



## Reescribiendo la ciudad: contra-narrativas urbanas en la obra de Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang<sup>1</sup>

Pedro Ortuño-Mengual<sup>2</sup>; Gloria Lapeña-Gallego<sup>3</sup>

Recibido: 14 de junio de 2017 / Aceptado: 6 de noviembre de 2017

**Resumen.** El espacio urbano, concebido como un entramado vivo donde confluyen las distintas identidades que lo habitan y recorren, supone para el artista contemporáneo una fuente de inspiración y un lugar propicio para la acción y la experimentación. Con espíritu crítico, indaga en las problemáticas subterráneas que se esconden bajo la falsa idea de ciudad planificada, inerte y estable. El presente artículo tiene como objetivo identificar algunas de las estrategias utilizadas en intervenciones artísticas y comunales, todas ellas tejidas en la trama social, que apelan al ciudadano desde la contra-narrativa o escritura democrática que desarma el discurso institucional y hegemónico que impera en la sociedad. Para ello, analizamos algunos de los proyectos llevados a cabo por tres artistas pertenecientes a tres generaciones distintas dentro del contexto americano de la posmodernidad: Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang, cuyo trabajo, de carácter reivindicativo al mismo tiempo que sutil, se centra en el sujeto urbano, la memoria del lugar, y en la poética del territorio como herramienta de transformación social.

**Palabras clave:** Espacio urbano; contra-narrativas; Martha Rosler; Janet Cardiff; Candy Chang.

### [en] Rewriting the city: Urban anti-narratives on Martha Rosler, Janet Cardiff and Candy Chang's works

**Abstract.** The urban space, conceived as a living framework where different identities that inhabit and travel it come together, involves a source of inspiration for the artist as well as a favorable place for his action and experimentation. It critically analyzes the underground issues hidden under the fake idea of the planned community, lifeless and permanent. This paper has the aim of identifying some of the strategies that were used on artistic and community actions, all of them woven into the social fabric, also appealing to the citizen from the anti-narrative or democratic writing that disassembles the institutional and dominant discourse ruling nowadays' society. For doing so, we thus examine some of the projects carried out by three artists belonging three different generations within the American Postmodern context. Martha Rosler, Janet Cardiff and Candy Chang, whose respective works, both claiming and subtle, focus on the urban subject, the memory of the place and the land's poetics as a powerful tool for social transformation.

**Keywords:** Urban space; anti-narrative; Martha Rosler; Janet Cardiff; Candy Chang.

<sup>1</sup> Este artículo recoge parte de los resultados de los proyectos de investigación I+D+i "Espacio, activismo y representación en el Reino Unido y los Estados Unidos, 1960-2010" financiado por la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia (15397/PHCS/10) y "Periferias de lo queer III: Transnacionalidades, micropolíticas" financiado por el MINECO (FFI2014-54391-P).

<sup>2</sup> Departamento de Bellas Artes. Universidad de Murcia (España).

E-mail: [pedrort@um.es](mailto:pedrort@um.es)

<sup>3</sup> Departamento de Bellas Artes. Universidad de Murcia (España).

E-mail: [gloria.lapena@um.es](mailto:gloria.lapena@um.es)

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Del estatismo de la ciudad narrada al dinamismo de la contra-narrativa en el espacio urbano. 3. Reescribir la ciudad como forma de recuperación de *lo urbano*. 3.1. Martha Rosler. “Representación participativa” para una relectura activa de la trama suburbana. 3.2. Janet Cardiff. La poetización del espacio urbano a través del *audio walk* y el *video walk*. 3.3. Candy Chang. Arte participativo para una ciudad más emocional. 4. A modo de conclusión. Referencias.

**Cómo citar:** Ortuño-Mengual, P.; Lapeña-Gallego, G. (2018) Reescribiendo la ciudad: contra-narrativas urbanas en la obra de Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(1), 111-126.

## 1. Introducción

La consideración exclusiva de la ciudad como un esqueleto-armazón inerte sujeto al trazado arquitectónico y urbanístico, ignora, en ocasiones de manera deliberada, todo un conjunto de identidades y discursos cuyo estudio debe ser abordado desde un punto de vista interdisciplinar. El ciudadano pasa de ser un cuerpo que ocupa y habita un espacio con el que tiene una relación vital y elemental, a interactuar con el mismo de manera activa, modificándolo y originando nuevas formas de pensamiento (Albrecht, 1981). Bajo esta nueva perspectiva, la ciudad se concibe como un espacio fenoménico, es decir, un sistema en el que el sujeto va cambiando de posición, lo que se traduce en un cambio de apariencia de la realidad, al mismo tiempo que se generan nuevas afecciones y sentimientos. La forma más sencilla y primitiva de desplazamiento que permite modificar nuestro sistema de referencia es el paseo, un movimiento físico horizontal a través del espacio evidente, representable en el sistema de coordenadas. Careri (2013) plantea el acto de andar como un instrumento crítico capaz de transformar simbólicamente y físicamente el territorio, quedando así unificados dos términos aparentemente contradictorios: “arquitectura” y “nomadismo”. La repercusión que han tenido los textos de este arquitecto de la Universidad de Roma Tre, radica en la importancia que otorga al caminar como una nueva estructura narrativa para cuestionar y para la producción de espacio público como lugar de intercambio y de procesos participativos..

Lanzarse a la calle y caminar permite ir más allá de la visualización de los objetos, los edificios, las ruinas y el paisaje. De manera simultánea, se pone en marcha la percepción del carácter simbólico y afectivo en el cuerpo que transita por el espacio poético como consecuencia de la activación de la imaginación y del recuerdo de las experiencias vividas (Bachelard, 1957). Por tanto, podemos hablar de dos tipos de desplazamiento: el horizontal o espacial puramente físico, y el vertical o temporal subjetivo, que tiene que ver con la rememoración personal evocada por las sensaciones que despierta la interacción con el lugar (Lapeña Gallego, 2015a). Ambos tipos de desplazamiento permiten moldear o modular el paisaje, dando lugar a múltiples re-escrituras e interpretaciones que surgen de las infinitas apariencias propias del espacio fenoménico. De este modo, frente a la narrativa impuesta, que nos muestra una ciudad homogénea, arquitectónica e impersonal, sujeta al control del poder político y económico, y que mira hacia el futuro como signo de progreso global, la contra-narrativa se alza como una reescritura crítica y compartida del espacio, para descubrir otras identidades y experiencias latentes que también deben ser escuchadas.

