



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Gorelik, Adrián

Las metrópolis latinoamericanas, el arte y la vida. Arte y ciudad en tiempos de globalización

Aisthesis, núm. 41, julio, 2007, pp. 36-56

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219817003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Las metrópolis latinoamericanas, el arte y la vida. Arte y ciudad en tiempos de globalización

Art and life in the Latin American metropolis.
Art and city in times of globalisation

ADRIÁN GORELIK

Universidad Nacional de Quilmes-CONICET, Argentina
agorelik@unq.edu.ar

RESUMEN • El contexto de la globalización ha impreso características especiales a la tradición vanguardista latinoamericana de vinculación entre el «arte» y la «vida» encarnada en la metrópolis. El circuito institucional y mercantil del arte salen del museo y de la galería, el diseño artístico-visual-industrial gana presencia en la ciudad y las nuevas tendencias de pensamiento urbanístico postulan la teoría del *marketing* urbano, que propone al arte y la cultura como instrumentos de producción de identidades locales en función de competir en el mercado global de ciudades. Estas nuevas modalidades «globales» de la relación arte-ciudad parecen una aplicación cínica de las tradiciones vanguardistas, pero en las metrópolis latinoamericanas no las han cancelado, debiendo convivir en el espacio público con un arte político siempre rejuvenecido, aunque también globalizado.

Palabras claves: arte, ciudad latinoamericana, globalización, cultura urbana, *marketing* urbano.

ABSTRACT • The context of globalisation has given special characteristics to the Latin American avant-garde tradition of relating «Art» and «Life» within the metropolis. The institutional and market circuit of art exist outside the museum and gallery, the artistic-visual-industrial design gains a growing presence in the city, and the new tendencies in urban studies put forward the theory of urban marketing, which proposes art and culture as a means to produce urban identities in order to successfully compete in the global market of cities. These new «global» trends of the relationship between art and city seem to be a cynical application of avant-garde traditions. But in Latin American cities they have not been obliterated, instead they coexist in the public space with a constantly renewed but also globalized political art.

Keywords: art, Latin American city, globalisation, urban culture, urban marketing.

ARTE Y CIUDAD EN EL CONTEXTO GLOBAL

Las relaciones entre el arte y la ciudad han sido muy variadas a lo largo de la historia, pero sin duda la metrópoli moderna ha sido, al menos desde los primeros movimientos artísticos de vanguardia en el siglo XIX, la encarnación paradigmática de la «vida» hacia la que el «arte» debía dirigirse. En esta larga tradición moderna, la relación entre el arte y la ciudad desarrolla un arco de posiciones: desde la voluntad de «expresar» la ciudad para inyectarle su actualidad al arte, hasta la voluntad de subvertir con el arte la experiencia metropolitana. De modo que la ciudad ha sido, para el arte moderno, tanto una fuente de renovación vital, como un objetivo bélico a destruir. Y, por lo menos desde mediados de siglo XX, a esas actitudes cabe agregar, en el marco de la incorporación de las propuestas de vanguardia a las lógicas de la sociedad de consumo, una utilización creciente del arte como un nuevo material del diseño de la ciudad, integrando un nuevo equipamiento urbano que asume, no siempre explícitamente, una voluntad decorativa para la producción del espacio público.

Pero eso no ha impedido que las actitudes clásicas de la vanguardia, tanto la de la experiencia vital como la de la subversión del automatismo y la anomia metropolitanas, continuaran y se reactivaran a lo largo de todo el siglo en episodios muy intensos de renovación de los pactos vanguardistas con la ciudad. Así podría trazarse una línea que conectara las experiencias urbanas dadaístas de entreguerras, el situacionismo de los años cincuenta, el conceptualismo político de los años sesenta/setenta, y el arte de acción de los años noventa hasta el presente, solo como un ejemplo de tantos que recorren el continente europeo y el americano del norte y del sur. Mucho antes de que se hablara de globalización, para trazar los mapas artístico-urbanos en el contexto internacional del arte existente durante todo el siglo XX, debería hacerse un itinerario que uniera, por ejemplo, Berlín con París, Barcelona con Buenos Aires, São Paulo con Nueva York.

Ahora bien, ¿qué es lo que se ha activado especialmente en el nuevo contexto de la globalización? y ¿cuáles son los síntomas de esa activación reconocibles en las ciudades latinoamericanas? Los principales síntomas, en una enumeración sumaria de aspectos intrínsecamente vinculados entre sí, podrían ser:

- DEL MUSEO A LA CIUDAD. Los circuitos institucional y mercantil del arte han salido del museo y la galería y han desbordado hacia la ciudad, ya sea a través de iniciativas como los circuitos específicos de galerías (las Gallery Nights de Buenos Aires, por ejemplo), las ferias de arte en todas partes, o las megainstalaciones urbanas, como Arte/Cidade en São Paulo. El caso más notorio posiblemente sea la nueva Feria de Arte Miami Basel, que convierte durante su realización toda la ciudad de Miami en una gran galería (a la que acuden *dealers* y coleccionistas desde todas partes del mundo en aviones y barcos especialmente fletados). Y cabe aclarar que la incorporación de Miami en esta enumeración latinoamericana no es un lapsus, ya que Miami podría considerarse más que una ciudad latinoamericana, la única ciudad latinoamericana realmente existente,

al menos en tanto categoría: una ciudad latinoamericana análoga. No ya porque en Miami se realiza buena parte de los productos culturales latinoamericanos que se consumen en toda América Latina, ni porque allí circulan y se invierten importantes capitales de origen latinoamericano (Yúdice, 2002). Sino porque, en términos más específicamente urbanos, desde la «Little Habana» en adelante, en Miami se han formado, al compás de las migraciones, múltiples fragmentos de culturas urbanas de países latinoamericanos, y la ciudad puede recorrerse como un parque temático «ciudad latinoamericana», que reúne todo aquello imposible de encontrar en la propia Latinoamérica como sólo es capaz de reunirlos un programa de la MTV.

- ARTE, DISEÑO Y PUBLICIDAD. El diseño artístico-visual-industrial y sus lógicas han ganado una presencia creciente en la ciudad, de diversas formas: en la competencia de imágenes de marcas por el espacio público, llegando al extremo de esas operaciones publicitarias que se han dado en llamar «ARTvertising», por las cuales se realizan intervenciones artísticas en zonas completas de la ciudad para patrocinar productos comerciales; en la voluntad de los gobiernos y las empresas de producir una «marca» de ciudad, con miras a captar turistas e inversiones; en la aparición urbana de distritos específicos que combinan moda, diseño y arte, como Polanco en México o Palermo Viejo en Buenos Aires (cuya nueva denominación inmobiliaria, Palermo Soho, ahorra toda interpretación sobre el modelo activado). Aquí debería volver a aparecer el caso de Miami, ya que los mismos promotores de Miami-Basel han producido posiblemente los primeros barrios de vivienda en los que el arte de vanguardia aparece como específico ingrediente inmobiliario.
- EL MARKETING URBANO COMO TEORÍA. El éxito en toda América Latina, desde los años noventa, del llamado «planeamiento estratégico» ha convertido aquellos rasgos, ya enumerados, en teoría urbanística, proponiendo la política urbana como *management* en pos de un exitoso *marketing* urbano (Arantes, 2000). La cultura de las ciudades y el arte, como parte clave de ella, son para el «planeamiento estratégico», instrumentos fundamentales para la producción de fuertes identidades urbanas en condiciones de competir en el mercado global de ciudades. De ahí que el fortalecimiento de los distritos de arte y, más específicamente, la construcción de museos, sea uno de los aspectos clave de las «estrategias urbanas», siguiendo el modelo de Guggenheim en Bilbao. De hecho, Buenos Aires compitió con Río de Janeiro por ser elegida sede del Guggenheim latinoamericano durante todo el 2001, haciendo caso omiso de la crisis económica y social extraordinaria que condujo al colapso de fines de ese año, seguramente creyendo en el dictum del buen *management* urbano que señala que la peor crisis es el mejor momento para una intervención estratégica decisiva (un dictum cuyo acierto le tocará ahora demostrar a Guadalajara, la elegida finalmente para el Guggenheim latinoamericano).

