



ARTE Y CIUDAD

ESTÉTICAS URBANAS • ESPACIOS PÚBLICOS • ¿POLÍTICAS PARA EL ARTE PÚBLICO?

— patronato de
arte contemporáneo

—|

4.&CONACULTA · INBA

SITAC es un proyecto anual del
Patronato de Arte Contemporáneo, A.C.

**PATRONATO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

Magda Carranza de Akle
Directora Ejecutiva

**CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES**

Sari Bermúdez
Presidenta

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

Saúl Juárez
Director General

SITAC

Director
Ery Camara

Comité de Asesores
Guillermo Santamarina
Osvaldo Sánchez
Patricia Navarrete

Coordinación
Mariana Munguía Matute
Vannesa Bohórquez
Marilú Calderón
Alejandra Espino
Caridad Bolio

Edición de la Memoria
Mariana Munguía Matute
Sylvia Navarrete

Diseño y foto de portada
Claudia Rodríguez Borja

Traducción
Mónica Mayer
Richard Moszka
Debra Nagao
Ivett Montalván





Segundo Simposio Internacional
de Teoría sobre Arte Contemporáneo

ARTE Y CIUDAD

ESTÉTICAS URBANAS · ESPACIOS PÚBLICOS · ¿POLÍTICAS PARA EL ARTE PÚBLICO?

23 AL 25 de Enero 2003
Teatro Julio Castillo
Centro Cultural del Bosque
Ciudad de México

ÍNDICE

ARTE Y CIUDAD

Presentación

Ery Camara 7

ESTÉTICAS URBANAS

Introducción

Oswaldo Sánchez (Moderador) 12

Estéticas de la ciudad

Yona Friedman 14

Arte Urbano y ciudad

José Luis Cortés 27

**Espacios con argumento. El futuro del olvido y el barroco electrónico:
La recuperación imaginaria de Los Ángeles desde adentro**

Norman M.Klein 37

Arte y ciudad en la época de la reproductividad publicitaria

Néstor García Canclini 43

Introducción

Marcela Quiroz luna (Moderadora) 52

**Torolab: Tres proyectos recientes sobre la urbanidad
Y el contexto de la frontera México-Estados Unidos**

Raúl Cárdenas 55

Señales Urbanas: Invocaciones urbanas del mundo (de debajo de sus pies)

Shuddhabrata Segupta 64

ESPACIOS PÚBLICOS

Introducción

José Luis Barrios (Moderador) 78

Urbanismo informal en Sao Paulo

Nelson Brissac 81

El paisaje en la ciudad: espectáculo, negocio y olvido

Rosa Olivares 92

Lo que está justo frente a mis ojos
Michel Verjux 97

Espacios Públicos
Itala Schmelz (Moderadora) 116

Sentado en el extranjero
Erik Göngrich 118

Park Fiction
Christoph Schaäfer 127

¿POLÍTICAS PARA EL ARTE PÚBLICO?

Introducción: ¿Políticas para el arte público?
Graciela Schmilchuck (Moderadora) 138

¿Para qué un arte público?
Ferran Barenbilt 140

Espacios públicos en Japón
Toshio Shimizu 147

**Texcoco: la guerra del lago. ¿No debiera el “arte urbano”
responder a la “problemática urbana”?**
Gustavo Lipkau 155

Introducción. Arte y Ciudad: Políticas para el Arte Público
Alejandro Hernández (Moderador) 162

De la ciudad al campo: la existencia llana y la política posturbana
Bület Diken 164

Camuflaje Urbano
Neil Leach 174

¿Políticas para el arte public?
Lorena Wolffer 188

Conferencia Magistral
Asymptote
Hani Rashid 197

Presentación

Ery Camara

Es una grata satisfacción para el Patronato de Arte Contemporáneo poder presentar a los lectores esta segunda memoria del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Representa la concreción de nuestros anhelos, esfuerzos y objetivos de registrar, investigar, documentar, debatir y divulgar temas de interés en el campo de la producción contemporánea de artes visuales. Esta modesta contribución pretende sumarse a los esfuerzos de colegas, instituciones e individuos que han apostado por reconquistar la aprehensión consciente de su patrimonio cultural y artístico para poder convertirlo en un instrumento de emancipación para sus comunidades. Un símbolo de soberanía y desarrollo culturales bien asimilado, se convierte en objeto de estudio y experiencias accesible a las próximas generaciones; sin embargo, para que esto suceda, se requiere de una acción sistematizada y orientada hacia fines didácticos, que sin mutilar rasgo alguno en el arte coma en la cultura, pueda facilitar a distintos públicos, códigos asequibles para descifrar complejidades expresivas que no están al alcance de todos. Así es que esta labor colectiva participa en la creación de nuevas geografías, redes de colaboración e intercambio que trascienden fronteras territoriales, para revisar y cuestionar con consciencia crítica tanto las herencias del siglo XX como nuestra función en el perfeccionamiento de la calidad de una vida cultural que beneficie la gran mayoría para reconfigurar sus relaciones con la cultura propia y con las demás culturas.

Esperamos que esta memoria tan necesaria, que debemos cultivar para transmitir lo que trasciende del pasado y cimienta el presente, pueda abrevarse en este oasis de voces que siempre procuraremos mantener plurales para analizar fenómenos de la diversidad creativa que distingue al arte contemporáneo. Exhortamos a nuestros lectores que lo consideren como tan sólo un eslabón en la larga caravana en la cual creemos, porque así lo han demostrado, nuevas generaciones se sumarán.

Arte y Ciudad. Este encuentro tiene entre sus objetivos incentivar la reflexión acerca de las intervenciones artísticas contemporáneas en el contexto urbano. El interés de estas reflexiones radica en procurar las desmitificaciones necesarias que permitan analizar la complejidad del espacio público en su justa medida y, al mismo tiempo, observar las diversas manifestaciones que se originan a partir de la convivencia con los resultados

de estas prácticas artísticas que parten de hechos, utopías, paradojas y conflictos urbanos, para elaborar sus discursos y sus compromisos.

Ante la pregunta de ¿Qué es una ciudad? No creo que sea fácil una respuesta satisfactoria que la pueda describir en su diversidad, sin embargo, me limitaré para los propósitos de esta introducción, en considerar la ciudad como una relación de flujos que se superponen a un cauce genérico en constante movimiento. Es la interacción de esta estructura genérica que parece una caja de velocidad siempre convulsionada y con corrientes y energías que la atraviesan, que anima la experiencia urbana. Las ciudades están marcadas por las dinámicas socioculturales que se generan en su territorio y también por su ubicación geográfica o por la jerarquía que ocupan en un conjunto nacional o internacional. Céntrica o fronteriza, capital, megalópolis o provincia singularizada por alguna actividad relevante, toda ciudad de acuerdo con la infraestructura de la que dispone, ejerce una gran influencia en los movimientos culturales que ocurren en su seno. Los poderes y las instituciones que en ella fomentan la circulación de las actividades y los productos artísticos, ejercen políticas no exentas de condicionantes, y éstas, a su vez, influyen en la manera en que las voces críticas elaboran propuestas antagónicas o complementarias. Testimonios de sucesos históricos, transformaciones adecuadas o trasplantes desafortunados, las condiciones de vida hacen de las ciudades temas abordables desde distintos puntos de vista. En este sentido, consideramos este encuentro una oportunidad para analizar el espacio urbano como detonador de cambios, resistencias y de diversas estrategias de apropiaciones del espacio público y al mismo tiempo como el motivo de un diálogo permanente y una responsabilidad colectiva que puede y debe garantizar un desarrollo una convivencia armoniosos.

Estéticas Urbanas. ¿Cómo se manifiesta la cultura urbana en las prácticas artísticas contemporáneas? ¿De qué forma se negocian o se legitiman las intervenciones artísticas en los espacios públicos? ¿Cómo los ciudadanos interpretan o se apropian las propuestas artísticas que ocupan el espacio público? ¿Cuántas ciudades se reflejan en las prácticas artísticas que conquistan los espacios públicos de una misma ciudad? Las respuestas a estas preguntas requieren de un esfuerzo transdisciplinario que nos permita abordar el mapa fragmentado o entrelazado y de contornos indiscernibles, a veces, de las ciudades actuales. Las diversas intervenciones artísticas temporales o permanentes, estáticas o móviles han cambiado nuestras maneras de ver el arte o la

ciudad misma. Hacemos nuestras ciudades, y ellas a su vez nos moldean hábitos. La ciudad en si misma es una obra de arte viva, es la configuración de una heterogeneidad de gustos y referencias estéticas que simbólicamente revelan un nivel cultural perceptible para el observador atento. Nuestras ciudades actuales difieren en mucho de las de un pasado reciente por la proliferación de muchas innovaciones, modas y gustos que favorece la movilidad de individuos, compañías transnacionales, productos y servicios laborales que gozan de privilegios virtuales que el pasado no conoció. Ante esta fascinación, está latente la tentación de convertir nuestras ciudades en el marco o el escaparate de transacciones, tránsito y asentamiento de servicios y bienes de consumo en cuyo interés, prevalece mucho más la rentabilidad, el posicionamiento y la maximización de los ingresos; más que el beneficio colectivo que puede generar una convivencia armoniosa. La saturación de anuncios publicitarios que fomentan el consumo de productos y servicios, la construcción desenfadada de monumentos y edificaciones de dudoso criterio estético, los grafiti y los trasplantes de obras de arte que ocupan el espacio público son temas que demuestran la complejidad de las estéticas urbanas. De allí, nuestro interés por hacer esta revisión de las estéticas urbanas en un momento en el que la imagen de la ciudad no está exenta de las influencias del contexto global que hemos señalado, como de las migraciones, los conflictos sociales y las contingencias de todo tipo que generan crisis en los modelos de desarrollo.

