

Las esferas de lo público

El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos.

Jorge Ribalta¹

En una época en que la privatización del espacio público es un hecho generalizado, es necesario preguntarse por el estado de *lo público*, que desde inicios del siglo XX ha perdido su carácter homogéneo y se ha venido transformando en una dimensión cada vez más diferenciada y dispersa, compuesta por una gran variedad de *esferas de lo público*.

En la “Transformación estructural de la esfera pública”, Jürgen Habermas² se refiere a la noción de esfera pública como un ámbito abierto de debate donde los ciudadanos deliberan sobre los asuntos de interés común -y que en el caso del mundo del arte, tiene su origen en los cafés y salones como espacios de encuentro y conversación, los museos, la opinión en los medios masivos de comunicación, las revistas de crítica, los espacios de exposición y discusión.

La versión abstracta e idealizada de la esfera pública burguesa de Habermas, en la que la deliberación de la sociedad civil ha de llevar a consensos que han de incidir en aquellas instituciones que son objeto de debate, es redefinida en años recientes por varios autores, entre ellos, el crítico y curador Simon Sheikh³, quien señala que al entender el medio artístico contemporáneo como una modalidad de esfera pública, debemos tener en cuenta que no se trata precisamente de una esfera homogénea y consensual, sino de una plataforma en la que prevalece el disenso y el conflicto entre distintas subjetividades, políticas y economías.

En relación con el medio artístico local podríamos preguntarnos ¿deben los debates del medio artístico asumir un perfil didáctico para llegar a un “público más amplio”?, ¿pueden estas discusiones involucrar públicos de otros países y contextos?, ¿en qué medida se ve afectada la esfera pública del arte por los flujos

¹ Ribalta, Jorge. *Contrapúblicos*. <http://republicart.net>

² Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press, Cambridge, MA; Polity Press, Cambridge, Gran Bretaña, 1989.

³ Sheikh, Simon. *Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions*. <http://republicart.net> 2004.

del mercado?, ¿están realmente las instituciones del arte abiertas a la interlocución y el debate?

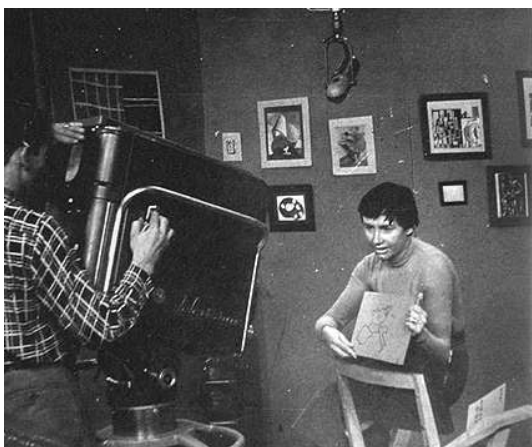
Como una forma de profundizar en estas preguntas –y no necesariamente como un recorrido histórico por las distintas modalidades de esfera pública- me interesa en este texto resaltar un conjunto de situaciones que develan distintas formas de asumir y articular esferas de lo público desde el medio del arte.

De dominio público. Desde el siglo XIX el museo de arte se constituye como parte fundamental de la esfera pública, en la medida en que conserva y despliega un conjunto de manifestaciones artísticas que a su vez producen toda una serie de interpretaciones, opiniones, posturas, teorías y debates.

En la primera mitad del siglo XX emerge –primero en Nueva York y posteriormente en casi todas las grandes ciudades de Europa y América- un nuevo tipo de museo que opera como espacio de representación de los planteamientos experimentales de las vanguardias: el museo de arte moderno.

En sus primeras décadas de funcionamiento el museo de arte moderno representa un espacio utópico y experimental. Un laboratorio de pensamiento y acción. Un espacio de debate y de avanzada.

Paulatinamente, este modelo se va *estableciendo* y con ello, su propuesta crítica y museológica. Tanto los museos de arte moderno que se fundan en distintas ciudades del mundo, como las galerías comerciales dedicadas a la difusión y venta de este tipo de arte, llevan este modelo expositivo del terreno de la experimentación y el riesgo, al de la institucionalización rampante, de la que emerge radiante el museo como experiencia espacial, donde la colección pierde su carácter patrimonial para convertirse en *capital cultural*, el edificio del museo en *objeto artístico*, y el público en *turista-consumidor*.