La recuperación de los centros históricos como valor diferencial en función del turismo es otra de las estrategias recomendadas, recobrando la noción de «ciudad como obra de arte colectivo»: una estrategia que, en ciudades como México, de inmemorial tradición de mercadeo callejero popular, se realiza ganando palmo a palmo, vereda a vereda, una guerra cotidiana sin cuartel de las fuerzas estatales contra los *tianguis*. Por otra parte, en ciudades donde, como en la misma México, Santiago de Chile o Caracas, los sectores sociales medios y altos se mudaron durante la segunda mitad del siglo XX a urbanizaciones más y más alejadas de sus centros históricos, abandonándolos a su suerte (la poca suerte de los sectores populares y las escasas políticas estatales), este «regreso» al centro supone un dilema irresuelto. Porque implica al mismo tiempo la puesta en valor de una parte esencial del patrimonio cultural, social y urbano de la ciudad, y, si es exitosa, el paso seguro a la *gentryfication*. Recientemente, David Harvey (2005) ha colocado estos asuntos en el marco de la lucha por la renta monopolista en la globalización: estas movidas cultural-urbanas reivindican la excepcionalidad como modo de hacer valer una renta monopólica en el mercado internacional de ciudades, pero tienen la contradicción de que, cuando triunfan, su atractivo produce una mercantilización multinacional homogeneizadora que disuelve aquella excepcionalidad (los ejemplos que propone son los de Barcelona o Berlín). Sin embargo, la contradicción que nos interesa marcar a nosotros es una contradicción diferente, típica de las ciudades latinoamericanas durante toda la modernidad: en una ciudad fracturada, las políticas de preservación patrimonial han supuesto siempre *gentryfication*, pero la ausencia de esas políticas consolida la tugurización y el abandono.

2. GLOBALIZACIÓN EN LA CIUDAD LATINOAMERICANA

Todas estas novedades se han activado en el contexto de la globalización, pero antes que nada se hace necesario especificar de qué hablamos cuando hablamos de globalización urbana en América Latina. El término globalización se ha generalizado en el pensamiento urbano de los últimos años de un modo bastante impreciso, como una nueva categoría fetiche similar a lo que fue en los años ochenta la categoría de «posmodernismo», porque más allá de su mención ritual, no es fácil entender su pertinencia intrínseca en los problemas urbanos de las ciudades latinoamericanas. Es notorio que muchas ciudades latinoamericanas se hallan integradas de formas diversas a diversos circuitos mundiales; y es notorio que hoy, igual que ayer, están atravesadas por corrientes de ideas y prácticas internacionales: como se sabe, las ciudades latinoamericanas nacieron «mundializadas» y lo han seguido estando desde su mismo origen. Pero sus principales procesos urbanos contemporáneos han sido afectados sólo muy tangencialmente por las lógicas económicas de la globalización. Si recordamos que una de las primeras formulaciones de la «ciudad global», la de Saskia Sassen (1991), definía con ese término el conjunto de procesos y relaciones económicas y sociales que integraban en un solo dispositivo metropolitano a tres grandes ciudades, Nueva York, Londres y

Tokio, vamos a entender la dificultad de llamar «ciudad global» a Caracas o a Lima. Hoy en día es más difícil, más lento y más caro hacer una transferencia bancaria de Buenos Aires a Montevideo, que tomarse un barco, cruzar el Río de la Plata, y presentarse en persona en el banco. Y esto es así en un ejemplo de conexión financiera (supuestamente, el corazón de la economía global): ni hablar de leer libros uruguayos o chilenos en Buenos Aires que no hayan sido editados y distribuidos por alguna editorial española. Si una de las características de la economía global es que las fronteras nacionales se debilitan a favor de la conexión directa entre ciudades, las transformaciones de las últimas décadas en la región, lejos de favorecer ese tipo de conexiones «horizontales», en muchos campos han fortalecido las relaciones «verticales» de cada ciudad con algún centro económico-cultural, en lo que ha implicado un notorio retroceso respecto de la vida cultural en las ciudades latinoamericanas durante buena parte del siglo xx. Es decir que, desde el punto de vista de la conectividad «global», las metrópolis latinoamericanas tienen una conectividad apenas parcial y claramente desigual, como todo en Latinoamérica (Néstor García Canclini le ha puesto a un libro sobre estos temas un título muy elocuente: *Diferentes, desiguales y desconectados*, 2004).¹

Otro de los indicadores de globalización urbana suele ser la integración de un mercado inmobiliario internacional. Pero solamente en São Paulo y México se ha hecho habitual la localización de grandes capitales transnacionales, muy activos en las mutaciones urbanas y territoriales. Por el contrario, las explicaciones de las transformaciones recientes en el resto de las ciudades latinoamericanas surgen todavía de procesos endógenos a la economía, la sociedad y la política de cada una de ellas.

Es indudable, en cambio, que las ciudades latinoamericanas están atravesadas por un «deseo de globalización» que sublima la ausencia de mecanismos efectivos de la economía urbana global, traducido en políticas públicas y comportamientos sociales que contribuyeron a moldear las actuales fragmentaciones de la ciudad. Si las ciudades latinoamericanas han estado caracterizadas desde siempre por fracturas sociales y simbólicas abismales, la caída de las últimas políticas públicas del bienestar en nombre de la sujeción a los dictados de esta globalización imaginaria, ha ampliado considerablemente esas fracturas. Desde este punto de vista, lejos de volverse insignificantes, los procesos artísticos y culturales ganan una importancia mayor, ya que funcionan precisamente en ese nivel «global» de las representaciones.

¹ Sólo como una de las referencias que muestran tanto la baja conectividad como las enormes diferencias entre los países del continente, puede mencionarse que la Argentina tiene 910 computadoras personales cada 10 mil habitantes —cifra que se aproxima a la de los países europeos menos conectados, como Portugal, con 1.170—, México y Brasil menos de 700, Ecuador 300 y Bolivia menos de 100 (según datos del diario *La Nación* de Buenos Aires, del 5 de junio de 2006). No tenemos datos equivalentes por ciudad, pero seguramente darían cuenta de enormes diferencias también al interior de cada país y de cada ciudad, ya que es indudable que en zonas de Buenos Aires, São Paulo y México, el índice de conectividad debe ser similar al de las ciudades más desarrolladas del mundo.

Por eso, también en las ciudades latinoamericanas es posible reconocer procesos y estilos urbanos característicos de la sociedad global, aunque no sea muy sencillo identificar su especificidad frente a la tradicional circulación de procesos y estilos entre ciudades durante toda la modernidad. Por el contrario, leyendo buena parte de los diagnósticos sobre los procesos urbanos actuales en Europa y los Estados Unidos (la polarización social extrema, en primerísimo lugar), podríamos caer en la tentación de considerar que la globalización no ha impactado demasiado en las ciudades de América Latina porque ha sido, en verdad, apenas un proceso de latinoamericanización de las ciudades del occidente avanzado.

