

Mi tipo de conversación



COCO FUSCO

TRADUCCIÓN: EDUARDO APARICIO

El espacio es como una bomba de tiempo. Si las cosas se hacen en el momento y el lugar adecuados, uno puede aprovechar el potencial inminente para una explosión de debates y controversias que yace justo bajo la superficie.

Daniel J. Martínez

Tenía que ser el extraordinario moscardón conceptualista **Daniel J. Martínez** el que creara una parcela de pobreza en la prístina Internet. Su proyecto más reciente, titulado *¡Favela!*, toma su nombre del término utilizado para describir los barrios suburbanos de Brasil donde los pobres construyen sus casas con la basura de otros, y donde a veces obtienen electricidad conectándose a los tendidos eléctricos de los adinerados. Estas favelas existen en los bordes de las ciudades y constituyen sitios culturales clave. Pero la mayoría de las favelas no poseen ni identidad política ni representación. Para Martínez y sus seis colaboradores de *¡Favela!* la clave de la idea está en construir un aposento modesto para el uso de los artistas. Su favela virtual es una galería cibernética alternativa donde el arte y las ideas se intercambian "libremente". Apropiándose literalmente del espacio virtual, han creado el primer emplazamiento estructural, o *web site*, impulsado no por el in-

centivo de las ganancias sino por el deseo de facilitar lo que más le gusta a Martínez: una buena conversación.

No debe sorprender a nadie que alguien que desde pequeño aprendió a utilizar la palabra para salir a salvo de las peleas en la calle; alguien que supo utilizar la palabra para ingresar en una facultad de arte y que regularmente tiene que explicar con palabras, por los laberínticos pasillos de la burocracia, sus proyectos de arte público para que puedan ver la luz, guste describir como "conversaciones" la dinámica cultural que él activa. Daniel J. Martínez fija su trabajo dentro del replanteamiento postmoderno del modelo pasivo modernista de la recepción estética hacia una interacción dialógica. Además, su terminología de la conversación constituye una descripción perfecta de lo que hace, debido a lo prevaleciente en las palabras que Martínez despliega conceptual, gráfica y esculturalmente en su arte.

Ya sea que esté trabajando en un museo o en la calle, en una valla o en el Internet, Martínez invariablemente bombardea sus públicos con palabras, refranes, proverbios, aforismos y preguntas que confunden, engatusan, causan estupefacción, divierten, molestan o intrigan a la gente —según lo que lean en ellos, lo que tomen de ellos, y según



Daniel Martínez. Belfast, Irlanda del Norte.

acepten o no la noción de que el arte debe ser un lugar para discurrir sobre política y espacio social. Muy lejos de acercarse a la diversión del conceptualismo inicial donde la atención del espectador corresponde a un campo filosófico de mayor vuelo, Martínez, con su uso del lenguaje, raspa la superficie de la cotidianidad y convoca a sus espectadores a replantear su relación con ella.

El uso del término conversación por parte de Martínez conjura una imagen de intercambio verbal entre participantes iguales. Al situar la mayoría de estos acontecimientos fuera del espacio de la galería, también invoca el mito de la *polis*, el espacio público de "libre expresión", que constituye la autoimagen idealizada de este país como democracia. No obstante, él se ha propuesto demostrar que tales ideales tienen poca posibilidad de convertirse en una realidad en la vida de la mayoría. Al lanzar sus palabras a los espacios urbanos que están bajo un proceso cada vez más acelerado de privatización y de segregación social y racial, Martínez demuestra cómo los desequilibrios de poder en la sociedad contemporánea hacen que resulte virtualmente imposible que la mayoría de los sectores de la población dejen su marca en la esfera pública. La imagen de la ciudad que sale a relieve a través de esta acción, no es una de espacios neutrales en donde seres iguales circulan libremente, sino una de territorios fuertemente deslindados y divididos por líneas de raza y clase donde intereses comerciales propalan la vigilancia y la expulsión de grupos sociales considerados indeseables.

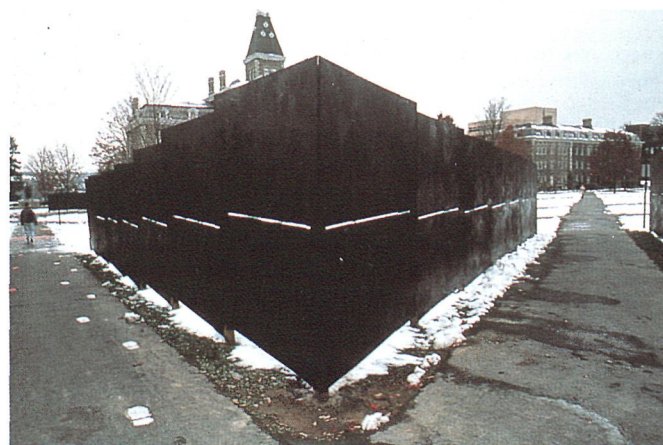
Los proyectos públicos de Martínez comenzaron a alcanzar cierto nivel de atención a final de los años 80, a medida que las controversias acerca del arte público y su relación con las comunidades se

