las ideas feministas.

Las ideas feministas sobre la subjetividad en la representación no pueden excluirse tan fácilmente de la esfera pública, puesto que también ellas forman parte de un discurso político más amplio. La confrontación que he escenificado entre la charla de Crow y la exposición *Public Vision* no hace sino poner en otros términos un importante debate actual sobre el significado del espacio público y la ciudadanía. Crow, como ya se ha señalado, se une a

aquellos autores que sostienen que la idea moderna de ciudadano, basada en un concepto abstracto de «hombre», es un elemento necesario de las políticas democráticas. Aplica esta idea a las políticas estéticas, equiparando al espectador del arte con el ciudadano abstracto e invocando la visión desinteresada como modelo de ciudadanía democrática. Pero un arte como el de *Public Vision* expone las relaciones jerárquicas de diferencia que produce el sujeto abstracto de la visión de la modernidad, estableciendo así una correspondencia con las críticas de la teoría política moderna que plantean que la idea moderna de ciudadano, aunque haya sido crucial para la revolución democrática, debe ser reelaborada si se quiere extender la democracia. El filósofo político Étienne Balibar comenta que en la época posmoderna la política nace a la vez desde dentro y en contra de la política moderna. El discurso universalizador de la democracia moderna, dice Balibar, abrió el derecho a la política a todos los seres humanos. Pero la política posmoderna plantea «la cuestión de ir más allá del concepto abstracto o genérico de hombre sobre la base de una generalización de la ciudadanía» y de «inscribir» en las singularidades y las diferencias el programa democrático moderno de una igualdad y libertad generales.⁸⁴

En la medida en que la política posmoderna nace «contra» la política moderna uno de los temas en litigio entre ambas es el ideal de imparcialidad, que Crow trata como autoevidente, pero que otros y otras han puesto en cuestión por «ilusorio y opresivo».⁸⁵ La noción moderna de ciudadano depende de una oposición estricta entre un ámbito público abstracto y universalista y un ámbito privado de intereses parciales en conflicto. Esta oposición estabiliza tanto la identidad de la esfera pública política como la de su ocupante, el ciudadano. Pero desde el momento en que esta oposición genera la impresión de que lo público y lo privado son espacios diferenciados y cerrados sobre sí, hace parecer también que las propias identidades se estabilizan. La dicotomía público/privado efectúa otros engaños. Mientras que produce la esfera pública como un espacio político privilegiado, también produce un espacio privilegiado *fuera* del debate político desde donde el ciudadano puede observar el mundo social en conjunto. Es decir, produce el mismo sujeto privado cuya existencia presupone.

En la esfera pública cívica acorde con esta idea de ciudadanía, escribe la filósofa política Iris Marion Young, la discusión política se restringe a hablar dentro del marco que establece el punto de vista de un «nosotros» único y omniabarcante. Los miembros de la comunidad política adoptan un punto de vista universal, buscan descubrir el bien común y se comprometen a ser imparciales. Como rasgo distintivo del sujeto público, la imparcialidad no

⁸⁴ Étienne Balibar, «Rights of Man and Rights of Citizen: the Modern Dialectic of Equality and Freedom», *op. cit.*, pág. 59.

⁸⁵ Iris Marion Young, «Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory», en Seyla Benhabib y Drucilla Cornell (eds.), *Feminism as Critique*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, pág. 60 [versiones castellanas: «Imparcialidad y lo cívico público. Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política», en Seyla Benhabib y Drucilla Cornell (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Ediciones Alfons el Magnànim, Valencia, 1990; y «El ideal de imparcialidad y lo cívico público», *La justicia y la política de la diferencia*, Cátedra, Feminismos, Madrid, 2000].

significa sencillamente ser justo o tomar en consideración las necesidades de otras personas. Equivale a la Razón:

«La imparcialidad es el nombre que se da a un punto de vista de la razón que se sitúa lejos de cualquier interés y deseo. No ser parcial significa ser capaz de observar el conjunto, cómo todas las perspectivas e intereses particulares en una situación moral dada se relacionan entre sí, en una manera en que, por su parcialidad, cada perspectiva no puede observarse a sí misma. Quien razona desde la imparcialidad moral se mantiene así por fuera y por encima de la situación sobre la cual razona, sin tomar parte en ella, o se supone que adopta una actitud hacia una situación como si estuviese fuera o por encima de ella».⁸⁶

El republicanismo cívico, continúa Young, construye el ideal de un yo absoluto y soberano «abstraído del contexto de cualquier persona real». Este yo «no está comprometido con ningún fin particular, no tiene una historia particular, no es miembro de ninguna comunidad, carece de cuerpo».⁸⁷ Pero este sujeto universal no es ni el ser esencial ni el individuo público irreprochable que imagina el humanismo cívico. Logra su plenitud a través del dominio y, en último término, mediante la negación de la pluralidad y la diferencia. Al poner en marcha una lógica de la identidad que reduce los objetos de pensamiento a principios universales el yo imparcial busca eliminar la alteridad, que Young define de tres modos: la especificidad irreductible de las situaciones; las diferencias entre sujetos; y el deseo, las emociones, el cuerpo.

Young propone en último término una alternativa al punto de vista moderno de ciudadanía que reduce la diferencia a la identidad, retractándose así de algunas de las implicaciones más radicales de su propia crítica. Esto no desmerece el valor de su afirmación de que el ciudadano imparcial se produce, al igual que el espectador distanciado, mediante la pérdida de otros: de la alteridad en el sujeto y de los otros en el mundo. Hannah Arendt deploraba los efectos de este proceso tres décadas atrás. Si, escribió Arendt, «se llevasen a buen término los intentos de superar las consecuencias de la pluralidad, el resultado no sería tanto la dominación soberana sobre uno mismo como la dominación arbitraria de los otros, o [...] la sustitución del mundo real por otro imaginario donde esos otros sencillamente no existirían».⁸⁸ De una forma modesta pero ejemplar el ensayo de Crow cumple las predicciones de Arendt: describe un mundo del arte contemporáneo en el cual las críticas feministas de la visión sencillamente se han desvanecido.

La posición de un sujeto capaz de ejecutar operaciones intelectuales que le facilitan información *sobre* el mundo social pero que no debe nada a su implicación *en* el mundo social tiene

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Aquí, Young cita la crítica que Michael Sandel hace de ese sujeto radicalmente no situado. Véase Michael Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

⁸⁸ Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958, pág. 234 [versión castellana: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1998].

su corolario en el deseo de objetivar la sociedad. La visión imparcial es posible solo en presencia de un objeto que por sí mismo trasciende la parcialidad y que es por ello independiente de toda subjetividad.⁸⁹ La visión social imparcial es posible solo en presencia de la «sociedad» o del «espacio social» como tal objeto. Construido como una entidad con una positividad propia, este objeto —«la sociedad»— sirve de base a las discusiones racionales y garantiza que los conflictos sociales puedan ser resueltos objetivamente. La incapacidad de reconocer las espacializaciones que generan el «espacio social» evidencia el deseo tanto de controlar los conflictos como de asegurar una posición estable para el yo. Al tener ante sí el mundo social en su totalidad como un objeto independiente —lo que Martin Heidegger llama «una imagen»⁹⁰— el sujeto se sitúa en un punto exterior al espacio social desde el cual puede hipotéticamente descubrir las leyes o conflictos que gobiernan dicho espacio. En realidad, el sujeto se convierte en ese punto externo, en un punto de vista puro capaz de penetrar en el interior de las engañosas apariencias para llegar hasta las relaciones fundamentales que subyacen en la aparente fragmentación y diversidad del campo social.

La forma en que Crow discute la esfera pública presupone una epistemología objetivista. Escribe sobre la unidad social como si fuese un referente empírico y habla de los intereses comunes como un bien sustantivo. La mirada pública «constata» lo que unifica a la comunidad. ¿Qué elemento unificador constata? Crow no responde a esta pregunta directamente, pero deja pistas. La unidad de cada uno de los tres movimientos en la historia del arte que designa como intentos de formar un público del arte viene dada en último término por la oposición de cada uno de ellos a las relaciones económicas capitalistas. Más aún, es la antipatía hacia las divisiones en la sociedad, que de acuerdo con Crow parece que fuesen exclusivamente atribuibles al capitalismo, lo que unifica los tres momentos en una formación histórica. Aunque Crow se enfrenta al hecho de que la esfera pública es un constructo imaginario, la visión pública aparece en su texto como una mirada capaz de percibir los fundamentos de una unidad social apriorística. Su descripción de la esfera pública pone así en funcionamiento una lógica fundamentalista que se refiere a un solo antagonismo —las relaciones de producción económica y la clase— que disfruta de prioridad ontológica a la hora de gobernar a todos los demás antagonismos.

