

Cuando la calle entra por la ventana

Contradicciones de intervenir el espacio público *on* y *offline*

JORDI PALLARÈS

Résumé

Les nouvelles technologies — invisibles ou déguisées en loisirs et plaisir — proposent de nous offrir la sécurité, de faciliter notre vie quotidienne et d'avoir le contrôle sur des choses imperceptibles. On sait pourtant que la réalité est différente. Quels que soient leurs formats et leurs stratégies, les pratiques artistiques qui travaillent dans et à partir de l'espace public devraient avoir conscience du rôle de ces technologies et des espaces d'interaction personnelle et collective offerts par la sphère publique. Intervenir — en tant que citoyen et/ou en tant qu'artiste — suppose d'être vigilant et critique à l'égard de ce qui se passe autour de nous afin de reconnaître les contradictions et les conflits qui animent l'espace public et de contribuer, par nos actions, à une certaine transformation du public et de ce qui est public. En cela, le plus subversif et révolutionnaire serait peut-être de savoir tirer profit de la vision zénithale que nous offrent les nouvelles technologies, tout en continuant à marcher dans la rue et à ne pas perdre de vue la vision horizontale et relationnelle de l'être humain.

Mots-clé : invisibilité, espace public, sphère publique, exposition, intervention

Resumen

Las nuevas tecnologías –invisibles o disfrazadas de ocio y placer– desean ofrecernos seguridad, facilitarnos las cosas y controlar lo que nosotros no alcanzamos a ver. Pero sabemos que no es realmente así. Cualquiera que sean sus formatos y estrategias, las prácticas artísticas que operan en y desde el espacio público deberían ser conscientes en su exposición del papel de estas tecnologías y de los espacios de interacción personal y colectiva que la esfera pública facilita. Intervenir (o ser intervenido) –como ciudadano y/o como artista– supone estar atento y ser crítico con lo que sucede a nuestro alrededor para reconocer las contradicciones y conflictos propios del espacio público y contribuir, con el impacto de nuestras acciones, a una cierta transformación del público y de lo que es público. Quizá lo verdaderamente subversivo y revolucionario sea aprovechar la visión cenital que los nuevos dispositivos digitales nos proporcionan y, a la vez, seguir pisando la calle para evitar perder de vista lo horizontal y lo relacional del ser humano.

Palabras clave: invisibilidad, espacio público, esfera pública, exposición, intervención.

Abstract

The new technologies –invisible or disguised as leisure and pleasure– want to offer us security, make things easier for us and control what we cannot see. But we know it's not really like that. Whatever their formats and strategies, artistic practices operating in and from public space should be aware in their exhibition of the role of these technologies and the spaces for personal and collective interaction that the public sphere

facilitates. Intervening (or being intervened with) –as citizen and/or as artist– means being vigilant and critical of what is happening in order to contribute, with the impact of our actions, to a certain transformation of and from the public. Out on the street or from home, to recognize the contradictions and conflicts that arise there individually and collectively. Perhaps the truly subversive and revolutionary thing is to take advantage of the zenith vision that the new digital devices provide us while continuing to step onto the street to avoid losing sight of the horizontal and relational aspects of the human being.

Keywords: Invisibility, Public Space, Public Sphere, Exposition, Intervention.

“Cuanto más lo pensaba, más comprendía lo absurdo que era ser un Hombre Invisible en un clima inhóspito y en una ciudad populosa y civilizada. (...) ¿De qué sirve estar orgulloso de un lugar cuando no puedes aparecer en él?”

H. G. Wells¹

“El escuchar es lo más revolucionario que se puede hacer. Sin duda alguna. El escuchar y el escucharse. Porque escuchar el mundo que te rodea te permite saber cómo piensa el mundo que te rodea. En qué consiste el mundo que te rodea. ¡Cuánto eres de ese mundo!”

El Niño de Elche²

Introducción

Según narra Bernardo Bertolucci en *The Dreamers* (2003), el mayo francés del sesenta y ocho lo empezaron los cineastas cuando salieron a la calle como protesta a la destitución de Henri Langlois como director de la Filmoteca de París. Una toma del espacio público desde una clase social formada, atenta y acostumbrada a narrar y a interpretar la realidad. Así empieza una película en la que el director italiano habla del hecho de rebelarse como algo justo y necesario para transformar la realidad. La de uno y la que ocurre fuera. Precisamente, la dicotomía dentro/fuera es clave en la película así como otras contradicciones propias de aquellos que sueñan un mundo mejor. Conflictos que el trío protagonista refleja en sus juegos y comportamientos inherentes a su condición política y social.

Como dice Rancière, la vieja problemática del activo y del pasivo no se resuelve tan fácilmente. Conviene saber, antes de nada, quién debe alzarse y por qué

¹ Herbert George WELLS, *The Invisible Man*, Madrid, Alianza Editorial, 2015 (1897), p. 187.

² En el documental “Coplas Mecánicas” (2018) de Víctor Hugo Espejo, El Niño de Elche comenta su proceso creativo a partir del espectáculo del mismo nombre realizado en el festival Sónar en Barcelona en 2018. Véase: Víctor HUGO ESPEJO, “Coplas Mecánicas” [on-line], FILMIN, 2 abril 2019 [consultado el 13/04/2020] <URL: <https://www.filmin.es/corto/coplas-mecanicas?origin=searcher&origin-type=unique>>.

motivo. [...] El levantamiento no es tanto un acontecer-activo del *pathos* como un modo de combinar el movimiento con el reposo³.

Y es que lo revolucionario empieza muchas de las veces en uno mismo y en espacios tan íntimos y personales como el espejo del baño⁴.