En el presente estudio nos planteamos como objetivo identificar y estudiar las posibilidades del uso de la contra-narrativa en el arte como rotura del espacio utilitario de relaciones pasivas, capaz de poner en evidencia lo heterogéneo y fragmentado de la ciudad mediante un proceso de transformación del propio espacio. Partimos de la hipótesis de que el diálogo que se genera entre el ciudadano y este nuevo espacio modificado, o espacio fenoménico en tanto que generador de afectos, puede ser estimulado hacia la subjetividad basada en las relaciones asociativas de la realidad urbana y su contexto, todo ello potenciado por los diferentes puntos de vista o de referencia que presupone el desplazamiento a través del espacio. Atendiendo a estas premisas, seleccionamos para su análisis proyectos llevados a cabo por tres artistas del contexto americano de la postmodernidad: Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang, cuya escritura fuera de las páginas del libro implica el acto de recorrer y experimentar la ciudad.

Tradicionalmente, la subversión del espacio público ha estado asociada a los hombres. Tal y como apunta Wolff (1985), la literatura de la modernidad, que describe los encuentros efímeros y anónimos en la urbe, ha ignorado completamente la figura de la mujer, dado que esta no podía caminar sola por la ciudad sin ser por ello considerada parte de uno de los grupos “marginales” (prostitutas, viudas, lesbianas o víctimas de algún asesinato), y tiende a igualar lo moderno con lo público. Por esta razón, resulta interesante cartografiar las subversiones de mujeres que recorren y experimentan la ciudad. Como si de arqueólogas se tratasen, desentieran y hacen visibles las memorias y las relaciones que subyacen en la morfología urbana, con un interés por la recuperación del espacio público como lugar social. La exploración de las contra-narrativas urbanas bajo la mirada femenina supone un estímulo para la generación de proyectos críticos, tanto artísticos como comunales, que hacen frente a la ciudad normativa.

El trabajo reivindicativo de Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang está presente desde sus inicios, y se traduce en un discurso de denuncia centrado en el sujeto urbano y en la poética del espacio como herramienta de transformación social. Parten de una serie de cuestionamientos hacia las narrativas oficiales de lugares concretos de la ciudad, y ponen en tela de juicio la veracidad de las mismas (Rosler), construyen narrativas ficticias al tiempo que posibles para ser recorridas a pie (Cardiff) o, en fin, apelan e implican al ciudadano en el proceso de re-escritura del espacio (Chang). El resultado es la generación de proyectos críticos y reflexivos que requieren un desplazamiento por la ciudad en alguna de las fases del proceso creativo, y que reivindican el espacio urbano entendido como sustrato vivo.

Con el fin de estructurar nuestro trabajo, exponemos, en primer lugar, los elementos comunes que presentan este tipo de proyectos, en los que el espacio urbano y la contra-narrativa emergen y se conjugan. A continuación sometemos a análisis, de manera independiente, algunos ejemplos de contra-narrativa seleccionados entre la obra de las artistas contemporáneas propuestas, en base a las distintas estrategias para conseguir la implicación del ciudadano en la interpretación y/o reescritura de la narrativa. Por último, concluimos fijando los puntos de encuentro de los proyectos y su dimensión semiótica en la comunicación de mensajes como forma de subversión de la retórica globalizadora que se le asigna a las ciudades, dejando un campo abierto que completaremos en un futuro sobre el análisis de otros proyectos de escritura en/o a partir de un espacio en continua transformación.

## 2. Del estatismo de la ciudad narrada al dinamismo de la contra-narrativa en el espacio urbano

Se entiende por contra-narrativa una forma de expresión cultural que pretende revisar narraciones hegemónicas ya existentes (como las incluidas en la Historiografía oficial) para dar cabida, sin ningún tipo de excepción, al conjunto de identidades sociales marginadas por los discursos dominantes (Márquez Estrada, 2014). Las contra-narrativas pueden ser vistas como aquello que Chantal Mouffe denomina “antagonismo”, una forma de evitar la unilateralidad en la toma de decisiones del Estado democrático, excluyente de las minorías. Para la filósofa y politóloga belga, “el objetivo de una política democrática no reside en eliminar pasiones ni en relegarlas a la esfera privada, sino en movilizarlas y ponerlas en escena de acuerdo con los dispositivos agonísticos que favorecen el respeto del pluralismo” (Mouffe, 1999, p. 14). Así, mientras que *la política* se refiere a las prácticas de las instituciones occidentales actuales, cuyo fin es establecer el orden y afianzar la superioridad de la democracia liberal, *lo político* es el antagonismo, lo contrario a lo hegemónico (Mouffe, 2007a). El reconocimiento de *lo político* en su dimensión antagónica trasladado a las prácticas artísticas permite que estas puedan “desempeñar un papel en la lucha contra la dominación capitalista” (Mouffe, 2007b, p. 60). Testimoniar el antagonismo entre las narrativas hegemónicas y las contra-narrativas no hegemónicas es a menudo uno de los cometidos del arte crítico. En este sentido, la articulación de determinados proyectos de arte contemporáneo deriva en una forma de justicia o de integración de grupos desfavorecidos de una manera poética o simbólica, aunque no por ello ajena a lo político.

El espacio urbano reúne las condiciones idóneas para la producción de contra-narrativas artísticas. La ciudad es percibida entonces como espacio de movilidad y tránsito donde se establecen las relaciones sociales y donde se desarrolla la vida pública de las personas, lo que refuerza la idea posmoderna de que la ciudad no es solamente un espacio inerte planificado y construido (Gawoll, 1994). En su obra *Sociedades movedizas* Delgado (2007) establece una diferenciación entre el concepto de *la ciudad* como conjunto de estructuras habitables y *lo urbano* como tejido vivo de simbiosis entre este soporte y las sociedades que lo habitan. La principal diferencia estriba en que la realidad en *la ciudad* es inmediata, mientras que la realidad en *lo urbano* viene de lo social múltiple y complejo.