Tal como han señalado numerosos críticos y críticas, el feminismo y otros movimientos sociales que se resisten a ser subordinados a una lucha política privilegiada plantean como tema de disputa las concepciones de la esfera pública que están basadas en tal lógica fundamentalista. Para las feministas, las teorías sobre el arte y el espacio público que afirman esta lógica son problemáticas no solo porque, como Crow sugiere, los intentos previos por construir

⁸⁹ Véase la manera en que Samuel Weber discute la noción de objetividad en «Objectivity Otherwise», en Wolfgang Iser *et al.* (eds.), *Objectivity and its Other*, Guilford Press, Nueva York, 1995, págs. 36-37.

⁹⁰ Martin Heidegger, «The Age of the World Picture», *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper and Row, Nueva York, 1977, págs. 115-154 [versión castellana: «La pregunta por la técnica», *Ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1993].

un público artístico han estado dominados por hombres blancos. El problema no se puede limitar a las relaciones de género opresivas que se dan en las ideas del humanismo cívico. Es cierto, como John Barrell tiene cuidado de enfatizar, que a las mujeres «se les negó la ciudadanía, tanto la pertenencia a la república del gusto como a la república política» porque se les consideraba incapaces de generalizar a partir de sus intereses particulares y por tanto incapaces de ejercer la visión pública.⁹¹ No hay duda de que la discriminación de las mujeres es un problema importante, pero protestar simplemente por la exclusión de las mujeres significa apoyar algo que los defensores contemporáneos de la teoría política moderna dan por hecho, esto es, que el ideal de lo cívico público debería cumplirse mediante la inclusión de los grupos anteriormente marginalizados. Si se deja el ideal mismo intacto dicha protesta no alcanzará a cuestionar la aún más inaceptable política sexual en la que están atrapados los lamentos y los sueños de quienes aspiran a una esfera pública unificada. Esos lamentos evidencian el pesar porque se ha perdido la fantasía de un yo masculino, y que se intenta restaurar lo que Homi Bhabha denomina en otro contexto «el masculinismo como posición de autoridad social», una posición ocupada históricamente por hombres pero con la que las mujeres también se pueden identificar. «El masculinismo como posición de autoridad social», escribe Bhabha «no consiste simplemente en el poder otorgado a “personas” reconocibles como hombres, sino en la sumisión o supresión del antagonismo social. Tiene que ver con la represión de la división social, con el poder de autorizar un discurso “impersonal” holístico o universal en la representación de lo social».⁹² El masculinismo como posición de autoridad social también tiene que ver con la autoridad que se arrojan los intelectuales de la izquierda tradicional para explicar la condición política del mundo en su totalidad. ¿Qué tipo de medidas se requieren para restablecer esta autoridad en nombre de lo público? Los fundamentos de la sociedad, lo público y el sujeto político —el ciudadano— se deben tratar como certezas. Los interrogantes que desde el feminismo y otras posiciones se plantean sobre las exclusiones que constituyen tales certezas deben ser responsabilizados de la pérdida de la política y prohibidos en la esfera pública.

*

Algo, entonces, está en peligro de perderse en la redefinición que desde el mundo del arte se hace del espacio público como espacio político, algo que los campeones de las esferas públicas perdidas parecen empeñados, incluso se deleitan, en perder. Porque la polarización entre un arte basado en las exploraciones feministas de la subjetividad en la representación, por un lado, y una crítica de izquierda que recluye a este arte por la fuerza

⁹¹ John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: «The Body of the Public»*, op. cit., págs. 65-66.

⁹² Homi Bhabha, «A Good Judge of Character: Men, Metaphors, and the Common Culture», en Toni Morrison (ed.), *Racing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas and the Construction of Social Reality*, Pantheon Books, New York, 1992, pág. 242.

en la esfera privada, por otro lado, no es un suceso aislado. Los debates contemporáneos sobre el arte público revelan a menudo la suspicacia acerca de estas prácticas artísticas que cuestionan la subjetividad, como si esta cuestión no tuviera ninguna relevancia para la condición pública del arte, como si distrajeran de los asuntos públicos o, peor aún, hicieran peligrar la lucha política, desviando la atención de los problemas «reales» del espacio público —del problema de la vivienda, por ejemplo—. Ciertos críticos de arte definen el arte público y el espacio público ignorando o trivializando las cuestiones enarboladas por las prácticas artísticas inspiradas por aquellas ideas feministas.⁹³ Escritores como Crow, con la mirada bien entrenada para apreciar la imagen de la totalidad de lo público, simplemente pasan por alto las críticas feministas de la visión. Otros defensores de las funciones públicas del arte, incluso quienes en otras circunstancias son receptivos a nuevos proyectos políticos, explícitamente menosprecian las críticas feministas de la visión por su carácter no-público, una posición que sostienen algunos críticos que apoyan el arte «activista». Tomemos por ejemplo a aquellos autores que mantienen que el estatuto público del arte se sustenta en la voluntad, tal como expresa el crítico David Trend, de «los artistas y las artistas progresistas» de comprometerse con una «estética práctica». Estas nuevas artistas y nuevos artistas prácticos, según Trend, responden a la necesidad de apoyar los objetivos e identidades de los movimientos comunitarios y de todas las formas de lucha social que se pueden agrupar bajo la denominación «nuevos movimientos sociales».⁹⁴ Estas actividades, dice, promueven la «conciencia cívica» mediante la «educación política» y, sobre todo, representan la «recuperación de la función pública del arte».⁹⁵ El académico George Yúdice está de acuerdo: «mediante el servicio a las necesidades de comunidades particulares y al hacer simultáneamente su práctica más accesible», tales artistas están «recuperando la función pública del arte».⁹⁶

Yúdice hace estas afirmaciones en un artículo que comienza oponiéndose a las propuestas neoconservadoras de eliminar la subvenciones al arte público. El propósito más amplio de Yúdice, empero, es apropiarse de la definición de lo que hace al arte público, quitándosela a los conservadores. Yúdice pregunta: ¿cómo ha logrado el mundo del arte disputar de forma más eficaz las exigencias conservadoras de privatizar la producción artística, revirtiendo así ciertas ganancias culturales logradas por grupos sociales oprimidos y censurando el arte crítico que, según asumen los conservadores, se enfrenta a los valores públicos? En primer lugar, Yúdice rechaza las respuestas que se han dado a los conservadores desde posiciones liberales que se limitan a defender la libertad abstracta del artista. Tales respuestas, dice

⁹³ Esta denigración de las cuestiones de subjetividad en el discurso sobre el arte público es con frecuencia apoyada por los discursos urbanos y sobre la arquitectura, los mismos discursos que fueron introducidos en el mundo artístico de izquierda en la década de 1980 junto con el debate sobre «lo público» con el propósito de forjar concepciones más democráticas de lo que es el arte público.

⁹⁴ David Trend, «Beyond Resistance: Notes on Community Counter-Practice», en *Afterimage*, abril de 1989, pág. 6.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ George Yúdice, «For a Practical Aesthetics», en *Social Text*, n° 25/26, 1990, pág. 135; reimpreso en Bruce Robins (ed.), *The Phantom Public Sphere*, op. cit.

Yúdice, refuerzan las ideas despolitizadoras que afirman que el arte es autónomo y que los valores públicos son universales. Las respuestas más eficaces al programa conservador, continúa, han venido de los artistas y las artistas que han politizado la práctica artística trabajando en los nuevos movimientos sociales. Llegado a este punto Yúdice da un paso significativo y cuestionable: afirma que los artistas y las artistas que trabajan en el seno de los nuevos movimientos sociales «prescinden del marco [de la institución artística]». ⁹⁷ Con ello quiere decir que operan fuera de las instituciones artísticas convencionales y, por ello, «han recobrado la función pública del arte».

En el clima político actual existen, me parece, todas las razones posibles para apoyar la idea de que el arte comprometido con los nuevos movimientos sociales es una práctica pública crucial. El llamar a tal activismo artístico «arte público» supone un desafío a un discurso estético autoritario que dice proteger tanto «al público» como a «lo estético», apoyando dichas pretensiones en la presuposición de que ambas categorías se sostienen en criterios incuestionables: en ciertos estándares de «decencia», «gusto» o «calidad». Estos estándares aparecen alternativamente caracterizados como trascendentes, naturales o basados en el consenso. Como se atribuyen a una fuente objetiva, a cualquiera que los cuestione se le desplaza automáticamente fuera de los límites de lo público y de lo estético: en realidad, fuera de la «civilización». Yúdice señala correctamente que tales referencias a criterios absolutos se fundamentan en una lógica de exclusión. Las definiciones absolutas del espacio público generan dos tipos de privatización: relegan a la privacidad a las voces que disienten y se apropian —y por tanto privatizan— la esfera pública misma.