convirtieron en tema noticioso regular a nivel nacional. Durante este período, las muy notorias escaramuzas donde estuvieron involucrados Gran Fury y los actos públicos de WAC, los afiches que desplegaron en los autobuses Louis Hock, Liz Sisco y David Ávalos, al igual que su distribución de rebates tributarios, los vehículos para gente sin hogar de Krzysztof Wodiczko, y varios proyectos de Martínez y de otros emergieron como parte de una amplia gama de quehaceres artísticos, diseñados específicamente para cuestionar la separación del arte de la vida cívica mediante su aislamiento en galerías, y para subvertir la privatización de la esfera pública a través del uso del espectáculo, la protesta política y el enfoque en los sectores de la sociedad marginados social y económicamente. Estos esfuerzos constituyen ejemplos de lo que Rosalind Deutsche define como un arte público crítico que analiza la reorientación del espacio urbano bajo el capitalismo tardío. En su ensayo titulado *Uneven Development: Public Art in New York City* [Desarrollo desigual: El arte público en la ciudad de Nueva York], Deutsche describe cómo este tipo de práctica artística crítica se unió al desarrollo de estudios urbanos para formar una crítica necesaria del discurso dominante sobre la reurbanización, su supresión del espacio público en favor de los intereses corporativos y la restricción del valor del arte público a decoración funcional.

Deutsche argumenta que el arte público más astuto de Nueva York a finales de los años 80 era el de artistas que daban voz a sectores de la población que habían sido silenciados y desplazados por la reestructuración económica de la ciudad y la simultánea reurbanización del espacio ciudadano. Muchos de los proyectos artísticos de Martínez han tratado estos temas, no desde una postura de alguien ajeno que facilita la comunicación a los oprimidos, sino como alguien que habla desde un grupo social que ha sido desfavorecido cultural y eco-



Daniel Martínez. ASCO.



nómicamente. De manera consistente, sus proyectos presentan la marginación como una condición deliberadamente producida por una red entrelazada de intereses étnicos, geopolíticos y económicos. Esta perspectiva toma forma debido a la propia experiencia de Martínez como chicano de segunda generación criado en Los Angeles. Vinculado por la historia a un país que fue colonizado por Estados Unidos, e igualmente a un pueblo que ha sido obligado a emigrar a territorios que fueron una vez parte de su propia patria, Martínez pertenece a una población que está dudosamente bendecida por una doble condición: la de ser percibida como recuerdos indeseados de los orígenes represos de California, y como amenazas extranjeras.

Aunque Martínez hace observar que se crió sin hablar español y que nunca ha realizado obras que encajan dentro de los estereotipos del "arte étnico", sus experiencias formativas en Los Ángeles le inculcaron el sentido de que, en términos políticos, ser de descendencia mexicana en California significa estar sometido a la vigilancia y la represión por parte del estado.

Pudimos causar trastorno porque no se nos quería. La ausencia de cualquier otra actividad en la calle instantáneamente nos puso de

Daniel Martínez. Cornell University.

relieve. La ciudad era un campo militarizado con sus asedios y su policía. Se escuchaba constantemente el arrullo de los helicópteros y las luces reflectoras, y la policía nos detenía en la calle para preguntarnos a dónde íbamos; cacheos, hostigamientos, arrestos, verse lanzado a un tanque de detención durante toda la noche sin haber hecho nada. [2]

Las tácticas y el enfoque de Martínez también correlacionan su obra de base lingüística con la de los artistas conceptuales latinoamericanos de los años 1970 y 1980. Las esferas públicas, abrumadas de conflictos e intensamente polarizadas, que sirven de referente a muchos de estos artistas, la tenue posesión de libertades democráticas en sus países, la dudosa y siempre cambiante retórica política de los regímenes autoritarios y los oligarcas omnipotentes, junto con el generalizado escepticismo y fatiga del estado, que resulta de la experiencia vivida de sus potenciales abusos de poder, son los elementos que dan forma a las visiones críticas con inflexiones sociales de artistas tales como los chilenos Catalina Parra, Eugenio Dittborn y Alfredo Jaar; los argentinos Leandro Katz y León Ferreri; los uruguayos Clemente Padín y Luis Camnitzer; el cubano Félix González Torres. Mientras la poesía concreta de los años 50 abrió el camino a los artistas latinoamericanos para que empezaran a trabajar con el lenguaje como parte de la *práctica de artes visuales*, críticos de arte como Mari Carmen Ramírez y Shifra Goldman han observado que el énfasis en el comentario social y político es el factor clave que distingue las prácticas de arte conceptuales con base lingüística del sur y las del norte.