¿Cómo afecta la contaminación visual la vida en la urbe? ¿Cómo controlar la invasión de intrusos que pasan por los medios masivos de comunicación o por el ciberespacio para instalarse en el espacio privado? ¿Quién de entre nosotros no se ha sorprendido de ver su calle antes verde, hoy convertida en hojas de una revista de publicidad con las publivallas, los espectaculares, autobuses, camiones, edificios, cartelera de anuncios de todo tipo? ¿Quién autoriza esto? ¿Con el consenso o la complicidad de quiénes? ¿Y que hacemos ante todo ello? El estudio de las tendencias del desarrollo cultural en las ciudades y de los usos de los espacios mediados revela una diversidad de escenarios multiculturales, donde las reformas y las transformaciones tienen, entre sus objetivos, la creación de espacios y estructuras institucionales aptas a favorecer y fomentar la convivencia necesaria y deseable. Estos mismos recursos se aplican hoy como estrategias de lanzamiento mercadotécnico en las esferas de lo internacional, para convertir ciudades en sedes de eventos de suma importancia, como las bienales, las ferias, festivales, carnavales u olimpiadas. En estos procesos de adecuación, múltiples iniciativas de la administración pública tienen como meta consolidar la integración, la seguridad y el bienestar de la ciudadanía. Estas iniciativas no son exclusivas de la

administración pública. Asociaciones comunitarias, instituciones privadas e individuos participan en su concreción para afinar su calidad.

No obstante, conviene tomar en cuenta que las ciudades son, también, símbolos de tensiones entre la integración cultural y los procesos de diferenciación que son inherentes a las resistencias a cualquier tipo de homogeneización. Aunado a esto, la diversificación de la oferta cultural o de bienes simbólicos genera nuevas diferencias culturales entre las comunidades que conforman la ciudadanía. Convergencias, coexistencias y contrastes fluyen en las formas de apropiaciones y de tratamientos del patrimonio, para indicarnos rasgos de pertenencia en la formación de múltiples imaginarios. Crisoles de la interculturalidad, la diversidad y la creatividad, el cambio y la innovación en la ciudad marcan la evolución de los espacios y las actividades culturales en pautas de comportamiento no fáciles de acotar por una visión unilateral. Coincidimos todos que nuestras ciudades no deben convertirse en galerías de arte publicitario.

Espacios Públicos. La creación y el mantenimiento de los espacios públicos compartidos como responsabilidad de una política, se han revelado como un compromiso todavía incumplido en muchas ciudades. Esta inquietante situación provoca nuestras interrogantes acerca de las políticas de lo público y de las valoraciones de las producciones estéticas o de los proyectos culturales en su dimensión política. Quienes han de garantizar la vitalidad del debate y de los diálogos públicos que condicionan la creatividad colectiva, la vitalidad cultural y las transformaciones de la ciudad, confrontan a menudo incertidumbres, carencias de leyes, reglas y de proyectos para enfrentar los desafíos que plantean el presente y el futuro. Más de una vez, este vacío de organización del espacio público ha dado lugar al triunfo de despropósitos que desfiguran la estética urbana. Al no existir una legislación que proteja estos espacios, proliferan las distintas formas de invasión y de explotación que encubren la impunidad o la especulación. En contraste, el dinamismo de una esfera pública, expresada en la creatividad de los espacios públicos, es el punto de convergencia de intercambios, interacciones y relaciones que representan disciplinas y criterios que orientan las opciones individuales y colectivas. De modo que se vuelven imprescindibles los debates acerca de los límites cambiantes entre lo público y lo privado, o la continua redefinición del interés general y de las responsabilidades sobre el patrimonio y los servicios colectivos. Espacio crítico en permanente cambio, el espacio público es también vulnerable ante el poder y las ideologías que enarbola.

¿Políticas para el arte público? Este encuentro nos da la oportunidad de examinar la gestión de los proyectos de arte público y lo que implica su mejor o peor integración en las comunidades urbanas. No se trata de sacar el arte de las galerías y de los museos para trasplantarlo en plazas, parques y calles, tampoco es el maquillaje de la ciudad. Urge desarrollar estrategias de diálogo con la ciudadanía para despertar su interés, su conciencia y lograr su mayor participación en la selección de las obras artísticas que ocupan el espacio público. Esta interlocución debe incluir una orientación de los públicos que favorezca una información accesible y la apertura de criterios de valoración e identificación con las manifestaciones artísticas en el entorno. Con el afán de propiciar una crítica constructiva que permita una mejor administración de los espacios públicos tanto como de las instituciones culturales, empecemos por revisar proyectos, experiencias y resultados, para analizar los procedimientos y las consecuencias que, de alguna manera, afectan la dimensión humana y estética de lo urbano.

La falta de proyectos de urbanización que involucren equipos transdisciplinarios ha provocado arbitrariedades y peligros con los cuales nos hemos visto forzados a convivir. Celebraciones, monumentos, instituciones sin vocación definida, todo se improvisa al ritmo de los caprichos de una decisión unilateral, para dejar algunas ciudades carentes de planificaciones y parchadas de incoherencias. Estas medidas contrarias a la democracia y a inversiones que signifiquen beneficios para los habitantes de una ciudad, aumentan las tensiones, la violencia y la inseguridad.

La globalización ha favorecido similitudes entre muchas ciudades, con la diseminación de transnacionales ubicadas en aeropuertos y terminales, en internet, centros comerciales y soportes publicitarios de los medios masivos de comunicación. Esta expansión trae consigo una serie de atributos que provocan ilusiones de semejanzas, cuando en realidad subsisten grandes diferencias que distinguen lo local. La complejidad de las realidades urbanas nos lleva a preguntarnos acerca de la naturaleza de las políticas de proyección y representación de la ciudad que desafían los riesgos de exotismo y anacronismos. •

Introducción

Oswaldo Sánchez

Las mesas que articulan este encuentro, incluso a partir de sus propios títulos, de alguna manera asumen la dificultad para deslindar la superposición de aquellas prácticas públicas que constituyen el complejo de venir de lo urbano. Estéticas urbanas, en tanto título de esta primera mesa, pretende expandir a conciencia el campo de discusión, quizá de una manera reactiva. Tal vez provocando una respuesta crítica a los modelos institucionales o corporativos que insisten en reducir los vínculos entre las artes visuales y el espacio público a un plan de embellecimiento a cargo del departamento de obras públicas en coordinación con alguna autoridad cultural. Tal equívoco ha sido practicado de muchos modos siempre sorprendentes: sea como paisajística orientada a la garantía del control político basada en una imagen de progreso económico, o como la conversión de ciertas zonas históricas de la ciudad en parques temáticos de usufructo turístico, o como la limosna corporativa o delegacional de ciertos monumentos estéticos para un espacio urbano confiscado al transeúnte. A todos nos consta por numerosos, y sobre todo por recientes, los paseos de esculturas, las glorietas conmemorativas, los camellones con espeluznantes monumentos de firma, los concursos abiertos para domesticar desde el pasado un espacio incómodo para la autoridad, o los megaproyectos de especulación inmobiliaria disfrazados de rescate urbano sin ninguna alternativa de reinserción económica a la población de bajos recursos que por más de un siglo ha habitado esos sectores urbanos.

De ahí que la ciudad de México sea sin duda una sede envidiable para este debate, por la complejidad de la experiencia de lo público que nos proporciona a quienes la habitamos. Una ciudad con una sociedad civil aún débil, sin cuerpo representativo ni consenso público sobre los proyectos que bajo el rubro de políticas culturales o de reanimación social involucran al espacio público y deciden sobre sus usos.

Ante la realidad, esta mesa tal vez intente orientar sus cuestionamientos hacia qué entendemos por ciudad y cuáles son las estrategias artísticas que obstruyen o potencian los flujos del tejido social urbano y el dominio público como fuente de poder y como legitimador de modelos no institucionalizados de representación, y de movilidad.