Surge un problema, empero, cuando críticos como Yúdice, que quieren tomar posiciones frente a las definiciones autoritarias de lo público como las impulsadas por Jesse Helms y Hilton Kramer, ⁹⁸ redefinen el arte público erigiendo nuevas dicotomías entre lo privado y lo público, tales como dentro/fuera de las instituciones artísticas. Esta división genera su propio espacio público privilegiado, con sus correspondientes privatizaciones. Como consecuencia, las propuestas que redefinen el arte público como un arte comprometido en «estéticas prácticas» tienen ellas mismas una función práctica, una función que ya hemos visto antes: establecen un rígido mapa de oposición entre el «adentro y el afuera de la institución» que se proyecta sobre una oposición público/privado igualmente rígida, expulsando a las políticas feministas de la representación fuera de la esfera pública artística. Escúchese, por

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 134.

⁹⁸ Hilton Kramer es un conocido crítico de arte estadounidense que, desde tribunas como la publicación *New Criterion*, se significó como uno de los paladines de la ideología estética neoconservadora en la década de 1980. Jesse Helms es el senador estadounidense que más se caracterizó por sus ataques furibundos contra todo tipo de desviaciones del buen gusto y de la moralidad establecida achacables al trabajo de artistas en la misma década, y su figura provocó sonados casos de censura (por lo demás, Helms tenía miras más amplias que atacar a artistas peligrosísimos para las buenas costumbres del buen ciudadano medio americano: fue también uno de los más señalados defensores de políticas internas e internacionales represivas y militares por parte del gobierno estadounidense). La actividad de ambos se enmarca en el salvaje ataque neoconservador que dio al traste con las políticas y las estructuras de financiación pública del arte en Estados Unidos, en el clima regresivo de la administración Reagan-Bush (padre) en todos los órdenes [NdT].

ejemplo, al primer crítico citado más arriba. Las críticas de la representación, dice Trend, no tienen una función práctica porque están localizadas en un espacio «fuera del funcionamiento social». «Lamentablemente», escribe, «el mundo del arte está separado del funcionamiento social mediante un mecanismo complejo que define las “disciplinas” en el mundo de las artes y las humanidades», y que, «al fragmentar el conocimiento, al mismo tiempo que lo distancia de las circunstancias prácticas [...], vacía lo estético de cualquier dimensión práctica». ⁹⁹ Las obras que tratan de «las políticas de representación», si se sitúan en una institución artística y se dirigen a un público artístico, «promueven la ilusión de una práctica cultural socialmente desinteresada y no-política». ¹⁰⁰

Yúdice está de acuerdo: «las “políticas de representación” en que está comprometido este tipo de arte [...], este juego sobre el carácter construido de las imágenes [...], no llevan necesariamente a cambiar las condiciones que producen las imágenes en primera instancia». ¹⁰¹ Al igual que Crow —aunque explícitamente— Yúdice valora el carácter público del arte por contraposición a obras como las presentadas en *Public Vision*: «Tomemos por ejemplo la deconstrucción que Cindy Sherman hace de las representaciones de la mujer socialmente construidas en la sociedad patriarcal», escribe. «A pesar de que desafía la autoridad de la representación su obra está fácilmente acomodada dentro del mundo del arte». ¹⁰² La obra de Sherman, en otras palabras, no ejerce ninguna función pública —es privada— porque «no prescinde del marco institucional».

En nombre de la esfera pública política Yúdice resucita la misma polarización que las críticas feministas cuestionaban con el propósito expreso de demostrar que las imágenes son, precisamente, públicas y políticas: la polarización entre las operaciones formales de las imágenes y las políticas que se ejercen desde un afuera. Cuando las críticas feministas establecieron la conexión constitutiva entre las jerarquías de la visión y las jerarquías de la diferencia sexual hicieron que se viera bien claro que las imágenes *per se* no son ni privadas ni políticamente neutrales. A resultas de esto ya no podemos dar por hecho que las instituciones artísticas sean interiores resguardados, aislados del espacio social. La íntima relación entre visión y política sexual muestra que tal aislamiento es una ficción. Lejos de alimentar el marco institucional las obras que tratan de las políticas sexuales de la imagen socaban las fronteras que supuestamente separan el interior institucional de su exterior, lo privado de lo público. La doctrina que establece que la visión estética es la percepción desinteresada de la forma pura y de las verdades universales, la doctrina que subyace en la ilusión de neutralidad de la institución artística, se ve desestabilizada cuando se relaciona dicha contemplación de la forma pura con los placeres sexuales del mirar. Y, como escribe

⁹⁹ David Trend, «Beyond Resistance: Notes on Community Counter-Practice», *op. cit.*, pág. 4.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ George Yúdice, «For a Practical Aesthetics», *op. cit.*, pág. 135.

¹⁰² *Ibidem*, pág. 134.

Jacqueline Rose, estos placeres son a su vez parte de un espacio político que está fuera de lo estético.¹⁰³ Para aceptar el argumento de Rose, en el sentido de que las obras que tratan sobre las imágenes y la subjetividad sexualizada amenazan la clausura —esto es, la privacidad— que asegura el marco institucional, debemos también aceptar, por supuesto, que dicha visión y dicha sexualidad son asuntos públicos.

Las redefiniciones de la esfera pública artística que llevan a cabo Crow y Yúdice tienen como resultado la misma víctima: las críticas feministas de la visión. Esto no significa, empero, que ambos autores mantengan posiciones políticas idénticas. Bien al contrario, Yúdice sitúa a los nuevos movimientos sociales en el corazón de la esfera pública artística, mientras que Crow sostiene que estos movimientos son responsables de la pérdida de la esfera pública. Pero que provoquen la misma víctima no es mera coincidencia. Yúdice y Trend pueden relegar a la privacidad al arte que se basa en el trabajo feminista sobre la representación visual porque suscriben, aunque sea de forma inadvertida, la visión fundacionalista de una esfera pública unificada. ¿Qué otra visión sino hace posible asumir con toda confianza que la llamada fragmentación de los espacios inevitablemente destruye la esfera pública o separa al arte de cualquier función pública? Los críticos que desconfían de la fragmentación fundamentan a veces sus objeciones a las instituciones artísticas citando a quienes han analizado el papel que juega la especialización en disciplinas académicas en la despolitización del saber. Tales críticos de arte equiparan la especialización en disciplinas con el «aislamiento» de las instituciones artísticas. Trend, por ejemplo, se refiere al ensayo de Edward Said «Opponents, Audiences, Constituencies, and Communities» («Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad»)¹⁰⁴ Extrae, empero, la conclusión equivocada de que el objetivo del saber politizado no es, como afirma Said, hacer visibles las conexiones entre el mundo académico y el poder, sino restaurar la coherencia final de toda vida política, y, más aún, que para hacerlo basta con abandonar los espacios disciplinares o, por extensión, la institución artística. Con este abandono, colige Trend, el arte se sumerge en un espacio social omniabarcante y simultáneamente recupera su función pública. Lo público se convierte, como escribe Bruce Robbins, «en una plenitud mítica, y las disciplinas especializadas han de lamentar sin cesar y en vano el emprobecimiento que les ocasiona estar exiliadas de ella».¹⁰⁵

Una lógica similar apuntala la idea de que la política de las imágenes se debe reducir a «las condiciones que las producen en primera instancia» y que cambiar estas condiciones es el *sine qua non* de la actividad pública en el ámbito de la cultura visual. Esta reducción del significado de una imagen estrictamente a sus condiciones externas se hace eco de las teorías sociales que presuponen la existencia de una fundamentación que no solo conforma la

¹⁰³ Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, Londres, 1986, pág. 231.

¹⁰⁴ Edward Said, «Opponents, Audiences, Constituencies, and Communities», en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, op. cit. [versión castellana: «Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, op. cit.].