Aunque la "latinización" de California aparece frecuentemente descrita por la izquierda como una reconquista cultural y demográfica, y por la derecha como una usurpación extranjera, el proceso también incorpora una dimensión socioeconómica con implicaciones dramáticas para la organización del espacio público y el privado. Con sus vecindarios segregados y la vigilancia policial y represiva de sus habitantes que no son blancos, Los Ángeles asemeja a la topografía polarizada de muchos centros urbanos de América Latina. El hecho de tener que movilizarse a través de la ciudad como un intruso en territorio ocupado, experimentando un espacio urbano inherentemente hostil —a pesar de un barniz de tranquilidad y orden— ha moldeado la percepción que tiene Martínez de la esfera pública. De hecho, su interés en apropiarse de espacios públicos y de darles nueva dirección para usos personales y creativos comienza en su juventud, mucho antes de que el mundo del arte en general haya tomado el de-

bate nacional sobre el arte público y el evanescente espacio de la vida pública.

Daniel J. Martínez pasó sus primeros años en un parque de casas de remolque cerca de la autopista 405 ubicado en Lennox, un diminuto vecindario mexicano situado entre Watts, con una población completamente negra, e Inglewood, un vecindario de blancos de clase trabajadora. A diferencia de los chicanos que se criaron en el lado este de la ciudad, completamente separados de otros grupos étnicos, Martínez experimentó constantemente conflictos étnicos triplicados entre mexicanos, negros y anglosajones. Además, nos confiesa que allí absorbió más cultura popular norteamericana que nostalgia por México.

Cuando contemplaba mi paisaje no veía más que autopistas y concreto [hormigón] manzana tras manzana. Uno podía montarse en la bicicleta o caminar o tomar el autobús por un tiempo que parecía interminable y encontrarse con nada más que concreto. Era como levantar la vista y jamás poder ver dónde terminan los rascacielos —excepto que aquí ocurría horizontalmente, a nivel plano.

Recalcando el vasto cielo abierto, asomaba sobre el parque de casas de remolque una rosquita gigante de unos seis pisos de alto que servía de anuncio a una panadería.

DM: Pensaba que era lo más normal. Pensaba que era lo máximo. Pensaba que era un árbol.

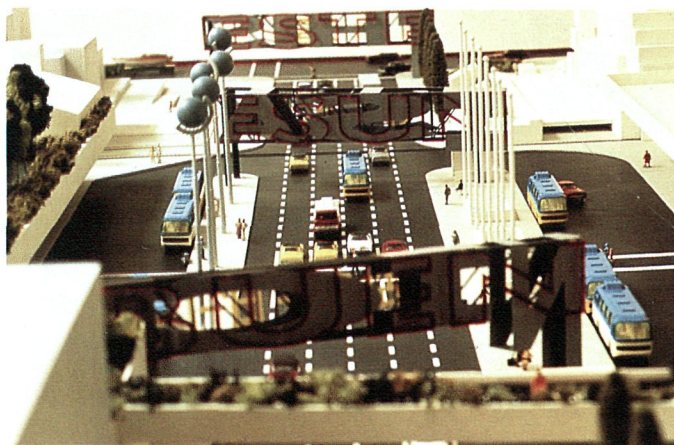
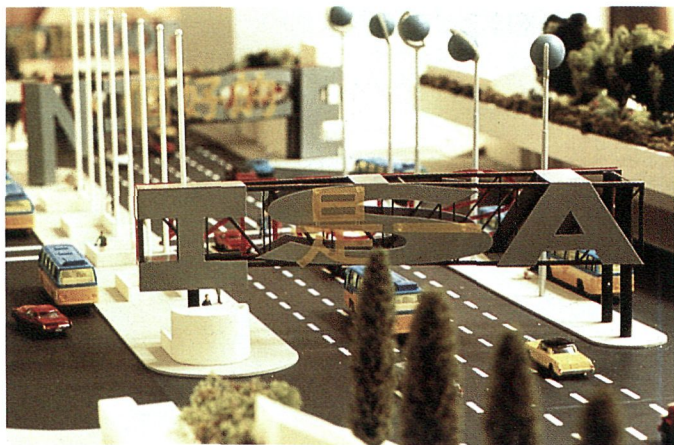
CF: Era probablemente la única estructura arquitectónica en los alrededores que no era funcional.

DM: Yo pensaba que las cosas de concreto habían reemplazado a la naturaleza. Era un punto de referencia. Representaba algo comestible. Era una demarcación. Lo era todo, algo fantástico. Luego aprendí que era un tipo de arquitectura vernácula.

CF: ¿Te afectó tu sentido de escala?

DM: Eso mismo: impacto, escala, lo absurdo. Me encanta lo absurdo.

Ese paisaje creado por el hombre y hecho de asfalto y concreto, estaba marcado por confrontaciones violentas entre las razas; pandillas en disputa, y habitantes locales con la policía. Martínez recuerda perfectamente la llegada de la Guardia Nacional al cercano vecindario de Watts al momento de ocurrir los disturbios cuando él sólo tenía nueve años. El reto para él fue aprender a negociar su camino a través de vecindarios que estaban en constante rivalidad, sin involucrarse en peleas. De talla pequeña y cuerpo menudo, y como lo ex-



Daniel Martínez, *This Is a Nice Neighborhood*, 1991. Moscone/Howard St. Project, San Francisco Arts Commission.

presa él, “sin el alarde necesario para defender constantemente mi hombría”, Martínez desarrolló una estrategia de supervivencia a fin de poder controlar el terreno de batalla, ofreciendo ideas a cambio de protección.

