

EL AFICHE ARTÍSTICO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Rodrigo Alonso

Presentado en: *II Jornadas de Intercambios Artísticos. Lo Visual y los Lenguajes Artísticos Hoy*. Dirección General de Museos. Buenos Aires. 2003.

Introducción

En los últimos años, el concepto de espacio público ha sido objeto de múltiples estudios y reconsideraciones. Desde diferentes perspectivas, su estatuto se ha vuelto problemático, principalmente en relación a la concepción moderna para la cual dicho espacio es sólo un escenario de la vida social.

Las teorías contemporáneas, en cambio, prefieren referirse al espacio público como un ámbito de construcción social, un terreno donde se negocian roles, identidades y relaciones de poder, el producto de la acción, la interacción y la competición entre los diferentes agentes que lo habitan. De esta forma, el espacio público ha dejado de poseer una identidad positiva para transformarse en el terreno de significaciones en constante transformación.

Las diversas representaciones que surgen de esas negociaciones no conviven, sin embargo, en igualdad de condiciones. En su análisis sobre la ciudad –un caso particular de espacio público– Martha Rosler señala: “La ciudad, cualquier ciudad, es un conjunto de relaciones a la vez que una concentración de edificios: es un lugar geopolítico. Más que una simple intersección de representaciones en conflicto, la ciudad está compuesta de múltiples realidades que raramente se cruzan y que cuentan desigualmente en los modos en que la sociedad se representa a si misma”¹.

Así como el espacio público cobra un nuevo sentido en las teorías recientes, también lo ha hecho el arte que se produce en ese terreno. En *Public Art and Urban Identities*, Miwon Kwon² recoge la progresión –ya clásica– del arte público en los Estados Unidos, reseñándola en tres estadios prácticamente sucesivos:

- 1.- El arte en los espacios públicos: típicamente, una escultura modernista abstracta colocada en un espacio exterior, con el objeto de “decorar” o “enriquecer” una área urbana, generalmente plazas o edificios públicos o corporativos.
- 2.- El arte como espacio público: obras menos orientadas hacia el objeto y con una mayor conciencia del lugar donde serán emplazadas, que generalmente tienen en cuenta el contexto urbano, la arquitectura o el diseño de los alrededores.
- 3.- El nuevo género de arte público: programas temporarios en los que los artistas trabajan con la gente del lugar, principalmente con los sectores marginales, focalizándose en cuestiones sociales o de identidad local o grupal.

A pesar de las limitaciones que incluso el propio autor ha señalado en esta clasificación, las transformaciones generales en las relaciones entre arte y espacio público aquí reseñadas permiten poner de manifiesto algunas de las claves que aún se pueden percibir en el trabajo de muchos artistas que eligen el espacio público como ámbito para su producción: la tendencia a evitar las instalaciones permanentes en virtud de intervenciones temporales y efímeras, el reemplazo del objeto artístico por la estimulación de los eventos y procesos, el abandono de la autonomía artística y de la figura del creador individual por las acciones en grupos y las colaboraciones participativas, el desplazamiento de las cuestiones estéticas hacia las políticas y sociales

Los Afiches en el Espacio Público

Entre las diversas manifestaciones artísticas que han alcanzado el espacio público en los últimos años, la intervención urbana con afiches ha sido una de las más frecuentadas. Conjugando expresión, comunicación e información, artistas y colectivos de trabajo interpelan al transeúnte con imágenes enigmáticas, textos provocadores o propuestas participativas, transformando el entorno urbano en un nuevo ámbito para la reflexión estética, política o social.

En la ciudad, el afiche artístico convive con la oferta comercial, la propaganda política y la cotidianidad de los ciudadanos. En este contexto, sus relaciones con el entorno pueden inducir lecturas ambiguas, dudosas e incluso opuestas al sentido original: este es sólo uno de los riesgos que enfrenta la “obra”³ al desentenderse de las redes de contención institucionales de las “bellas artes”. Sin embargo, ese riesgo puede tornarse en una de sus cualidades más contundentes, al poner de manifiesto la potencia de la que todavía es capaz la producción artística cuando se reinserta en los dominios de la vida cotidiana.

Al apropiarse de la ciudad, de sus calles y paseos comunes, los artistas no sólo ingresan discursivamente en la esfera pública, sino que, al mismo tiempo, cuestionan uno de los regímenes fundamentales de la moral burguesa. Como ha afirmado Abbie Hoffman ⁴, “para la clase media la calle es un símbolo extremadamente importante, porque todo tu proceso de experimentación de la cultura está encauzado a mantenerte fuera de la calle”. De igual forma, la reactivación del espacio público se opone a la coacción política contemporánea, sustentada en una elaborada tecnología de la privacidad hogareña, que induce el abandono de las áreas urbanas hacia sitios supuestamente más seguros e indudablemente más vigilados, desactivando las posibilidades de construcción y manifestación personal y social de los ciudadanos.