¹⁰⁵ Bruce Robbins, «Interdisciplinary in Public: The Rhetoric of Rhetoric», en *Social Text*, n° 25/26, 1990, pág. 115.

base de todos los significados sociales, sino que también los gobierna. De acuerdo con ello, el significado se localiza en estructuras objetivas básicas, las cuales se convierten en el objeto principal de la lucha política. Cuando se utilizan para explicar el significado de las imágenes tales teorías sociales cuelan de nuevo en el discurso artístico la imagen que tienen de sí mismas: un espacio político único o privilegiado para la política que las teorías feministas de la representación hace tiempo que rechazaron. Los feminismos han contestado esta imagen de la política porque históricamente ha servido para relegar el género y la sexualidad a la condición de meros auxiliares de la crítica de aquellas relaciones sociales que se consideraban más fundamentalmente políticas. Ahora, con persistente circularidad, esta imagen de la política subordina las políticas feministas de la imagen a un espacio público que presuntamente precede a la representación. Cuando los críticos que abogan por una estética práctica sostienen esta imagen disienten de la premisa a partir de la cual las críticas feministas de la representación han ayudado a extender lo que he llamado un espacio público democrático: la ausencia de fuentes absolutas para el significado social.

Al abandonar tal premisa quienes defienden el arte activista también disienten de los aspectos más radicales de su propio posicionamiento. Cuando separan la política de alineamiento del arte con los movimientos sociales, por un lado, de las políticas de la visión, por otro, no se dan cuenta de que los nuevos movimientos sociales y las ideas feministas acerca de la subjetividad en la representación tienen algo importante en común. Ambos buscan desafiar las teorías sociales fundacionalistas y cuestionan, entre otras ideas, el principio de que el antagonismo de clase garantiza la unidad de las luchas emancipatorias. ¿No es inconsistente afirmar que una fundamentación absoluta determina el significado de las imágenes —una fundamentación que debe ser cambiada antes de que el arte llegue a ser público— mientras se apoya a los movimientos sociales que se distancian de dicha fundamentación? Estos movimientos representan nuevas formas de identidad política que desafían los proyectos políticos tradicionales de la izquierda. Rehúsan someterse a la autoridad reguladora de partidos políticos que excluyen la especificidad y la diferencia en nombre de un interés político esencial. Irreducibles a una norma predeterminada, las nuevas prácticas sociales ofrecen la promesa de modos más democráticos de asociación política.

Los críticos que apoyan la implicación del arte en los nuevos movimientos sociales y sin embargo atacan el trabajo feminista sobre la representación porque fragmenta y pertenece al ámbito privado están socavando la misma preocupación por la preservación de las diferencias que, en otras instancias, defienden con vigor. Aunque comprometidos con la pluralidad y opuestos a la homogeneización conservadora de lo público, inadvertidamente se alinean con los críticos más influyentes que rechazan la diferencia, especialmente quienes, como David Harvey y Fredric Jameson, iniciaron las teorías sobre la cultura posmoderna basadas en un

discurso neomarxista sobre el espacio. He criticado estas teorías en ensayos anteriores.¹⁰⁶ Aquí tan solo añadiré que Harvey y Jameson comparten un tipo de preocupación sobre el espacio público muy extendida hoy, y están a favor de una apropiación del mismo que lo libere de la dominación capitalista y le devuelva su carácter público. También para ellos el espacio público se ha perdido. A diferencia de Yúdice, empero, reconocen la similitud entre el desarrollo de los nuevos movimientos sociales y las exploraciones posmodernas de las imágenes, y en lugar de contraponer ambas cosas, las rechazan en conjunto. Ambos desarrollos, argumenta Harvey, surgen de los efectos fragmentadores que ha producido la reestructuración posfordista del capitalismo. Ambos perpetúan la fragmentación. La pura inmensidad del sistema espacio-económico del capitalismo tardío precipita una crisis de representación para el sujeto. Supera nuestra capacidad de percibir la totalidad social interconectada que subyace en la aparente fragmentación y nos impide aprehender nuestro lugar —nuestra posición de clase— en la totalidad. Esta ceguera nos impide iniciar la acción política que se requiere para transformar la sociedad. De acuerdo con Harvey, la «confusión» de nuestro aparato perceptivo tiene su proyección en las políticas y en la estética posmodernas. En lo que se refiere a lo político, la fragmentación se manifiesta en la proliferación de nuevas identidades políticas que no se adaptan a una norma. En lo que se refiere a la estética, la fragmentación tiene lugar cuando los artistas y las artistas se dedican más a las imágenes que a la «realidad» que se supone subyace en ellas.

La noción de que hay una crisis de las representaciones del mundo social, las cuales resultan inadecuadas, solo puede mantenerse desde la creencia en la existencia de representaciones previamente estables, unívocas e imparciales, es decir, adecuadas; una ilusión que justifica los esfuerzos por reinstaurar la autoridad tradicional. En nombre de la restauración del espacio público los académicos que imaginan, y se identifican con, una edad de oro anterior de conocimiento pleno se elevan a sí mismos a una posición fuera del mundo. A otros y a otras se les relega a un rango secundario o algo peor. En el discurso espacial de Harvey, por ejemplo, la realidad política se equipara a las disposiciones espacio-económicas desiguales. Las personas sin vivienda, el producto más visible de tales disposiciones, emergen como las figuras privilegiadas del espacio político. Los esfuerzos por hablar del espacio urbano desde otros puntos de partida diferentes —o por enfocar otros espacios diferentes— se consideran escapistas, quietistas, cómplices. A cualquiera que analice las representaciones de la ciudad no como objetos comprobables en una realidad externa sino como lugares donde las imágenes se instalan como realidades y donde los sujetos son producidos, se le acusa de insensibilidad hacia la pobre gente de la calle y se le denuncia como un enemigo de las personas sin vivienda. Desde un punto de vista político esta acusación es contraproducente por dos razones. Primero, porque precisamente si queremos comprender y cambiar las actuales representaciones de, y las actitudes frente a, las personas sin vivienda,

¹⁰⁶ Se refiere a «Men in Space» y «Boys' Town»; véase *supra*, nota 68 [NdT].

debemos —por utilizar las palabras de Adorno— «volver nuestros análisis hacia el sujeto [que representa, en lugar de hacia aquel que es representado]». ¹⁰⁷ Segundo, el desprecio de las cuestiones relativas a la subjetividad con frecuencia lleva a ciertos críticos a invocar la figura de la «persona sin vivienda» menos por promover la justicia social que por probar la aguda penetración de su propia visión social.

Historias de encubrimiento

Me preguntaba anteriormente qué función política tiene, en el seno del discurso artístico de izquierda, la llamada a hacer el arte «público». Una posible respuesta es que postular una esfera pública artística se ha convertido en un medio para salvaguardar el espacio tradicional de los proyectos políticos de izquierda. Protegidos por la palabra «público» algunos críticos vuelven a utilizar el adjetivo *real* de manera no problemática y precrítica: gente real, espacio real, problemas sociales reales, todo ello presentado como la base de las luchas políticas reales. Pero las prácticas artísticas que cuestionan las exclusiones en las que se basan estas «realidades» no caen del lado de la privacidad, como afirman sus detractores. Por el contrario, nutren la gestación de un tipo de esfera pública diferente que surge precisamente porque aquello que nos es común tiene un carácter incierto y está por tanto abierto a debate. En realidad, con las nuevas formaciones políticas que toman cuerpo ante nuestros ojos —mediante la demanda de nuevos derechos contingentes, la proliferación de proyectos políticos basados en críticas y objetivos parciales, el crecimiento de tendencias intelectuales que producen nuevos objetos de análisis político desplazando a otros de sus posiciones elevadas—, se podría decir que el espacio público comienza a parecerse menos a una entidad «perdida» que a lo que Bruce Robbins llama convincentemente un «fantasma».

Robbins es el editor de una antología de textos titulada *The Phantom Public Sphere* [*La esfera pública fantasma*]. En la introducción cuestiona y estira el significado de la frase «la opinión pública fantasma», que adopta de Walter Lippman, quien la acuñó en 1925.¹⁰⁸ Según Lippmann, la opinión pública es un fantasma porque el ideal democrático de un electorado responsable y unificado, capaz de participar en la maquinaria del gobierno y de supervisar la acción del Estado, resulta inalcanzable. Los ciudadanos modernos, dice, simplemente no tienen tiempo para estar suficientemente informados acerca de todos los temas que conciernen al bien común. Ya que la opinión pública es un fantasma, concluye, las tareas de gobierno deberían delegarse en las élites sociales cultivadas.

¹⁰⁷ Theodor W. Adorno, «What Does Coming to Terms with the Past Mean?», *op. cit.*, pág. 129.