En esta imagen vemos a la crítica de arte Marta Traba, en uno de los primeros programas de televisión que se emitieron en Colombia. Corría el año de 1957 y esta argentina radicada en Bogotá estaba decidida a instalar las obras y los

ideales del arte moderno en una sociedad bastante conservadora, para la que el arte debía seguir fielmente los principios de una representación que tenía como referencia aquellas vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Marta Traba sostiene en sus manos un mapa de Europa que posiblemente utiliza para plantear de qué países surge inicialmente el arte moderno. Detrás de ella, en la pared, se pueden apreciar algunas reproducciones de obras de los artistas de las vanguardias. Al frente, la cámara, que no es otra cosa que ese público al que hay que llegar, al que hay que inculcar los fundamentos del arte moderno.

Además de este programa de televisión, Marta Traba impartía conferencias en varios centros culturales de la ciudad, era profesora de historia del arte en la Universidad de América y pertenecía al grupo de personas que habían fundado el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Es el momento en que todavía se puede hablar de una crítica que buscaba articularse con el *gran público*, una crítica con fines pedagógicos que ve en la nueva tecnología de la televisión, la posibilidad de llegar a una gran audiencia a la que se le debe hacer entender la necesidad de *modernizarse* conociendo los planteamientos y obras de este nuevo arte que ya tiene en Colombia unos representantes: además de críticos, arquitectos y otros seguidores, la producción de artistas como Alejandro Obregón, Marco Ospina, Edgar Negret y Fernando Botero.

En términos generales, se trata de una esfera pública donde los debates del arte están sintonizados con los discursos y transformaciones de una sociedad que busca en los ideales de una modernidad abstracta y racional -que se promueve tanto desde el arte, como del Estado y la empresa privada- una solución a las graves situaciones de orden social y económico por las que atraviesa el país.

Esta esfera comienza a transformarse a medida que los conflictos sociales del país se radicalizan y los discursos del arte moderno van tomando distancia de la realidad social tanto a nivel local como en otros contextos. Para la década de los setenta Marta Traba ya se ha ido del país, y tanto el Museo de Arte Moderno como los distintos espacios de debate en los medios y revistas especializadas bajan el tono militante y politizado que los caracterizaba hasta el momento.

Una vez el Museo logra conseguir una sede propia -luego de una larga *deriva* por distintos lugares de la ciudad- a comienzos de los años ochenta, los planteamientos del arte moderno empiezan a ser revaluados desde varias perspectivas tanto a nivel internacional como local, entre ellas la de los críticos José Hernán Aguilar y Carolina Ponce de León, quienes desde sus columnas del diario El Tiempo traducen e impulsan los debates propios de la posmodernidad.

La disolución de la esfera. A finales de la década de los ochenta empiezan a tomar forma una serie de procesos en distintas partes del mundo donde se replantean los modos de entender la misma práctica artística y su forma de relacionarse con las distintas esferas de lo público.

Aunque en la esfera institucional los debates giran en torno a los señalamientos de grandes eventos como el Salón Nacional y la Bienal de Bogotá, aparecen otras voces que introducen algunas modificaciones en los modos de exposición y recepción del pensamiento artístico.

Es decir, los cambios dejan de implementarse de forma consensuada como se hizo –por ejemplo- con la fundación y puesta en marcha del Museo de Arte Moderno de Bogotá, y comienzan a plantearse por iniciativa de agrupaciones de artistas que actúan en desacuerdo con una esfera pública cuya discusión tiene un reducido grupo de interlocutores autorizados: los directores de los museos, los críticos, las revistas especializadas y los consensos que emergen de los Salones Nacionales y otros eventos institucionales.