Debord y Lefebvre son los principales referentes en el estudio y análisis de la ciudad como lugar para la acción política y la práctica artística. En *La Société du spectacle* Debord (1967) critica a una sociedad preocupada por las mercancías y las apariencias. La importancia de esta obra es doble. Por una parte, es la base teórica de la crítica de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, y también la base del texto en el que se fundamenta la revolución de mayo del 68. Por otra, recoge la ideología de la Internacional Situacionista, un movimiento político-cultural creado a partir de 1957 que agrupa a artistas (Constant Nieuwenhuys), escritores (Asger Jorn), arquitectos (Attila Kotanyi) y el propio Debord, entre otros, los cuales inician un alejamiento de la práctica artística convencional para converger hacia el activismo político. Lefebvre apunta la necesidad de un equilibrio entre las arquitecturas de la ciudad y la sociedad en toda su extensión. En *Le droit à la ville* (Lefebvre, 1968) recoge por primera vez la noción de *lo urbano* en oposición a *la ciudad* como producto. El pensamiento generado en las tres obras citadas lo

recoge el propio Delgado en la introducción de la última edición en castellano de *El derecho a la ciudad* (Lefebvre, 2017). Una vez abandonadas las vanguardias, la lucha contra el fascismo y el colonialismo, las relecturas de Marx, el diálogo crítico con el existencialismo y con los estructuralismos, y las revueltas de los años sesenta, la obra de Lefebvre vuelve a cobrar sentido en pleno siglo XXI, “más oportuna que nunca”, apunta Delgado (2017, p. 15).

El cambio conceptual de *lo urbano* se produce paralelamente al surgimiento de nuevos planteamientos en el arte público. A finales de los años sesenta, el acercamiento de roles entre el crítico y el artista lleva a este último a escribir y reflexionar sobre el arte, más enfocado a la semántica-pragmática o idea-concepto (arte conceptual) que a la sintaxis-forma (Vásquez Rocca, 2013). El proceso creativo va asociado a la investigación y experimentación a escala 1:1 del territorio, y adopta el lenguaje como contra-narrativa. En una serie de reuniones en Nueva York organizadas por el colectivo Group Material a finales de los años ochenta, se valora la posible implicación de los ciudadanos en las prácticas artísticas construidas en espacios públicos participativos. La ciudad deja de ser vista como un lugar de paso, y comienza a ser considerada un lugar para la comunicación, la reunión, la discusión y la sociabilización, donde sus habitantes buscan su identidad fuera de la acción política y los canales tradicionales del arte (Houtart, 2001). Tras este debate aparecen nuevos géneros y formas de visión que suponen una acción perceptiva y de comunicación más directa entre el artista y el destinatario de la obra.

Fernández Quesada (1999) califica el espacio urbano como “un nuevo lugar de intención”. Desde el punto de vista artístico, define la ciudad bajo dos enfoques. El primero, “el poder de la ciudad”, se refiere a aquellos proyectos en los que la ciudad es fuente de inspiración y punto de partida. El segundo, “la ciudad del poder”, abarca las interpretaciones que se les da a las distintas acciones ejecutadas por las instituciones de poder. Esta división coincide con la que establece Blanco en la introducción al libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Blanco, Carrillo, Claramonte, y Expósito, 2001), en la que divide el contexto artístico y político estadounidense en dos líneas genealógicas no excluyentes entre sí: la línea genealógica que refleja los proyectos de arte público originados en el arte minimal y expandidos hacia el espacio, y la línea del arte politizado de los años sesenta y setenta, cuyo origen es el activismo y el arte conceptual. En ambas existe una implicación activa y activista del artista como mediador o como agente subversivo para impulsar contenidos y compromisos sociales que se hacen públicos, contribuyendo a la creación de opinión. De este modo, se generan nuevos relatos, signos, imágenes cambiantes y palabras, que combinadas y con la participación del ciudadano, narran historias asociadas al espacio urbano (Trachana, 2013). La ciudad se presenta como un texto con múltiples lecturas que nos hablan de lo cotidiano, de lo que no es estático, y de lo que está al margen o soterrado.

### **3. Reescribir la ciudad como forma de recuperación de *lo urbano***

La inercia natural del ser humano por anclar ciertas historias en el espacio físico responde a la conexión que existe entre el contexto histórico de una comunidad y el carácter de dicho espacio. Aquellas narraciones inscritas en determinados puntos del



espacio físico a los que el propio relato hace referencia, permiten al lector recoger y experimentar los acontecimientos por medio de un desplazamiento físico.

A lo largo de la historia se han utilizado diferentes estrategias de escritura fuera de las páginas del libro, que van desde las inscripciones permanentes en arquitecturas y monumentos, hasta las distintas formas de expresión de carácter efímero y marginal (McCullough, 2008; Rarman, 2014). De esta manera encontramos, por un lado, narraciones destinadas a perpetuar la memoria del héroe y su vinculación con el lugar en el que se ubican. La lectura de la Columna de Trajano (Fig. 1A), dedicada en el año 113 por el Senado y el pueblo de Roma a este Emperador, obliga al lector a caminar alrededor de la tumba como forma de asegurar la perpetuación de la memoria de Trajano a lo largo de los siglos (Davies, 1997). Del mismo modo, los poemas de la Alhambra, analizados desde un punto de vista literario por Puerta Vilchez (2011), evocan la palabra divina, proclaman la misión religiosa y política del sultán, dueño y señor de cada una de las estancias, y auto-describen la construcción arquitectónica como paradigma del “Buen Lugar”. En el extremo opuesto, emergen alternativas contra-discursivas de carácter efímero y marginal que huyen de la narrativa oficial, y al mismo tiempo rompen con los formatos estandarizados, manteniendo una coherencia en la dialéctica forma-contenido, y permitiendo una mayor accesibilidad. Como ejemplo citamos el proyecto *Carteles de la Memoria* (2010) del Grupo de Arte Callejero (GAC), que propone un recorrido cronológico por la Historia argentina reciente, materializada en cincuenta y tres señales viales con mensajes de denuncia camuflados bajo la estética morfológica de las indicaciones de tráfico (Fig. 1B). El uso de los soportes publicitarios es una constante en la obra de Barbara Kruger. En 1987 intervino unos grandes almacenes introduciendo una serie de carteles y bolsas comerciales con imágenes confrontadas con mensajes irónicos como “I shop therefore I am”, “Buy me, I’ll change your life” o “You want it, you buy it, you forget it”. Ambos ejemplos son contra-narrativas que de-construyen dos narrativas dominantes: la hegemónica impuesta por una dictadura política al país chileno y la consumista con una intención económica de mercado global.