Siempre he pensado en transformar paradigmas militares en otros que sean estéticos. Percibía el terreno como un campo de bata-

lla... Lo único que yo sabía hacer era pensar, de manera que ofrecí un intercambio... Ofrecía planes a cambio de protección...

Las tácticas escurridizas que utilizaba con el fin de apropiarse del espacio público (y de la propiedad privada) comenzaron con estos actos y sentaron las bases para las presentaciones improvisadas y demás actos públicos que Martínez desarrollaría más tarde junto con el colectivo de arte chicano llamado ASCO. Antes de empezar su colaboración con ese grupo, Martínez pasó cuatro años en el Instituto de California para las Artes [California Institute for the Arts (Cal Arts)], precisamente en el momento en que dicha facultad alcanzaba su fama como el centro embrionario del arte conceptual. Ahí fue también donde tuvo su primer encuentro con la cultura dominante y donde pudo convivir con ella.

Cuando Martínez llegó a mediados de los años 70, con una pila de fotografías en blanco y negro que documentaban la calle, detectó pronto —en base a las reacciones que recibió— que las vacas sagradas de la institución “no estaban en eso de entablar una conversación”. Martínez salió de la facultad sin llegar a obtener un diploma de graduado, pero transformado por su encuentro con la historia del arte occidental y convencido de la esterilidad del modelo conceptualista que había embebido. Su exposición final fue una serie de lienzos blancos “post-Reinhardt”, de los cuales el último decía *Odio el blanco*, escrito en letras torcidas de un extremo a otro del cuadro. Esta obra anticipa misteriosamente el mensaje infamante de “No puedo imaginar querer ser blanco”, que se leía en las chapitas de entrada creadas catorce años después para la Bienal del Whitney de 1993. Su última obra como estudiante graduado se podía leer como un disparo a quemarropa contra las tendencias minimalistas y conceptualistas de sus compañeros y profesores, afirmando con resolución la identidad de Martínez como “diferente” vía la negación del ambiente racial y estético cuyo estudio etnocentrismo elitista amenazaba borrarlo.

No fue hasta después de abandonar Cal Arts que Martínez se unió a ASCO y empezó a desarrollar un sentido de identidad cultural con base a las alianzas laterales junto a compañeros con quienes compartía intereses. En ASCO, Martínez encontró sensibilidades chicanas similares a la suya. Esta sensibilidad era urbana y áspera, no folclórica ni rural. Guardando cierta semejanza con Fluxus, pero emergiendo un poco después a principios de la década de 1970, ASCO tenía su estilo, casi extravagante, irreverente y multidisciplinario. El grupo esta-

ba interesado en actos públicos en la calle y en performance y vivía enamorado de la manipulación de los medios. Involucrado en los paros estudiantiles del Este de Los Ángeles en 1968 organizados en protesta contra la segregación en las escuelas públicas de inferior calidad, e influidos por la política radical del período, los miembros del grupo desarrollaron un enfoque idiosincrático aproximado a la expresión cultural chicana.

Conocidos por sus "no-películas", eventos organizados en la calle y documentados para una película inexistente, ASCO también participó en tácticas de guerrilla, como la de pintar con atomizadores los nombres de sus miembros en la fachada del museo del condado de Los Ángeles, con el fin de protestar por la falta de representación chicana en las instituciones culturales locales. El líder intelectual del grupo, Harry Gamboa, desarrolló una serie de estrategias basadas en la cultura juvenil del Este de Los Ángeles y su noción de la ciudad como región desértica. Patsi Valdez, Gronk y Willie Herron eran otros de los miembros principales, aunque el grupo a veces alcanzaba a tener hasta 30 miembros. Igualmente importante fue que la obra producida era el contrapunto teórico y estético representativo de una sensibilidad en su apogeo. ASCO se desvió completamente, en estilo y contenido, de los afiches y murales políticos y tercermundistas de la época que se identificaban a nivel internacional como el arte chicano por excelencia. De hecho, los miembros del grupo escogieron el nombre ASCO, sinónimo de repugnancia y náusea, por ser ése el término que usaron los tradicionalistas para difamar su obra temprana. No sólo ASCO precedió e influyó al grupo Taller de Arte Fronterizo [*Border Art Workshop*] en su manera de jugar con la topografía del sur de California como una metáfora para las relaciones entre Estados Unidos y México, sino que formaron un interesante y crítico paralelo histórico de los grupos de orientación conceptual que estaban surgiendo en la ciudad de México por aquella época, como reacción contra la presencia y el poder monolítico de los murales y gráficos políticos que habían llegado a definir al arte oficial mexicano.

Martínez conoció a Harry Gamboa en 1979 mientras organizaba una exposición de fotografía para L.A.C.E. Poco después se unió a ASCO y trabajó con el grupo hasta su disolución a mediados de los 80.