El teórico Reinaldo Laddaga⁴ se refiere a estos procesos como *“proyectos que se deben a la iniciativa de artistas y escritores quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos, sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos de conversación (o improvisación) que involucren a otros artistas durante tiempos largos en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de ‘formas artificiales de vida social’, modos experimentales de coexistencia”*

Se replantea la noción de artista como productor de objetos: el *oficio* como “conjunto de destrezas y talentos” se entiende también -en su momento lo hizo Marcel Duchamp- como conjunto de “prácticas”, “modos de operar”, “modos de hacer”. Pero más que una cuestión de lenguaje y modelos teóricos el asunto es que lo *emergente*, lo *contextual* y lo *relacional* abordan un tipo de prácticas colaborativas que guardan alguna relación con las que se dieron con las vanguardias, en la medida en que producen micro esferas públicas articuladas en torno planteamientos estéticos, discursos y modos de llegar a un público a través de tácticas de exposición y difusión.

A diferencia de lo que sucede en países con economías fuertes, donde ser “independiente” implica poder acceder a una gran variedad de recursos estatales y privados, estos proyectos se han mantenido con aportes voluntarios de sus

⁴ Laddaga señala otros autores que han detectado *tal dinámica* y menciona, entre otros, casos como “Un art contextuel” de Paul Ardenne, “Secrecy and publicity. Reactivating the avantgarde” de Sven Lutticken, la “Estética relacional” de Bourriaud y la revisión crítica a las ideas de Bourriaud hecha por Claire Bishop en la revista October en su artículo “Antagonism and relational aesthetics”. Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2006

miembros, venta de sus obras, apoyos esporádicos del Estado y organización de subastas y fiestas.

En el caso de Bogotá son varios los espacios de exposición (Gaula, El parche, Espacio Vacío, Only, La rebeca) que funcionaron de esta manera y articularon unas audiencias concretas y unos modos de operar tanto en términos expositivos como de recepción y divulgación de sus procesos: los artistas trabajaron proyectos específicos para estos lugares, los tiempos de exposición oscilaban de un día a dos o tres semanas, la mayoría de las veces se divulgaban los procesos sin recurrir a los medios masivos, lo que llevó a la construcción de públicos específicos a través de plataformas paralelas de difusión y discusión.



En esta imagen vemos un detalle de la exposición *Odio puro* del artista Edwin Sánchez en *El Bodegón*⁵, uno de los pocos espacios independientes que operan actualmente en Bogotá y que “surgió como una iniciativa grupal ante la ausencia de escenarios para la exhibición de prácticas alternativas, proyectos de artistas emergentes y obras de vocación crítica. Su programa de exposiciones está centrado en el diálogo y la fricción entre procesos y contenidos diversos y, en múltiples ocasiones, contradictorios entre sí. La estructura interna del Bodegón intenta ser horizontal y nutrirse del diálogo y el conflicto. A medio camino entre la pandilla y el museo, quiere generar procesos pedagógicos en torno a su propio funcionamiento, basado en el valor del error y la conciencia del fracaso. Sus miembros son estudiantes y profesores universitarios”⁶.

⁵ Los miembros de *El Bodegón* son los artistas Víctor Albarracín, Natalia Ávila, Lorena Espitia, Humberto Junca, Juan Peláez, Edwin Sánchez y Cindy Triana.

⁶ Según el texto de presentación en su portal de Internet > <http://www.lebodegon.org/>



En la foto vemos un encuentro de varios artistas de la ciudad de Cali (Wilson Díaz, Ana María Millán, Beatriz Grau y Bernardo Ortiz) con la curadora brasileña Ana Paula Cohen en *Lugar a dudas*, espacio independiente que, por iniciativa del artista Oscar Muñoz, se abrió en esa ciudad desde hace un par de años y se ha venido configurando como un lugar de reflexión y producción de pensamiento artístico a través de talleres, exposiciones, un programa de residencias, conferencias y ciclos de cine. Cuenta además con una excelente biblioteca y centro de documentación que apoyan los procesos de investigación de estudiantes y artistas.

Lugar a dudas, ha logrado un apoyo de instituciones internacionales, lo que le ha garantizado una continuidad en la gestión de procesos y su funcionamiento. Otros proyectos como el *Festival del Performance*, y *La rebeca* también han financiado parte de sus actividades con este tipo de subsidios.