Figura 1A. Columna Trajana (detalle). Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Columna\\_de\\_Trajano](https://es.wikipedia.org/wiki/Columna_de_Trajano).

Figura 1B. *Carteles de la Memoria*. Grupo de arte callejero (GAC), 2010. Fuente: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/>

A pesar de la aparente discordancia entre ambas formas de narración en el espacio urbano, las primeras, de carácter institucional, son antecedentes directos de las segundas, proyectos artísticos contemporáneos creados como forma de crítica o rememoración de historias cotidianas de ciudadanos vinculados emocionalmente a un lugar. Las contra-narrativas que, en orden cronológico, proponemos para analizar, son una respuesta a las narrativas oficiales que imperan en determinados entornos locales, y ponen en cuestión la veracidad de las mismas. No podemos negar que, a pesar de tratarse de intervenciones originadas a partir de la experimentación en el espacio urbano, en muchos casos han acabado siendo neutralizadas y absorbidas por la institución, al igual que ha sucedido de manera inevitable con otros movimientos de ruptura. Esta cuestión es quizá uno de sus puntos débiles, en tanto que los principios de crítica y oposición al sistema de mercado se ven debilitados. Sin embargo, a su favor podemos constatar cómo la incorporación de estas contra-narrativas en el marco de la galería ha permitido redefinir, una vez más, los modos de producción y de recepción artísticos, encaminándolos hacia nuevas formas de recuperar el espacio y el significado de lo público.

### **3.1. Martha Rosler. “Representación participativa” para una relectura activa de la trama suburbana**

Martha Rosler (Brooklyn, 1943) comienza a producir sus primeras series de fotomontajes críticos a mediados de los años sesenta, un periodo especialmente convulso. Con un espíritu combativo y transgresor a la vez que sutil, su trabajo gira en torno a la representación de los roles de las identidades en los medios de comunicación de masas, y por consiguiente, en el espacio público, desvelando así la compleja realidad, marcada por las desigualdades y las injusticias, que se esconde tras el ideal norteamericano de integración y democracia. Su preocupación por la relación entre el individuo y la ciudad se hace evidente en proyectos como *In the Place of the Public: Airport Series* (1983-1994), en la que conecta el aeropuerto y la ciudad como estaciones de trasbordo similares; *Transitions and Digressions* (1981-1999) sobre la idea del cuerpo y el deseo a través del contenido de los escaparates, o *If you live here...* (1989), el ambicioso e innovador proyecto del que fue comisaria, y que reúne material heterogéneo sobre la vida urbana y el fenómeno de las personas sin hogar.

*The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75) es pionera en lo que se refiere a la investigación y socio-documentación, combinada con la idea de recorrer el espacio urbano. Se trata de una instalación fotográfica acompañada de texto que ofrece una nueva mirada, ajena al espectáculo mediático, de The Bowery, un barrio obrero ubicado en la zona central de Manhattan que en aquel momento estaba sufriendo un proceso de gentrificación. Su intención fue recabar información sobre la zona a través de un recorrido a pie, con el fin de conocer de primera mano su situación. Mientras se pasea por estos escenarios, repara en el incremento de personas sin hogar (*homeless*) a la deriva y en estado ebrio. En su mayor parte, se trataba de antiguos residentes del barrio que se vieron obligados a abandonar sus viviendas como consecuencia del incremento de los alquileres, y de la transformación de la economía productiva en economía financiera. El incremento de las desigualdades sociales había propiciado un interés mediático sobre el demacrado barrio, lo que provocó que el ayuntamiento resolviese presentar un ambicioso

proyecto de reconstrucción urbanística, justificando esta operación con una aparente preocupación por el bienestar social.

Rosler trata de arrojar luz sobre la delicada situación de The Bowery, desconocida e ignorada por muchos ciudadanos. Para ello, lo fotografía en dos días de diciembre de 1974 a la hora en la que cierran las tiendas, revelando las huellas de un escenario urbano carente de habitantes. La pieza resultante de esta labor de investigación consta de veinticuatro paneles rigurosamente distribuidos a manera de cuadrícula, cada uno de ellos compuestos por una fotografía en blanco y negro (a la izquierda) y un conjunto de palabras agrupadas sobre fondo blanco (a la derecha), a excepción de los tres primeros paneles, que solo contienen en texto a la izquierda. La mayor parte de las fotografías son instantáneas de fachadas, escaparates y portales vacíos con botellas de alcohol y otros desechos. Imágenes deliberadamente inexpresivas y deshumanizadas que hablan de la crisis socio-económica de las víctimas sin exponerlas.

Las imágenes se contraponen con palabras y expresiones coloquiales relativas al estado de embriaguez (“corned”, “canned”, “out of the picture”, “inebriate”, “passed out”, “comatose”, “muddled”, “bent” etc.) recogidas por la artista en su cuaderno de campo durante sus incursiones en el barrio (Figs. 2 y 3). Redondo Velasco (2011) apunta que la incorporación de estas expresiones, utilizadas por los propios borrachos, permite un acercamiento directo al conflicto, en contraposición a las fotografías, que ofrecen una imagen externa y reduccionista, si bien tampoco acababan siendo un sistema de representación eficaz, dado que, tal y como reconoce la propia artista, esas expresiones acaban popularizándose hasta el punto de terminar convirtiéndose en una manera de etiquetar a las víctimas. Así, el título hace referencia a la incapacidad (“inadecuación”) de representar las auténticas estructuras sociales y experiencias que subyacen en el barrio. La obra se aleja, en definitiva, de la perspectiva objetivista y superficial que utilizan los medios de comunicación a la hora de tratar el ámbito de *lo urbano*.