Tal vez un buen punto en esta sesión será cuestionar en que medida muchas prácticas de arte contemporáneo se han aprovechado de un modo similar y han apoyado visiones igualmente instrumentales de los fenómenos constitutivos de la vida urbana y de sus desajustes sociales. ¿En qué medida la práctica artística ha logrado mantener o no una distancia crítica, contextualizada, frente al boom de lo urbanístico, lo arquitectónico, el diseño de interiores y toda una gama de nuevos formalismos, que terminan haciendo de la ciudad una maqueta virtual de alto diseño? ¿Hasta dónde las megaciudades han sido asumidas sólo como un mero facilitador de iconos exóticos dentro del mercado global del consumo de repertorios locales? Seguramente las intervenciones de los panelistas alentarán el debate en torno a qué operatorias artísticas, qué estrategias culturales nos permitirán contribuir a una mayor vitalidad de los espacios urbanos, a una mayor movilidad política de sus habitantes y en busca de los modelos de erosión intercambio, y convivencia urbana, desde el potencial desalienante de lo artístico. •

Estética Urbana

Yona Friedman

Damas y caballeros. No hablaré demasiado sobre mi trabajo. Saben, trato de tomar con seriedad que esto es un Simposio de Teoría del Arte Contemporáneo, por lo que tentativamente trataré de delinear una Teoría del Arte Contemporáneo sobre estética urbana, lo cual no necesariamente es mi campo, pero lo intentaré. Para ello utilizaré estas diapositivas, las cuales comentaré y explicaré mi técnica. Cuando tengo problemas de comunicación, hago dibujos, así que estas diapositivas serán como pequeños dibujos con algo de texto – uno que no necesariamente está en buen Inglés. Originalmente estaba planteado que hablara en francés, pero no fue posible, así es que les pido disculpas por cualquier error. Y en cada una de las diapositivas haré algún comentario banal y simplista y trataré de lograr que estos comentarios banales se conviertan en una teoría tentativa. Utilizaré el otro micrófono por que tengo que ver las diapositivas como ustedes.

El primer comentario idiotamente sencillo, es que el paisaje urbano es resultado de una gran cantidad de actos individuales,. Esto también tiene un corolario. Diré que posiblemente el papel arquitectónico como tal es menos importante que estos actos. Esto no significa que los arquitectos no sean importantes. (1) Puede que haya algún orden en estos actos, pero no son evidentes. (2) El paisaje urbano cambia gracias a pequeños actos individuales. No creo que haga falta subrayar esto en la ciudad de México. Basta recorrer sus calles. (3)

Los actos urbanos individuales tienen alguna interconexión. De entrada por que se ven en conjunto. Sin duda visualmente están interconectados. Evidentemente esto no sólo es visualmente. (4) El paisaje urbano es el resultado de la interconexión de estos actos. De hecho nos podemos ver solamente un objeto, excepto en tarjetas postales. En la realidad siempre se está viendo un todo. (5) y. así como los actos individuales cambian continuamente, el espacio urbano también se transforma incesantemente. (6) Probablemente esto es algo que observan en su ciudad, pero yo lo veo muy claramente en París. Pero aquí agregaré un breve comentario para explicar la importancia de estos actos individuales. La gente que camina en las calles no ve los edificios. No se fijan en nada excepto en los aparadores, ven a la gente frente a ellos y ven carros. Y, de acuerdo a mi experiencia en París, mucha gente no sabe como ver un edificio más allá del primer piso: sólo conocen la planta baja. Los actos individuales que cambian la ciudad suceden en este primer piso. (7)

Pasemos a algo que considero importante. Una ciudad es un proceso, es un proceso continuo. (8)

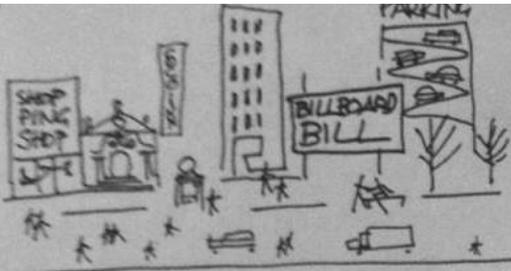
Y el resultado final no es lo que cuenta. Es un error profesional de los urbanistas y arquitectos que pensamos que un edificio terminado ya está terminado y punto. Es una *chef d'oeuvre* que en realidad sigue cambiando. Y después de un tiempo, un edificio no se ve en lo absoluto como lo imaginó quien lo concibió.

Ahora, como dije anteriormente, hay algún orden. Hay algún orden pero no están claras las reglas sobre este orden. Por ende, el paisaje urbano es un proceso errático. (10)

No se puede detectar su orden. Decimos que un sistema es errático cuando en determinado momento, sabiendo el estado en el que se encuentra en ese momento, no se sabe cual será el siguiente estado inmediatamente después. (11)

Así es que cuando no sea evidente. Perdón por el dibujo satírico, que no pretende mostrar la arquitectura que habitamos, si no la falta de transparencia sobre este orden. Cuando camino por México observo edificios de todos tipos y no tengo idea alguna porqué son así. Estoy aceptándolos como un tipo de evidencia. (12)

Ahora bien, otro asunto importante. El proceso. No tenemos forma de describir un proceso. Las matemáticas no sirven para describir un proceso. No quiero abordar esta cuestión en este momento, pero a la hora de las preguntas podemos hablar más en detalle. La única forma de describir un proceso en términos sencillos, es a través de una descripción cronológica. Pero esto es historia. (13) Me parece que este dibujo explica este acto individual como un proceso y su historia por medio de la identificación con sus autores. (14) Otro aspecto importante. A lo que me refiero al hablar de un "orden complicado" es aquel en el que no hay reglas claramente establecidas. Por ejemplo, el alfabeto es *a, b, c*. No hay regla alguna por la cual la *b* viene después de la *a*, excepto que es algo que aceptamos. Me di cuenta de esto hace poco que estuve en China y es claro que para los chinos no es evidente porqué la *b* le sigue a la *a*. Esto es lo que llamé un orden complicado: aquel en el que hay un orden, pero no se conocen las reglas. (15)



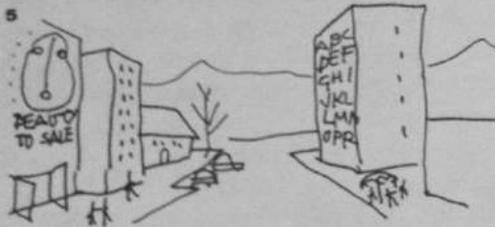
THE CITY IS THE RESULT OF A LARGE NUMBER OF INDIVIDUAL ACTS

3



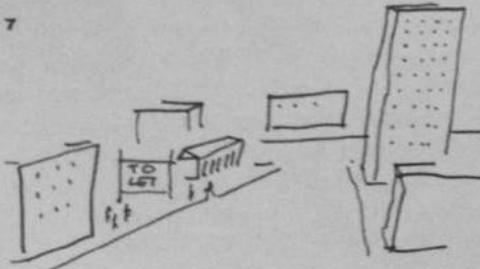
THE CITYSCAPE CHANGES EVEN THROUGH SMALL INDIVIDUAL ACTS

5

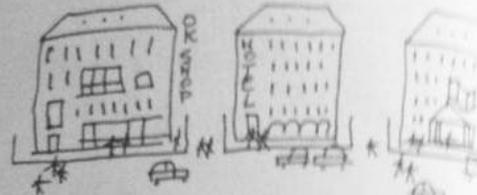


CITY-SCAPE IS THE RESULT OF THAT INTERCONNECTION

7

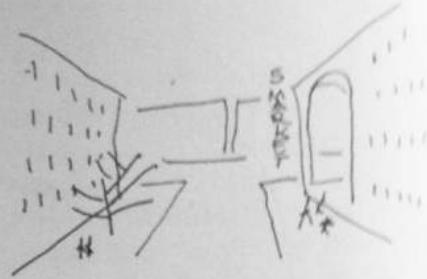


A CITY IS AN ONGOING PROCESS



ABOVE THESE ACTS THERE MIGHT BE AN OVERALL ORDER.