Aunque instituciones como el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá⁷ han venido ajustando sus programas de apoyos y estímulos, en el caso de propuestas expositivas casi todos ellos están orientados –salvo las becas curatoriales para los salones regionales- para proyectos realizados en sus espacios de exposición.

En esta medida el formato expositivo, el tipo de curaduría, los modos de llegar a audiencias concretas de los últimos salones regionales, han perdido el carácter de diagnóstico panorámico y jerarquizado que buscaba establecer tendencias a través de premios y debates propios de una esfera pública orientada tanto hacia el consenso, como hacia el ideal de *progreso* de la producción artística.

⁷ Sólo hasta hace pocos años las instituciones culturales del Estado han iniciado un proceso de democratización de los recursos, que en un comienzo estaban destinados a atender *reclamaciones históricas* de algunos museos y centros culturales. Sin embargo, como se trata de procesos muy recientes –la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá está en pleno proceso de reestructuración- aparte del programa de becas y premios, no hay claridad de cómo acceder a apoyos para aquellos proyectos de artistas que impliquen la producción y el mantenimiento de proyectos expositivos y editoriales.

Islas en red. En lo que respecta a los proyectos editoriales independientes, algunos se iniciaron desde hace más de diez años⁸, como es el caso de la revista *Valdéz*⁹, que se publica *cada vez que está lista* y logra un apoyo local o internacional. *Hanguendo con patas* fue un periódico editado por el artista Raimond Chaves conjuntamente con los vecinos de algunos barrios en distintas ciudades, quienes además de concebir imágenes y elementos gráficos, participan con textos donde relatan historias y anécdotas del lugar. Otros proyectos más recientes se editan y difunden con recursos propios, como es el caso de *Erguida*¹⁰ y *NQS*¹¹, de las que se publican uno o dos números por año.

A finales de la década pasada aparecen varios espacios en Internet que se caracterizan por su actitud crítica y la deliberativa en torno a situaciones y temas que preocupan a la comunidad artística¹².



En 1994 José Ignacio Roca llega a dirigir el Área de Artes Plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, que hasta entonces estuvo a cargo de la crítica y curadora Carolina Ponce de León. Además de sus labores como curador de esta institución edita *Columna de Arena*¹³, un espacio de crítica en Internet en donde escribía periódicamente en torno a exposiciones y eventos del contexto local e internacional.

⁸ En 1995 se edita el primer número de la revista *Tándem*, que recoge una serie de encuentros que, con el nombre de "conversaciones", invitaba a los artistas a hablar sobre sus obras –sin la intermediación de críticos– a un público compuesto por estudiantes de arte, artistas, docentes y otras personas del medio artístico.

⁹ Revista de autor que según sus editores (Francois Bucher, Lucas Ospina y Bernardo Ortiz) *empezó como un diálogo local entre los amigos en Colombia y ha tenido el cuidado para no perder su sentido anacrónico al cual se circunscribió —en cierto modo similar al Pennsylvania Amish que analiza los efectos sociales de cada cosa tecnológica.*

¹⁰ Como un saqueo sistemático de los derechos de un autor elegido para constituir una plataforma informativa, comienza a circular *Erguida*¹⁰, que dedica cada número a un artículo propuesto por su editor (Guillermo Vanegas) –inicia con "ABC del arte contemporáneo" de Hal Foster.

¹¹ Editada por el artista Fernando Uhía.

¹² Se trata de proyectos que funcionan sin ningún tipo de patrocinio ni apoyo institucional. Llegan a su público a través de listas de correo electrónico a un público compuesto por artistas, curadores, docentes, estudiantes, investigadores, funcionarios de instituciones culturales, periodistas, algunos coleccionistas y personas que tienen interés en las prácticas artísticas contemporáneas.

¹³ Se publica desde el año 1998. Se encuentra en receso desde el año 2005.