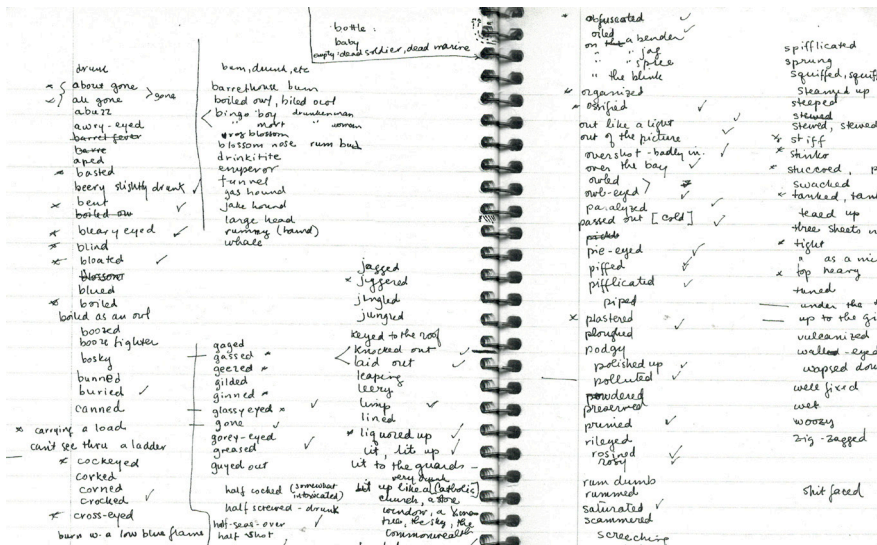


Figura 2. Notas para *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. Martha Rosler, 1974. Fuente: Buchloh y Rosler, 1999, pp. 34-35



Gran parte del trabajo de Rosler se apropia de los soportes y emplazamientos destinados a los medios de comunicación (postales, prensa alternativa, letreros luminosos, anuncios televisivos, etc.) con el fin de llegar a un público más amplio que el que permiten los canales privilegiados del mercado del arte. Sin embargo, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* fue concebida para ser expuesta en una galería de arte, y fue exhibida durante los años setenta en diversos centros de arte contemporáneo. Este dato, que en principio puede parecer una contradicción con la dimensión política de su trabajo, tiene que ver con la idea de reivindicar un arte fragmentario, más próximo a la realidad a la que apela, alejado de las estructuras narrativas convencionales, bajo una estética deliberadamente descuidada y directa que da protagonismo al proceso como respuesta a la apariencia acabada, pulcra y refinada exigida a la obra de arte por su condición de mercancía. *If you lived here...* también tuvo lugar en una galería de arte, pero el carácter “improvisado” y heterogéneo (acogió recitales de poesía, talleres, debates públicos, proyección de películas, etc.) enriqueció la idea “de lo que debería ser un exposición pública” (Buchloh y Rosler, 1999, p. 9).

Por otro lado, en una conversación mantenida con el teórico Benjamín Buchloh, Rosler declaró que su papel como artista no es actuar directamente sobre el problema, sino plantearlo:

Una de las cosas que nunca quise hacer, y espero que nunca haya hecho, es decir a la gente lo que tiene que hacer. Preferiría decir: “Este es el problema: ¿Por qué no te planteas una solución?” En *The Bowery* estaba sugiriendo algunas posibilidades, pero no estaba ofreciendo una fórmula para salir adelante. Porque en realidad *The Bowery* era una obra sobre el hecho de pararse, no de avanzar... (Buchloh y Rosler, 1999, p. 46)

Tal y como señala Redondo Velasco (2011), esta manera de abordar un conflicto social o cualquier otra experiencia perteneciente al ámbito de la realidad, la artista lo denomina “representación participativa”, y consiste en propiciar un cambio de manera indirecta, es decir, concienciar al espectador e impulsarlo a la acción política, manteniéndose aún en el campo de la representación, es decir, en el terreno de la ficción.

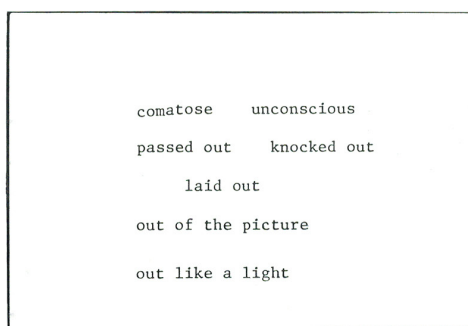
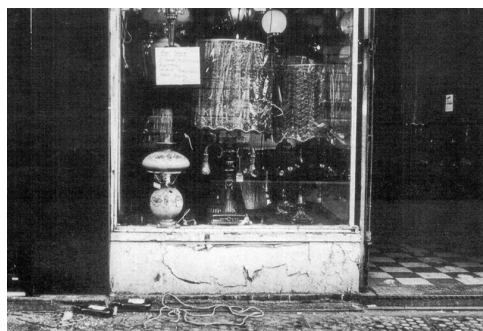


Figura 3. Martha Rosler. *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75)

Fuente: Buchloh y Rosler, 1999, pp. 56-57.

### 3.2. Janet Cardiff. La poetización del espacio urbano a través del *audio walk* y el *video walk*

Los trabajos de Janet Cardiff (1957, Bruselas, Ontario, Canadá) precursora del *location based storytelling*, indagan en el potencial del sonido como material fundamental para desarrollar una narración lineal que permite un diálogo con el receptor o usuario, cuya concepción del entorno se ve alterada mientras camina por el espacio público. En función de las características del lugar, construye un relato que busca desestabilizar la visión cotidiana del mismo. La página web de esta artista canadiense, que se da a conocer en 1991, y que desde el año 2000 trabaja junto a George Miller (1960, Vegreville, Alberta, Canadá) recoge un conjunto de obras que se encuadran dentro de los *walks*, clasificados en *audio walks* y *video walks*.