4



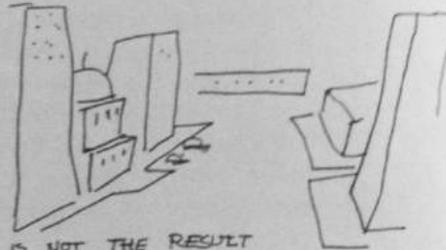
INDIVIDUAL "CITY-ACTS" ARE ALWAYS INTERCONNECTED SOME WAY

6

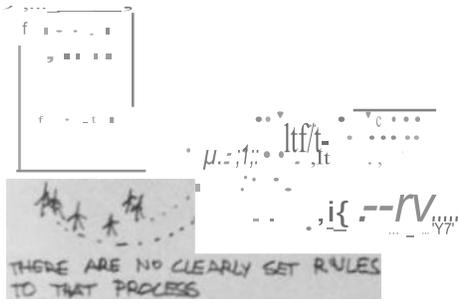


AS A RESULT OF INDIVIDUAL ACTS CITYSCAPE CHANGES CONTINUOUSLY

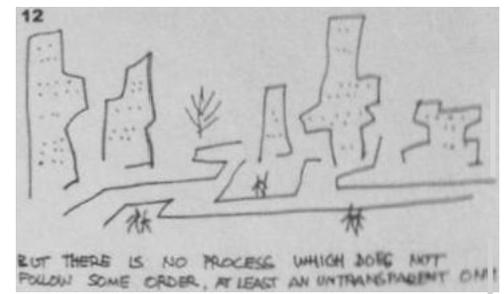
8



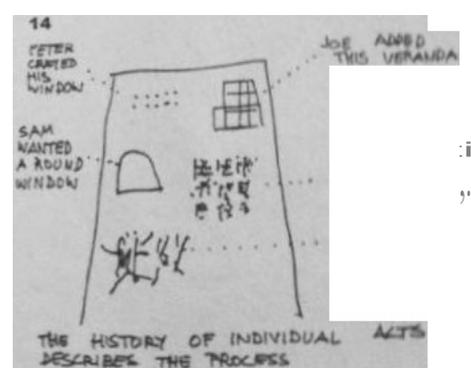
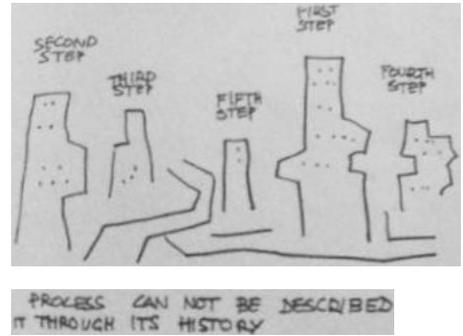
IT IS NOT THE RESULT THAT COUNTS



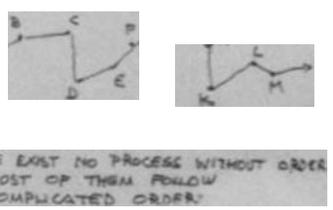
11



13



15



Así mismo, en un orden complicado, por ejemplo, cada término tiene una posición, pero no se puede explicar con una fórmula. (16) Y no hay forma alguna de predecir qué sucederá en el siguiente paso que sigue un orden complicado. Empezamos a ver que el orden mecánico que aceptamos durante siglos no puede aplicarse a la mayoría de los hechos. Ahora quiero definir complejidad u complicado. Complejidad significa que hay una relación entre los términos, pero que esa relación no es evidente. (17)

Para un número determinado de términos hay un número determinado de figuras complejas posibles, pero hay una cantidad infinita de figuras complicadas posibles. (18)

Ahora bien, el proceso urbano es un orden complicado, sigue un orden complicado y no solo se trata de complejidad como siempre queremos asumir los urbanistas. Es diferente. Es tan complicado como la historia o la economía. (19)

Así es que lo que yo llamo el "hardware" de las ciudades es el vacío que existe entre los objetos físicos, sean cuales fueren, en nuestro caso, edificios. (20) Esta es una foto de Shangai. Están viendo esta calle en Shangai. ¿Ven los edificios? Yo no los veo. Veo la publicidad, veo la gente, veo los carros. Esto es la ciudad. Los edificios pueden ser arquitectura pero no los vemos. (21)

Esta es la otra calle en Shangai, de noche. ¿Dónde está la arquitectura? ¿Dónde está la planeación? Sólo existen los actos individuales carentes de regulación. No sé porqué ese anuncio luminoso está de esa manera, y mañana los dueños de la tienda podrían cambiarlo. Así la calle cambia continuamente. A propósito, estoy mostrando ejemplos reales y la mayoría de los ejemplos son de Shangai porque a mí mismo me sorprendió la ciudad. (A) Otra calle (B) Otra calle. Y, por ejemplo, durante las dos semanas que estuve en Shangai, algunos de los anuncios luminosos cambiaron. También hay un anuncio luminoso en Shangai que cambia cada hora. Hoy esto es posible gracias a la tecnología. Esto también es parte del llamado viejo Shangai. Los edificios pasan desapercibidos, pero no por los árboles, sino porque uno ve las cosas a nivel de la vista. (D)

Este también es un edificio típico de Shangai, pero podría ser de la India, y podría ser de cualquier lugar que quisieran. Es un edificio y cada quien le agrega algo. Hay no se sabe como fue el edificio original. Y cambiará nuevamente con el siguiente inquilino. Es un proceso de cambio continuo. (E) Esto les da una idea se cómo en realidad percibimos, en el mejor de los casos, a la arquitectura. (F) Nuevamente, vean este

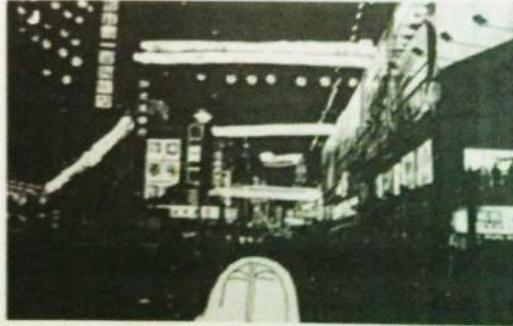
edificio. Es un edificio moderno muy común que desaparece tras los pequeños cambios que cada inquilino le ha hecho. Todos esos cambios son absolutamente imprevisibles. Y no estuve ahí hace mucho tiempo, pero creo que se podrían tomar fotografías cada tres meses y serían diferentes. (G) Una vez más, lo que resalta es la gente. La forma en la que una calle es utilizada es lo que cambia el paisaje urbano. (H)

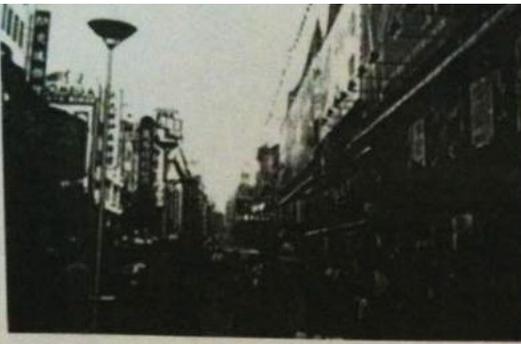
Ahora voy a tomar algunos de mis planos para agregarles partes de otros edificios. Es una parodia, pero quería mostrarles como hasta la más pequeña intervención cambia la imagen completamente. (I) Nuevamente lo mismos. (J)

Lo siento, pero no hay propuestas, simplemente son ilustraciones. Es un dibujo arquitectónico original sobre el cual se pegan diferentes elementos. Es el mismo, pero cada uno se ve diferente y los cambios son relativamente pequeños. (K) Lo mismo. (L) Simplemente cambiando los anuncios cambian una calle. Para mi esto representa la experiencia personal más importante que tuve en Shangai.

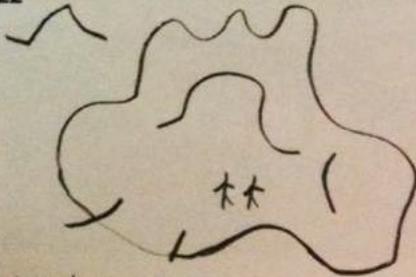
Ahora pasemos a otra cosa rápidamente. Para mi la arquitectura es el arte de moldear vacíos (22) Y un vacío es algo que no se puede ver, que no tiene significado. (23) Un vacío obtiene su significación a través de los límites, eso es evidente. (24) Y también obtiene significado a través de las cosas que contiene. (25) No se puede ver un vacío, creo que eso es evidente. (26) Lo que se ve son las superficies que lo delimitan, (27) Y en realidad lo que manipula la arquitectura son estas superficies, no el vacío. (28) La materia prima de la arquitectura es precisamente ese vacío que la arquitectura no puede manipular. Lo que pueden manipular sus límites. (29) Y en el mundo tridimensional no existe un solo e único límite. Eso significa que los límites alrededor del vacío están por todos lados. (30) Y usualmente estos límites no son hechos por las mismas personas al mismo tiempo. (31)

La principal característica que le da carácter al vacío son la gente que está en este vacío. Eso es lo que estaba tratando de demostrar con las fotos de Shangai y también estas. (32) Y un vacío sin nada da un contexto emocional. (33) Que es muy diferente cuando está lleno de gente. Este cuarto hoy en la mañana que entré se veía muy diferente porque ustedes no estaban aquí. (34) Nuevamente, un vacío puede verse lleno con poca gente, y pueden parecer que se ve vacío aún cuando está lleno. (35) La gente