Yo todavía no sabía que era chicano. No tenía manera de saberlo. Había trabajado aislado... Fue entonces cuando conocí a Harry y me di cuenta que estaba conectado a un movimiento de resistencia

mucho mayor de lo que me imaginaba. Me dejó sorprendido... Harry era el primer mexicano-norteamericano a quien encontraba parecido a mí. Ambos tenemos la piel bastante clara y en nuestra apariencia no somos exactamente latinos de una manera estereotípica. Él no hablaba español, ni hacía murales. Le interesaba el lenguaje y el arte conceptual. Empezamos a hablar de identidad, de política y hablamos de una versión nueva, una nueva interpretación del arte conceptual. El no había recibido una capacitación formal; basaba su noción de la creación del arte en observaciones acerca de sí mismo y el mundo. Apoyábamos la United Farm Workers [Sindicato de Trabajadores Agrícolas], pero no era parte de nuestra experiencia y no pensábamos que podíamos hacer algo por ellos. No sería de ninguna ayuda participar en piquetes. Y México me importaba bien poco.

Martínez usaba sus conocimientos técnicos para manipular de manera creativa la relación de ASCO con los medios de difusión local, y así abrir las puertas a la discusión pública. Con Gamboa, planeó la documentación de no-eventos, para los cuales el grupo creaba documentales simulados y de esa manera atraer reseñas de críticos que con frecuencia escribían acerca de estos eventos ficticios a los que nunca habían asistido, otorgándoles así un tipo de existencia virtual. El grupo continuó usando las calles no sólo como sitios estéticos, sino también como una manera de subrayar su ausencia dentro de las instituciones de arte establecidas. Conocedor de los debates del momento dentro del mundo de arte dominante, con relación a la esterilidad del espacio de la galería y la inevitable comercialización de los objetos que se colocan en la misma, Martínez contribuyó a dar una perspectiva global a la batalla más localizada de ASCO contra la invisibilidad.

Durante esta época, Martínez también se expuso por primera vez a las ideas marxistas a través de sus encuentros con seguidores de Herbert Marcuse, quien entonces impartía cursos en la Universidad de California, recinto de San Diego. Estos encuentros permitieron a Martínez familiarizarse con la historia chicana, las teorías del conflicto de clase y el impacto que puede tener la cultura en los cambios sociales, de manera que fue integrando su propia experiencia a un contexto más histórico, dándole una perspectiva más internacionalista. Estos diálogos creativos y críticos con ASCO, los estudiosos Víctor Zamudio-Taylor y Emily Hicks, la socialista feminista Dorothy Healy, entre otros, ofrecieron un campo fértil donde Martínez pudo elaborar su estrategia es-



Daniel Martínez, *Quality of Life*, 1991. Urban Art Project, Seattle Arts Commission.

tética y su visión del mundo. Así desarrolló gran facilidad en moverse entre diferentes ambientes culturales y a través de fronteras geográficas, siendo el portador de ideas e información.

Los proyectos más recientes del artista, tanto en Estados Unidos como en el extranjero, aluden a los movimientos radicales militarizados dentro de esos países, de manera que extiende su exploración de las grietas sociales y las tensiones étnicas que las estructuras del poder tratan de reprimir. Durante una presentación en las calles de Belfast en 1995 titulada *How to Con a Capitalist* [Cómo embaucar a un capitalista], se puso un disfraz de payaso y vendió a los irlandeses papas mexicanas y armas de fuego hechas de madera, inspiradas en las de los zapatistas. Fue un ejemplo inspirado y lúcido de sus constantes esfuerzos por vincular las luchas de los oprimidos a nivel internacional. Otro proyecto reciente, creado para el museo Mexicano de San Francisco y titulado *Kill your Dogs and Cats* [Maten a sus perros y gatos] contenía simulacros de informes investigativos del FBI sobre grupos terroristas chicanos. Esta obra jugaba con el miedo a una posible actividad política violenta dentro de "la comunidad", como barómetro de la disposición a identificarse con las condiciones de la opresión y comprometerse con la noción de apoderar mediante un cambio radical.

No vi otra manera de despertar a un grupo de gente que veía completamente pasiva.

Ya para mediados de los años 80, ASCO se había disuelto, pero los experimentos de Martínez le colocaron en una posición ventajosa para recibir varias comisiones importantes de arte público que se



crearon a raíz de los esfuerzos de muchas ciudades de la costa del oeste por estetizar el nuevo desarrollo urbano. Una cartelera que produjo en 1988 como parte de un proyecto de colaboración entre L.A.C.E. y el Patrick Media Group, refleja de manera crítica, y quizás elíptica, el esfuerzo de la ciudad por aparear el arte y el comercio. *Don't Bite the Hand That Feeds You* [No muerdas la mano que te da de comer] fue una imagen de 14 x 48 pies donde aparecían dos perros recortados de revistas de los años 50, que se mostraban los dientes, con el proverbio como título a lo largo del borde superior. Entre los dos animales yace un plato de carne mechada con una mano humana que le está echando un cucharón de salsa.