Se entiende la broma, y gracias a ella puede entenderse también que la propia idea de latinoamericanización se convierte en un cliché mucho más reductivo que la noción de globalización, por supuesto. Porque la «ciudad latinoamericana» no existe sino como «parque temático» en Miami o, vista a la distancia, como un compuesto de lugares comunes cambiantes, que deben ser interpretados en cada momento. Es notorio que en la actualidad, cuando se dice «ciudad latinoamericana» se alude básicamente a la ciudad «postapocalíptica», como llama con ánimo corrosivo Carlos Monsiváis a México, porque allí el apocalipsis ya pasó (Monsiváis, 1993). Es la ciudad de la superpoblación y la urbanización descontrolada, el hacinamiento y la contaminación, la inseguridad y la miseria (representadas a la perfección en el último acontecimiento de resonancia mundial: el estallido de violencia en São Paulo de mayo de 2006, cuando un llamado por celular de un jefe criminal desde la cárcel desencadenó una ola masiva de asaltos y atentados que paralizó a la ciudad). Una representación que alude a las grandes megalópolis y que no sólo deja afuera una infinidad de ciudades pequeñas y medianas del continente, sino que además confunde bajo esos síntomas procesos urbanos, sociales y económicos notoriamente diferentes en cada ciudad. Faltan muchos estudios comparativos entre ciudades latinoamericanas, muchos estudios acerca de su funcionamiento en red, cuando ésta existe, de sus contactos económicos, urbanísticos y culturales, y sería un error imperdonable intentar reemplazarlos con representaciones generalizadoras.

3. VANGUARDIA Y CIUDAD EN AMÉRICA LATINA

Hechas estas aclaraciones sobre los límites de la noción de globalización en las ciudades latinoamericanas y sobre los propios límites de la noción de «ciudad latinoamericana», podemos retornar a las nuevas manifestaciones culturales y artísticas en ellas.

Es notorio que todas las nuevas modalidades de intervención artística y cultural enumeradas (desde el «ARTvertising» hasta los distritos de arte) parecerían cumplir una especie de inversión cínica o ingenua de los postulados vanguardistas de llevar el arte a la vida (metropolitana). Pero, quizás por tratarse de la condición fracturada de las ciudades latinoamericanas, esas modalidades nuevas no han cancelado las ya tradicionales modalidades vanguardistas, que se manifiestan en diferentes vertientes de arte político, periódicamente rejuvenecido.

Pensemos en las ciudades argentinas, principalmente Buenos Aires y Rosario: allí es posible reconocer toda una serie de migraciones y contagios en una ya larga tradición de intervenciones artísticas callejeras de gran impacto público. El modo de ocupar la ciudad por el conceptualismo político de los años sesenta, con «Tucumán Arde», la exhibición de 1968 ya mítica en el arte latinoamericano, como máximo ejemplo de eficacia artística y política en una ciudad; las intervenciones artístico-urbanas que acompañaron las movilizaciones por los derechos humanos desde los finales de la dictadura militar, a comienzos de los años 1980, un tipo de intervención en sintonía con las formas más globalizadas de las organizaciones ecologistas radicales o los movimientos antiglobalización, que ha marcado el completo proceder de la organización de derechos humanos más joven de la Argentina, la de los «Hijos de los detenidos-desaparecidos», que utilizan formas de impacto urbano y mediático para sus acciones políticas de obvia inspiración en las performances vanguardistas; las expresiones artístico-urbanas de la crisis del 2001, como el arte de los «cartoneros», el activismo urbano de los artistas del stencil, la utilización de fábricas recuperadas por sus obreros como centros culturales barriales, la colaboración de artistas y diseñadores con cooperativas de desocupados.

Y, en un registro conectado pero parcialmente diferente, todo el «arte de la memoria», también de fuerte resonancia global, que en nuestras ciudades tiene que ver, por una parte, con la memoria en vías de institucionalización de las luchas políticas y su represión dictatorial (museos de los centros de detención, por ejemplo), pero, por otra parte, con la extensión de las prácticas de memoria a los sectores populares, que producen «santuarios» para recordar sus víctimas, como en el santuario de la Masacre de Cromañón en Buenos Aires o los santuarios por cada «menino da rua» asesinado por la policía en las favelas de Río.

Podría decirse que las mismas ciudades que en las últimas décadas han sido objeto de una proliferación de formas artísticas oficiales y/o comerciales, detrás de una idea «global» de modernización urbana, han mantenido viva a su vez una fuerte tradición de circuitos artístico-urbanos, cultos y populares, movilizados en la denuncia de las inequidades sociales de esa modernización y en la memoria de las violaciones a los derechos humanos que tuvieron y tienen la ciudad como escenario.

Esta convivencia de acciones artísticas de *marketing* urbano y acciones artísticas de protesta urbana seguramente no es específica de las ciudades latinoamericanas, pero las enormes fracturas sociales y simbólicas que atraviesan estas ciudades le dan una intensidad muy elevada, manifestada en un paisaje urbano completamente peculiar. Me interesa aquí analizar el contacto conflictivo entre ambos tipos de acciones artísticas, la de la «ciudad global» y la de la «ciudad resistente», en primer término para cuestionar los lugares comunes que suelen orbitar alrededor de cada uno de ellos. En efecto, así a modo que la cultura de la «ciudad global» suele recibir análisis crasamente economicistas, como el de Harvey ya mencionado, en los que toda intervención urbana es interpretada como una astucia del capital; los análisis del activismo artístico-urbano suelen producir críticas militantes, que alimentan una relación

desproblematizada entre tal activismo, la propia tradición vanguardista, los efectos sociales y urbanos de sus prácticas y, especialmente, sus propias condiciones de producción y circulación en el mercado artístico global: es notorio que muchas «acciones de resistencia» han sido motivadas, o han encontrado rápida acogida, en un mercado global del arte ávido de ellas, ya que el «arte político de resistencia» es justamente el lugar asignado a priori para el arte latinoamericano.

Voy a presentar, entonces, dos episodios urbanos en los que estas diferentes vertientes se manifiestan en toda su conflictividad.

4. COW PARADE EN PUERTO MADERO

De marzo a junio de 2006 se realizó en Puerto Madero, Buenos Aires, la 35° edición del *Cow Parade*, uno de los espectáculos artístico-urbanos más globalizados en los últimos años —entendiendo aquí por «global» la forma del *franchising* extendido a un acontecimiento artístico-filantrópico—. La mecánica del *Cow Parade* se repite en cada ciudad del siguiente modo: durante tres meses se exponen en ciertos espacios públicos de cada ciudad seleccionada alrededor de ciento cuarenta vacas de fibra de vidrio intervenidas por artistas locales especialmente convocados. Al final de la exhibición, las vacas son subastadas y el dinero resultante es donado a las entidades benéficas locales patrocinantes. En el primer *Cow Parade*, en 1999 en Chicago, el precio promedio de las vacas fue de US\$25.000 —con la cifra récord de US\$110.000 alcanzada por una vaca— y se recaudaron tres millones de dólares. Los tres siguientes años, el emprendimiento se repitió en Nueva York, Kansas y Houston; en 2002 saltó a Londres y, desde allí, a las principales ciudades europeas, con tal suceso que actualmente se realizan varios *Cow Parades* simultáneamente en diferentes ciudades. En una práctica muy conocida para los estudiosos de la globalización urbana, las ciudades «compiten» por el *franchising*, reproduciendo en pequeña escala otras competencias más arduas, como la sede para los juegos olímpicos o para una sucursal del Guggenheim. En 2006, la exhibición se realizó por primera vez en ciudades latinoamericanas, México, Buenos Aires y Belo Horizonte.

Como muchos de estos eventos artístico-filantrópicos, el *Cow Parade* reúne grupos de artistas con sectores del establishment social y empresarial que, a través de una consigna estética muy sencilla, parecen cumplir el viejo anhelo vanguardista de llevar el arte a la ciudad. Ya no como gesto revulsivo, sino como eco de la reconversión que el *pop art* hizo de los postulados vanguardistas, para disfrute de las masas urbanas y atracción cultural que se suma a la oferta turística. El postulado romántico-vanguardista del reencuentro de la comunidad a través del arte realiza en el *Cow Parade* su versión corporativa adecuada a los nuevos tiempos de la economía urbana.²

² Así lo presenta el catálogo del *Cow Parade*: «este es uno de los pocos proyectos que envuelven a la comunidad entera: empresas, artistas, tercer sector y público en general» véase el sitio <<http://buenosaires.cowparade.com>>.