Para experimentar un *audio walk*, cada usuario recibe unos auriculares unidos a un reproductor, y se le pide permanecer en un punto concreto del espacio público y darle al *play*. Entonces se escucha la voz susurrante de Cardiff, que le va conduciendo por medio de indicaciones orientativas (“gire a la izquierda”, “continúe hacia delante” o “asómese a la ventana”) mientras le relata historias de ficción entremezcladas con referencias al pasado histórico del lugar, sobre un fondo en el que se combinan distintos paisajes sonoros. El mecanismo recuerda a los *museum audio guides* surgidos en los años cincuenta. Las artistas Sophie Calle y Mariana Castillo Deball han utilizado estos dispositivos en sus respectivas obras *La Visite Guidée* (1994), en la que los asistentes al Museo *Boymans Van Beuningen* (Rotterdam) iban escuchando la voz de la artista ausente narrando sus recuerdos acerca de una serie de objetos personales expuestos en las vitrinas junto a los verdaderos fondos del museo, y *Estas ruinas que ves* (2006), donde los fondos del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil (México) fueron sustituidos por unos números de latón que se correspondían con una serie de relatos, elaborados en colaboración con antropólogos y escritores, con críticas mordaces sobre la problemática de conciliar la Arqueología con el espacio urbano en México.

En los trabajos de Cardiff, el espacio público se torna en una especie de museo abierto, donde presente y pasado dialogan entre sí a través del desplazamiento llevado a cabo previamente por la artista y reproducido por el receptor de la obra. Con el fin de lograr una mayor sincronía entre el audio y los distintos estímulos procedentes del espacio recorrido, tanto la voz del narrador como los sonidos del entorno son grabados en el lugar en el que después son experimentados. Esto genera un desfase temporal en el proceso perceptivo, ya que los audios del pasado se entremezclan con los sonidos del presente, y se superponen a la experiencia que tiene el usuario en ese momento. La extraña sensación de no poder distinguir entre aquello que ocurre en el presente y las huellas del pasado, es uno de los mayores atractivos de los *audio walks*. Como bien apunta Montalvo Gallego (2013), todo se entrelaza de tal manera que uno tiene la impresión de que la artista hubiera manejado toda la realidad, y de que el mundo en sí mismo se torna en una gran producción teatral. El estado de confusión se incrementa gracias al registro binauricular que utiliza Cardiff para la grabación de las distintas fuentes sonoras, y que consiste en utilizar un sistema de micrófonos que imitan la disposición física de los órganos auditivos del ser humano, con el fin de reproducir fielmente la profundidad tridimensional original.

Entre los *audio walks* que encontramos en la página web de estos dos artistas cabe destacar *Her Long Black Hair* (Cardiff, 2004), que transforma un paseo rutinario por

el parque en una ficción onírica relacionada con la Historia local del siglo XIX, y que conjuga una serie de acontecimientos ocurridos en diferentes tiempos, siguiendo los pasos de una enigmática mujer de pelo oscuro (Fig. 4A). Además del elemento sonoro, esta pieza incorpora material visual, consistente en un paquete con cinco fotografías numeradas que han sido tomadas en determinados puntos del trayecto. De esta manera, al llegar hasta ellos siguiendo el hilo narrativo de la historia, la voz de Cardiff le pide al usuario que saque la fotografía correspondiente, y la haga coincidir con el espacio real. En la web <http://www.publicartfund.org/> se encuentra disponible todo el material necesario (mapa, audios en mp3 y fotografías), con el fin de que todo aquel que esté interesado pueda descargarlos y disfrutar la experiencia.

En los proyectos sucesivos las imágenes adquieren movimiento, dando lugar a lo que la pareja de artistas denomina *video walk*, que funciona de la misma manera que un *audio walk*, con la diferencia de que al audio se le añade una grabación en vídeo que visualiza un recorrido registrado previamente por el propio artista en el mismo lugar, a veces con la ayuda de actores y extras. En *Alter Bahnhof Video Walk* (Cardiff y Miller, 2012), producido para la antigua estación de tren en Kassel (Alemania) como parte de Documenta 13, el usuario recibe un reproductor multimedia con auriculares y avanza por el espacio guiándose por los movimientos que realiza el operador de cámara (Fig. 4B). La arquitectura sigue siendo la misma, pero con distintos personajes, generando un efecto inquietante de gran carga poética. A través del siguiente enlace se puede visualizar y escuchar el sonido binaural de un extracto de la narrativa: <https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw>. Las fotografías históricas, el sonido y las escenas filmadas anteriormente bajo el efecto cohesionador de la voz de Cardiff recorriendo el espacio, crean un entorno íntimo en el que el pasado de la estación es rescatado y traído al presente. La propuesta de mirar de nuevo la ciudad vivida cotidianamente y reescribirla o interpretarla a partir de los recuerdos e historias personales vinculadas a los lugares es fruto de un interés por el arte de “dar un paseo” para leer y entender la ciudad. De este modo, se revelan las otras ciudades que existen dentro de la ciudad, o las distintas capas históricas y múltiples narrativas e identidades (Pinder, 2001).



Figura 4A. *Her Long Black Hair*. Janet Cardiff, 2004.

Figura 4B. *Alter Bahnhof Video Walk*. Janet Cardiff y George Miller, 2012. Fuente: <http://www.cardiffmiller.com/index.html>

### 3.3. Candy Chang. Arte participativo para una ciudad más emocional

Candy Chang, nacida en Taiwán y establecida en Nueva Orleans, focaliza su trabajo en la dignificación de espacios degradados, la humanización de los barrios y la recuperación lugares abandonados o en desuso. El espacio urbano es intervenido para desviar la percepción convencional y utilitaria de la ciudad hacia un compromiso cívico y de introspección emocional. Sus proyectos, cercanos y de carácter participativo, involucran al ciudadano como parte fundamental en la creación de contenido por medio de la reflexión y expresión pública de sus sentimientos y aspiraciones personales a partir de planteamientos o enunciados sugerentes, que como una llamada de atención le interpelan desde el espacio público. El mecanismo es similar a las encuestas de sondeo que pretenden agrupar a la población según sus gustos e inclinaciones antes del lanzamiento de una promoción. Sin embargo, las características de las preguntas, de carácter abierto y ajenas a una finalidad comercial, y la oportunidad de expresarse libremente tras un tiempo de meditación, dan lugar a reacciones diversas que responden a necesidades, estados de ánimo, conflictos interiores, experiencias pasadas o deseos, unas veces utópicos, otras veces más pragmáticos.