¹⁰⁸ Bruce Robbins, «Introduction: The Public as Phantom», *op. cit.*

Al igual que Lippmann, Robbins utiliza la idea de lo público como fantasma a fin de poner en duda la existencia de un público unificado. Pero lo hace persiguiendo unos fines diferentes a los de Lippmann: no para renunciar a la esfera pública sino para cuestionar el ideal habermasiano de una esfera pública singular que supuestamente habría entrado en declive. Para quienes proponen este ideal, la recuperación de una esfera pública crítica tradicional es la alternativa a propuestas que, como la de Lippmann, postulan que la democracia sea dirigida por las élites. Para Robbins, el ideal habermasiano es en sí mismo un fantasma, puesto que las cualidades mismas que supuestamente hacen pública a la esfera pública —su carácter inclusivo y accesible— siempre han sido ilusorias. De la esfera pública perdida se habían apropiado en realidad grupos sociales particulares privilegiados. Sobre este punto, Habermas no discreparía. Aunque sabe que en la práctica la esfera pública burguesa fue siempre excluyente, lo que quiere es rescatar al ideal tanto de su realización imperfecta original como de su posterior contaminación por el consumo, los medios de masas y el Estado de bienestar. Lejos de criticar el principio de esfera pública singular reclama su renacimiento en una forma incontaminada. Robbins, basándose en Alexander Kluge y Oskar Negt, argumenta que la esfera pública tradicional es un fantasma no tanto porque nunca se realizara completamente sino porque el ideal de coherencia social que el término *público* siempre significó es en sí irremediamente engañoso y, más aún, opresivo. El ideal de un consenso no coercitivo que se alcanza por medio de la razón es una ilusión que se mantiene mediante la represión de las diferencias y particularidades. Poner en contraste una esfera pública «contaminada» con otra anterior o potencialmente pura significa sostener esa ilusión. «Lo que tenemos que hacer es, más bien, investigar conjuntamente la historia de esta esfera pública y la historia de su decadencia con el fin de resaltar que funcionan con mecanismos idénticos».¹⁰⁹

Para Robbins, la idea de lo público como fantasma tiene efectos beneficiosos. Busca contrarrestar la nostalgia por los públicos perdidos que teme, con acierto, que nos pueda llevar al autoritarismo. Al mismo tiempo, Robbins encuentra que dicha cualidad fantasmática es perturbadora, porque reconoce que tener alguna concepción de la esfera pública resulta esencial para la democracia. Robbins invoca la sospecha de Lippmann acerca de la naturaleza fantasmática de lo público, y encuentra en ella la fuerza para que la izquierda no solo examine sus propias preconcepciones sobre el significado de lo público, sino también para que reconsidere la manera en que debe comprometerse en la protección y extensión de un espacio público democrático. «En las luchas radicales en torno a la arquitectura, el planeamiento urbano, la escultura, la teoría política, la ecología, la economía, los medios de comunicación y la sanidad pública, por citar solo algunas», escribe Robbins,

«lo público ha servido como grito de guerra contra la avaricia individual, como una llamada de atención hacia el bienestar público en contra de los intereses privados, como una demanda

¹⁰⁹ Alexander Kluge y Oskar Negt, *Public Sphere and Experience*, *op. cit.*, pág. 3 [versión castellana parcial en el volumen *Modos de hacer*, *op. cit.*].

de sometimiento al escrutinio público frente al secretismo burocrático y de las grandes empresas, como una arena en la que las minorías desposeídas luchan por expresar su identidad cultural, como una palabra clave para el socialismo. Sin este arma discursiva, parecería que entrásemos en tales luchas inadecuadamente armados».¹¹⁰

La frase «público fantasma» puede, por tanto, desorientar, puesto que no podemos prescindir de tener un concepto de espacio público y nos resistimos por tanto «a ver cómo lo público se diluye por completo en el aire».¹¹¹

Robbins utiliza el término «fantasma» de varias y ambiguas maneras. En primer lugar, lo emplea para nombrar —y criticar— los ideales de una esfera pública unitaria que, dice, ni se ha perdido ni puede recobrase. Robbins afirma que, al contrario, tal esfera pública es un fantasma, una ilusión. Pero cuando relaciona tal estatuto fantasmático de lo público con la posibilidad de su disolución en el aire, entonces estira el término para mostrar que dicha desaparición es un peligro para la esfera pública. Más adelante, empero, Robbins transforma «el fantasma público» en una alternativa —y no solo una crítica— al «público perdido». Su intención es, según concluye, llevar «el tema del público fantasma y sus problemas a un debate menos retrospectivo».¹¹²

En el texto de Robbins está latente la idea de que, aunque la esfera pública perdida sea en cierto modo un fantasma, puede que en una esfera pública que es precisamente un fantasma aniden posibilidades más radicales para la democracia. El relato de Robbins deja abiertas tras de sí importantes cuestiones. Si llevamos el símbolo del fantasma un paso más allá podríamos preguntarnos si la idea del público perdido no se habrá construido con el fin de negar que una esfera pública democrática quizá deba ser, en algún sentido, un fantasma. ¿Es la cualidad fantasmática de lo público un obstáculo o un acicate para la democracia? ¿Queremos conjurar el público fantasma o volver a pensar el público como fantasma? ¿Qué actitud —y qué definiciones de fantasma de acuerdo con ella— deberíamos adoptar si aceptamos la propuesta que hace Robbins de reconsiderar la esfera pública? En pocas palabras: ¿es la esfera pública crucial para la democracia *a pesar de que* o *porque* se trata de un fantasma?

Ciertos autores y autoras que han sometido a reconsideración la esfera pública han elegido la primera opción. Iris Young, por ejemplo, concluye su acérrima crítica del republicanismo cívico con la propuesta de fundar el significado de la esfera pública en la diferencia en vez de en la unidad. El ideal cívico, según sugiere, debería ser reemplazado por un público heterogéneo compuesto por múltiples grupos sociales. La ciudadanía debería ser diferen-

¹¹⁰ Bruce Robbins, «Introduction: The Public as Phantom», *op. cit.*, pág. x.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, pág. xxiv.

ciada para cada grupo. Desde una perspectiva democrática radical su propuesta de hacer proliferar las identidades políticas y multiplicar los espacios políticos resulta prometedora. Al afirmar que las diferencias grupales son relacionales antes que sustantivas Young ofrece argumentos persuasivos contra el ideal cívico universalizador que solo marca como diferentes a los grupos oprimidos.¹¹³ Pero aunque sostiene que un grupo se diferencia por «afinidad», no por ninguna identidad intrínseca, la política de la diferencia que recomienda consiste en último término en una negociación entre reivindicaciones previas de grupos sociales preexistentes. La diferencia se reduce a la identidad, y Young parece olvidar lo que antes subrayó: que toda diferencia es una interdependencia. En consecuencia, elude algunas de las cuestiones más importantes a las que se enfrenta una política del pluralismo: ¿qué concepción de la pluralidad puede contrarrestar el hecho de que el impulso identitario puede verse tentado a estabilizarse condenando las diferencias de los otros? ¿Qué concepto de pluralidad puede operar contra las reacciones agresivas de las identidades establecidas al verse desestabilizadas por otras nuevas?¹¹⁴ Son preguntas que están fuera del alcance de este ensayo. Apuntemos simplemente el hecho de que la política de la diferencia de Young pasa por encima de todas ellas al definir la diferencia como «la particularidad que tienen las entidades», aunque ella misma dice que la particularidad se construye socialmente.¹¹⁵ A resultas de lo cual Young no toma en consideración el papel provechoso que puede jugar el desbaratar, antes que consolidar, la construcción de la identidad, un desbaratamiento en el que los grupos puedan encontrar su propia incertidumbre. Su concepto de una política pluralista desintegra la esfera pública entendida como un espacio monolítico pero vuelve a solidificarla como un ramillete de identidades positivas. Este pluralismo no llega hasta las implicaciones más radicales que se pueden extraer de la incertidumbre que la misma Young introdujo en el concepto de lo público al cuestionar la lógica de la identidad y la metafísica de la presencia que apuntalan el ideal moderno. Retrocediendo respecto a la complejidad de la crítica de la que parte y cayendo en un discurso sobre las entidades antes que sobre las relaciones Young presenta una alternativa cuyo objetivo, aparentemente, es realizar una esfera pública totalmente inclusiva, como un ámbito plenamente constituido, disipando así el público fantasma, que ella representa solo como la ilusión de un público singular.

El teórico Thomas Keenan aborda la cuestión del espacio público de un modo diferente. También él critica la noción de una esfera pública perdida, considerándola una ilusión. Su con-

¹¹³ Iris Marion Young, «Social Movements and the Politics of Difference», *Justice and the Politics of Difference*, Princeton University Press, Princeton, 1990, pág.171 [versión castellana: «Los movimientos sociales y la política de la diferencia», *La justicia y la política de la diferencia*, op. cit.].