Sus roles urbanos, de todos modos, pueden ser bien diversos. En el caso de México, por ejemplo, el *Cow Parade* se realizó en uno de los paseos urbanos característicos de la ciudad tradicional, el Paseo de la Reforma. Primera expansión recreativa de la ciudad aristocrática en el siglo XVIII —conectando el centro histórico con el Bosque de Chapultepec—, eje de expansión de barrios señoriales a comienzos del siglo XX y, en las décadas de 1960 y 1970, del sector terciario y hotelero, el Paseo de la Reforma entró, en los años 1990, en un ciclo de decadencia al compás del desplazamiento del interés financiero e inmobiliario hacia el oeste y el norte de la ciudad (la elegante Zona Rosa, por ejemplo, pasó de ser meca del turismo a meca de un circuito gay de bajo estándar). En los últimos años, ese proceso de decadencia está tratando de revertirse con obras públicas y emprendimientos culturales. Así, puede decirse que el *Cow Parade* reforzó esta dirección de recuperación urbana; por el contrario, las principales operaciones en que hoy está comprometida la dimensión globalizada de la economía de Ciudad de México, se encuentran en el centro histórico y el alejado centro financiero de Santa Fe al norte.

En Buenos Aires, en cambio, el sitio urbano elegido fue más emblemático de las orientaciones actuales de la economía urbana. Puerto Madero es el producto de la reconversión del viejo puerto de la ciudad como distrito financiero, turístico y de vivienda de alto estándar. Se trata de una operación realizada a comienzos de la década de 1990 siguiendo los ejemplos de Londres y, especialmente, Barcelona: los técnicos y funcionarios de esa ciudad establecieron entonces un vínculo muy fuerte con Buenos Aires, al punto que fue allí donde el «modelo Barcelona» comenzó su carrera como modelo de exportación, y Puerto Madero fue una de las primeras y más exitosas operaciones de «planeamiento estratégico» en América Latina. El *Cow Parade* es, entonces, uno más de los emblemas «globales» que Puerto Madero exhibe, junto con su Art District, las obras de Philip Stark, Rafael Viñoly, César Pelli y, en breve, Norman Foster, y el infaltable puente de Calatrava.³ Un sitio urbano que tradujo a la perfección durante la década de 1990 los deseos de globalización de Buenos Aires, y que actualmente, pese a la crisis extraordinaria que sufrió la Argentina entre 2001 y 2003, se encuentra en plena expansión como avanzada de un nuevo *boom* inmobiliario en toda la ciudad: los valores de inmuebles en Puerto Madero llegan a ser seis veces los valores de otras partes de la ciudad.

Hasta allí, las lógicas del *Cow Parade* y Puerto Madero se potencian a la perfección: el *Cow Parade* se autorrepresenta como «vidriera mundial» del arte y la cultura de cada ciudad, y en Buenos Aires escogió el distrito urbano que se había propuesto explícitamente a manera de nueva postal de la ciudad que deseaba integrarse a los tiempos globales. Pero apareció un tercer protagonista que puso un ingrediente inesperado en el *Cow Parade*, en un episodio que reveló facetas poco indagadas por la sociedad de Buenos Aires sobre el contenido urbanístico de Puerto Madero y el carácter del boom inmobiliario actual. Se

³ «A cada riacho su Calatrava», es una de las voces de orden del «espacio chatarra», según el ácido diagnóstico de Rem Koolhaas (2001).

trata de Raúl Castells, un dirigente piquetero⁴ que, aprovechando con astucia un conflicto entre la Corporación Puerto Madero y el propietario de un local de comidas, instaló en medio del *Cow Parade* un comedor popular flanqueado por dos «vacas de protesta»; así se incorporaron, en el marco de la muestra global, otros significados más locales de las vacas, clave en la Argentina de la riqueza de los sectores propietarios tradicionales y alimento que define la identidad nacional y popular.

Castells dirige el Movimiento de Jubilados y Desocupados (MJD), un grupo muy pequeño pero de mucha presencia mediática, caracterizado por acciones de gran impacto público, como tomas de locales de McDonalds en pleno centro de la ciudad exigiendo cajas de hamburguesas como rescate. Castells mismo es un dirigente muy pintoresco, que combina reivindicaciones ultra izquierdistas con rasgos de patriarcalismo popular tradicional. Siempre se ha mantenido al margen de los grupos piqueteros principales (peronistas o de izquierda), casi como un micro emprendimiento de protesta social. Incluso hoy, cuando el gobierno ha cooptado al tronco principal del movimiento piquetero, el MJD se mantiene en la oposición.

Como se sabe, el movimiento piquetero es un emergente —y un emblema— de la crisis social y política argentina: el reemplazo de los poderosos movimientos sindicales tradicionales por una organización de desocupados que reclama subsidios estatales; por eso, la cooptación por el gobierno es la culminación lógica de su programa reivindicativo. El carácter de este movimiento expone el principal malentendido que hubo en muchas lecturas bienintencionadas de la crisis argentina, que creyeron encontrar en ella un nuevo capítulo de la revolución mundial: la movilización social se interpretó como una solución a la crisis, cuando en realidad es uno de sus síntomas más agudos. La propia crisis, en el marco de ese malentendido, se convirtió en objeto de un nuevo tipo de turismo —el turismo político ya había inventado por los «zapa-tours» en México, comenzó exitosos «pique-tours» en Buenos Aires— y en objetivo de intelectuales y artistas antiglobalizadores, como Naomi Klein, que estuvo colaborando con la filmación de la película *La toma*, o Mathijs de Bruijne, el artista holandés que vende por *internet* objetos de cartoneros como *ready mades* miserabilistas.⁵ En verdad, todo Buenos Aires se convirtió desde la crisis en un territorio aurático para el arte contestatario, de acción o documental, tal cual se expresa

⁴ «Piquetero» es el término utilizado en Argentina para designar al activista que corta calles o rutas como modo de protesta. El corte de rutas se comenzó a utilizar sistemáticamente en los años 1990 ante episodios muy extremos de exclusión social (especialmente, ante el cierre de industrias en zonas extremas del país, al sur y al norte). Progresivamente, los piqueteros se organizaron como movimiento de desocupados en todo el país. Este movimiento (con sus diferentes ramas políticas), llegó a tener un alto grado de organización y un protagonismo destacado en la crisis del 2001, y desde entonces es un actor decisivo de la escena política nacional.

⁵ Véase el sitio de Matthijs de Bruijne <www.liquidación.org>. Podrían mencionarse infinidad de proyectos artístico-culturales análogos, desde la editorial Eloísa Cartonera, que realiza libros con tapas de cartón comprado a cartoneros, hasta las experiencias artísticas en las cooperativas de obreros de fábricas recuperadas, o las muestras «ExArgentina» y «La Normalidad» realizadas por artistas alemanes y argentinos.

actualmente en las vanguardias internacionales. Y Castells mismo, con su larga barba y su poncho pintorescos, obtuvo su biografía heroica en el documental *Raúl the terrible*, de David Bradbury, un director australiano.

Pero con su intervención en Puerto Madero, Castells logró una repercusión mucho mayor que las manifestaciones de la vanguardia artística. Porque la instalación de un comedor popular abarrotado de pobres desdentados en el corazón del circuito turístico y gastronómico de la Buenos Aires global, fue un escándalo: los administradores y propietarios de Puerto Madero protestaron con energía, y la opinión pública coincidió con ellos al señalar la iniciativa como una «mancha» en la «vidriera» global de la ciudad. Si en el propio escándalo radica buena parte de la eficacia que busca el arte político en la ciudad, esta instalación ha sido enormemente eficaz, ya que, mucho más que una denuncia —que suele ser la máxima eficacia del arte—, este escándalo fue una puesta en acto de lo que Puerto Madero significa en Buenos Aires. Mientras los barrios más ricos de las zonas tradicionales de Buenos Aires conviven habitualmente con la pobreza —las iglesias instalan ollas populares en las plazas más elegantes y los cartoneros trabajan libremente en toda la ciudad—, Puerto Madero demostró que, en pleno centro de la ciudad, funciona como una *gated community* virtual, que se considera autorizada socialmente a rechazar con vehemencia la instalación de un comedor popular.