22



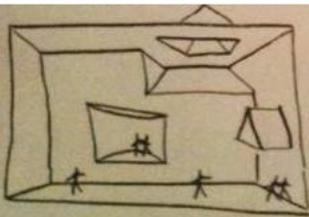
Architecture
in the art of shaping voids

23

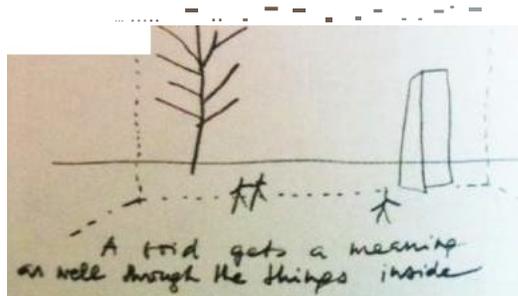


A void, alone, means nothing

24

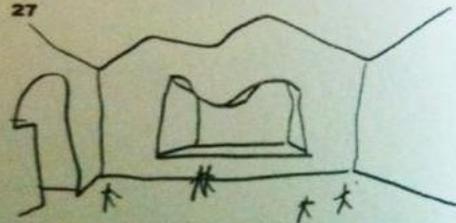


A void gets its significance
through its boundaries (the envelope)

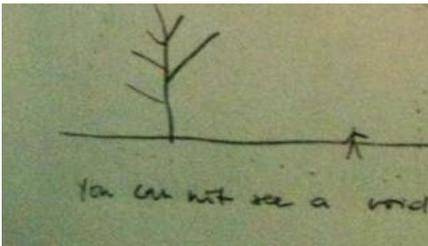


A void gets a meaning
as well through the things inside

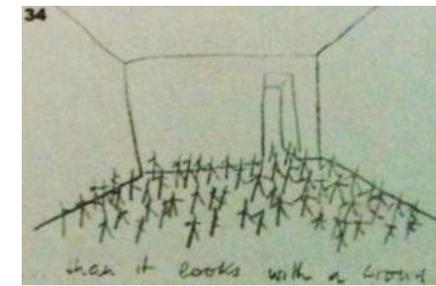
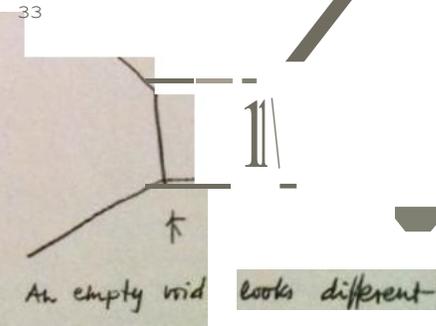
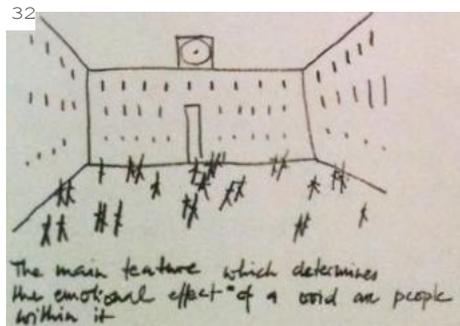
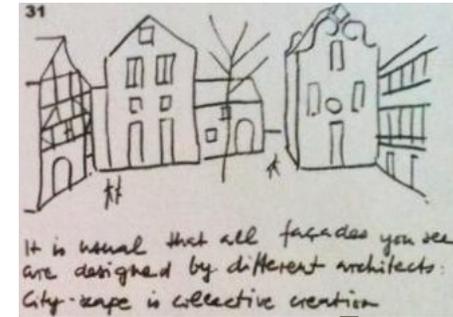
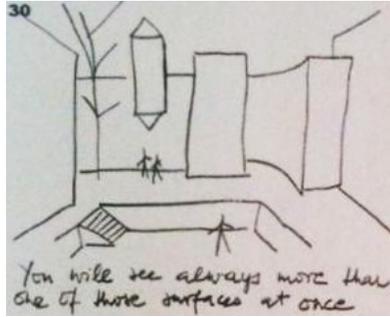
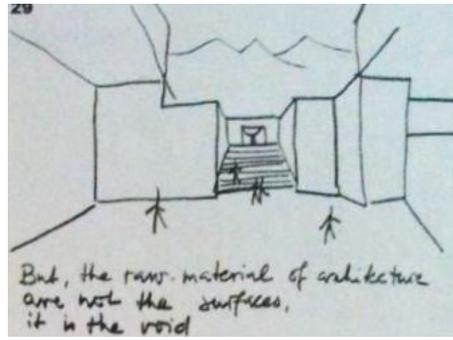
27

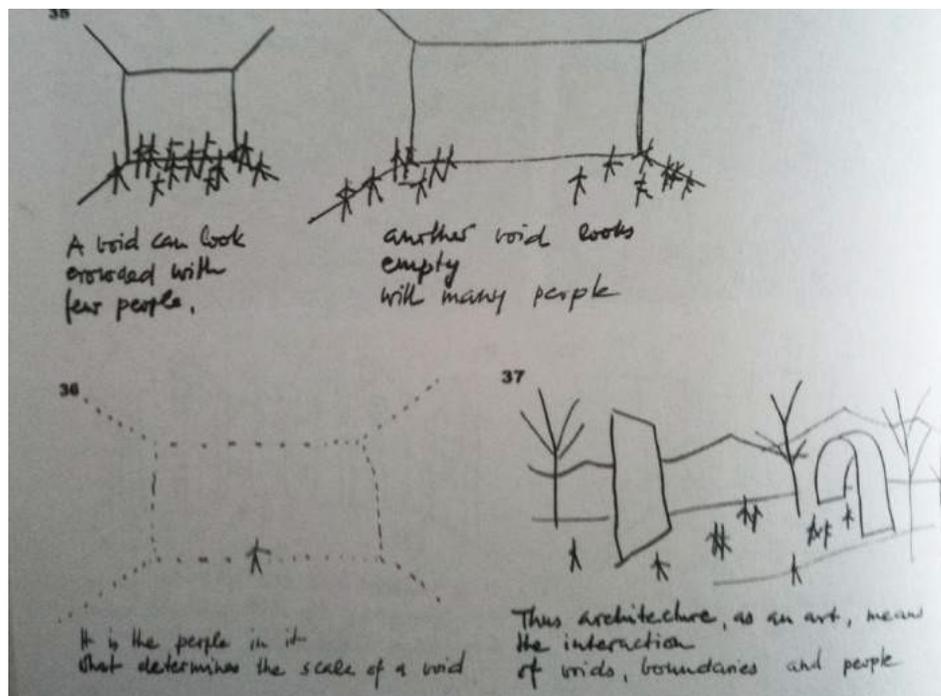


What you can see
are the surfaces which form its boundaries



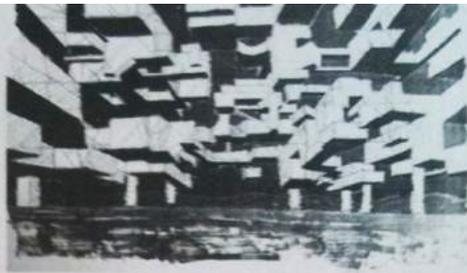
You can not see a void





en el vacío es lo que determina la escala. La arquitectura sabe eso bien y en todos los dibujos arquitectónicos se dibujan personitas para dar escala. (36) ¿La arquitectura como arte significa la interacción de vacíos, límites y gente? (37) Esto podría llevarnos a concebir una teoría de la arquitectura. El arquitecto introduce un orden tentativo es un conjunto de vacíos. Este orden no es necesariamente regular. Y el usuario del producto arquitectónico introduce su orden o desorden al paisaje urbano.