En los diez minutos finales de la película, un adoquín entra desde la calle rompiendo los cristales de la ventana de la casa en la que los tres jóvenes llevan compartiendo unos días. En ese preciso momento se encuentran durmiendo bajo un tienda de campaña ocasional dentro de una de las habitaciones. Una ocupación adolescente y consentida de la casa durante la ausencia de los padres de dos de ellos. Como parte del pavimento urbano, el adoquín supone la reconexión con la realidad de la calle, con el resto de jóvenes y no tan jóvenes que están pisándola al manifestarse, el grito de los cuales entra también en la vivienda junto al adoquín lanzado. Una realidad que les apela, afecta y apoyan pero que, hasta el momento, transcurría paralela al bienestar de su permisividad doméstica. Y ahí la reacción a la reacción, el querer apoyar contra viento y marea una causa que les pertenece pero que no terminan de dimensionar. El querer salir de nuevo a la calle —tras su reposo— con sus respectivos miedos, complejos y con las dosis de agresividad que la protesta requiere.

A nivel artístico, el verbo “intervenir” contempla en la actualidad múltiples maneras históricas de abordar el espacio público. Desde prácticas subculturales como el *graffiti*; las nuevas derivas psicogeográficas como parte del legado situacionista de finales de los cincuenta, pasando por todo tipo de acciones efímeras herederas de los setenta en cuanto a la desmaterialización del objeto artístico y la práctica performativa; también lo considerado como arte público (aunque pensado *a priori* para permanecer) como aquel que viene encargado y dirigido por una institución o entidad privada y se “instala” en el espacio urbano; las prácticas relacionales, locativas y de realidad aumentada en los que las nuevas tecnologías juegan un papel importante; el nuevo muralismo contemporáneo y cualquiera de las intervenciones que se vinculan al heterogéneo fenómeno del Street Art. Sin ignorar todo ese bagaje, la acción de revelarse y manifestarse supone una intervención en sí misma, entendiendo el verbo intervenir en el sentido etimológico de interpelar, actuar, mediar o participar de un proceso. El historial de las transformaciones

³ Jacques RANCIÈRE, “Un aixecament pot amagar-ne un altre”, Georges Didi-Huberman (éd.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume/ Gallimard, 2016, p. 56-57.

⁴ El grupo punk norteamericano Hüsker Dü dejó anotado de manera anónima en su último trabajo discográfico “*Revolution starts at home, preferably in the bathroom mirror*” (*Warehouse: Songs and Stories*, 1987).

sociales más recientes nos indica la importancia y la repercusión de determinadas intervenciones colectivas que han respondido a ciertas demandas producidas por la crisis de la socialdemocracia. El 15M, por ejemplo, fue un movimiento global que en 2011 sacó a la calle a multitud de personas de muchas ciudades europeas bajo el parangón revolucionario de lo que ocurrió en un país que no llega a medio millón de habitantes. Una hazaña que llevó a los islandeses en 2007 a intervenir la política económica de su país, consiguiendo que el gobierno de aquel momento dimitiera en bloque. De ahí que, cuatro años después, la posibilidad de ese logro provocara manifestaciones multitudinarias y simultáneas en varias ciudades del planeta, generando consignas e imágenes que se reprodujeron y se multiplicaron en el espacio público de la calle y de Internet de manera muy parecida a los que cuarenta y tres años antes se llevaron a cabo en las calles de París. Y es que artistas y colectivos varios (también ciudadanos ocasionales) en determinados contextos y momentos históricos han contribuido con y desde sus acciones en la ciudad a la transformación de la misma. Con mayor o menor consciencia, algo parecido ocurriría en la segunda mitad de los sesenta en Nueva York, Filadelfia o Chicago con el gesto político de no pocos adolescentes que empezaron a *escribir* en la calle como actitud política previa a lo que hoy entendemos como *graffiti*⁵. Un gesto presencial, territorial y de apropiación propio del ser humano en su relación con lo que le rodea y comparte. Intervenciones que generan cambios que, si bien no son visibles a corto plazo, sí acaban cristalizando en fenómenos socioculturales de gran influencia en generaciones posteriores. Fenómenos habitualmente absorbidos por lo institucional y por la industria cultural que los oficializa y mercantiliza, a la vez que desactiva. Esas y otras contradicciones forman parte implícita de determinados movimientos sub y contraculturales y del propio hecho de intervenir en la calle, provocando al individuo lidiar entre cosas tan básicas como lo propio y lo ajeno, lo personal y lo colectivo, el beneficio propio y los intereses comunes. Una actitud que se expande sin apenas límites en el espacio público digital, poniendo sobre la mesa nuevas y no menos interesantes cuestiones sobre el sentido y el alcance hoy de la práctica artística intervencionista, sobre sus ambigüedades, oportunismos y paradojas. De ahí que un

⁵ Jaume GÓMEZ, “De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti”, *Ecléctica. Revista de Estudios Culturales*, nº 3 (2014), p. 32-47.

simple y estético pañuelo, desde casa o en la calle, pueda ocultar un rostro en un momento dado⁶.

Desafíos éticos de estar, ser visto y sobreexponerse

Si abrimos la web del artista urbano Ampparito nos aparece lo que todos reconocemos como un “protector de pantalla”. No uno cualquiera, sino el que generacionalmente está vinculado al visionado de los primeros DVDs a través del televisor. Se trata del deambular del logotipo de la empresa original, cambiando de color cada vez que toca “al azar” los límites de la pantalla. Vemos pues cómo DVD-Video va moviéndose en un infinito y encantador GIF que recuerda los primeros juegos de videoconsola. En esa fijación, no podemos dejar de leer video, video, video... Ampparito “fijó” uno de esos movimientos rebotados sobre una pared de proporciones parecidas a las de una pantalla. *Video* es una palabra proveniente del latín con la misma raíz que entrevista, envidia, vedette, vis-à-vis o voyeur. Vinculado al indoeuropeo, el vocablo *eidōs* significa en griego apariencia: imagen. Un sufijo que también ha dado palabras como androide, antropeide y asteroide. Ver y ser visto desde donde sea. Voz activa y voz pasiva. Campos semánticos varios desde los que trabaja Ampparito.