¹¹⁴ Es William E. Connolly quien nos recordaba que toda diferencia es interdependencia, y por tanto planteaba estas cuestiones, en «Pluralism and Multiculturalism», ponencia presentada en el congreso *Cultural Diversities: On Democracy, Community, and Citizenship*, celebrado en la Bohem Foundation, Nueva York, febrero de 1994.

¹¹⁵ Iris Marion Young, «The Ideal Community and the Politics of Difference», en Linda Nicholson (ed.), *Feminism/ Postmodernism*, Thinking Gender Series, Routledge, Nueva York, pág. 304 [existe una versión castellana que solamente contiene cuatro de los trece artículos compilados originalmente por Nicholson, entre los cuales no se encuentra el de Iris Marion Young: *Feminismo/posmodernismo*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1992].

tribución al libro de Bruce Robbins también reconsidera la esfera pública democrática en la forma de un fantasma.¹¹⁶ Pero Keenan vincula el aspecto fantasmagórico de lo público con la aparición, no la desaparición, del espacio público. Más en concreto, sugiere que la esfera pública surge como fantasma solo en el momento de una desaparición.

El ensayo de Keenan «Windows: Of Vulnerability» [«Ventanas: de vulnerabilidad»] utiliza un elemento arquitectónico, la ventana, como figura que representa la diferenciación entre los ámbitos privado y público. Basándose en la obra pionera de Beatriz Colomina, Keenan conecta los debates históricos sobre la arquitectura acerca de la forma y el significado de la ventana con los debates actuales sobre la forma y el significado de la esfera pública política. «Cualquier concepto de ventana», escribe Colomina, «implica una noción de la relación entre dentro y fuera, entre espacio privado y espacio público».¹¹⁷ ¿La ventana asegura o amenaza el rigor de la división público/privado? ¿Refuerza o merma la clausura de los ámbitos público y privado que genera esta división? Al igual que Colomina (aunque por medio de otro tipo de distinciones) Keenan relaciona estas cuestiones con el estatus del sujeto humano. ¿Las ventanas fijan al sujeto, como en el modelo de perspectiva tradicional, permitiendo que su mirada distanciada las atravesase, dominando así un mundo que queda enmarcado como un objeto diferenciado y externo? ¿O permiten que entre la luz —el mundo exterior— e, interfiriendo en la visión, interrumpen el control que tiene el sujeto sobre su entorno, perturbando así la seguridad del interior? Como señala Keenan, «cuanta más luz, menos se ve, y cuanta menos haya en el interior más paz, confort y protección tendrá “el hombre” para encontrar una posición desde la que mirar».¹¹⁸

La luz que penetra a través de la ventana es la idea previa que Keenan tiene para reconsiderar la esfera pública basándose en el modelo del lenguaje. La esfera pública, sugiere Keenan, no es, como se concibe tradicionalmente, un espacio exterior al que accedemos como seres privados sencillamente para utilizar el lenguaje de manera imparcial, sino que ella misma «está estructurada como un lenguaje», lo cual hace inconcebible que sea imparcial. La esfera pública de Keenan sobrepasa el nivel del individuo singular y es más que una mera colección de individuos. En este sentido, la idea de una esfera pública que es como el lenguaje no difiere de cualquier otra concepción de lo público. Pero, a diferencia de las nociones clásicas de esfera pública, la esfera pública según el modelo del lenguaje no se opone estrictamente a lo individual. Más bien problematiza la posibilidad de que exista una separación clara entre los ámbitos público y privado. Porque, del mismo modo que la luz atraviesa la ventana, el lenguaje nos alcanza desde lejos; no podemos mantener frente al lenguaje una distancia de seguridad, pero tampoco él puede violar los objetos en el interior contenidos. Más bien llegamos a ser sujetos solo cuando entramos en el lenguaje, en

¹¹⁶ Thomas Keenan, «Windows: Of Vulnerability», op. cit., págs.121-141.

¹¹⁷ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, 1994, pág.134.

¹¹⁸ Thomas Keenan, «Windows: Of Vulnerability», op. cit., pág.127.

el ámbito social preexistente donde el significado se produce. La entrada al lenguaje nos aliena de nosotros y nosotras mismas, provocándonos un extrañamiento, como Freud dice del inconsciente, «de nuestra propia casa». El lenguaje nos hace presentes como sujetos dividiéndonos y abriéndonos al exterior. El habitante de la esfera pública de Keenan no es el sujeto unitario y privado del espacio público clásico. El lenguaje socava nuestra autoposición —despojándonos de un fundamento interno— y también él es inadecuado. La palabras no son iguales a la «realidad»; no dan una expresión adecuada a las cosas tal como son. No existe un significado preexistente en el lenguaje, solo diferencias entre distintos elementos. Al estar compuesto de significantes que adquieren significado solo en relación con otros significantes —sin un término final y por tanto siempre necesitado de añadidos y abierto a perturbaciones— el lenguaje es un medio singularmente público e inestable. «¿Y si la peculiaridad de lo público» se pregunta Keenan,

«fuera no exactamente su ausencia, sino la ruptura en el sujeto y del sujeto respecto a sí mismo, la cual asociamos con la escritura o con el lenguaje en general? [...] En este sentido, todos aquellos libros y artículos que lloran la pérdida o la desaparición de la esfera pública en realidad responden, aunque sea malinterpretándolo, a un aspecto importante de lo público: el hecho de que no está aquí. La esfera pública está estructuralmente en otro lugar, ni perdida ni necesitada de recuperación o reconstrucción, sino que está definida por su resistencia a hacerse presente».¹¹⁹

¿Y si esta peculiaridad de lo público —el no estar aquí— no fuera incompatible con, sino más bien la condición de, la democracia? Esto, por supuesto, es exactamente lo que Lefort afirma cuando define el espacio público como el espacio abierto y contingente que surge al desaparecer el pensamiento de la presencia, la presencia de una fundamentación absoluta que unifica la sociedad y la hace coincidir armoniosamente consigo misma. Si «la disolución de las señales de certeza» es lo que nos convoca en el espacio público, entonces el espacio público es crucial para la democracia no a pesar de ser un fantasma sino por el hecho de serlo, aunque no lo sea en el sentido de una pura desilusión, una falsa impresión ni una apariencia engañosa. Como argumentan Joan Copjec y Michael Sorkin, «la esfera pública fantasma no es una mera ilusión, sino una poderosa idea reguladora».¹²⁰ El espacio público democrático, al contrario, puede ser calificado de fantasma porque en el momento en que aparece carece de identidad sustantiva y es, en consecuencia, enigmático. Surge cuando la sociedad se instituye como una sociedad sin base, una sociedad, como escribe Lefort, «sin un cuerpo [...], una sociedad que socava la representación de una totalidad orgánica».¹²¹ Con esta mutación, la unidad de la sociedad se vuelve puramente social y susceptible de ser contestada. Si el espacio público de debate aparece con la desaparición

¹¹⁹ *Ibidem*, pág.135.

¹²⁰ Joan Copjec y Michel Sorkin, «Shrooms: East New York», en *Assemblage*, nº 24, agosto de 1994, pág. 97.

¹²¹ Claude Lefort, «The Question of Democracy», *op. cit.*, pág.18.

de una base social absoluta, entonces el espacio público es el lugar donde el significado aparece y desaparece continuamente. La esfera pública fantasma es, por ello, inaccesible a las teorías políticas que se niegan a reconocer acontecimientos —como los nuevos movimientos sociales— que no pueden ser aferrados mediante conceptos preconcebidos ni buscando cuáles son sus intenciones finales. El fantasma de la esfera pública es invisible para aquellos puntos de vista políticos que limitan la realidad social a los contenidos que llenan el espacio social ignorando los principios que generan ese espacio. Si la democracia es una forma de sociedad que se destruye cuando se le dota de bases sustantivas, un espacio público democrático no puede ser el estado perdido de plenitud política que deseamos pero que actualmente no tenemos. «Nunca tuvimos lo que hemos perdido», dice Zizek, ya que la sociedad siempre ha estado fracturada por antagonismos.¹²² El espacio público, cuando se produce, en cambio, perdiendo la idea de plenitud, y cuando fundamentamos la vida política democrática en esta pérdida, puede llegar a ser el espacio que habitamos como seres sociales, aunque no sea el que deseamos especialmente.