Con la yuxtaposición de este proverbio tan conocido a elementos visuales algo prosaicos que parecen a primera vista literalizar la frase, Martínez crea una imagen-texto cargada de comentario social sarcónico en cuanto a las relaciones entre diferentes sectores de la sociedad, y entre los artistas y sus patrocinadores. Puesto que la comida en el centro de la imagen es para humanos, se puede interpretar a los pe-

rros como representantes de gente que o bien están siendo domesticadas o cuyo aspecto bestial se manifiesta quizás demasiado. Los perros están arremetiendo uno contra el otro, en lugar de a la comida, con lo cual en este caso la frase “No muerdas la mano que te da de comer” puede significar también: “Simplemente ataca a tu vecino o a tu compañero y olvídate del estado”. Al localizar una imagen tal en Los Ángeles a raíz de los juegos olímpicos de 1984, cuando la condición de la ciudad como la torre de Babel étnica de Estados Unidos se pregona como una atracción turística, por sí misma sólo multiplica la ironía característica de la obra de Martínez. Lo interesante es que tal interpretación de la obra nunca se mencionó durante la extensa cobertura que tuvo el proyecto en los medios de difusión. La cartelera de Martínez fue la única que participó en un itinerario internacional como parte de la exposición *Les demons des anges* [Los demonios de los ángeles], la primera muestra chicana en Europa, y se convirtió en la obra emblemática de toda la empresa artística.

Lo que quedó latente en la recepción de “No muerdas la mano que te da de comer” devino manifiesto en el siguiente proyecto de arte público de Martínez, el cual consistió en estandartes que diseñó para las calles de Seattle como parte de la serie titulada *In Public* [En público], en 1991. Sus 150 letreros en blanco y negro, impresos por los dos lados, estaban diseñados para desplegarse a lo largo de las avenidas del centro comercial de la ciudad. Preguntas bien directas, pero debidamente articuladas acerca del hogar, la propiedad, el poder adquisitivo y la condición social estaban escritas de modo llamativo en le-

tras de molde por ambos lados de cada banderola. “¿Tienes criada?”, “¿Eres demasiado pobre para visitar al médico?” y “¿Conoces a alguien que no sepa leer?” fueron algunas de las preguntas que ponían de manifiesto las divisiones de clase en una ciudad que promovía tener un ambiente civilizado y libre de conflictos.

...En Seattle me dijeron que habían eliminado todos los males sociales. Mi reacción fue, pues mira, no sabía que existiera un lugar así. Las banderolas desplegaban preguntas muy sencillas acerca de los poseedores y los desposeídos... Eran preguntas de clase. Pensé que había abordado los temas de los que había que hablar... Mi obra es acerca de la calle, quién la posee y quién tiene derechos sobre ella.

Aunque esta línea de cuestionamiento guarda alguna similitud con algunas de las interrogantes introspectivas de Barbara Kruger sobre el consumismo, la combinación de la colocación de banderolas a la intemperie, el hecho de haber sido financiadas con fondos públicos, y la simple cantidad de incisivas preguntas relacionadas entre sí, convirtieron la obra de Martínez en un coctel molotov conceptual. A pesar

Daniel Martínez, *Quality of Life*, 1991. Urban Art Project, Seattle Art Commission.





Daniel Martínez. Mexican Museum.

de que muchos artistas recibieron subvenciones a través de *In Public*, la propuesta de Martínez fue la que voló la tapa del civismo cuidadosamente orquestado de la esfera pública privatizada de Seattle.

Inclusive antes de que se colgaran las banderolas, una asociación local de comercio lanzó una campaña en contra de ellas, argumentando que violaban los derechos del público ya que no habían recibido su aprobación antes de que se permitiera a Martínez exhibir sus obras que “no eran más que opiniones políticas desplegadas como si fueran arte”. Esto condujo a un largo debate en la prensa donde se cuestionaba si se podía considerar que las obras de base lingüística de Martínez tuvieran algún valor estético. Cuando “el público” se pronunció en favor del derecho del artista a expresarse, a pesar de las “afirmaciones de contenido político negativo”, los esfuerzos excesivamente celosos por parte de los intereses comerciales —a fin de

controlar el uso de las calles e invocar la noción espúrea del público— se desenmascararon como la manipulación de la retórica política.

La próxima propuesta de Martínez recibió una ácida reacción pública mucho más inmediata. El plan, en colaboración con la artista Renée Petropoulos y el arquitecto Roger F. White, fue diseñado para la calle Howard que bordea un costado del Centro Moscone de San Francisco. La idea era crear tres elegantes arcos de acero de 36 pies de altura. Estos arcos, o “puentes de palabras” formarían la oración *This Is a Nice Neighborhood* [Éste sí que es un vecindario bueno.] De día, la frase aparecería en inglés mientras que de noche se verían versiones de neón en español y chino. Los puentes estarían enmarcados por seis “globos mundiales” y varios datos estadísticos y preguntas grabadas con chorro de arena en la calle Howard. La subvención de un millón de dólares que la Comisión de Artes de San Francisco había

otorgado a los artistas se mantuvo en suspensión durante casi tres años mientras aumentaba la controversia sobre la obra y, finalmente el proyecto se canceló por completo.