About 27 Years, Waiting and Boucing, Ampparito. La Laguna (Islas Canarias), 2018 © Jordi Pallarès

⁶ Jordi PALLARÈS, “Arte urbano *online*: el futuro de colecciones (visuales) sin complejos” [on-line], Ensayos Urbanos, (actualizado el 3/1/2020) [disponible el 18/05/2020] <URL: <http://www.ensayosurbanos.com/2020/01/03/arte-urbano-online-el-futuro-de-colecciones-visuales-sin-complejos/>>.

Según Sennett⁷, la ciudad viene definida como el lugar de encuentro — ¿coincidencia?— entre desconocidos. La cantidad de conocimientos que uno tiene sobre el otro determina los conceptos de público y privado. Pero, ¿qué queremos que sepan realmente de nosotros mismos nuestros vecinos, aquellos y aquellas con los que diariamente nos cruzamos en los mismos lugares y en la misma franja horaria, nuestras compañeras de trabajo, la gente que nos atiende en nuestras transacciones comerciales o institucionales? ¿Y qué diablos sabemos nosotros de ellos y de ellas? Los distintos intercambios —también los visuales— que se dan desde el momento en el que salimos de casa han sido desde siempre la transferencia habitual e imprescindible de conocimientos a partir de la cual interactuar. Hay cosas que queremos explícitamente que se sepan mientras que otras las salvaguardamos celosamente.

[...] la diferencia semántica en el significado del término “público” parece tener una relación directa con la manera en cómo se mira y se maneja el espacio público en la ciudad. Para unos es el inmenso terreno donde la ciudadanía se reconoce a sí misma. Para otros, es un lugar hecho para ser observado a distancia, como si fuera un evento⁸.

Y, aun así, ese reconocimiento y observación se verán filtrados por el humor y el estado de ánimo con los que amanezcamos.

Lo que hacen los protagonistas de las relaciones urbanas es jugar, en cierto modo, a la heteronimia (y al anonimato). Es decir, establecer reglas para *actuar* en sus relaciones externas sin mostrar demasiado quiénes son. Ahí la espontaneidad juega un papel mínimo, aunque sí “existe un fuerte componente de impredecibilidad y azar⁹”.

Tan recurrente en circunstancias de ilegalidad y censura como en el disfraz profiláctico *online*, el pseudoanonimato no deja de ser una forma bastante común de presentarnos sin dejar de preservar en realidad quiénes somos. El anonimato, por otro lado, puede ofrecer para algunos y algunas libertad de autonomía¹⁰. ¿Protección, irresponsabilidad,

⁷ Richard SENNETT, *L'espai públic. Un sistema obert, un procés inacabat*, Barcelona, Ed. Arcàdia, 2014.

⁸ Saldarriaga aborda en este artículo el concepto de lo público a partir de “El declive del hombre público” de Richard Sennett. Véase Alberto SALDARRIAGA ROA, “¿Qué tan público es el espacio público?” [on-line], *Nuestro partido es Colombia* (actualizado el 19/08/2019) [Disponible el 22/12/2019] <URL: <https://nuestropartidoescolombia.info/que-tan-publico-es-el-espacio-publico/>>.

⁹ Manuel DELGADO, *El animal público*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1999.

¹⁰ Como SpY en esta entrevista para *Brooklyn Street Art* concedida el enero del 2020, muchos son los artistas urbanos que se reconocen en el anonimato como estado ideal de trabajo. Véase: EASTPAK X SPY (2020), “SpY / Full Story / Takin Over Public Spaces In The City” [on-line], *Brooklyn Street Art*, (actualizado el 10/1/2020) [Disponible el 10/1/2020] <URL: <https://www.brooklynstreetart.com/2020/01/10/bsa-film-friday-01-10-20/>>.

heroicidad...? Eso dependerá de la consciencia que tengamos de todo ello. En el contexto de la sociedad de la información, esos avatares esconden, a veces, la sensación de un ninguneo no deseado.

La desigualdad de los “no vistos”, de los que no existen en el mundo conectado, de las alteridades, los excluidos o los inconformes, pone de manifiesto el espejismo de una cultura-red donde la máquina y sus dispositivos se han camuflado como neutrales, o se nos han hecho invisibles¹¹.

Si al final estamos hablando de información, ¿cuándo y, sobre todo, cómo se da esa transferencia de conocimientos? ¿Creemos realmente dominar el lenguaje y el tiempo en los miles de mensajes que recibimos, aprobamos y reproducimos desde nuestro teléfono inteligente pero, ¿acaso los árboles no nos impiden ver el bosque? ¿Cuál es el impacto que eso tiene en nosotros como individuos y como sociedad? ¿Creemos estar interviniendo en “algo” o somos, más bien, intervenidos en todo lo que hacemos? Y es que nos obsesionamos en ese intercambio de información protegiendo nuestra identidad cuando realmente estamos perdiendo nuestra incidencia real hacia lo que nos rodea y, como consecuencia de ello, su posibilidad de transformación. Ver, decir, hacer. Tres verbos transitivos que dejan de serlo en su forma pasiva.

Hablemos, pues, de ver y ser vistos, de nuestra privacidad y de nuestra publicidad. Según el artículo 12 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la ley debe proteger toda injerencia arbitraria sobre cualquier persona, los suyos y sus espacios privados, entendiendo esos espacios en términos de transacción económica. En términos habitables y de pertenencia, los límites urbanos entre lo público y lo privado se encuentren, quizá, en las fachadas, en esa verticalidad, y en lo imperceptible de esa pared y la atmósfera de la calle. Fronteras que en términos legales y/o punibles se traducen en lugares de propiedad pública o privada. Pero en la esfera pública lo espacial trasciende a otros “lugares” en los que lo público como lugar de intercambio está más vigente que nunca. Los viejos y los nuevos medios de comunicación son un buen ejemplo de ello. Se trata de otros espacios de conversación y agitación pública tal y como Sócrates los entendió y vivió en su propia piel.