La expresión artística correctamente articulada en el espacio público puede, en opinión de Suzanne Lacy, poseer una relevancia social efectiva ⁵. Según la artista, la experiencia pública se ha manipulado al servicio de la publicidad y la política, por ejemplo, donde los productos y los políticos se vinculan al deseo y a los valores. La experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, puede devolverla. En su opinión, la empatía es un servicio que los artistas todavía pueden ofrecer al mundo.



Pablo Boneu. Estética de la Omisión. 1998.



Anónimo. La Familia Obrera Hoy. 2000.

Dentro y Fuera de las Instituciones

Por sus propias características, los afiches realizados por artistas y destinados al espacio público no encuentran una adecuada repercusión en el circuito del arte. Sin embargo, tampoco se encuentran completamente desvinculados de éste, ya que los propios artistas que los producen se definen, en la mayoría de los casos, en función de ese circuito.

Lo más adecuado es, en realidad, considerar a esta práctica como una actividad fronteriza entre el mundo del arte y el entorno social. Justamente en ese tránsito se encuentra, probablemente, uno de sus fundamentos. “Si todo espacio se define por las prácticas que le «dan lugar», ello es más aún así en las fronteras, pues estas sólo existen por su relación con el acto de cruzar... En cierto modo, la frontera necesita ser cruzada para hacerse real; sino, sólo sería una construcción discursiva” ⁶.

Ese estado fronterizo ha hecho que muchas veces estas prácticas compartan ambos espacios. El caso de la intervención urbana de Pablo Boneu en Córdoba, “La estética de la omisión”, es un buen ejemplo. Boneu empapeló la ciudad de Córdoba con afiches en blanco, que en uno de sus bordes llevaban el título de la intervención y los datos del Centro Cultural España Córdoba, institución que había auspiciado la acción. Su intención era contrarrestar la contaminación visual del espacio público y, eventualmente, invitar al transeúnte a acercarse al centro cultural. Pero cuando éste llegaba al lugar, sólo encontraba los mismos afiches que ya había visto. El ámbito institucional no le proveía, esta vez, de una experiencia única y trascendental.

Con un sentido diferente, el grupo Con Esta Boca en Este Mundo (Pelusa Borthwick, Mónica Guariglio, Teresa Volco) realizó una serie de acciones que vinculaban el espacio institucional con el público. En 1999, con motivo de la visita de las Guerrilla Girls a Buenos Aires, pegaron afiches en la fachada del Museo de Arte Moderno, lugar donde las representantes del colectivo norteamericano iban a brindar una conferencia. De esta forma, asentaban con su acción en el ámbito urbano los postulados feministas que constituían el eje del debate en el interior del museo.

Al año siguiente, repartieron dentro y fuera de ArteBA, un afiche donde se cuestionaba el concurso que realizaba la feria para elegir al artista argentino del siglo, debido a la deficiente representación de artistas mujeres. La vinculación del espacio institucional con el social cobraba sentido en el hecho que era precisamente hacia este espacio al que intentaba proyectarse la feria con su concurso.

Un caso curioso de este doble tránsito lo constituye un afiche que apareció en Buenos Aires en tiempos del gobierno de De la Rúa; se titulaba "La Familia Obrera". A un lado, bajo una imagen sólo reconocible en el contexto artístico, rezaba "1968. Obra de Oscar Bony". En el otro lado, la frase "2000. Obra de la desocupación" sólo mostraba la tarima sobre la que descansaba una familia en la referencia original.

La imagen era impactante, y ciertamente, llamaba la atención. Pero su proyección social, aún cuando estaba emplazada en el espacio público, era claramente limitada. Como sucede con el afiche publicitario o político, el artístico funda su productividad semántica en la interpretación. Y como asegura Nina Felshin, "la participación a través de la interpretación -una estrategia clave en el arte activista- es imposible si la ambigüedad y la oscuridad, a pesar de lo provocativa que se sea una obra, estética e intelectualmente, impiden su comprensión" ⁷.

Esto no significa que el afiche artístico sólo puede hacer uso del lenguaje corriente y no aspirar más que a la completa comprensión verbal. Si fuera así, pocas cosas lo diferenciarían de la publicidad comercial, que incluso puede llegar a ser más atrayente desde un punto de vista puramente estético.