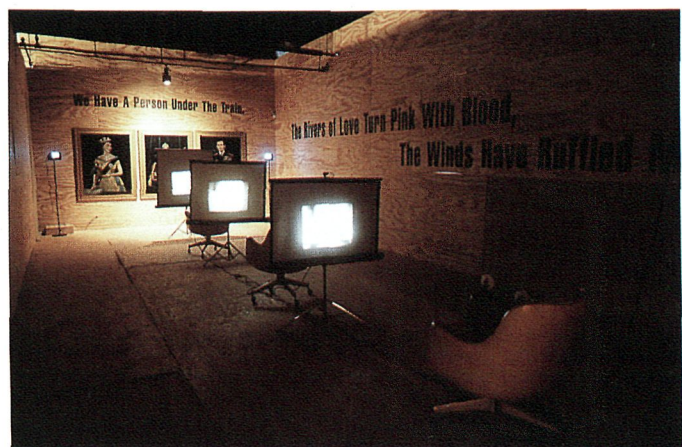
El porqué una expresión aparentemente tan inocua podía ser considerada inaceptable, se hace evidente si se toma en consideración la historia del desarrollo urbano en la zona que se había escogido para desplegar la obra. El Centro Moscone se había construido sobre las ruinas del antiguo vecindario filipino, el cual los contratistas habían considerado que iba camino al progreso. El nuevo centro de convenciones causó el desplazamiento de miles de los residentes del área. Mientras que los inversionistas proclamaban la transformación como una mejora reconocible en la zona, su constante referencia a los beneficios de evacuar un vecindario con el fin de aumentar el valor de la propiedad señalaba, involuntariamente, los costos sociales que trataban de encubrir. Cuando Martínez y sus colaboradores se dieron cuenta de que el uso de la frase “es un vecindario bueno” por parte de los contratistas era parte de la estrategia retórica a la que recurrían para encubrir el lado inhumano de la reurbanización, se aferraron a la frase como parte central de su proyecto.

La controversia que se desató en los medios de comunicación de San Francisco sobre *This Is a Nice Neighborhood* constituye un caso de estudio de cómo los intereses de las corporaciones y los burócratas de la ciudad utilizan el discurso sobre la belleza y el valor estético para enmascarar su agenda política y económica. Mientras sus defensores comparaban el proyecto con la torre Eiffel de París, un símbolo de reconocimiento y de encuentro, los puentes de palabras fueron condenados por otros como algo que traía a San Francisco los valores estéticos de Las Vegas. Aunque varios reporteros hicieron comentarios sarcásticos sobre el hecho de que el Centro Moscone en realidad se encontraba en un vecindario poco agradable, no hubo un crítico que admitiera abiertamente que en el centro del problema con la obra estaba el hecho de que los artistas presentaron a la ciudad una frase y un diseño que dismantelaba las frases engañosas que constituyen el lenguaje de la “revitalización” urbana. Los puentes de palabras, diseñados para flotar de manera algo imponente sobre los vehículos y los peatones que pasan por la calle Howard, se suponía que funcionarían como esculturas públicas las cuales –por el simple hecho de su gran tamaño y su ubicación– obligarían a los espectadores a levantar la vista, alejándolos de las realidades más concretas y las contradicciones

sociales visibles al nivel de los ojos. Sólo después, si se tuviera la oportunidad de mirar hacia abajo y ver las preguntas inscritas en la acera –que constituyen, por así decirlo, una minucia de detalles– se recibiría el impacto total de la discrepancia entre la grandilocuencia del gigantesco eufemismo y los breves e inequívocos cuestionamientos.

Antes de que Martínez y sus colaboradores decidieran retirar su propuesta para el Centro Moscone debido al clima de hostilidad, ya estaba preparando otro proyecto público para la universidad de Cornell, en Ithaca, Nueva York. En el otoño de 1993, Martínez fue invitado a crear una obra para una exhibición colectiva de latinos titulada *Revelations/Revelaciones*, presentando una obra titulada *The Castle is Burning* [Se quema el castillo]. En esta obra, Martínez colocó un gigantesco asterisco negro en el centro del cuadrilátero de la facultad de arte. Cada rayo del asterisco formaba un pasillo estrecho. El crítico de Los Ángeles Max Benavidez observó que la superficie negra y aterciopelada de la pieza le impartía las cualidades de textura de una pintura de *Color-fields* (Zonas de color), mientras que las ranuras horizontales a lo largo de las paredes, por la mitad, le daban un aspecto de escultura.