Esto supone un cambio extraordinario para los parámetros de la cultura urbana de Buenos Aires: la ciudad estuvo caracterizada tradicionalmente por una distribución muy homogénea de la heterogeneidad social, amortiguada por la notable expansión de sus clases medias, lo que se tradujo en un sistema urbano de redes públicas muy extendidas que conformaron un amplio espacio público potencialmente inclusivo. Así funcionó durante el siglo xx todo el territorio metropolitano, pero especialmente su cabecera histórica, la Capital Federal (200 km² en la que actualmente viven unos tres millones de habitantes y por la que circulan diariamente cuatro millones más, que provienen del Gran Buenos Aires). El centro histórico de la Capital Federal se ha mantenido muy valorizado socialmente, como distrito administrativo, como residencia de sectores medios y altos, y como lugar predilecto del ocio de las multitudes, dando lugar a un núcleo fuerte de la identidad metropolitana. Desde la década de 1970 comenzaron los procesos de retracción social que, en la década de 1990, encontraron sus nuevos modelos urbanos: el desarrollo de un sistema de enclaves autocontenidos y protegidos (barrios cerrados, *malls*, *shopping centers*); un sistema urbano que ya no se define por la extensión, sino por el contraste, con «bolsones de riqueza» que buscan recortarse contra la decadencia generalizada de las redes públicas de la ciudad. Y así como el motor de la dinámica expansiva de la metrópoli fue su centro tradicional, el motor de esta nueva dinámica reactiva han sido las últimas periferias, donde comenzaron a instalarse las *gated communities*, gracias al nuevo sistema de autopistas instalado en la década de 1990. Pero aun en el marco de este nuevo sistema urbano, con la notoria caída de las redes públicas que ha implicado, toda el área céntrica sigue definida mayormente por el carácter de su espacio público.

Puerto Madero, a pesar de estar ubicado en el vértice del área céntrica, fue una pieza clave en este proceso de transformación privatizadora, porque significó la puesta a punto del nuevo modelo de intervención que caracterizaría la ciudad en la década de 1990: el urbanismo de la «ciudad por partes», de acuerdo a los postulados del «planeamiento estratégico» (o «urbanismo de los promotores», como lo ha llamado Peter Hall, 1998). Como se sabe, el «planeamiento estratégico» supuso un modelo de intervención que asume los límites de la gestión pública y acepta la dimensión mercantil del territorio metropolitano, incorporando francamente los capitales privados a la reforma urbana. Es un modelo que concibe a la ciudad de modo fragmentario, como piezas urbano-arquitectónicas que, frente a la planificación tradicional, subraya la capacidad de la forma arquitectónica en el plano de las necesidades identitarias de la ciudadanía (como cultura) y en el valor de *commodities* de los edificios y sitios urbanos. En la formulación europea, el «planeamiento estratégico» fue pensado como instrumento homeopático para incorporar activamente la sociedad civil en la producción de la ciudad, pero las decisiones estructurales siguieron regladas por cuerpos normativos de larga tradición estatal. En Buenos Aires, en cambio, el «planeamiento estratégico» ingresó como parte del proceso de desmantelamiento del Estado que se realizó en la década de 1990; en el dispositivo que se puso a punto en Puerto Madero, el Estado funcionó como vanguardia de los capitales privados, poniendo a su disposición bienes e inversiones públicas de larguísima data, sin pedirles nada a cambio. Los fragmentos urbano-arquitectónicos seleccionados para las intervenciones, comenzando con Puerto Madero, fueron aquellos que permitían ventajas diferenciales para la realización de grandes negocios privados, y no posibilidades de desarrollo colectivo de la ciudad. Y, así, los fragmentos funcionaron no como dinamizadores del espacio público, sino como espejos de los procesos de concentración económica, produciendo enclaves privados híper modernos recortados contra el fondo de decadencia pública. Es decir, la ideología de la «ciudad por partes» resultó funcional a la «ciudad archipiélago», y los discursos del «planeamiento estratégico» fueron la coartada progresista para un neoliberalismo urbano salvaje.

Así, Puerto Madero funcionó, en pleno centro de la ciudad, como avanzada de esta lógica de desarrollo urbano que se expandió en la década de 1990 en la periferia. El actual *boom* inmobiliario de Buenos Aires ha retomado las mismas características, y está introduciendo este tipo de enclaves en el distrito central de la ciudad (especialmente, con el modelo de las torres amuralladas, especies de *gated communities* en altura). La opinión pública de Buenos Aires, que desde la crisis tiene una mirada crítica sobre la década de 1990, no cuestiona ni siquiera reconoce este carácter fragmentario y regresivo del *boom* inmobiliario. Castells, con el talento de un artista de la provocación urbana, supo hacerlo emerger a través de su comedor popular, mostrando el verdadero carácter de enclave de Puerto Madero. Y mostrando que la filantropía global del *Cow Parade* funcionaba en un sitio público de Buenos Aires en el que la pobreza está prohibida.

Como corolario, cabe señalar que el comedor popular logró quedarse en

Puerto Madero, y que se ha convertido incluso en un atractivo turístico. Este destino no molesta por supuesto a Castells, que generosamente suele tomarse fotos con los turistas para que cada uno obtenga su pequeño *souvenir* revolucionario, pero es una advertencia sobre el modo en que hasta las intervenciones aparentemente más contestatarias e irreductibles en la ciudad, suelen ser deglutidas por la mecánica urbana. Pero este tema será retomado en el siguiente episodio.

5. ARTE/CIDADE EN SÃO PAULO

En las antípodas del *marketing* urbano propuesto por el *Cow Parade* y por la operación urbanística de Puerto Madero, se viene desarrollando desde 1994 una experiencia de intervenciones artísticas de gran escala en la ciudad de São Paulo: Arte/Cidade. Se trata de un colectivo de artistas, arquitectos, ingenieros y técnicos que selecciona sitios de la metrópolis a través de una investigación geográfica y urbanística; realiza las gestiones ante los organismos sociales y los poderes públicos para viabilizar las intervenciones; selecciona los artistas y arquitectos invitados a realizar los proyectos de intervención; y acompaña el desarrollo de cada proyecto para capitalizar colectivamente sus potencialidades estéticas y técnicas y sus implicancias urbanísticas y sociales.⁶

Organizada y curada por Nelson Brissac Peixoto, Arte/Cidade ha tenido ya cuatro ediciones: la primera, en un matadero abandonado en el sur de la ciudad; la segunda, en torno al Viaduto do Cha, en el área central; la tercera, en un ramal ferroviario de cinco kilómetros de longitud al oeste de la ciudad; la cuarta, en una zona industrial abandonada de 10 kms² al este de la ciudad. Es notorio el cambio de escala a lo largo de las cuatro ediciones. No sólo por el tamaño creciente de los sitios escogidos, sino también porque han pasado de un interés por las relaciones entre el arte y la metrópolis, en términos de localización y lenguaje, a un interés por las elaboraciones artísticas y arquitectónicas capaces de intervenir en problemáticas generales del territorio metropolitano (redes, habitación popular, pobreza urbana). En todos los casos, Arte/Cidade se ha presentado como una iniciativa programáticamente opuesta a la mercantilización del arte y la ciudad que impera en la cultura urbana globalizada: contra las lógicas del «planeamiento estratégico», con sus propuestas de reactivación de fragmentos que produce un urbanismo de enclaves; contra las formas convencionales del arte en el espacio público, que sólo sirven para validar la especulación inmobiliaria que genera aquella reactivación; contra las estrategias de monumentalización y espectacularización museográfica, que colocan la ciudad y el arte a disposición del *marketing* y el turismo cultural (Brissac Peixoto, 1997; 2006).