Dos mil años después, [...] el pensamiento político liberal distingue estrictamente entre el espacio privado, donde no hay intervención del Estado ni límites a la

¹¹ Poéticamente visionaria, Remedios Zafra analiza como pocos y pocas nuestra desprotección consentida tras la pantalla. Véase Remedios ZAFRA, “La censura del exceso. Apuntes sobre imágenes y Sujeto en la Cultura-Red”, *Revista Paradigma*, nº 18, Universidad de Málaga (enero del 2015), p. 2.

libertad individual, y el público, donde los individuos abandonan sus intereses particulares para implicarse en los asuntos comunes¹².

Hay pues otras maneras de diferenciar ambos conceptos que se fraguan en nuestra implicación en lo común y los límites de nuestra libertad. La perversión liberal permite la extralimitación en todo aquello que uno posee y emprende, como si ello no tuviera consecuencia alguna en la vida pública y tuviera que estar exento de toda regulación.

Esa libertad que algunos y algunas entienden como lícita para hacer con lo propio lo que se cree necesario obviando a los demás. Ese sentimiento de pertenencia es el que nos justifica abusar de cualquier otredad. Es casi una reproducción de esa consigna doméstica ancestral que tantas veces hemos oído a nuestros predecesores y que nos permite romper con ciertos márgenes de actuación: «En casa haz lo que quieras pero fuera no te hagas ver demasiado». Una directriz familiar que más que impedirnos hacer, nos recuerda la importancia del no sobreexponerse. Ni esa aparente libertad sin límites tiene sentido, ni esa cultura de las apariencias es aconsejable para saber quiénes somos y de dónde venimos. Algo parecido ocurre en el espacio público de Internet donde el uso y abuso de imágenes y mensajes hace invisible cualquier posible manipulación y atentado visual. Protegerse o anestesiarse ante resulta realmente complicado. De ahí que artistas como Grip Face aludan con su trabajo a esa mascarada colectiva de la ciudadanía en la que el maquillaje acaba siendo una necesidad vital.

¹² Consonni disertan sobre lo público y lo privado en la publicación coral que editaron sobre los encuentros que ellas mismas provocaron entre 2016 y 2017. Véase CONSONNI, “Esfera pública y prácticas artísticas: apuntes para un marco de trabajo”, VV.AA, *¿Cómo construyen las prácticas artísticas esfera pública?*, Bilbao, Consonni Ediciones, 2016, p. 22.



Mask of Millennial Generation (Mallorca, 2019). Intervención de Grip Face. © Anders Ahlgren

David Lyon define “vigilancia” como el mundo del control monitorizado, el seguimiento, el rastreo, la clasificación, la comprobación y la observación sistemática¹³. Las sociedades susceptibles de asumir esa vigilancia son aquellas en las que todo es relativo e impreciso, aquellas en las que sus supuestos valores son cuestionados y todo parece valer. Sociedades inestables y líquidas —como también las definiría Bauman— en las que la masa es más manipulable que nunca. Sociedades en las que la cesión sin límites de nuestra privacidad *online* (y, por consiguiente, *offline*) pasa por tener acceso gratuito a Wifi en el espacio público y/o obtener aplicaciones de (auto)control obsesivo que crean dependencia y, sobre todo, evitan invertir tiempo en cultivar nuestro pensamiento crítico¹⁴. Y es que en esa cesión de felicidad consentida “estamos más cerca de la distopía dibujada por Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1932) que de la de Orwell en *1984* (1949), ya que somos nosotros mismos los que dejamos que el Gran Hermano nos vigile”¹⁵. De ahí que en el mundo post-panóptico de la modernidad líquida,

la nueva vigilancia, basada en el procesamiento de la información, permite una nueva transparencia en la que no solamente la ciudadanía como tal sino todos nosotros, en cada uno de los roles que asumimos en nuestra vida cotidiana, somos

¹³ Zygmunt BAUMAN y David LYON, *Vigilancia líquida*, Barcelona, Austral, 2016 (2013), p. 7.

¹⁴ Irónicamente, el significado original del acrónimo Wifi —*wireless fidelity*— hace referencia a la libertad y a la tranquilidad que se le presupone al hecho de comunicarse sin cable.

¹⁵ Ingrid GUARDIOLA, *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*, Barcelona, Arcàdia, 2018.

constantemente controlados, observados, examinados, evaluados, valorados y juzgados¹⁶.

En la cita, Lyon habla de clasificación tecno-social. Y esa segregación es fruto de cierta permisividad y sumisión, conceptos excesivamente complejos de operar. La realidad está superando con creces la ciencia ficción y no estar conectados y/o conectadas tiene un precio especialmente alto: no enterarse de, no participar de, no ser como, no ser.

La bestia de la que despotricaba hace miles de años Platón es la multitud, la masa de la cultura de masas del siglo XX y de nuestra conversación pública de masas del siglo XXI; y es también, más en general, el pueblo (soberano en democracia) concebido como un gran animal (una bestia irracional)¹⁷.

Aunque, como apunta Furio Jesi, “nell’ora della rivolta non si è più soli nella città”¹⁸.