En realidad, los afiches realizados por artistas suelen ser más enigmáticos o mucho menos directos que sus pares comerciales. Pero además existen dos elementos que normalmente los diferencian. Por un lado, el afiche artístico no promociona ninguna "mercancía"; en todo caso, llama a la conciencia sobre alguna situación, hecho o acontecimiento. Por otra parte, en general, se presenta como un enunciado anónimo, potenciando al extremo la situación de su recepción pública.

Unidad y Multiplicidad

En oposición a los postulados del circuito del arte, las intervenciones urbanas con afiches rechazan las valoraciones sustentadas en la unicidad de la obra. Se trata, por el contrario, de utilizar medios de fácil reproducción, que permitan una mayor difusión de la propuesta, y con ella, la posibilidad de una audiencia ampliada.

La exhibición repetida de los carteles puede reforzar, incluso, los aspectos semánticos de una acción. La intervención "Bocanada" realizada por Graciela Sacco en Rosario se servía, precisamente, del carácter serial de la pegatina callejera, para llamar la atención sobre la generalización del hambre, hecho al que hacían referencia las numerosas bocas abiertas que componían la intervención.

Pero aunque por su lógica el afiche pareciera requerir esa difusión seriada, no es inusual la utilización de carteles únicos, en general referidos a proposiciones muy específicas. Tal es el caso de la intervención "Comentario", de Leonello Zambón y Lucas Ferrari, que consistió en colocar en espacios de publicidad una imagen del entorno que dicho espacio obturaba visualmente. El comentario surge de la confrontación del paisaje con su imagen, del ámbito urbano con su cristalización en los límites reservados a la comunicación publicitaria.

El concepto en el que se sostiene la intervención requería de esa actuación única y localizada, como fue el caso también de la propuesta de Eduardo Molinari realizada en el contexto del mismo taller del Proyecto Trama ⁸. En su trabajo, Molinari intervino la fachada de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires -edificio que había sido sede de la Fundación Eva Perón- con imágenes y textos provenientes de una investigación sobre las representaciones gremiales, re-articulando la historia del sitio y sus vinculaciones sociales y culturales. Con sus re-significaciones de la publicidad comercial y política, Oscar Brahim también introduce comentarios individualizados en el espacio homogéneo de la gráfica ciudadana. Sus acciones son formas de intervención concreta en la esfera pública, que llaman la atención sobre el carácter inestable de ésta y sobre las posibilidades reales de actuar en sus dominios.

Los afiches de Carlos Filomía han potenciado frecuentemente esa participación en la configuración de la esfera pública. En gran parte de sus intervenciones, los transeúntes son invitados a escribir sobre afiches-modelo, en algunos casos sin referencias concretas a situación social, política o cultural alguna y sin indicaciones de uso, expresando ideas y opiniones de manera completamente abierta e ilimitada. Los resultados hablan claramente del nivel de interacción que propuestas como estas pueden despertar en el habitante urbano, pocas veces interpelado en su capacidad real de generar debate y opinión pública.

Reactivando la Esfera Pública

Tradicionalmente, el espacio público ha sido el ámbito de la expresión cultural, política y social. Y si bien las políticas contemporáneas buscan desactivar tal espacio en sus posibilidades de articular discursos sociales y comunitarios, lo cierto es que sigue siendo el terreno privilegiado para el debate público y la participación colectiva.

Incentivar tales debates suele ser el objetivo de muchas de las acciones artísticas que toman por escenario las calles y otros espacios públicos.



Marcos Luzkow. Proposiciones Lingüísticas. 2001.



Graciela Sacco. Bocanada. 1997.

El grupo Mujeres Públicas ha comenzado a frecuentar ese camino. Con motivo del día de la mujer, realizaron una pegatina de afiches denunciando el aborto clandestino desde la Plaza de Mayo a la Librería de Mujeres. En mayo último, comenzaron el "Proyecto Heteronorma", consistente en la distribución de afiches donde se cuestiona lo que las artistas denominan "la heterosexualidad obligatoria", a través de frases del tipo "¿Es usted heterosexual, cómo se dio cuenta?", "¿Es usted heterosexual, su familia lo sabe?" o "¿Cree que su heterosexualidad tiene cura?". Estas acciones reactualizan la discusión en torno a las difusas barreras entre espacio público y privado, entre construcciones sociales, individuales y subjetivas, bebiendo en la máxima feminista según la cual "lo personal es político". Los debates sobre cuestiones de género son particularmente productivos cuando se actualizan en el espacio público, ya que éste suele proyectarse decisivamente sobre los ámbitos donde se negocian identidades sociales.