La recepción de la obra *in situ* nunca alcanzó ese nivel de sutileza, debido en parte a la explosiva mezcla de principios esculturales minimalistas y lenguaje polémico que utiliza Martínez. Un enfrentamiento directo con la pieza producía la sensación de movimiento entorpecido por un laberinto que bloqueaba una vista total del cuadrilátero. Al mismo tiempo, uno tenía que enfrentar también el punto de vista de Martínez con relación a la universidad como un espacio de privilegio injusto. Sobre la obra, se colocaron grandes letras rojas



Daniel Martínez. Mexican Museum.

hechas de espuma de goma, clavadas individualmente en paredes de partícula comprimida, y que en conjunto presentaban una cita de Diógenes: "En la casa del rico, el único lugar donde escupir es en su cara".

Se podría argumentar que la obstrucción deliberada de la visión y el movimiento por parte de Martínez, que a su vez causaba una interrupción en el placer estético convencional para el cual el cuadrilátero de la facultad de arte estaba diseñado, recreaba metafóricamente el sentido de enajenación experimentado por aquellos marginados por una institución tal como la universidad de Cornell. El mito de la universidad como espacio abierto y atractivo se veía interrumpido por la reconfiguración de Martínez de esa experiencia como laberinto, con énfasis en las divisiones entre estudiantes y maestros y, más importante aún, en las diferencias de clase entre los estudiantes. Al traer estas contradicciones latentes a la superficie, las obras de Martínez generaban un momento oportuno para que pudieran venir al frente aquellos que se sentían invisibles. El carácter abiertamente racista de las reacciones negativas a la obra —que incluyó comentarios étnicos infamantes en forma de *graffiti* sobre las paredes negras— sirvió de catalizador a una campaña en defensa de Martínez por parte de estudiantes latinos que paulatinamente condujo a que éstos exigieran un aumento de la representación de sus intereses dentro de la universidad.

Martínez reconoce *The Castle is Burning* [Se quema el castillo] como una de las más exitosas realizaciones que haya servido para iniciar el discurso crítico y la acción. El arte, en esta instancia, contribuye a cristalizar la conciencia política y conduce a la acción directa.

No obstante, es algo irónico para él haber sido adoptado por estudiantes latinos a la luz de su atenuada relación con la comunidad de arte chicana, cuyos líderes han presumido muchas veces que la proclividad conceptual del artista era el equivalente de venderse en términos étnicos. Sin embargo, como lo indican las reacciones vituperativas a muchas de sus obras, puede que Martínez no celebre con su arte la etnicidad a través de la nostalgia, pero ciertamente articula cuestiones de identidad en el sentido de que constantemente examina cómo los espacios se construyen socialmente para designar y asignar puestos a diferentes grupos. Martínez nos obliga a examinar la identidad no a través de una óptica triunfalista que nos mostraría cómo los oprimidos se sostienen y se definen desde abajo, sino cómo los mecanismos de poder manejan las sociedades con métodos de recurrir a

tales actos de defensa subalterna. De cualquier manera que se tome ese elemento de la dinámica de la formación de identidad, ya sea como el axioma de la gallina o el huevo, el análisis que realiza Martínez del poder visto de arriba hacia abajo, constituye un antídoto esencial a la dedicación romántica que el multiculturalismo impuesto le ha dado a la marginalidad.

Los proyectos de Martínez se comprenden mejor como intervenciones que empujan los límites de la actividad pública permisible. Su uso del lenguaje inviste de un significado social concreto a la investigación estética desinteresada del conceptualismo temprano estadounidense y europeo. Sus proyectos transforman en sitios de confrontación los espacios en los cuales aparecen. Sus extensas instalaciones donde combina una multiplicidad de medios, y sus gigantescas obras de arte que literalmente rodean al público en escenarios donde dramatizan los encuentros de la vida cotidiana, constituyen una estrategia de revelación por medio de la intensificación. Al mismo tiempo que su obra recurre a una variedad de tecnologías —como el holograma, los monitores de vídeo, las computadoras y el procesamiento digital— Martínez no lo hace como una investigación de esas tecnologías, sino como una exploración de sus aplicaciones sociales, como facilitadoras de comunicación, o su abuso como mecanismos de enajenación y desinterés. Su arte está calculado con el fin de restablecer la dimensión pública en el espacio público.

NOTAS

- [1] Deutsche, Rosalind. "Uneven Development: Public Art in New York City", en *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Russell Ferguson, Marth Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornell West, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1990), pp. 107–132.
- [2] Este y todos los demás párrafos en cursiva corresponden a citas tomadas de entrevistas del artista con la autora en las fechas del 9 y 15 de octubre de 1995.

El traductor, **Eduardo Aparicio**, es fotógrafo y escritor. Reside actualmente en la ciudad de Miami. Entre sus exposiciones recientes figuran: *Fragmentos de narraciones cubanas* en el Segundo Taller Internacional de la Fotografía, parte de la Quinta Bienal de La Habana; y *Cuba: La isla posible*, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Sus obras están en las colecciones de la Biblioteca del Congreso de E.U.A., el Museo de Fotografía de Chicago y el Museo de Arte de Fort Lauderdale, entre otras.