En su columna inicial, Roca introduce su propuesta con estas palabras: *Ante la ausencia de espacios institucionales para publicar, a la crítica puede quedarle otro camino: generar sus propios espacios. En muchos países la respuesta de los artistas frente a la excesiva rigidez de los espacios institucionales ha sido la creación de espacios regidos por artistas para los artistas; esta estrategia puede funcionar para la crítica: una reflexión sobre el quehacer artístico que circula, incestuosamente, entre el medio del arte y quienes gravitan en torno a él, y que no tiene como prioridad el llegar al »gran público«.*

Sus columnas difieren del tipo de crítica que habían realizado hasta hace unos años José Hernán Aguilar y Carolina Ponce de León, tanto por los medios utilizados para difundirla, como por la apertura al debate con que inicia su espacio y que se mantiene a lo largo de un proceso en el que se generaron importantes discusiones en torno a temas como los Salones Nacionales, la curaduría y el papel del autor.

[esferapública] se plantea desde un comienzo¹⁴ como un espacio de discusión en el que la crítica no se asume necesariamente como juicio de valor sobre eventos y objetos artísticos, sino como espacio de reflexión e intercambio de opinión sobre situaciones y asuntos propios del contexto del arte.

Este espacio opera como foro autoorganizado: las discusiones giran en torno a asuntos que sus mismos miembros proponen y que abordan, entre otros, problemáticas relacionadas con prácticas institucionales, crítica de arte, curadurías, arte y política, educación artística y estado del mercado. Las intervenciones ofrecen diversos puntos de vista sobre un problema y no se busca necesariamente llegar a conclusiones, consensos e implementar soluciones a los asuntos que se abordan en los debates.

Sin embargo, tanto las instituciones culturales implicadas, como todas aquellas entidades y/o personas que propician o son objeto de los debates, asimilan -si lo consideran pertinente- estas reflexiones de acuerdo a sus propios criterios y posibilidades de acción: haciendo los ajustes necesarios si se trata de una práctica institucional, afianzando o replanteando una práctica curatorial, tomando una posición –pública o privada- en torno a un asunto en discusión.

Por otra parte, artistas y críticos editan blogs donde publican textos que han escrito para otros medios, como es el caso de *Emciblog* de Mauricio Cruz, quien les añade eventualmente actualizaciones, vínculos, derivaciones y anexos. Ricardo Arcos-Palma edita *Vistazos críticos* y cuenta con su propia lista de distribución.

¹⁴ Este foro traslada al Internet espacios conversacionales que ya se daban con el *Proyecto Tándem* y, de algún modo, con Espacio Vacío. Se funda en 1995 bajo el nombre de *Red Alterna*, más tarde se llamó *Momento Crítico* y cambia su nombre a *Esfera Pública* en el año 2000.

También se crean espacios para textos que han circulado por [esferapública], complementados con otros producidos específicamente para estos blogs: Catalina Vaughan adiciona enlaces a artículos y documentos de referencia, en *Teatro Crítico* Pablo Batelli crea un index especial para recorrer sus transcripciones de los medios y la televisión, Pedro Falguer edita un blog como archivo independiente con sus intervenciones, Carlos Salazar hace enlaces de sus textos con fotografías de jovencitas admirando obras en los museos y Dimo García publica en *Apuntes críticos* textos y reportes de su vida cotidiana.

¿El mapa es el territorio? Así como las propuestas experimentales de las vanguardias fueron el punto de partida para producir un museo de arte moderno que en sus inicios tuvo un carácter experimental, las prácticas artísticas de las últimas décadas que involucran proyectos expositivos y editoriales son el referente para un tipo de *autocrítica* institucional conocida como *nuevo institucionalismo*¹⁵, es decir, el agenciamiento -a cargo de una nueva generación de curadores, críticos y gestores *progresistas*- de grandes espacios de exposición para un tipo de curadurías *experimentales* y modos de operación flexibles (Palais de Tokyo, Baltic, Plateau) y un nuevo tipo de espacios de sociabilidad (Rooseum¹⁶) que son parte *academia*, parte *laboratorio* y parte *centro comunitario*.