Una de las críticas fundamentales que surge del programa de Arte/Cidade, en este sentido, es sobre el modo en que la noción de espacio público fue utilizada por el «planeamiento estratégico», para justificar con argumentos de elevada

⁶ Véase el sitio de Arte/Cidade <www.artecidade.org.br>.

teoría política (la cuestión de la ciudadanía) la restauración banalizada de fragmentos urbanos de la ciudad tradicional, sin hacerse cargo de la complejidad metropolitana. Para entender esta crítica, es importante notar que, desde la década de 1980, se produjo un verdadero «romance del espacio público» en la cultura urbana internacional, cuando parecieron alimentarse virtuosamente en la categoría de espacio público, una idea de ciudad, una idea de arquitectura, una idea de política y una idea de sociedad (véase Gorelik, 2006). Pero si esto ocurrió en la coyuntura muy especial de comienzos de la década de 1980, como parte de un movimiento crítico de las ambiciones autoritarias de la planificación estatal tradicional, en las prácticas urbanas efectivas el espacio público quedó rápidamente reducido a la idea de «urbanismo de lo pequeño» y a la revaloración historicista de las cualidades de la ciudad tradicional (buena parte de las intervenciones de Berlín son un buen ejemplo de ambas reducciones en nombre del espacio público). Rem Koolhaas, una de las actuales estrellas del firmamento arquitectónico internacional, muy seguido por los organizadores de Arte/Cidade, fue uno de los que más temprano y con mayor agudeza planteó esta limitación:

Para los urbanistas, el redescubrimiento demorado de las virtudes de la ciudad clásica al momento de su imposibilidad definitiva, puede haber sido el punto de no retorno, el momento de su desconexión fatal, el motivo de descalificación. Hoy son especialistas en dolores fantasmales: doctores que discuten las complicaciones médicas de una extremidad amputada (1995, 963).

Con gran penetración de diagnóstico, Koolhaas no estaba repitiendo la típica acusación de «escenográficas» que se esgrime contra las propuestas de transformación arquitectónica del espacio urbano; estaba señalando que el espacio público, como virtud de la ciudad clásica redescubierta después de su extinción, estaba funcionando como fetiche para los arquitectos y para la sociedad.

La voz de alarma de Koolhaas, retomada casi en los mismos términos por Arte/Cidade, señaló el momento en que los arquitectos de avanzada abandonaron la idea de espacio público —desde entonces en manos de los funcionarios públicos y los empresarios urbanos— y siguieron el discurso del caos para entender la ciudad. Fue también el momento en que comenzó a desvanecerse en la cultura artística y arquitectónica la figura del *flanêur* —ineludible durante la hegemonía del espacio público—, para dar lugar a la reivindicación de la deriva situacionista.⁷

Colocado en este marco general de revisión de ideas sobre la ciudad, puede ser interesante entender Arte/Cidade como un escenario en el que se desen-

⁷ Escribió Brissac Peixoto (1997, 101): «Hasta ahora, se tenía por supuesta una relación con el mundo todavía típica del siglo XIX: la ciudad baudelairiana, campo de la experiencia, los trayectos, las miradas. Una relación establecida a escala del individuo. Hoy ya no es más posible hacer esos itinerarios urbanos como un paseo. Hace ya mucho que el dislocamiento ha llevado al transeúnte a perderse en el caos urbano». Sobre el pasaje de la moda benjaminiana a la moda situacionista en la cultura urbana de los últimos años, véase Gorelik (2006b), artículo en el que se ha analizado la experiencia de Arte Cidade en términos muy similares a los que se usan aquí.

vuelven diferentes modalidades de reflexión contestataria sobre las relaciones arte-ciudad. Analizaremos brevemente tres intervenciones de la última edición de Arte/Cidade, la de la zona este de São Paulo, en el 2002, realizadas por afamados artistas internacionales, que aparecen como significativas en sus intentos de articular lo local y lo global desde una perspectiva crítica.

La metrópoli como guerra. La primera intervención es la de Krzysztof Wodiczko, artista polaco radicado en los Estados Unidos, muy conocido como artista político y activista desde que realizó unos vehículos para *homeless* neoyorquinos en la década de 1980. En Arte/Cidade propuso la construcción de prototipos de vehículos de transporte y acopio para los recolectores callejeros de papel. De todos los participantes, Wodiczko es uno de los que ha desarrollado más explícitamente un discurso de tono situacionista como crítica de las realidades metropolitanas y de la voluntad reformista de las disciplinas tradicionales de la ciudad. Para él, las masas de indigentes urbanos que recorren y ocupan las metrópolis (sin techo, recolectores de basura, comerciantes informales) no son un problema para la ciudad, sino la fuente de su renovación, los agentes de la transformación: integran los «flujos» que cuestionan y horadan las divisiones clásicas de la ciudad moderna entre capital y trabajo. Su propia actividad, perseguida y desconocida por los defensores del orden, transcurre en los márgenes del sistema pero ocupa de hecho el centro de la vida metropolitana. Esa lucha entre margen y centro, entre caos y orden, es vista por Wodiczko como una guerra cotidiana contra las políticas urbanas, los sistemas de infraestructura y los emprendimientos inmobiliarios. Las fuerzas establecidas intentan preservar la ciudad estática y sedentaria de la modernidad, mientras las masas nómades de los marginales incorporan nuevas formas de percibir el espacio, la actualidad de una metrópoli concebida como intercambio constante y caótico de procesos y flujos. Ése es uno de los núcleos de la guerra entre lo formal y lo informal. De hecho, Wodiczko define sus vehículos para cartoneros como «máquinas de guerra» para triunfar en una ocupación del territorio metropolitano.

Se trata de un discurso mordaz, que recrea núcleos importantes de la tradición subversiva de la vanguardia, condimentado con algunas de las propuestas filosóficas de rigor para un artista *aggiornado*, desde la idea de «rizoma» hasta la de «multitud». Pero lo primero que habría que señalar es la enorme diferencia que hay entre proponer un vehículo para *homeless* en New York y proponer un carrito de recolección para los cartoneros en São Paulo. Lo que en New York puede funcionar como una provocación y una denuncia —una máquina «inútil», pero que vuelve visible un problema que la sociedad prefiere naturalizar—, en São Paulo, sencillamente replica, en mejores condiciones tecnológicas, la infinidad de carritos de recolección realmente existentes. Es decir, lo que en New York funciona todavía como obra de arte conceptual (en su capacidad de producir una modificación en la percepción de un problema), en São Paulo se convierte en una propuesta técnica «realista» pero que no toca, ni de lejos, la dimensión del problema que busca señalar. Por no hablar de los cambios en la categoría de «guerra urbana», tal cual se vio en el «lunes negro» de São Paulo el último mayo: la definición de la ciudad como flujos puede ser muy sugerente,

pero no es lo mismo la función de los *homeless* como flujo, casi pintoresco en relación a las funciones «formales» de New York, que la función de la marginalidad completamente masiva en una metrópoli latinoamericana.