Si ello es así, todos los libros y artículos que se lamentan por los orígenes perdidos de la esfera pública no son solo respuestas al hecho de que lo público no está aquí. Al tomar la forma de lo que Keenan denomina «una malinterpretación», consisten en reacciones de pánico a la apertura e indeterminación de la vida pública democrática como un fantasma, un tipo de comportamiento agorafóbico que se adopta frente a un espacio público que tiene una pérdida en su origen. Desde una perspectiva sociológica, la agorafobia es una aflicción principalmente de las mujeres. En las calles y plazas de las ciudades, donde los hombres tienen más derecho, las mujeres idean estrategias para evitar las amenazas que las acechan en el espacio público. La mujer fóbica puede en ese caso intentar definir una zona segura en cuyo interior se resguarda. Se inventa «historias de encubrimiento»: explicaciones de sus actos que, como escribiera una socióloga, «no revelen que es lo que es, una persona con miedo a los espacios públicos».¹²³ Por ejemplo, una agorafóbica que camina por la cuneta porque la siente más segura que la acera dirá seguramente a la gente que está buscando algo que ha perdido.¹²⁴

La esfera pública fantasma es, por supuesto, un espacio diferente. No se corresponde con territorios urbanos empíricamente identificables, pero tampoco es por ello menos real.¹²⁵

¹²² Slavoj Zizek, *For They Know Not What They Do*, *op. cit.*, pág. 168.

¹²³ Carol Brooks Gardner, «Out of Place: Gender, Public Places, and Situational Disadvantage», en Roger Friedland y Deirdre Boden (eds.), *NowHere: Space, Time and Modernity*, University of California Press, Berkeley, 1994, pág. 349.

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 350.

¹²⁵ En el curso de este ensayo, mientras examino los actuales debates sobre el «espacio público» no sólo cuestiono el significado del término *público*, sino que quiero problematizar también el de *espacio*. Como intento sugerir desde la primera frase, el espacio no es una categoría obvia ni monolítica. Puede ser una ciudad o un edificio, pero puede ser también, entre otras cosas, una identidad o un discurso. Algunos críticos intentan mantener separados estos espacios, transformando la diferencia entre ellos en una oposición, tratando a los primeros tipos de espacios como algo más «real» que los segundos. En otras palabras, estos críticos aceptan una oposición clásica entre lo extradiscursivo y lo discursivo —por tanto, entre realidad y pensamiento— y trasladan esta oposición a diferentes categorías de espacio. Una crítica

También esconde amenazas y provoca ansiedades, ya que, como escribe Keenan, la esfera pública democrática «pertenece por derecho a los otros y a nadie en particular».¹²⁶ Es por ello que amenaza la identidad del «hombre» —el sujeto moderno— el cual, en este espacio, ya no puede interpretar la totalidad del mundo social como algo dotado de significado solo para él, como «mío». En la esfera pública fantasma al hombre se le priva del mundo objetivado, distanciado y conocible de cuya existencia él depende, y lo que se le presenta, y de lo cual depende, es la imposibilidad de conocer la proximidad de la alteridad y, en consecuencia, la incertidumbre del yo. No ha de sorprender que esta esfera pública se le aparezca al tipo humano moderno como un objeto temible. Como las imágenes de *Public Vision*, está demasiado cerca como para suscitar comodidad.

En esta situación, la historia de la esfera pública perdida puede funcionar de un modo análogo a como lo hace la historia que sirve de encubrimiento de la agorafobia. La historia del público perdido hace que quien la narra aparezca como alguien que habita cómodamente y se preocupa por el espacio público, alguien que, siendo afín a las figuras de la cubierta de *Variations of a Theme Park*, se encuentra incómodo cuando se ve exiliado de la plaza pública. Pero mientras que su historia da la impresión de que quien la narra no teme al espacio público, transforma también ese espacio en una zona segura. La esfera pública perdida es un lugar en el que los individuos privados se reúnen y, desde el punto de vista de la razón, buscan conocer objetivamente el mundo. Allí, en tanto que ciudadanos, «encuentran» el objeto —«la sociedad»— que trasciende las particularidades y las diferencias. Allí, la sociedad se hace posible. Al estar fundada, como toda totalidad imparcial, en la pérdida de otros, la esfera pública perdida clausura las fronteras del mismo espacio que, para ser democrático, debe mantenerse incompleto.

democrática del espacio debe, pienso, romper con estas dicotomías. Porque ningún espacio, en la medida en que es social, es una entidad dada, segura y autocontentida que precede a la representación. Su identidad misma como espacio, su apariencia de clausura, se constituye y mantiene mediante relaciones discursivas que son ellas mismas materiales y espaciales: diferenciaciones, represiones, subordinaciones, domesticaciones, intentos de exclusión. En breve, el espacio es relacional y, en consecuencia, como escribe Mark Wigley, «no hay espacio sin violencia, ni violencia que no sea espacial» (editorial de *Assemblage*, nº 20, abril de 1993, pág. 7). Cuando ciertos críticos se basan en la oposición entre espacios «reales» o «concretos», supuestamente constituidos por procesos extradiscursivos, y otros espacios de los que se afirma que son meramente «metafóricos» o «discursivos», no sólo están restringiendo drásticamente el campo de la «realidad», también ocultan la política mediante la que se construye el espacio de sus propias categorías, presuponiendo que el objeto de su discurso es un campo puramente objetivo constituido al margen de cualquier intervención discursiva. Cualquier referencia aporética al «espacio real» cancela los espacios en cuestión impidiendo que puedan ser cuestionados, reprimiendo precisamente el hecho de que los espacios son producidos. Más aún, establecer una oposición jerárquica entre los espacios es producir espacio, una actividad política enmascarada por la pretensión de que sólo se está aludiendo a un objeto espacial real. Si tenemos por objetivo revelar e intervenir en las luchas políticas produciendo espacios, nuestra atención no debería dirigirse a distinguir jerárquicamente entre espacios heterogéneos, sino a producir un espacio que sea inherentemente más político que otros, dejando de llamar a unos reales y a otros metafóricos, o defendiendo los espacios tradicionales —las plazas, por ejemplo— contra los supuestos peligros que para la realidad suponen las nuevas disposiciones espaciales —como los medios de comunicación, los sistemas de información y las redes telemáticas—. Ello nos distrae de la necesidad de estudiar las luchas políticas reales inherentes a la producción de todos los espacios, y de la posibilidad de ampliar el campo de las luchas para lograr producir muchos diferentes tipos de espacios públicos.

¹²⁶ Thomas Keenan, «Windows: Of Vulnerability», *op. cit.*, pág. 133.

Lefort analiza el totalitarismo como un intento de alcanzar un fundamento social sólido. El totalitarismo, dice, se origina en un sentimiento de odio hacia el problema que yace en el corazón de la democracia: la cuestión que genera el espacio público pero a la vez asegura que se mantenga permanentemente en gestación. El totalitarismo arruina la democracia al intentar llenar el vacío creado por la revolución democrática y al intentar que se desvanezca la indeterminación de lo social. Dota «al pueblo» de un interés esencial, de una «unicidad» con la que se identifica al Estado mismo, cerrando así el espacio público, apresándolo en lo que Lefort llama «el abrazo amable de la buena sociedad».¹²⁷ El abrazo del Estado totalitario llena la distancia que existe entre el Estado y la sociedad, sofocando al espacio público allá donde el poder estatal es puesto en cuestión y allá donde nuestra humanidad común —la «base de las relaciones entre el yo y el otro»— se establece y se perturba.¹²⁸

«El abrazo amable de la buena sociedad» nos alerta de los peligros inherentes a la fantasía aparentemente benigna de la plenitud social, una fantasía que niega la pluralidad y el conflicto puesto que depende de una imagen del espacio social clausurado por un fundamento autoritario. Esta imagen está vinculada a la rígida dicotomía público/privado que relega las diferencias al ámbito privado y erige lo público como una esfera consensuada y universal, el espacio privilegiado de la política. Pero la dicotomía público/privado produce otro lugar privilegiado fuera del espacio social y por tanto inmune al cuestionamiento político: un lu-

¹²⁷ Claude Lefort, «Politics and Human Rights», en *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, MIT Press, Cambridge, 1986, pág. 270.