Activa o pasivamente, la sobreexposición nos afecta a todos y a todas como una ebria acción en la que somos capaces de cualquier cosa. Por ejemplo, ¿quién no ha escrito alguna vez en alguna pared? Dejar un rastro —reconocible o no— supone en sí la apropiación de un espacio a través de la escritura (algo implícito en la práctica del *writing*). Escribiendo, nombramos (nosotros, yo, el otro) y damos visibilidad a determinadas cosas y hechos. Dicha apropiación no es solo una marca de pertenencia a un territorio o un vínculo a una situación sociopolítica, sino que también supone una toma de decisión y responsabilidad sobre algo. La acción de escribir en un determinado momento supone —según se mire— un derecho o un abuso. Puede que lo que escribamos responda a un simple gesto, a algo caligráfico por el mero goce de escribir y regodearse haciéndolo. Puede quizá ser una consigna para ser leída, algo intencionado que siempre excluirá a aquellos y aquellas que no comulguen con su contenido o, simplemente, cuestionen esos modos de hacer. ¿Eso significa que hay que evitar experimentar y reflexionar sobre determinados comportamientos de convivencia y que no debemos expresar ni compartir lo que consideramos necesario en ningún momento y bajo ningún formato por conflictivo que ello suponga? Si así fuera, muchos de los grandes cambios sociales y políticos no se hubieran dado, pero también es cierto que ese liberalismo informacional abre vedas en muchos sentidos. Los límites de la libertad democrática parecen contemplar eso y más. Verbalizando de memoria alguna de esas sentencias

¹⁶ Zygmunt BAUMAN y David LYON, *Op. cit.*, p. 20-21.

¹⁷ Santiago GERCHUNOFF, *Ironía on. Una defensa de la conversación pública de masas*, Barcelona, Nuevos Cuadernos, Anagrama, 2019, p. 70.

¹⁸ “En el momento de la revuelta nunca se está solo en la ciudad” (Traducción del autor). Véase Furio JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2014 (2000), p. 29.

callejeras, ¿la calle es (pues) de todos? Sin duda, se trata de una frase mal planteada. La calle no nos pertenece. La calle es. Y estar ahí con los demás supone todo un ejercicio de negociación que conlleva ciertas concesiones.

Pero también [...] el espacio ha pasado a convertirse en el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro/fuera, centro/margen, contigüidad/fractura, patria/frontera, etc. En este sentido, el espacio pasaría de ser un *a priori* a ser una construcción, un producto generado a partir de la acción, interacción y competición entre los distintos agentes¹⁹.

Ante esto, una posible consigna sería: más reacción y menos apropiación²⁰, y aun así ese estado de alerta no tendría por qué resonar igual para toda la ciudadanía. De hecho, el soporte a través del cual se nos transmiten los mensajes condiciona el sentido de los mismos. Lo escrito visceralmente sobre la pared y con aerosol suele leerse mediática y popularmente como acciones contraculturales. Y eso es algo reconocido y utilizado en ambos lados del muro. Al final, se trata de otro juego más de interpelaciones. Un pulso que debe existir —aunque no por ello ser banalizado— y sobre el que muchos artistas ironizan permitiéndose intervenir anónimamente con la deliberada intención de jugar con consabida lectura.

¹⁹ Jesús CARRILLO, “Espacialidad y arte público”, Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE, Marcelo EXPÓSITO (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001, s/p.

²⁰ En la publicación *VB#05* a raíz del proyecto con el artista Xavier Eltono en la ciudad de Palma (Islas Baleares), Pallarès escribió: “Más acción y menos producción” al reflexionar sobre la sostenibilidad en el espacio urbano como consigna fundamental de reconquista de lo público. Véase Jordi PALLARÈS, “*Le sol te fera trébucher* (salir a la calle con la mochila vacía)”, *VB#05*, Palma (Islas Baleares), 2018.



Intervención de Srger en Sevilla (2018) © Srger

(Re)accionar de inmediato ante lo *inostensible*²¹

En términos económicos, se llama superávit a la abundancia de algo que se considera útil o necesario. Respecto a las acciones o intervenciones que pueden realizarse en el espacio público por parte de la ciudadanía, es difícil valorar su grado de efectividad sobre un determinado grupo social o zona específica de la propia ciudad y, por lo tanto, la necesidad de las mismas. Muchas de ellas responden a cierta intención de dejar explícitas sensaciones o sentimientos privados, retroalimentados por al espacio social *online* del que disfrutan. Actuar sin más o estar pendiente de lo que vemos impide tener otros filtros sobre la realidad circundante que no sean los de las apariencias. Un querer ser que pasa por lo que exhibimos. “Ver, dominar, mirar, es (también) poseer, pero sin los inconvenientes de la propiedad; es casi como disfrutar como ladrones del espectáculo del mundo”²². Podemos, pues, observar e incluso gozar haciéndolo sin sentirnos mal por ello y sin necesidad de controlar ni apropiarnos de nada en particular. Pero nuestro protagonismo actoral no debería permitirnos observar la realidad como si de un documental se tratara. Generemos o contribuyamos en cierta medida al espectáculo²³, formamos parte de él y en esa corresponsabilidad de lo que sucede contribuimos a dar sentido a lo que está en la calle —sea o no realizado con intención artística— y a formalizar una teoría de la recepción sin la cual las prácticas artísticas en el espacio público serían injustamente valoradas y evaluables. Estamos hablando del impacto político y social que estas tienen en el entorno urbano y en la facilidad de las mismas para ser percibidas como un espectáculo más²⁴. De ahí que, aun reconocernos como artistas, productores, documentalistas, curadores, gestores, investigadores, sociólogos, analistas, arquitectos, urbanistas, especuladores, provocadores... pasivos, voluntarios, inmediatos, colaboradores, participativos, obligados... seamos, al fin y al cabo, público unos de otros y de lo que acontece. Y es que, más allá de lo que supone ver(se) y poder reproducir(se)

²¹ Loubier utiliza el término “inostensible” en referencia a intervenciones furtivas que no pretenden ser detectadas a primera vista ni quizá reconocidas como tales pero que contribuyen a la transformación de ciertas dinámicas cotidianas del contexto en el que se llevan a cabo. Véase Patrice LOUBIER, “Un art à fleur de réel : considérations sur l’action furtive” [on-line], *Arts d’attitude* n° 81 (2002) [disponible el 05/01/2020] <URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2002-n81-inter1114142/46036ac.pdf> >.