Ahora voy a presentar algunos dibujos míos para tratar de mostrar esto. (M) Este es el mismo dibujo en el que el usuario introduce algo de su propio desorden. (N) Aquí nuevamente parte del desorden. En cada paso no se podría decir que es el mismo objeto. (O) Nuevamente un usuario introduce pasos de desorden. (R) Y es curioso, pero este dibujo no se parece en lo absoluto al dibujo original. Y esto sucede en el papel, porque en la realidad es aún más fuerte. Ahora, estas son fotos de Shangai. (T) Esta es la misma foto, el mismo espacio. No en dibujo, sino



N

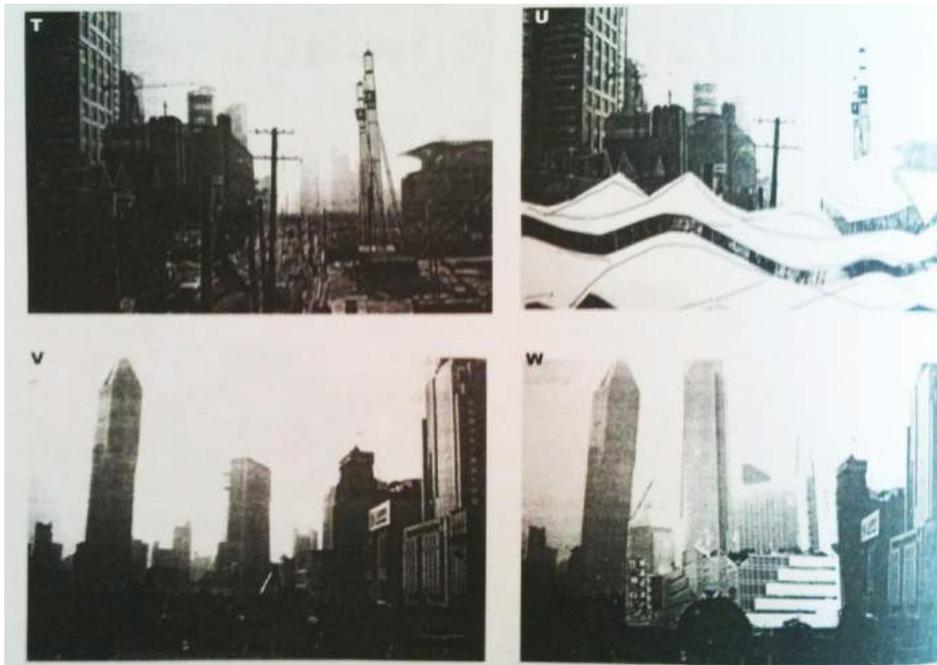


O



R





en la realidad. (U) Otra foto de Shanghai. (V) Cambió completamente porque en lugar de carros hay una multitud. El edificio no cambia en lo absoluto, pero el paisaje urbano se transformó en su totalidad. (W) La clase de calle que vieron anteriormente. (A) La introducción de algunos elementos luminosos nuevos independientes los unos de los otros, nuevamente cambia el paisaje urbano. (Z) Una calle. Algunos anuncios adicionales. Bien, esto significa que ahora terminaré.

Por donde quiera que se considere, lo que yo pensaba que sería una teoría se convirtió en una estética urbana. Primer punto: una estética urbana no es trabajo del arquitecto. Segundo punto: la estética urbana es resultado del efecto colectivo de pequeños cambios individuales. Tercer punto: el paisaje urbano es como un *readymade* en el sentido duchampiano, con una diferencia: es una *readymade* siempre cambiante. El *readymade* de Duchamp estaba ahí, ya terminado. Así es que posiblemente la ciudad sea una obra de arte, un *readymade* siempre cambiante a escala urbana. Esta es una teoría tentativa que podría desarrollarse. No quiero defenderla, simplemente la presento como una iniciativa y les doy las gracias por su paciencia. Muchas gracias. •

Estética Urbana

José Luis Cortés Delgado

1ª. Reflexión- “El fenómeno universal de la ciudades”. Para poder hablar de arte urbano y ciudad hay que empezar por analizar el origen y evolución de las ciudades, así como el crecimiento de la población y el proceso de urbanización.

En el devenir del tiempo las ciudades siempre han desempeñado un papel importante en la historia de la humanidad y actualmente son piezas clave en el desarrollo del mundo globalizado tanto en lo económico, como en lo tecnológico, o financiero, lo comercial, lo político y lo cultural.

Desde hace algunas décadas la economía dominante ha sido la economía metropolitana y difícilmente una empresa clave hubiera podido subsistir sin una relación estrecha con la ciudad. El futuro del hombre en el siglo XXI está alrededor de los conglomerados urbanos y el reto del ser humano es cómo va a administrar d manera inteligente esos conglomerados urbanos.

A principios del siglo XX había en el mundo alrededor de 10 ciudades con aproximadamente un millón de habitantes, actualmente hay varios cientos de ciudades con ese tamaño.

La experiencia de los múltiples problemas de administración es muy limitada en las ciudades, ya que este es un fenómeno de las últimas décadas y se observa que se han cometido graves errores en la administración de las mismas; muy especialmente en el manejo de los recursos naturales y he ahí el gran desafío de cómo heredar a las futuras generaciones un mundo mejor, es decir mejores ciudades, ya que pareciera que vamos en un camino equivocado, hemos pasado de una sociedad frugal a una sociedad de consumo y de una sociedad de consumo a una sociedad de desperdicio.

En el presente siglo la mayor parte de las ciudades estarán integradas a la era de la telemática y la información tecnológica. ¿Cómo adoptar los paradigmas de la nueva tecnología? ¿Será posible y deseable formar parte de ese estatus de la comercialización

y de muchas innovaciones basadas en estos nuevos paradigmas tecno-económicos, con las formas tradicionales de administración de las ciudades? Se observa que cada ciudad tiene enormes ventajas en relación con otras muchas ciudades del mundo y para entenderse sus perspectivas y no dejarse llevar por escenarios sesgados, nos preguntaremos: ¿Quién va a pensar en el futuro de las ciudades? ¿Quién le va a dar un sentido de dirección? ¿Quién va a definir las estrategias? ¿Quién va a instrumentar las ideas que se propongan? ¿Cuál es el mecanismo o sistema de gobierno que logrará que las ciudades realmente se desarrollen?

Las ciudades compiten unas con otras y triunfarán aquellas que además de resolver sus problemas básicos puedan tener mejor calidad de vida, con un alto nivel de desarrollo cultural.

Otro de los aspectos importantes es cómo promover las iniciativas locales, para que los principales problemas se puedan manejar ya que uno de los síndromes, actuales es depender demasiado de los gobiernos establecidos.

Sin embargo todas las tendencias de la globalización se encaminan en una dirección diferente. ¿Qué puede hacer la población al respecto? ¿Qué pueden hacer los artistas? Ésta es la otra de las interrogantes del siglo XXI. ¿Cuál será el papel de la sociedad civil en la ciudades.

Los administradores públicos están absortos con la operación de grandes proyectos de infraestructura que los rebasan y les queda poco tiempo para atender la planeación a futuro de la ciudad. En el marco de la economía global, muchos de los gobiernos de las ciudades no tienen muy claro cuál es la función en la administración de la ciudad y la vida nacional. Ello se debe a que sólo administran un fragmento pequeño de la estructura económica.

En orden global tan opaco, la capacidad de los mercados y de las instituciones para adaptarse con velocidad razonable al medio ambiente económico internacional depende de que las ciudades sean muy flexibles y sustentables. Es preciso entender que aunque las ciudades tienen diferentes orígenes, herencia histórica, recursos, localización, marco político, normas y por lo tanto distinto potencial, en su mayoría ya pasaron de ser centros de manufacturas a centros de servicio, centros de cultura y confluencia de sistemas de transporte.

Un nuevo tipo de ciudad está apareciendo: -la ciudad sin fronteras, que trae consigo otro nuevo paradigma: "la ciudad invisible".

¿Qué significa "La ciudad sin fronteras"? La ciudad está en venta a las libres fuerzas del mercado a nivel nacional e internacional: acciones de valores de bancos, industrias, comercios, hoteles o bienes inmobiliarios que vuelan como las golondrinas de un lugar a otro.