El lenguaje social es uno de los terrenos en los que esos debates cobran un sentido particular⁹. Marcos Luczkow lo ha señalado con su intervención urbana "Propuestas Lingüísticas", en la que empapeló sectores de la ciudad con carteles que exhibían la imagen de animales autóctonos argentinos junto a su nombre transformado al género opuesto ("mulito", "pingüina", "vicuña"). De esta forma, llamaba la atención sobre el poder del lenguaje en la construcción de géneros e identidades. En otros casos, el debate público se ha orientado a reflexiones de tipo socio-político más o menos vinculadas a las coyunturas históricas en las que las acciones tuvieron lugar. El grupo "Máquina de Fuego", por ejemplo, intervino las paredes cercanas a la Plaza de Mayo con un cartel donde la figura de un luchador se vinculaba a la frase "La lucha continúa", en el aniversario de los sucesos de diciembre de 2001. María José Álvarez Hammelin, por su parte, realizó una serie de intervenciones con afiches en espacios publicitarios, transfiriendo el lenguaje de las liquidaciones comerciales a la imagen de una bandera argentina, en plena crisis económica y política.

El trabajo del grupo La Mutual ArtGentina debe considerarse igualmente en relación al contexto histórico y socio-político, pero sus relaciones con éste son por momentos más indirectas, ambiguas e incluso poéticas. En su "Acción Gráfica" realizada en 1999, afiches como el de Teresa Volco "Si digo pan, ¿comeré?" –apropiación de un verso de Alejandra Pizarnik– transformaban el discurso poético en político por un proceso de re-contextualización, mientras otros, como el de Sergio Schmidt "Irritante" (escrito al revés) aparecían como apelaciones menos directas al contexto, aunque adquieran todo su sentido en éste. Porque tanto en éste, como en todos los casos reseñados, las relaciones con el contexto son una de las claves más importantes para la lectura de su productividad semántica, estética y política. El abandono del contexto expositivo, el alejamiento de las instituciones artísticas, produce como efecto inmediato una nueva discursividad en la que la sociedad, la cultura y la historia actúan como cajas de resonancia.

1. ROSLER, Martha. "If You Lived Here..." en WALLIS, Brian (ed). *If You Lived Here...* Seattle: Bay Press, 1991
2. KWON, Miwon. "Public Art and Urban Identities", en *Public Art is Everywhere*. Hamburg: Kunstverein Hamburg; Kulturbehörde, 1997.
3. La noción de "obra artística" es ciertamente anacrónica cuando se hace referencia a estas intervenciones en el espacio público. Si partimos de la base de que el espacio público se construye a partir de las prácticas que en él se actualizan, esa "obra" dejaría de instalarse "en" el espacio público para "formar parte" de él, con lo cual ya no cabe hablar de obra y espacio público como entidades separadas. Utilizo el vocablo, sin embargo, a falta de otro término específico, y en la conciencia de estar refiriéndome a él desde el discurso artístico.
4. Citado en FELSHIN, Nina: "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo", en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (eds). *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
5. LACY, Suzanne: "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art", en LACY, Suzanne (ed). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
6. CARRILLO, Jesús. "Espacialidad y arte público", en BLANCO, Paloma, et.al. Op.cit. La frase hace referencia al video de Ursula Biemann, *Performing the Border* (1998).
7. FELSHIN, Nina. Op.cit.
8. Tanto la intervención de Leonello Zambón y Lucas Ferrari, como la de Eduardo Molinari, fueron realizadas en el contexto del Taller de Investigación sobre la Práctica Artística y su Proyección Social organizado por el Proyecto Trama en 2001.
9. Véase particularmente mi comentario a la acción "De Mierda" de Alejandra Bocquel y Carina Ferrari en ALONSO, Rodrigo. "La Ciudad Escenario. Itinerarios de la Performance Pública y la Intervención Urbana". *Jornadas de Teoría y Crítica*. La Habana: VII Bienal de la Habana, 2000.
10. El grupo La Mutual ArtGentina estuvo compuesto por: Juan Carlos Romero, Teresa Volco, Daniel Ontiveros, Rosana Fuertes, Fernando Fazzolari, Hilda Paz, Diana Dowek, Eduardo Medici, Viviana Sasso, Alfredo Saavedra, Magdalena Pagano, Diego Melero, Andrés Garavelli, Sergio Schmidt, León Ferrari. Coordinación: Pelusa Borthwick.