De este modo, seguramente sin siquiera saberlo —y en esta falta de conciencia hay un problema mayúsculo para un artista conceptual—, el discurso situacionista, en su pasaje de New York a São Paulo, se convierte en un típico discurso del populismo latinoamericano. Son muy tradicionales las posiciones que, ante los discursos reformistas urbanos, vienen señalando hace décadas que en las metrópolis latinoamericanas la marginalidad no es una rémora a superar, sino la palanca de las transformaciones. Un episodio fundacional en la historia de las ideas urbanas, en este sentido, fue la mutación, entre los años cincuenta y sesenta, de la célebre noción «cultura de la pobreza». Propuesta por Oscar Lewis en los años cincuenta, en el marco de un debate interno al funcionalismo de la sociología de Chicago, la «cultura de la pobreza» era vista como un instrumento de adaptación de los migrantes a la ciudad, un instrumento de pasaje de la sociedad tradicional a la moderna (la idea, indudablemente reivindicativa de los sectores populares rurales que protagonizaban la «explosión urbana» de América Latina, de que no hacía falta la «aculturación», ya que sus propios recursos culturales eran el mejor vehículo para su integración a la ciudad moderna) (véase, por ejemplo, Lewis, 1959). Leída en los años sesenta en clave populista, en cambio, la «cultura de la pobreza» comenzó a designar una cultura otra, capaz de ofrecer una alternativa global a los valores burgueses de la civilización occidental (la idea de que esa cultura, lejos de servir a la integración, funcionaba como una incrustación subversiva de elementos irreductibles a los contextos metropolitanos).

Este debate tuvo un fuerte impacto en el pensamiento sobre las políticas de vivienda popular, que ya a finales de los años sesenta era muy crítico de los grandes planes desarrollistas de erradicación de las poblaciones «marginales» a través de la construcción de nuevos conjuntos de vivienda. En oposición, comienza a realizarse una lectura en positivo (con grandes dosis de romanticismo) del «nuevo modelo de ciudad» implícito en los laberínticos trazados de las villas miseria, las *favelas* o las poblaciones *callampa*. Krzysztof Wodiczko no tiene por qué conocer este debate, aunque no hubiese estado mal que los organizadores locales de Arte/Cidade lo hubiesen puesto en conocimiento de algunas experiencias notables de la cultura urbana latinoamericana (e internacional), como PREVI-Lima, en 1968, cuando algunas de las principales figuras de la arquitectura mundial dejaron plasmados en proyectos de vivienda diferentes posibilidades de este debate. (En verdad, la falta de conocimiento de las experiencias es casi un problema endémico en la cultura latinoamericana, como si una amnesia crónica impidiera la acumulación reflexiva).

Las posiciones populistas no tienen en sí ningún demérito para un artista; el problema surge cuando afloran impremeditadamente en un discurso que se propone como un enfoque radical y vanguardista sobre el tema de la marginalidad. Porque lo demostrado a lo largo de las últimas décadas es el carácter aporético del debate reformismo/populismo en los temas urbanos latinoamericanos: mien-

tras el reformismo termina postergando *sine die* el momento de la integración, actuando siempre con paliativos que en verdad justifican la multiplicación de la marginalidad, el populismo termina consolidándola y ratificándola en términos sociales y culturales, sin alterar ni cuestionar las bases de la desigualdad. Detrás de los discursos filosóficos *aggiornados*, Arte/Cidade no tuvo nada que agregar al respecto.

La gestión urbana como catástrofe. La segunda intervención es la de Antoni Muntadas, artista catalán, una de las figuras históricas de la escena del arte conceptual-político. La obra de Muntadas en Arte/Cidade fue la colocación de placas conmemorativas en algunos sitios urbanos que habían sufrido situaciones de catástrofe urbanística o social. Por ejemplo, la canalización de un río bajo una autopista, o la demolición de predios históricos por la especulación. Las placas reproducen el tipo de placas oficiales que se usan en la inauguración de obras públicas, e indican los responsables y las fechas de cada hecho. El proyecto se completa con un mapa de la región en el que figuran las marcas de todos estos «contra-monumentos», y con una serie de «postales» que, en lugar de los lugares turísticos de la ciudad, muestran las situaciones denunciadas.

La obra se propone mostrar los desastres ambientales y sociales que producen las políticas urbanas; desnaturalizar los discursos urbanísticos que muestran esos desastres como consecuencias inevitables del progreso de la ciudad. Con las placas «contramonumentales», Muntadas recuerda cada desastre y cada responsable; a la historia urbana oficial, contrapone una historia diferente: la del *via crucis* de una población que padece en su vida cotidiana las políticas urbanas, pero no puede incidir en sus decisiones. Utilizando los medios de información como medios de «contrainformación» —recurso ya clásico en el trabajo de Muntadas—, la obra se propone como un nuevo Baedeker, la guía de los sitios que denuncian el autoritarismo y la irresponsabilidad social de la gestión metropolitana.

Esta obra de denuncia urbana nos devuelve a una de las cuestiones fundamentales del arte político, ya mencionada a propósito de Puerto Madero: la cuestión de la eficacia. Si el artista político conceptual rompe con la categoría misma de «obra de arte», y con los atributos que tradicionalmente permitían juzgarla, a favor de la capacidad perturbadora de sus intervenciones en una coyuntura determinada, es evidente que el problema de la eficacia debe ser puesto en primer plano para cualquier juicio sobre esas intervenciones. Pero la eficacia en la relación arte/política no es estable: se trata de una línea móvil que, de modo permanente, desplaza la frontera de lo que puede ser absorbido, por las instituciones y el mercado, pero también por los hábitos sociales o las nuevas condiciones sociopolíticas. Por ejemplo, algunos gestos artísticos de gran intensidad política, como la organización de una televisión comunitaria, realizada por Muntadas en la Barcelona franquista, se vuelven insignificantes en nuevas circunstancias. ¿Qué gobierno europeo o qué eurodiputado reacciona frente a una instalación sobre la euroburocracia como las de «On Translations», la serie que Muntadas viene desarrollando en la última década?; más aún, ¿qué persona del público aprende algo en ella que no esté en el menú diario de los

medios? Cuando Muntadas coloca pantallas o carteles en la vía pública (en una técnica muy utilizada por otros artistas, como Jenny Holzer), ¿quién se sorprende ante estrategias ya incorporadas por la publicidad e indistinguibles de la publicidad misma?

En el caso concreto de las placas «antimonumentales» colocadas en la zona este de São Paulo para Arte/Cidade, ¿a quién interpelan? La falta de eficacia respecto de las políticas públicas podría atribuirse a la indiferencia cínica de los gestores urbanos. La falta de reacción del público, por su parte, podría atribuirse a su anomia (en los términos predilectos de la crítica cultural). Pero, en verdad, el problema fundamental es de la propia concepción de arte político: la repetición rutinaria de dispositivos que alguna vez impactaron y que hoy sólo encuentran un sentido político en los catálogos de los artistas. Ignorar esto hace que muchos artistas celebrados como contestatarios sean, en rigor, apenas el recuerdo ritual de lo que alguna vez provocaron. Como Wodiczko, Muntadas se ha convertido en un artista político «global», una especie de «experto internacional» que va de ciudad en ciudad «localizando» los motivos posibles para sus intervenciones, que se proponen impactar a la opinión pública de esas ciudades, pero que sólo impactan a los críticos, quienes reproducen en los catálogos la propia representación que el artista tiene del sentido político de sus obras, en un círculo mágico que excluye cualquier juicio posible sobre la eficacia.⁸

La dialéctica constructiva de la arquitectura. La última intervención de Arte/Cidade que abordaremos es la de Rem Koolhaas, arquitecto holandés fundamental en las últimas décadas, por sus escritos y por sus obras. Siempre irónico, siempre ingenioso, Koolhaas juega el rol ambiguo de quien conoce como nadie las reglas de la ciudad y la arquitectura del mundo global contemporáneo, lo que le sirve tanto para criticarlas con inteligencia en sus escritos, como para ofrecer las respuestas más adecuadas a ellas en sus obras y, en el mismo gesto, criticar a los arquitectos que no terminan de comprenderlas o aceptarlas. Podría decirse que Koolhaas ha encarnado, en su propia persona, la dialéctica del ciclo de las vanguardias históricas, de la destrucción a la destrucción; como señaló Manfredo Tafuri (1972) en textos ya clásicos. Como se sabe, Tafuri mostró en esos textos no sólo la necesidad intrínsecamente constructiva de la arquitectura (lo que impide, entonces, hablar de «vanguardia» para referirse a ella), sino, más importante aún, que toda la experimentación «negativa» de las vanguardias artísticas de la década de 1920 (el dadaísmo, el surrealismo, los movimientos