²² Frédéric GROS, *Andar. Una filosofía*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015 (2009), p. 65.

²³ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2008 (1967).

²⁴ Aline CAILLET, “De l’art d’(ne pas) intervenir dans l’espace public” [on-line], *Espace Sculpture*, n° 89 (2009), monográfico sobre “Art et pouvoir”, p. 25-29, [disponible el 01/01/2020] <URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2009-n89-espace1041676/8821ac/> >.

en la pantalla —nos guste o no— somos seres urbanos²⁵, hipervínculos humanos²⁶ para quienes nos rastrean *online* con cierta fe ciega. De ahí que nadie ignore que cualquier fotografía y ubicación facilitada equivalga hoy a las perversas y estéticas imágenes aéreas que fotógrafos como Edward Steichen llevaron a cabo durante la Primera Guerra Mundial como excusa de reconocimiento territorial. Una valiosa documentación profesional de la cual extraer muchísima información²⁷. Y es que si la fotografía nunca fue objetiva ni exenta de intención, tampoco lo fueron las distintas aproximaciones en gravado de vistas generales de cualquier ciudad occidental en la que autores diversos acaban por reinventarse o modificar levemente sus visiones, celebrando o criticando a nivel urbano lo que veían²⁸. Al final, prevalece el deseo sobre la realidad en esta otra manera de intervenir la ciudad.

Dicho esto, y en lo que a lo experiencial se refiere, probablemente Internet —ese otro espacio público— se acerque más a lo urbano en cuanto a cómo nos movemos, intervenimos y nos intervienen. Y a pesar de ello y contra todo pronóstico, nuestra capacidad de resiliencia ha hecho que la ciudad como tal no sea exactamente un lugar impenetrable y de anonimato, un lugar de no-lugares empíricos —en términos de Marc Augé²⁹—, sino un cúmulo de espacios de encuentro, intercambio y de sentido colectivo con los que identificarse con el otro y en los que la cada experiencia es distinta. Una asertividad social que no conlleva tener que aguantarlo todo aunque existan plataformas que pretendan hacernos creer en la posibilidad inmediata de cualquier deseo pues el lugar y el no lugar no existen como procesos finitos.

²⁵ Precisa el autor de *El animal público* que la ciudad es una estructura física construida y organizada para habitar mientras que lo urbano —aunque relativo a la ciudad— hace referencia a un tipo de relaciones sociales no exclusivas de esta. De ahí que distinga entre «practicantes de lo urbano» y «habitantes de la ciudad». Véase Manuel DELGADO, *El animal público*, *Op. cit.*

²⁶ Remedios ZAFRA, “La censura del exceso”, art. cit.

²⁷ Ingrid GUARDIOLA, *L’ull i la navalla*, *Op. cit.*

²⁸ André CORBOZ, “La ciudad desbordada” [on-line], Public Space, 2003, texto publicado en el catálogo de la exposición *Ciutats: del globus al satèl·lit*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, [disponible el 02/01/2020] <URL: <https://www.publicspace.org/ca/multimedia/-/post/the-sprawling-city> >.

²⁹ Marc AUGÉ, “Anonimato y sobremodernidad”, *La fuerza del anonimato*, Revista nº 5-6, Barcelona, Espai en Blanc i Edicions Bellaterra, 2009, p. 17.

*Space Invaders*³⁰: a modo de conclusión

“Siempre retengo de esas caminatas el movimiento ascensional. Yo soy —dice Zaratustra— un caminante y un escalador de montañas”³¹. Esa doble condición del personaje de Nietzsche nos conduce de nuevo a cómo ver e interpretar el entorno. A Quinn —uno de los alter egos de ficción del escritor Paul Auster— le gusta caminar, perderse, entregarse a la ciudad e imaginarse cenitalmente los recorridos de quienes la pisan, olvidándose casi de quién es³². Diríase de una observación que combina una visión a ras de suelo con otra que se aleja hacia arriba cual un navegador. Somos ciudadanos y algunos también artistas. En una, en otra o en ambas tesituras, ¿sentimos realmente la calle cuando la pisamos? ¿Cómo valoramos el impacto de nuestros paseos e intervenciones *on* y *offline*? ¿Cómo retornan en el procomún de la ciudad? ¿Y dónde queda lo experiencial?



Intervención de Ismael Iglesias perteneciente a la serie *Street Fighter Project* (Bilbao, 2016)

© Ismael Iglesias

³⁰ Más allá del artista urbano con el mismo nombre, la nota hace también referencia al título de una publicación de Jesús Carrillo. Véase Jesús CARRILLO, *Space Invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*, Madrid, Ed. Brumaria, 2018.

³¹ Frédéric GROS, 2014, *Andar*, *Op. cit.*, p. 30.

³² A. Quinn es uno de los personajes de “La ciudad de cristal”, relato perteneciente a esta compilación urbana. Véase Paul AUSTER, *La Trilogía de Nueva York*, Madrid, Anagrama, 1996.

El adoquín que se dirige a través de la ventana hacia los protagonistas de *The Dreamers* es una alarma sobre nuestro papel respecto a lo que ocurre fuera. Exactamente lo mismo que cuando “oteamos” desde la pantalla de nuestro ordenador o *Smartphone* donde sea que estemos dado que “fuera es nuestro elemento: la sensación exacta de estar habitándolo”³³. Y es desde la ambigüedad de esa contradicción que solemos reaccionar individual y colectivamente.

Un conflicto que viene redefinido como una situación de desacuerdo de actitudes o comportamientos entre personas o colectivos. Micro o macro situaciones que se dan en la esfera pública y que nos rebotan horizontal y verticalmente. Pero un conflicto es también un elemento de relación en las sociedades actuales. Darle visibilidad es fundamental para comprender su importancia y para entender muchas de las dinámicas que tienen lugar en las sociedades contemporáneas³⁴.