¹²⁸ Recientemente, Jacques Derrida ha escrito algo parecido sobre el totalitarismo cuando, en otro contexto, especulaba acerca de que éste se origina en el terror que inspira un fantasma (*Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, Nueva York, 1994 [versión castellana: *Espesros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Trotta, Madrid, 1995]). Derrida se refiere a un fantasma diferente: no a la esfera pública fantasma sino al «espectro del comunismo». Al definir al comunismo como un espectro, Derrida recuerda la famosa frase con la que se abre el *Manifiesto comunista*: «Un espectro acecha a Europa, el espectro del comunismo». Derrida escribe sin embargo desde una coyuntura histórica diferente a la de Marx y Engels, acerca del miedo que producía este espectro no en los adversarios del comunismo, sino en sus defensores. Derrida añade al anuncio del *Manifiesto* una inflexión deconstructiva. Para él, la espectralidad es un rasgo constitutivo del comunismo. El comunismo se destruye al realizarse porque existe sólo en un espacio-tiempo dislocado; nunca está totalmente presente sino «siempre por llegar». En este sentido, el comunismo consiste en una fuerza desestabilizadora que hace imposible una sociedad totalmente constituida y que promete por tanto soluciones diferentes a los problemas sociales. Esta promesa, empero, no se dirige ni se debe a un ideal, a algo conocido pero que todavía no está presente. Antes bien, existe sólo cuando la sociedad misma constituye un problema, estando abierta a futuros desconocidos, incapaz de alcanzar ninguna clausura real. El totalitarismo es el intento de lograr dicha clausura. Es la consecuencia de un esfuerzo por escapar de la incompletitud esencial de la sociedad y de provocar «la presencia real del espectro, poniendo así fin a lo espectral». El totalitarismo, dice Derrida, es la «realización monstruosa» del espectro. Por lo mismo, el colapso de los totalitarismos no significa que el comunismo haya acabado. Al contrario, se ha liberado de su realización monstruosa para surgir como un fantasma que acecha a las sociedades capitalistas. Derrida compara el espectro del comunismo con la democracia. El comunismo, escribe, «se distingue como la democracia misma de todo presente vivo entendido como plenitud de una presencia-para-sí, como totalidad de una presencia efectivamente idéntica a sí misma». En este punto el análisis de Derrida parece ser paralelo al de Lefort: el totalitarismo, un intento de conjurar la democracia, surge del malestar que produce la idea de que las incertidumbres de la democracia no pueden resolverse de una vez por todas sin destruirla. Slavoj Žižek ha argumentado recientemente, que Derrida concibe el espectro como un «estrato "superior" de la realidad [...] que persiste en su Más Allá», y que consiste, por ello, en una positivización. Para Žižek, el espectro de Derrida otorga la condición de «cuasi-ser» a un vacío y constituye por tanto un intento de escapar a algo incluso más aterrador: «el abismo de la libertad». Ver la introducción de Slavoj Žižek al libro del que es editor, *Mapping Ideology*, Verso, Londres, 1994, págs. 1-33.

gar ventajoso o, en palabras de Lefort, «el punto de vista desde donde se observa todo y a todos», una «fantasía de omnipotencia».¹²⁹ Es la seguridad de esta división público/privado, que da cobijo al sujeto frente al espacio público, lo que el arte basado en la crítica feminista de la imagen ha impugnado con fuerza, insistiendo en que la identidad y el significado se forman *en* el espacio público, cuestionando así la posibilidad de que existan puntos de vista externos. Laclau ha escrito que la tarea fundamental de la cultura posmoderna en las luchas democráticas es «transformar las formas de identificación y construcción de la subjetividad que existen en nuestra civilización».¹³⁰ Cuando el arte interviene en las formas de representación mediante las cuales los sujetos se construyen a sí mismos como universales y desprovistos de diferencia, ¿no deberíamos darle la bienvenida —junto con el arte implicado en los nuevos movimientos sociales— como una contribución a la profundización y extensión del espacio público? En especial si queremos evitar que el espacio público se convierta en una posesión privada, lo que con frecuencia se intenta hoy en nombre de la democracia.

¹²⁹ Claude Lefort, «Politics and Human Rights», *op. cit.*, pág. 270.

¹³⁰ Ernesto Laclau, «Building a New Left», *New Reflections on the Revolution of Our Time*, *op. cit.*, pág. 190.

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© del texto Rosalyn Deutsche (MIT Press, MA)
© de la traducción Jesús Carrillo y Marcelo Expósito
Revisión de Marcelo Expósito
Diseño de Cosmic <http://www.cosmic.es>

Tipografías: Clarendon y Trade Gothic

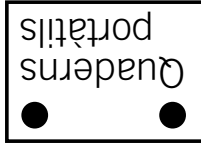


Pça. dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Espanya)
T. (+34) 934 120 810
F. (+34) 933 249 460
www.macba.es

Rosalyn Deutsche es profesora de arte moderno y contemporáneo, teoría feminista y teoría urbana en el Barnard College (Nueva York). Las principales materias de análisis de la obra de Rosalyn Deutsche son el concepto de esfera pública, el desarrollo desigual o los modelos de arte público (arte público crítico), como el realizado por el artista Krzysztof Wodiczko. Una de sus obras principales es *Evictions: Art and Spatial Politics* (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996). Este volumen incluye el ensayo *Agoraphobia* que publicamos aquí en una nueva versión revisada de la traducción al castellano que hicieron Jesús Carrillo y Marcelo Expósito, publicada anteriormente en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Quaderns portàtils (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA en los últimos cinco o seis años; pero también pueden encontrarse textos publicados anteriormente en catálogos de exposición. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo.

Quaderns
portàtils

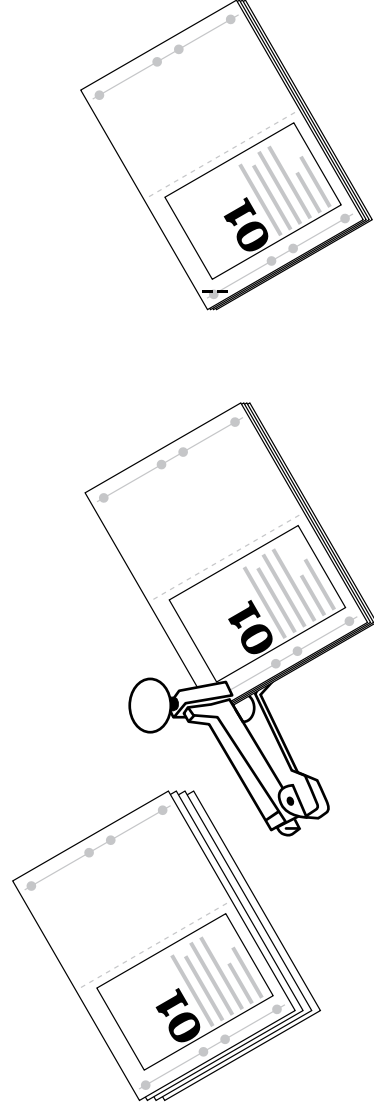


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

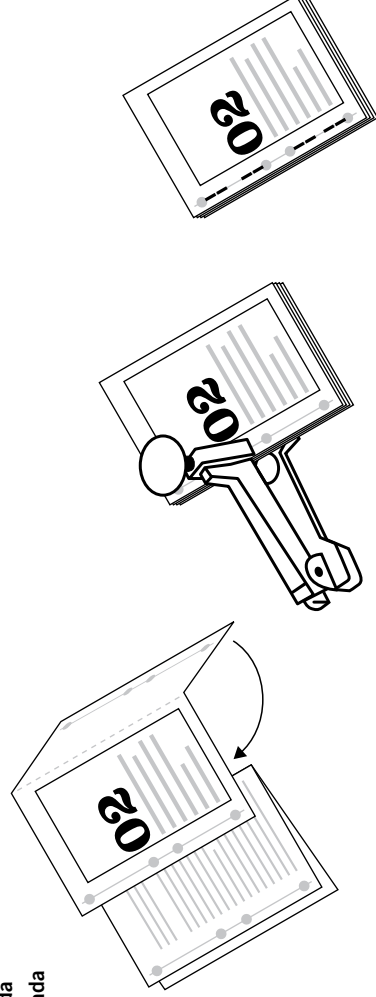
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

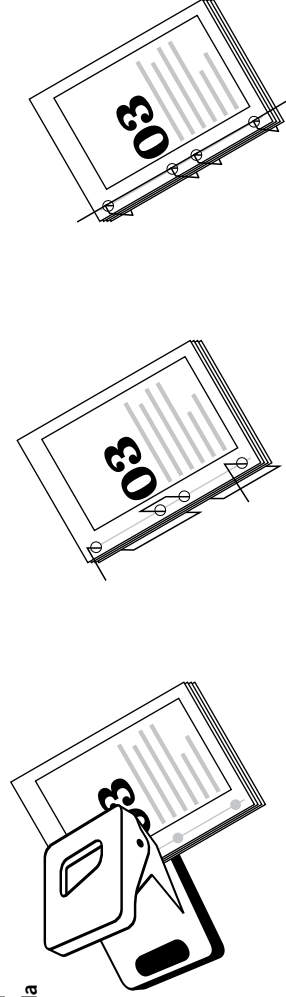
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).