En esta imagen podemos apreciar uno de los conversatorios que caracterizaron al Encuentro de Medellín 07, el cual propuso como eje la *hospitalidad* entendida, según su equipo curatorial¹⁷, como “*la disposición temporal de un espacio, ya sea físico, discursivo o político, para acoger a otros y permitirles desplegar sus intereses y posiciones*”. No sólo se invitaron artistas, también participaron espacios (Capacete, La culpable, La jíkara, El Basilisco, El

¹⁵ Definición otorgada por el curador Jonas Ekeberg a este tipo de instituciones progresistas en el artículo *New Institutionalism*, en *Versted*, nº 1, Office for Contemporary Art, Oslo, 2003.

¹⁶ Cerrado desde abril de 2006 por problemas financieros.

¹⁷ Los curadores Jaime Cerón, Ana Paula Cohen, Jose Roca y María Inés Rodríguez.

Bodegón, Helena producciones) y proyectos editoriales independientes como Valdez y Asterisco.

El Encuentro planteaba -en términos curatoriales y expositivos- una revisión crítica al modelo de Bienal Internacional que tuvo como sede la ciudad de Medellín hace varias décadas. En vez de la macro exposición puntual se propuso como red de micro eventos a lo largo de seis meses en varias sedes, comunidades de barrios periféricos y el espacio público. Contó con un significativo apoyo de instituciones estatales y la empresa privada local, que no estuvo desprovisto de un escepticismo inicial.

Pero el asunto no es únicamente el de la reproducción de las tácticas expositivas y operativas de las prácticas artísticas independientes por parte de las *instituciones progresistas*, lo es también de la llamada *crítica institucional*¹⁸ y las dinámicas críticas de proyectos editoriales independientes: en su artículo *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo*, la crítica y curadora Nina Möntmann señala que el “*Rooseum y otras instituciones de arte progresistas tenían en común era el hecho de tratarse de instituciones de crítica, lo que significa instituciones que han internalizado la crítica institucional que fue formulada por artistas de los años setenta y noventa, habiendo desarrollado tales instituciones una autocritica impulsada en primer lugar por los propios curadores y curadoras, quienes ya no se limitaban a invitar a artistas que ejercían la crítica sino que transformaban en primer término por su propia iniciativa las estructuras institucionales, sus jerarquías y funciones. Las “instituciones de crítica”, desde mediados de los noventa en adelante, reaccionaban mediante la crítica al institucionalismo corporativo globalizado y su producción de públicos consumidores.*”¹⁹

Una reacción reciente es la de hacer de la próxima Bienal de Sao Paulo un *espacio de debate* en vez de la tradicional exposición. Como lo afirma su curador Ivo Mesquita en un reportaje publicado en *Babelia*²⁰: “*Se trata de provocar con este gesto y crear una discusión*”, continúa. “*Creo que eso ya cumple un objetivo de marketing. También se ha abierto una polémica que creo que va a continuar todo el año. Desde su anuncio se creó una reacción, en muchos casos, muy pasional. Y eso me gustó. Ésa era la idea, una gran provocación. Una crítica de la propia bienal hacia las bienales.*”

Otro gesto de estas “instituciones de crítica” fue el énfasis que se hizo en la última Documenta a los procesos de recepción y mediación con el público²¹ al concebir la exposición como espacio de diálogo, como *constitución de una esfera*

¹⁸ Iniciada en los años sesenta por artistas como Daniel Buren, Hans Haacke y Dan Graham.

¹⁹ Möntmann, Nina. *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo*: Transform journal <http://transform.ejpcp.net/transversal/0407/moentmann/es>

²⁰ Publicado en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, febrero 10 de 2008.

²¹ Este énfasis *relacional* con el público se vio también reflejado en eventos como la última -y trunca- versión de la *Manifesta* y a nivel local, en el *Encuentro de Medellín 07* y algunos proyectos realizados por artistas en el marco de los salones regionales.

*pública*²², como vehículo de mediación y producción de pensamiento crítico, que está a su vez atravesado por una *red organizada*²³ de publicaciones críticas independientes.



En la imagen vemos el mapa con los nombres de las publicaciones que conforman *Documenta 12 Magazines*. Aparecen conectadas entre sí por unas líneas, como representación de posibles relaciones.