Por medio de herramientas tan sencillas y directas como plantillas, tizas de colores, autoadhesivos y *post-its*, el espacio urbano acaba convirtiéndose en un soporte para compartir ideas y puntos de vista, que a su vez generan nuevas reflexiones por parte de quienes los leen. En una entrevista para Pelican Bomb (<http://pelicanbomb.com/>), la artista confiesa que su trabajo viene motivado por la idea de la tragedia griega como una forma de terapia colectiva, que antiguamente era recomendada por los médicos para combatir la depresión, ya que ayudaba al paciente a comprender que la ansiedad y la confusión eran estados comunes en el ser humano. Así, en su conferencia en TED, disponible en la web de esta organización, Chang relata cómo la pared de una casa abandonada, repleta de proyectos personales de futuro escritos de manera anónima con tiza para completar el enunciado “Before I die I want to \_\_\_\_\_” de su obra más conocida, *Before I Die* (Nueva Orleans, 2011), tuvieron en ella un efecto catártico y le ayudaron a superar un periodo de duelo tras el repentino fallecimiento de una persona cercana a ella. La artista apunta en esta conferencia que “Este espacio abandonado se tornó constructivo, y los sueños y esperanzas de la gente me hicieron reír a carcajadas, me destrozaron, y me dieron consuelo en momentos difíciles”. La pieza ha sido trasladada con éxito a diferentes ciudades de más de setenta países en distintos idiomas. Todas las confesiones recogidas en estos muros de esperanza forman parte del libro *Before I die, the book* (2013).

Candy Chang indaga en la memoria de los lugares, especialmente en el significado que tienen los edificios en ruinas y espacios abandonados, metáforas de decadencia de la comunidad que pasan desapercibidas en medio del paisaje urbano. Proyectos como *I wish this was* (Nueva Orleans, 2010), *Neighborland* (USA, 2011) y *Looking for Love Again* (Fairbanks, 2011) (Fig. 5) invitan al ciudadano, por medio de la creación de espacios *site-specific*, a detenerse a reconsiderar su relación emocional con la ciudad y compartir nuevas maneras de recuperar estos lugares. Su serie *Kissing, Crying, and Freaking Out in Public* (Hong Kong, 2013), conformada por un conjunto de preguntas tan personales como inesperadas (“Where was your first kiss?”, “Where was the last place you felt fantastic?”) recuerda al proyecto *Estudios de la felicidad* (1980-1981), constituido por una serie de intervenciones



urbanas realizadas por Alfredo Jaar en las calles de la ciudad de Santiago sobre el concepto social de la felicidad. “¿Es usted feliz?” era la pregunta que se les hacía a los viandantes. En el trasfondo dictatorial de aquellos años de represión, en los que las encuestas estaban prohibidas, adquiere claras connotaciones de denuncia política. Así, mientras que la publicidad intenta dar la respuesta a cómo conseguir la felicidad con el producto anunciado, estos carteles, por el contrario, se limitan a plantear preguntas, con el fin de que sea el receptor el encargado de encontrar una respuesta (Clemente, 2005). Suponen, en definitiva, una forma de activismo social que revela la complejidad del entramado vivo que habita y recorre la ciudad.



Figura 5. *Looking for Love Again*. Candy Chang, 2011. Fuente: <http://candychang.com>

Los últimos trabajos de Candy Chang, llevados a cabo en colaboración con el escritor James A. Reeves, hacen uso de la narración literaria para reflexionar sobre temas vitales, como la muerte, el sentimiento de pérdida y el paso del tiempo. *Love Destroys Time* (2014), ideada por Chang para el festival de arte urbano Exhibit BE, aprovecha el poder evocador de la ruina. Se trata de una instalación “cinematográfica” que envuelve toda la fachada y las paredes interiores de un apartamento abandonado de Nueva Orleans, y que cuenta, a través de un texto de James A. Reeves ilustrado por la propia Candy Chang, la historia de una mujer ciega y un marinero que una vez habitaron aquel lugar (Fig. 6). El lector-caminante encuentra distribuidos por las paredes cinco capítulos ilustrados a modo de *collages*, de forma que debe recorrer los rincones del edificio para seguir el hilo de la narración. La Historia hegemónica deviene en historias cotidianas de personajes anónimos. El poder evocador del deterioro, testigo del paso del tiempo, el mismo que rompe la relación de amor de la pareja, eleva la ruina a la categoría de lugar arqueológico en el que dialogan la soledad, el abandono y la presencia de la huella (Lapeña Gallego, 2015b).





Figura 6. Estancias interiores del apartamento en el que se ubica *Love Destroys Time*. Candy Chang, 2014. Fuente: <http://atlasminor.com/>

#### 4. A modo de conclusión

Como hemos podido contrastar a lo largo del presente texto, las contra-narrativas surgen en el ámbito del arte contemporáneo de manera particular, como una forma posicionamiento crítico frente a la narrativa institucional. El espacio urbano es un escenario geopolítico que reúne una serie de condiciones idóneas para la articulación de determinados proyectos artísticos que pueden estar enmarcados en un activismo comprometido con los habitantes del lugar y/o la visibilización de grupos sociales desfavorecidos. El flujo bidireccional continuo que se establece entre el espacio urbano y la contra-narrativa es un punto de convergencia en las prácticas artísticas que tienen como finalidad última la reescritura del territorio.