El espacio público, pues, aparece como un lugar relacionamente vivo, una constelación polisémica³⁵. Y el espacio público *online* no tiene sentido sin los efectos ni las necesidades de observación, ordenación y control del espacio presencial que pisamos al salir de casa; sin aparente libre acceso a la información y a la libertad de movimiento propios de la esfera pública, convirtiéndose en el lugar de encuentro y desencuentro sobre los límites de lo público, lo privado, lo presencial y lo virtual. El conjunto de mecanismos —oficiales o no— que se precisan para el acceso, gestión e intercambio de las políticas de lo común en pro del potencial constituyente de lo público³⁶. Un concepto que empodera a la vez que se apropia de otros microconceptos, canales y prácticas artísticas reconocidas o no, en las que lo público aparece

con frecuencia insoportablemente complejo y contradictorio, sin sentido, vacío, desalmado, frío, moralmente inferior o incluso decididamente inmoral. [...] Eso crea sociedades instantáneas entre desconocidos, en relaciones transitorias que se construyen a partir de pautas dramáticas o comediográficas³⁷.

En ese marco, geolocalizar no deja de ser un verbo que nos permite visionar las ciudades en un sentido ambiguo. Por un lado, nos parece controlar desde arriba lo que existe y ocurre abajo (sabemos de los juegos de inmediatez y de no inmediatez de Google Street View), a la vez que ese mismo reconocimiento nos puede llevar a pensar que

³³ Frédéric GROS, 2014, *Andar*, *Op. cit.*

³⁴ Jordi PALLARÈS, “Museizar el arte urbano. Preguntas, relatos y complejos tras *Street Art. Banksy & Co.*” [on-line], *REVISTA Ge-conservación*, nº 16 (dic. 2019), v. 1, [S.l.], [disponible el 02/01/2020] <URL: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/710/923> >.

³⁵ Luc LÉVESQUE, “Le terrain vague comme monument”, *Inter*, 72 (1999), p. 27–30.

³⁶ CONSONNI, “Esfera pública y prácticas artísticas”, art. cit.; Ingrid GUARDIOLA, *L'ull i la navalla*, *Op. cit.*

³⁷ Manuel DELGADO, *El animal público*, *Op. cit.*, p. 13.

conocemos suficientemente el lugar como para registrarlo en nuestra memoria y, como consecuencia de ello, evitar tener que pisarlo. Jugamos, pues, desde la perspectiva del confort y del goce que nos proporciona ver de lejos, de cerca y en 360°. Se trata de esa ingenua sensación de control que proporciona la videovigilancia. La distancia y el movimiento que nos proporciona ese dominio visual sobre las ciudades no suele aprovecharse por parte de algunas prácticas artísticas intervencionistas para metareflexionar sobre el propio mecanismo, sus efectos y sus proactividades en sus usuarios. Al final, la geolocalización se reduce a ejercicios de voyeurismo y exposición en toda regla.

Quizás la épica de una posible práctica exhibicionista hoy en día recaiga en cubrir con un tupido manto nuestra cotidianidad, oscurecerla, devolverla a la privacidad del tacto, a la intimidad, al roce. Volvemos invisibles, no por sobreexposición sino por la falta de ella³⁸.

Por ello “la hipervisibilidad excede los ojos hasta imposibilitar su abordaje, su gestión, y deriva en nuevas formas de censura”³⁹. Invisibles o hipervisibles, nos sentimos ocasionalmente superpoderosos a pesar de la dificultad misma de sobrellevar una u otra condición, aunque tal vez –y como reflexiona desde la ficción H.G. Wells⁴⁰ en boca de su «hombre invisible» y en la de su implicado narrador– el mayor reto y paradoja de la invisibilidad sea el de verse uno mismo. Ser invisible o hipervisible... ¿Para quién? ¿Para qué? ¿Cuándo interesa serlo y cuándo no? ¿Qué coste tiene? ¿Qué valor le damos a la visibilidad? Si queremos una *smart city*, con cierto equilibrio y suficientemente flexible a transformaciones, si queremos actuar desde una mirada que no sea la de nuestros propios intereses, quizás no habría que precipitarse y conocer lo circundante algo más que “de vista”.

El Hombre Invisible deviene metáfora perfecta del hombre público, que reclama una invisibilidad relativa, consistente en ser “visto y no visto”, ser tenido en cuenta pero sin dejar de ocultar su verdadero rostro, beneficiarse de una “vista gorda” generalizada; que alardea de ser quien es sin ser incordiado, ni siquiera interpelado por ello; que quiere recordar que está, pero que espera que se actúe al respecto como si no estuviera⁴¹.

³⁸ Texto para las I Jornadas de Carto-coreografía política. 2019. Escrito en el contexto del programa PeepShow en el Arts Santa Mònica (Barcelona) en abril del 2017, comisariado por Jordi Pallarès, y en relación a *è p i c a*, obra estrenada en el Mercat de les Flors en junio de 2017 dentro del festival Sónar. Véase: Aimar PÉREZ GALÍ, «Iluminar la oscuridad para entrar en ella con devoción», Sara GÓMEZ (éd.), *Cartografía de las I Jornadas de Coreografía Política*, Barcelona, Colección, Ed. Quiasmo, 2019, p. 16.

³⁹ Remedios ZAFRA, “La censura del exceso”, art. cit., p. 3.

⁴⁰ Herbert George WELLS, *The Invisible Man*, Op. cit.

⁴¹ Manuel DELGADO, *El animal público*, Op. cit., p. 17.