Una vez ha pasado este evento surgen algunas preguntas en torno a la posibilidad de proyectos conjuntos: ¿qué tipo de relaciones podrían plantearse entre estas publicaciones? Como lo preguntaba Fran Ilich hace un tiempo en una entrevista publicada en [esferapública] ¿estamos interesados en comunicarnos?, ¿cómo propiciar esos espacios de diálogo?

Una posibilidad es establecer nexos temporales²⁴ a partir de asuntos que para los espacios involucrados puedan ser de interés común. Esto permite que los temas puedan ser vistos desde diversos contextos y perspectivas, abrir el espacio a otros interlocutores e introducir dinámicas que aporten reflexión crítica y posibilidades de acción.

²² Según el tercer leitmotif que da forma a D12: "El sistema global de traducción cultural que de alguna manera parece estar insertado en el arte y en su mediación, propicia el escenario para un debate público potencialmente incluyente (*Bildung*, el término alemán para la educación, también significa 'generación' o 'constitución' en el sentido de generar o de constituir una esfera pública). Hoy, la educación parece ofrecer una alternativa viable al diablo (*didacticismo, academia*) y al profundo mar azul (*el fetichismo de la mercancía*)."

²³ Según Nina Möntmann: "Esta institución crítica concebible podría por ejemplo adoptar la forma de una "red organizada" que opere a nivel internacional, reforzando diversas instituciones y actividades independientes y más pequeñas (sean alternativas, dirigidas por artistas o basadas en la investigación), estableciendo también plataformas temporales en el seno de instituciones mayores. *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo*: <http://transform.eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>

²⁴ En el caso de [esferapública] se han creado vínculos con otros espacios a través de la publicación de textos que guardan alguna pertinencia con la discusión en curso. En otras ocasiones esta relación se ha dado por entrevistas y la publicación de discusiones en torno a temas como la educación artística, la curaduría y la crítica.

Si pensamos en la posibilidad de ir más allá de las fronteras locales, lo sería tanto por voluntad de los proyectos editoriales que puedan estar interesados²⁵, como por la pertinencia de los discursos con audiencias concretas en distintas partes del mundo.

¿Existe alguna relación –por ejemplo- entre los modos como se afronta la crisis de una institución de arte en Lima y la forma como reaccionan los miembros del medio artístico ante la crisis de una institución similar en Bogotá? ¿Qué podemos aprender de esas situaciones? ¿Que reflexiones podríamos intercambiar con artistas de Bilbao y San Sebastián en torno al modo en que el mercado y la globalización afectan las esferas públicas del arte?

Es cierto que una discusión en Bogotá podría tener resonancia en Ámsterdam, Lima y San Sebastián, pero el sentido y la continuidad de estos nexos dependerá más de los procesos de autoorganización de distintos espacios y públicos, y no de pensar que una serie de temas propuestos desde un proyecto editorial puedan ser relevantes para un *gran público que*, como entidad abstracta, estaría en relación directa con la idea de una esfera pública moderna que sólo escucha una serie de voces autorizadas.

Para efectos de la lógica consensual del institucionalismo corporativo, el público es un indicador para medir impactos y asignar presupuestos. Para las prácticas artísticas y los espacios que se sitúan fuera de la cultura corporativa el público no es un asunto cuantitativo ni abstracto, es un elemento transformador en la medida en que es generador de opinión, disenso y reflexión crítica.

Si se han dado modificaciones en el estado de cosas del medio artístico, una de ellas es precisamente la transformación de lo público, así como la importancia que esto ha adquirido a la hora de pensar la recepción misma de las prácticas artísticas y, en consecuencia, la estructura y las funciones de las instituciones culturales.

Jaime Iregui*

* Este texto hace parte de *Publishing the public, contextualizing locality*, dossier del próximo número de *Magnet magazine*.

²⁵Hay propuestas para realizar -en el corto y mediano plazo- proyectos conjuntos con espacios (Zehar, Mag.net, Arte-nuevo, Arte y crítica, Magazine in situ) que han trabajado temas similares a los que se han abordado en [esferapública].