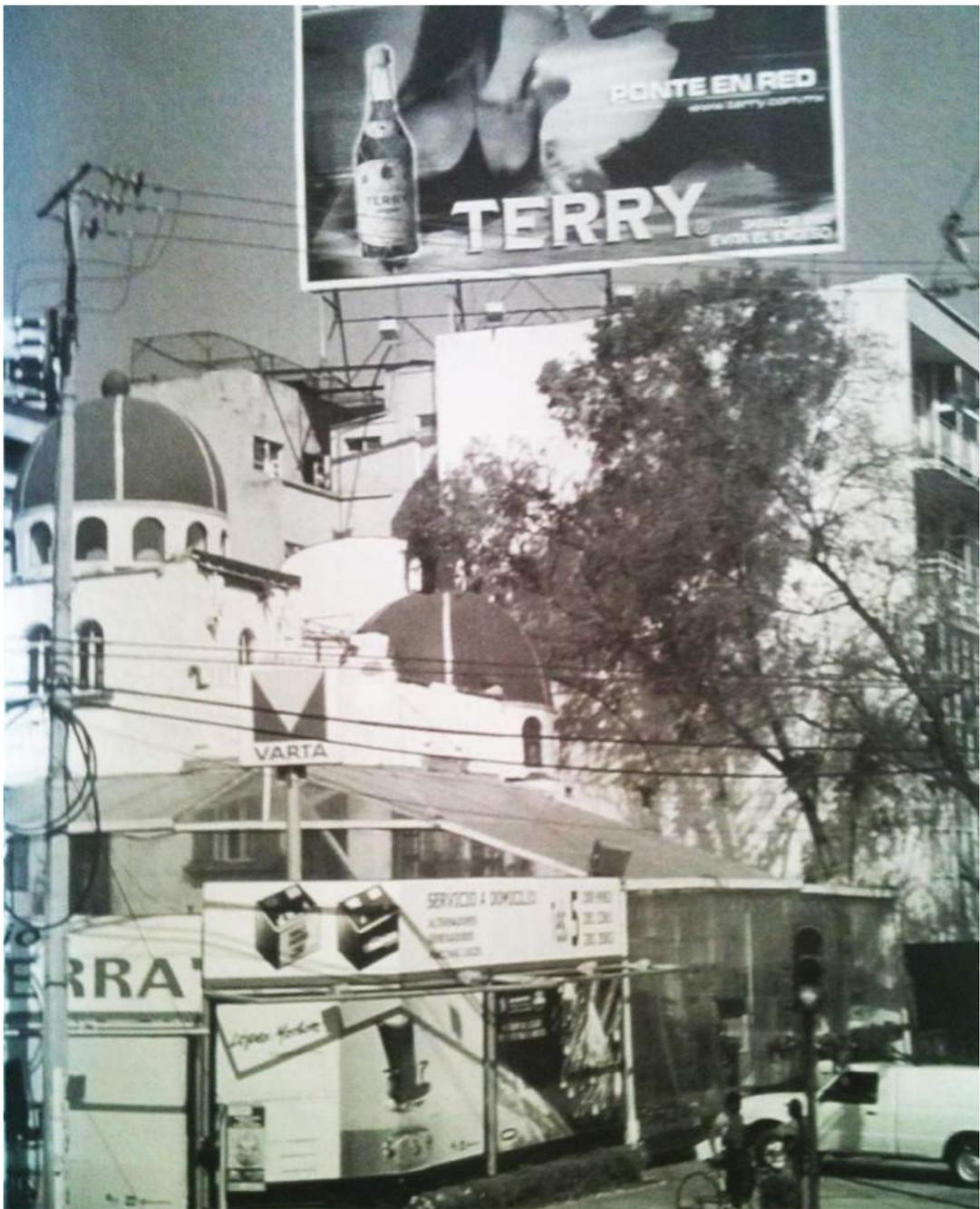
En relación con las manifestaciones físico-espaciales de las empresas comerciales, se observa que las sedes de dichas empresas están en diferentes ciudades del mundo; muchos de los diseños arquitectónicos de los edificios que las representan alrededor del mundo se deciden en lugares muy lejanos a las ciudades en donde se construyen y se repiten de manera indefinida, lo que provoca una alteración de los contextos urbanos y la pérdida de identidad de muchas ciudades. Ejemplos representativos de ello son los McDonald's, Woolworth, Walmart, Kentucky Fried Chicken, Holiday Inn, Marriot, etc. ¿Qué hacemos ante ello? Mostrar con mayor bravura, con mayor fuerza, nuestra identidad, nuestra diversidad cultural, nuestra buena arquitectura y ésta por sí misma, por su calidad prevalecerá. "Hacer buena arquitectura es hacer ciudad". Impulsar la cultura es hacer ciudad.

Otro efecto físico-espacial en las grandes zonas metropolitanas es la alta densidad de construcción en lugares específicos, entre los que resaltan sobremanera los centros comerciales y de negocios en puntos estratégicos, como nuevos desarrollos en las periferias, que alteran zonas agrícolas e inducen el crecimiento de la mancha urbana o en centros o subcentros históricos ya establecidos, donde se modifica la estructura existente y se propicia el desplazamiento de la población a otras áreas más lejanas. Todo este fenómeno provoca que la mayoría de los habitantes vivan lejos de su fuente de empleo y tengan que pagar altos costos monetarios para transportarse y altos costos sociales por el tiempo que pierden en sus desplazamientos. Es importante reflexionar sobre el paradigma de la forma que se desea para la ciudad y la que está resultando por las fuerzas del mercado.



a r... -hi

ERVICIO •BECERRA...



Para entender la estructura físico-espacial del futuro de las ciudades, es necesario comprender que ahí es donde podrán llevarse a cabo ciertos tipos de trabajos muy especializados y que las zonas metropolitanas que tendrán éxito serán aquellas que puedan encontrar de manera rápida su vocación en el nuevo juego de las fuerzas del mercado y de la cultura. En muchas ocasiones, el talento y la creatividad en la administración de dichas zonas metropolitanas pueden ayudar a elevar sus posibilidades de convertirse en puntos de atracción.

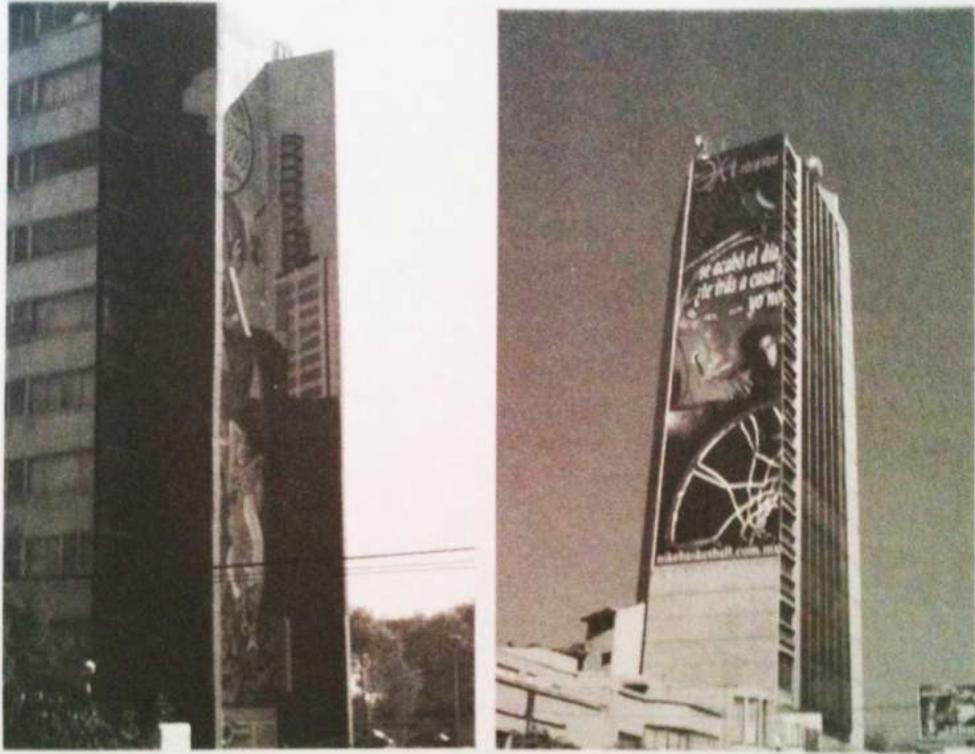
Conocer el nuevo orden urbano y la composición de la estructura social debería ser más importante para la administración de la ciudad que la administración misma de las infraestructuras, los equipamientos y los servicios; es decir la incorporación de la población y las diferentes organizaciones y empresas en el proceso de administración de la ciudad es de suma relevancia. Los administradores cada vez saben menos de lo que ocurre dentro de los edificios, de la ciudad oculta, manejada por la telemática y los medios de comunicación contemporáneos del mundo globalizado. En muchas ocasiones, hay pequeños espacios que pueden tener un valor estratégico mucho mayor del que puede imaginarse. Otro punto clave de las metrópolis es entender su capacidad para competir con otras ciudades en el control de diversas actividades comerciales, financieras, económicas y culturales.

Debe estudiarse cómo administrar la ciudad con una visión estratégica que permita consolidar la estructura existente evitar inversiones efímeras, que genere confianza en la población y en las organizaciones privadas y públicas para colaborar en el diseño de una mejor ciudad y cómo establecer normas e incentivos adecuados para el desarrollo social, cultural y económico a fin de competir con otras ciudades en diferentes mercados.

Los gobiernos deben poner gran énfasis en ayudar a los artistas, a la gente con talento, a la gente creativa, pues es esta gente la que genera la mayoría de las innovaciones.

Nuestra reflexión profunda está en relación al modelo filosófico al que aspiramos acorde a nuestro estilo de vida y del cual resulta el modelo de cultura y ciudad que deseamos.

La sociedad es sensible a lo que ve, a lo que oye, a lo que huele, a lo que siente y actúa en consecuencia. Lo que requerimos actualmente es ser sensibles al sentido común y actuar de acuerdo a nuestras circunstancias sin copiar modelos que sentimos que estén





equivocados, para lograr la calidad de vida que deseamos, reforzar nuestra autoestima y ofrecer con creatividad al mundo nuestro talento; ciudades competitivas con cultura que permita una alta calidad de vida.

Se requiere de un enfoque holístico con definición de rumbo, consolidar “el Proyecto de la cultura”, cultura sustentable en lo arquitectónico, en lo urbano, en lo social, en lo económico y en lo humano en general.