Intervenir, interferir, interpelar... siguen siendo verbos cuyo significado merece la pena revisar. Muchas ciudades y entornos urbanos han alcanzado ya su respectivo superávit en intervenciones artísticas de todo tipo. Con conceptos, autorías y lugares comunes, el arte público y el arte urbano tienen hoy muchos retos que afrontar al respecto pues el olocentrismo de la sociedad de la información reduce el hecho de intervenir a apropiarse del espacio público con la intención de donar imágenes y/o textos en espacios verticales de la ciudad. Intervenciones que, a pesar de sus intenciones, acaban inmersas en la iconosfera informacional de la ciudad, consumiéndose como un producto más de ese “dogmatismo espectacular” al que hacía referencia Debord⁴². A más exposición, menos efectividad. Algo parecido ocurre en el campo no presencial. Conflictos y contradicciones que, si bien son implícitas en el hecho de intervenir, se acusan en determinadas prácticas artísticas en el espacio público *on* y *offline*. De ahí que, paradójicamente, otras intervenciones artísticas menos espectaculares y en las que la autoría suele ser menos reconocible, sean las que, probablemente, más contribuyan a posibles cambios y transformaciones. Sutiles manipulaciones *in situ* o a través de la pantalla que, aun siendo perfectamente susceptibles de ser etiquetadas en alguno de los tantos brazos del Street Art, aparecen aparentemente desprovistas de aquello que las legitima como artísticas. Es decir, el espectador de a pie no las reconoce como tales pero que sí suelen ser reactivas en su provocación⁴³. Se trata de intervenciones las cuales necesitan a menudo ser accionadas por el propio artista o ser el mismo espectador quien —consciente o no— lo haga en tanto en cuanto las integre en cierto modo en su quehacer diario. Trabajos abordados por perfiles de artistas y colectivos muy diversos que ultrapasan determinadas etiquetas artísticas. En cualquier caso, intervenciones con intención que reclaman la complicidad y la re-acción del espectador.

En ese vaivén intervencionista, la responsabilidad de aquellos y aquellas que lo hacen en la misma calle o desde la pantalla de su casa es prácticamente la misma. Pisar la calle parece algo fundamental para poder tomar el pulso de lo que ocurre en ella, pero a veces los árboles no nos dejan ver el bosque. Falta perspectiva cenital. Algo parecido ocurre con las intervenciones artísticas *online* en las que esa “distancia” sí está pero, tal vez, lo experiencial se tienda a subestimar, acostumbrándonos a verlo todo desde la ventana. Las nuevas tecnologías incorporan la posibilidad de cierto control sobre la realidad aunque

⁴² Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, *Opus cit*, p. 72.

⁴³ Patrice LOUBIER, “Un art public inostensible/Inconspicuous Public Art”, *Espace Sculpture*, 65 (otoño de 2003), p. 27-30.

sabemos que existe, a su vez, un control panóptico mayor sobre todos nuestros movimientos a través de ellas. Quizá la “solución” esté en un lugar intermedio, en esa acción congelada que Yves Klein llevó a cabo saltando al vacío desde una ventana hace exactamente sesenta años. Un gesto que se resolvió fotográficamente para ser distribuido por la ciudad, y en la que la ventana y el suelo de la calle como referentes entran perfectamente en el campo visual del espectador. Toda una acción *avant la lettre* en la que el simulacro y la posibilidad misma de su propia realidad parecían unirse en un espectáculo tan sugerente como provocador. Quizá en ese punto deberíamos preguntarnos algunas cosas como, por ejemplo, prever y medir el posible impacto de nuestras intervenciones, como artistas y como ciudadanos y ciudadanas. Una doble tesitura difícil de manejar hoy por hoy en la esfera pública. Razón de más para empezar con un ¿por qué? y un ¿por qué aquí?⁴⁴. Ahora que hemos podido ver extraordinariamente despoblado el espacio público de nuestras ciudades como resultado de un retiro preventivo y proteccionista obligado por temas de salud, quizá sea el momento de reflexionar sobre también la salud del propio espacio urbano. Visto lo visto, quizá los entornos urbanos hayan llegado a unos niveles de intolerancia sobre los cuales habría que recapacitar. ¿Acaso hay que retornar de nuevo a la periferia, a lo abandonado, ahí donde intervenir acaba siendo una acción residual y fotogénica, a esos lugares cedidos al paso del tiempo en los que poder ser, experimentar y comenzar de nuevo a pesar de su acotada incidencia social? El espacio público online nos proporciona una visión con la que poder actuar en perspectiva, a pesar de venir siendo intervenidos desde hace mucho tiempo y ser altísimo nuestro nivel de tolerancia al respecto. ¿No será que el verbo “intervenir” perdió su capacidad de incidencia por sobreactuación? Desde esa otra distancia que cualquiera de nuestros dispositivos de conexión nos permiten a un lado y a otro de la ventana, las nuevas tecnologías pueden y deben aportar otros códigos y niveles de actuación para hacernos reflexionar, de nuevo, sobre nuestras propias acciones y su impacto en la esfera pública. Hay salida. “La verdad de la ciudad no se considera nunca conquistada, siempre está en concurso, tejiéndose en la red de conversaciones”⁴⁵. De ahí nuestra condición de *Space Invaders*.

⁴⁴ Véase Chema SEGOVIA, *Entorno, contexto e intervención*, Ed. Handshake, 2019. Texto con motivo del proyecto “Hasta donde llego yo” del artista Luce en Valencia. El autor aborda la necesidad de vinculación y respeto para con espacios periféricos a intervenir en relación al lenguaje y a las estrategias intervencionistas del artista. En este proyecto, Luce abre una “mirilla” en la pared de un edificio abandonado en un logrado y poético ejercicio de sostenibilidad entre los medios utilizados y el alcance de su propia intervención. <https://vimeo.com/324142772> [disponible el 18/05/2020].

⁴⁵ Santiago GERCHUNOFF, *Ironía on*, *Op. cit.*, p. 51.