La valoración del espacio público como lugar social y políticamente determinante es una cuestión fundamental en la obra de Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang. Los proyectos analizados de estas tres artistas contemporáneas se enmarcan dentro del arte conceptual crítico, y tienen en común que afrontan y abordan el espacio urbano desde una perspectiva sutil, con la intención de generar un contra-discurso en lugares socialmente significativos.

Martha Rosler rescata de la calle imágenes y textos que documentan la cara oculta y menos amable de la ciudad, tergiversada y simplificada por los medios de comunicación, con el fin de re-describir la imagen ideal de vida norteamericana. El concepto de “representación participativa”, acuñado por la propia artista, alude a la intención de mover al espectador hacia una reflexión crítica (no impuesta) que le haga cuestionarse las narrativas hegemónicas que imperan en la sociedad.

A través de reproductores de audio y vídeo portátiles, dispositivos con los que la sociedad actual se encuentra familiarizada, Janet Cardiff superpone narrativas alternativas de la ciudad dispuestas a modo de capas temporales que expanden el

presente, en sentido vertical, hacia un pasado situado en estratos más profundos. Sus piezas sonoras (*audio walks*) y audiovisuales (*video walks*) invitan al usuario a recorrer a pie determinados lugares, cuyas características específicas dialogan y se contraponen a los relatos íntimos narrados por la voz de la artista. Ello genera un despliegue de percepciones sensoriales subjetivas que no hubieran tenido lugar durante cualquier desplazamiento rutinario por esos mismos espacios. Su obra, en fin, contribuye a modificar y enriquecer la percepción del lugar transitado, llenándolo de nuevos significados.

Por último, Candy Chang aborda algunas cuestiones sociales, al mismo tiempo que involucra al ciudadano en la generación de planteamientos reflexivos a partir de diversas estrategias. Muchas de sus intervenciones utilizan como soporte edificios en ruinas, estableciendo así una relación metafórica con el paso del tiempo. En sus proyectos *Looking for Love Again* y *Before Idie*, la escritura ocupa espacios destinados a los carteles publicitarios. Se produce así una reutilización y transformación participativa del territorio, en el que todo caminante puede reflexionar o expresarse, respectivamente, desde o a través de la palabra.

En los tres casos expuestos nos encontramos con trabajos de carácter interdisciplinar, a menudo cercanos a la sociología, la etnografía, la antropología, etc., como corresponde al tratamiento que se le da actualmente a la ciudad como espacio de percepción. El artista pasa a ser un mediador social que vive y experimenta una realidad o problemática, frente a la cual se posiciona, pero sin pretender de ningún modo ser didáctico ni impositivo. Al inicio de este texto hemos formulado nuestra hipótesis de partida en torno a la importancia de esta transformación generadora de afectos subjetivos recogidos durante el desplazamiento por el espacio urbano. En todos estos proyectos, el contenido se torna significativo y relevante para un público local que experimenta el espacio fenoménico, llevando a la práctica el concepto de *lo urbano* acuñado por Lefebvre.

## Referencias

- Albrech, H. J. (1981). *Escultura del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Blanco, P. Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Buchloh, B. y Rosler, M. (1999). Una conversación con Martha Rosler. En C. de Zegher (ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. pp. 23-55. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clemente, J.L. (2005). Alfredo Jaar: Un paso más allá de la resistencia estética. *Arte y parte. Revista de arte*, 60, 24-41.
- Davies, P. (1997). Las políticas de perpetuación: La Columna Trajana y el Arte de la Conmemoración. *American Journal of Archaeology*, 101(1), 41-65.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Castell.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movilizadas*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2017). Lo urbano, más allá de la ciudad. En Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad* (pp. 15-19). Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.

- Fernández Quesada, B. (1999). *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Gawoll, H. J. (1994). El paseo (Ensayo sobre la anticuada usanza del andar). *Revista de Occidente*, 160, 83-100.
- Houtart, F. (2001). Sociedad civil y espacios públicos. En M. Monereo y M. Riera (Eds.), *Porto Alegre. Otro mundo es posible* (pp. 158-201). Barcelona: El viejo topo.
- Lapeña Gallego, G. (2015a). Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 8, 181-194. <http://dx.doi.org/10.22530/ayc.2015.N8.334>
- Lapeña Gallego, G. (2015b). La ruina arquitectónica en el espacio urbano bajo la mirada del artista. *Argos*, 32 (63). 145-162.
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.
- Márquez Estrada, J. W. (2014). Michel Foucault y la Contra-Historia. *Revista Historia y Memoria*, 8, 211-243.
- McCullough, M. (2008). Epigraphy and the Public Library. En A. Aurigi y F. de Cindio (Eds.), *Augmented Urban Spaces Articulating the Physical and Electronic City* (pp. 61-72) Burlington: Ashgate Publishing.
- Montalvo Gallego, B. (2013). La narración ubicua. Hágalo usted mismo: D.A.N.T.E. la máquina de escritura múltiple. *Arte y Políticas de Identidad*, 9, 113-128.
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Mouffe, C. (2007a). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2007b). *La dimensión política de las formas artísticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Núñez-Villavivencio, H. (2007). Narración histórica y narración literaria, una cuestión posmoderna. *Ciencia ergo sum*, 14, 81-92.
- Pinder, D. (2001). Ghostly footsteps: voices, memories and walks in the city. *Ecumene*, 8(1), 1-19.
- Puerta Vilchez, J. M. (2011). *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife y Edilux, S.L.
- Rarman, J. (2014). Site-specificity, pervasive computing, and the Reading interface. En J. Farman (ed.), *The Mobile story. Narrative practices with locative technologies*. (pp 3-16). New York/London: Routledge.
- Redondo Velasco, R. L. (2011). The Bowery fotografiado por Martha Rosler. *Espacio, Tiempo y Forma*. 17, 385-394. doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.24.2011.1415>
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Trachana, A. (2013). La ciudad híbrida. La mediación de las TIC en la experiencia de la ciudad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2) 233-254. doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2014.v26.n2.41279](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41279)
- Vásquez Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Revista Nómadas* 31, 1-31. doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2013.v37.n1.42567](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567)
- Wolff, J. (1985). The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture and Society*, 2(3), 37-46.