⁸ En una entrevista que dio al diario *El País* cuando estuvo exponiendo en el MACBA de Barcelona en 2001, Wodiczko expresó los límites de la búsqueda de inserción global del arte político con una ingenuidad candorosa: «Espero que algún proyecto se desarrolle en Barcelona. Tengo que trabajarlo más para aprender cuáles son los silencios de Barcelona. Y averiguar qué monumentos podrían aprender a hablar y quién los animaría. Es un proceso largo» (Wodiczko, 2001). No es sólo que ya no se puede distinguir entre un artista político y alguien que pide una pasantía académica, sino que la única razón por la cual la ciudad de Barcelona —o cualquier otra— podría financiarle ese conocimiento sobre ella misma a un artista político global, sería porque aspira a convertir la intervención de ese artista en una «ocasión» más para el *marketing* cultural, en la típica operación del planeamiento estratégico que supuestamente el arte político urbano combate.

más críticos y destructivos), fue realizada en positivo en la experimentación metropolitana de la década de 1930, por la urbanística y la arquitectura de avanzada (la nueva objetividad, el neoplasticismo, los movimientos más propositivos y constructivos). Lo curioso de Koolhaas, en todo caso, es que él mismo se propone permanentemente en ambos polos de la dialéctica, lo que, si le agrega agudeza y humor a sus intervenciones constructivas, no deja de arrojar sospechas sobre sus intervenciones críticas.

Su presencia en Arte/Cidade exaspera estas contradicciones, porque Koolhaas, cuando viaja, no deja nunca de ser una gran figura del *star system* arquitectónico; un *enfant terrible*, en todo caso, pero de firme pertenencia a ese mundo glamoroso de los que un día se reúnen con empresarios en Shangai y otro día dan una conferencia en Londres (en Arte/Cidade no puede dejar de recordar al presidente Lula, en su primer año de gobierno, cuando todavía podía asistir al Foro de Davos y al de Porto Alegre sin conflictos). Su intervención fue en el único edificio modernista de toda la región este, un enorme edificio abandonado sin terminar y ocupado por habitantes miserables, el São Vito, en el que propuso construir solamente el ascensor que nunca se realizó. Con lógica minimalista y al mismo tiempo estrictamente funcionalista, con la capacidad de síntesis típica de la arquitectura modernista, Koolhaas resume todo un complejo y vasto discurso en un gesto contenido de diseño de infraestructura: un ascensor que va a lograr, ni más ni menos, que la gente que ocupa el São Vito viva un poco mejor. Por supuesto, no se trata sólo de eso (no haría falta un arquitecto como Koolhaas para descubrir que la población del São Vito necesitaba un ascensor). Al mismo tiempo, la intervención en el São Vito ilustra la posición de Koolhaas sobre la «ciudad genérica» y el «bigness»: en términos muy similares a los del «planeamiento estratégico», lo que se propone es una «estrategia flexible», basada en el compromiso de instituciones y grupos sociales: «crear un hecho movilizador, que aglutine a los habitantes, las empresas, el poder público, los arquitectos y los medios de información», para que el edificio se convierta en un elemento reestructurador de toda el área (ver página web de Arte/Cidade). Por eso el ascensor también emblematiza la idea de verticalidad, un tipo de conexión entre público y privado que establece la nueva relación mecánica que precisa la arquitectura de gran escala.

Ahora bien, lo que no surge de la propuesta de Koolhaas es cómo va a hacer el São Vito para liderar un proyecto de reestructuración urbana de gran escala sin producir las típicas alteraciones sociales que produce el «planeamiento estratégico» en las ciudades latinoamericanas cuando es exitoso (*gentrification*, entre otras). Y es posible que a Koolhaas eso no le interese: los discursos situacionistas sobre los flujos, la irrigación de territorios, la supresión de las fronteras, la intensificación de diversificaciones y cortocircuitos, etcétera, se realizan en un diagrama ideal de la metrópoli global, en el que, si la reestructuración tiene eco en los grandes capitales, luego llegan los arquitectos, como Koolhaas, para hacer los impactantes edificios corporativos, o públicos, o las grandes infraestructuras. Esto significa que el discurso vanguardista, «destructivo», en este caso del situacionismo, cuando pasa a la ar-

quitectura, en su dialéctica constructiva, no puede sino asumir una dimensión necesariamente cínica.

En este sentido, podríamos decir que, en los años ochenta, el «romance del espacio público» era muy funcional a la arquitectura y el urbanismo, pero le traía enormes contradicciones al arte de vanguardia (que siempre estuvo por definición contra el espacio público). En los años noventa, por el contrario, la deriva situacionista le calza a la perfección al ánimo transgresivo del arte de vanguardia (que refuerza su carácter contestatario), mientras que a las necesidades constructivas (y, por tanto, reformistas) de la arquitectura y el urbanismo, sólo les deja la posibilidad del cinismo. Como una particular reencarnación de doctor Jekyll y *mister Hyde*, Koolhaas exaspera las contradicciones de la metrópoli como artista de vanguardia por la noche, porque la misma exasperación lleva implícito un elemento crítico; mientras que como arquitecto del *star system* las aprovecha para «resolverlas» en obras por la mañana. En todo caso, se trata de una mecánica de funcionamiento de la arquitectura global que Arte/Cidade no se propone poner en evidencia.

REFERENCIAS

- ARANTES, Otilia. (2000). Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas. En O. Arantes, C. Vainer y E. Maricato. *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson. (1997). *Intervenciones a gran escala. Block 1*. Buenos Aires: CEAC-UTDT.
- . (2006). *La ciudad en cuestión. Todavía 13*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- GORELIK, Adrián. (2006). *El romance del espacio público. Block 7*. Buenos Aires: CEAC-UTDT.
- . (2006b). Políticas de la representación urbana: el momento situacionista. En *Punto de Vista*, 86.
- HALL, Peter. (1998). *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX* (Oxford, 1996). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HARVEY, David. (2005). El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura. En D. Harvey y N. Smith. *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- KOOLHAAS, Rem. (1995). What ever happened to Urbanism? En Rem Koolhaas y Bruce Mau. *S, M, L, XL*. Rotterdam: 010 Publishers.
- . (2001). Junk Space. En Rem Koolhaas y otros. *The Harvard Design School Guide to Shopping*. Serie «The Project of the City». Cambridge: Harvard University Press (publicado en castellano con el título «Espacio chatarra», separata de *Otra Parte*, 8. Buenos Aires, 2006).
- LEWIS, Oscar. (1959). *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty*. New York: Basic Books.

- MONSIVÁIS, Carlos. (1993). México, ciudad del apocalipsis a plazos. En Marina Heck (coord.). *Grandes metrópolis de América Latina*. México y São Paulo: Fondo de Cultura Económica y Fundação Memorial de América Latina.
- SASSEN, Saskia. (1991). *The Global City*. New York/London/Tokio/Princeton: Princeton University Press.
- TAFURI, Manfredo. (1972). Para una crítica a la ideología arquitectónica. En M. Tafuri, M. Caciari y F. Dal Co. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WODICZKO, Krzysztof. (2001). Entrevista en Babelia, suplemento cultural de *El País*. Madrid, sábado 14 de julio.
- YÚDICE, George. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- ARTE/CIDADE. (2006). Consultada el 30 de julio de 2006 desde <www.artecidade.org.br>.
- CATÁLOGO DEL COW PARADE. (2006). Consultado el 25 de julio de 2006 desde <<http://buenosaires.cowparade.com>>.
- MATTHIJS DE BRUIJNE. (2006). Consultada el 25 de julio de 2006 desde <<http://www.liquidación.org>>.

RECEPCIÓN: FEBRERO DE 2007
ACEPTACIÓN: MARZO DE 2007