2ª. Reflexión – La evolución de la población en México. El país creció de 1950 al año 2000 cuatro veces, pasamos de tener 25 millones de habitantes a 100 millones de habitantes, pero en 1950, 25% de la población era urbana y 75% vivía en zonas rurales, ahora es exactamente lo opuesto: las ciudades han aumentado en general diez veces su población en las últimas décadas.

México tiene el problema paradójico de la gran concentración en pocas ciudades, entre las cuales resalta la ciudad de México, con una población en su megalópolis similar a la que vive en todo el país en el campo, en más de 200,000 localidades de menos de 2,500 habitantes.

La ciudad de México se desarrolló con principios urbanísticos muy claros; los aztecas, preocupados en crear un orden, en la relación con el hombre y la naturaleza, centros ceremoniales con principios cosmogónicos; los españoles, que llegaron y se maravillaron de lo que vieron, decidiendo implantarse sobre Tenochtitlán, traían los principios urbanísticos de Carlos V y posteriormente de Felipe II del sueño de un orden. La ciudad creció con cierto orden durante varios siglos y fue en las últimas décadas que empezó su proceso acelerado.

Para 1960 tenía un poco más de 4 millones de habitantes, 8 para 1970, 12 para 1980, 16 para 1990 y 20 para el año 2000; probablemente crecerá con otros millones de habitantes pero no muchos más.

Hemos crecido cada diez años de manera igual a la que hemos crecimos en 400 años, de manera consecutiva en las últimas cuatro décadas y es por ello que esto ha rebasado la capacidad de estado y de la sociedad civil.

La nueva cultura urbana está en proceso de gestación y éste es el paradigma de la ciudad. El reto para quien está en la administración de la cultura es cómo entender el gran potencial existente en la gente de la ciudad; la mejor gente del campo llegó aquí con ganas de triunfar y de sacar adelante a su familia.

3ª. Reflexión - ¿Qué es el espacio público? El espacio público en donde confluyen todas las actividades públicas del humano, es la suma de la estructura política, de la estructura socioeconómica, de la estructura social, de la estructura política, de la estructura religiosa y de la estructura del medio ambiente natural, que se manifiesta a través de la estructura físico-espacial y de la forma, sumando en su contenido arquitecturas, señalizaciones, mobiliario urbano, vegetación, monumentos y arte urbano en general. En algunas ocasiones este espacio es muy rico y en otras es muy pobre. Actualmente el espacio público ha sido muy abandonado y ahora se ha movido a centros comerciales, trayendo consigo una falta de atención de las políticas culturales que antes se daban en el mismo espacio público.

El reto para el siglo XXI es cómo recuperar el espacio público para el uso intenso de la mayoría de la población.

4ª. Reflexión - ¿Cuáles son los paradigmas de la gran ciudad? En relación a este tema podemos mencionar que el principal aspecto a definir es qué tipo de ciudad deseamos para el futuro y de qué manera la sociedad civil participará en su desarrollo, cuál es la estética que deseamos para la ciudad, cómo lograr que la ciudad sea un gozo continuo. La ciudad es la suma de muchas circunstancias complejas, llena de sorpresas y de aspectos fascinantes que hacen que la población no la pueda abandonar, sin embargo se requiere el poder definir una plataforma común que esté más allá de ideologías, de intereses políticos o económicos, que permita que la ciudad sea influyente y dé la posibilidad de múltiples opciones a sus habitantes.

Espacios con argumento: El futuro del olvido. El Barroco Electrónico. La recuperación imaginaria de Los Ángeles desde adentro.

Norman M. Klein

En el 2003, Estados Unidos ha entrado en una etapa de vaga evasión. No obstante la sacudida mundial que ha causado la política externa de Bush y a pesar de la incertidumbre económica y fiscal en casa, todo parece tranquilo, quieto. Hay un extraño proceso de negación. Millones de personas están inmersas en una búsqueda intensa e incluso ciega de la cotidianeidad -de la normalidad de la vida diaria- que les permite evadir el hecho de que ha habido un cambio político y estructural que puede haber transformado profundamente la forma en la que el poder opera aquí.

En función de esta fantasía evasiva, los cambios en la memoria colectiva de las ciudades adquieren gran relevancia. En ciudades como Chicago, Los Ángeles, Nueva York y docenas de otras ciudades en Estado Unidos, hay un proceso de recuperación de los “centros históricos”. Pero la recuperación está marcada por el mismo patrón de negación. Estamos ante el proceso urbano como imaginario social, basado en la memoria colectiva equívoca de lo que en realidad fue la ciudad en 1940, que esencialmente es la época a la que e remiten muchas de las moda retro. Me centraré en Los Ángeles para encontrar pistas hacia varias imágenes interiorizadas -imagos. Después la comparé con las teorías que estoy desarrollando sobre los espacios con argumento y “el futuro del olvido”. Y, finalmente, discutiré nuevos textos y proyectos de medios que reflexionan sobre estos temas.

I. En el este del centro de Los Ángeles, se han agregado más de 500 unidades habitacionales (principalmente áreas de bodegas u oficinas adaptados para uso

habitacional) en distritos de bodegas y vivienda pobres. En realidad es una cantidad sin importancia, pero es parte de uno más de los esfuerzos por “revitalizar” el centro de la ciudad. Asimismo, varios hoteles están siendo transformados en residencias. A media milla al oeste, el nuevo Disney Hall, diseñado por Frank Gehry, será inaugurado en el otoño. Durante los últimos cuatro años, el precio del terreno a dos millas a la redonda del centro se ha duplicado.

Aparentemente, la memoria colectiva por fin ha encontrado una expresión urbana legítima. En el centro de Pasadena, de Venice, ha regresado la moda del uso residencial mixto. Y, sin embargo. Es evidente que los modelos urbanos antiguos ya no son aplicables. En Orange County, a la hora pico, el tráfico es casi igual de pesado de entrada que de salida. Burbank se ha convertido en un suburbio metropolitanizado. Es, esencialmente, la capital del mundo de los medios de comunicación masivos. La mayoría de las oficinas corporativas ya abandonaron el centro. De hecho, el número uno de Wilshire Boulevard, una red de cable se fibra óptica ha unido las líneas telefónicas y de computación asiáticas, conformando lo que el historiador de arquitectura Kazys Varnellis llama “la ciudad invisible” que se encuentra bajo las calles mismas. Son kilómetros de presencia invisible, sin una ocupación física. Es el poder como ausencia.

La adquisición más popular de la ciudad de Los Ángeles este año es un centro comercial al aire libre llamado The Grove, que atrae a veinte millones de visitantes anuales. Esto es más de los que recibe Disneylandia. Si bien The Grove es una burbuja suburbana cuyo diseño está basado en lo que fue la calle principal alrededor de 1900 -claramente una ficción con argumento- está situado en el corredor Wilshire, el centro de más alta densidad poblacional en Los Ángeles (entre los más poblados en Estados Unidos).

De hecho, los enclaves suburbanos están conquistando el corazón de la ciudad. El espacio con argumento ha dejado los confines cerrados de los ambientes con argumento (centros comerciales, parques temáticos); y, como mucho especialistas urbanos apunta, ha invadido las calles de la ciudad misma. El turismo global y la avanzada suburbanización se han encontrado. Pero, al mismo tiempo, Estados Unidos ha entrado a una nueva era después del 11 de Septiembre. Difícilmente se puede considerar que la globalización sea el mensaje que la Casa Blanca está enviando. Las fronteras se han endurecido y la inmigración está más restringida. La industria aérea está en el borde de la quiebra total. El dólar pierde fuerza ante otras monedas. Estado Unidos se vuelca en sí mismo, a la vez que propaga la Doctrina Monroe hacia el

exterior: lo que anteriormente sólo era aplicable a intervenciones imperialistas en América Latina, ahora, con la Doctrina Bush, alcanza al Medio Oriente y Asia Central.

Mucho de lo que tomábamos por hecho en los noventa ya no es cierto, aunque el fenómeno parece consistente. Los residentes de Estados Unidos de hecho están convirtiendo en turistas en sus propias ciudades. El abismo entre la riqueza y la pobreza cada vez es más marcado. La balcanización y la inmigración masiva son más evidentes que nunca.

Y, sin embargo, las implicaciones son diferentes, por lo menos en Estado Unidos. Es posible ser totalmente aislacionista, pero aun así incursionar en campañas militares alrededor del mundo. Las implicaciones políticas de la globalización noventa están empezando a sentirse institucionalmente, ya no simplemente en términos de consumo global, del turismo global.

II. Los espacios con argumento son diseñados para darle al espectáculo o al visitante una ilusión altamente especializada. Son una suerte de escenificación para una historia en la que el público e imagina a sí mismo como el personaje central. Las ciudades barrocas en Europa, en Roma en particular, se especializaban en espacios con argumento. El Boulevard Las Vegas (antes conocido como The Strip) ha convertido el espacio con argumento en algo que pretende ser una experiencia urbana. Para una ciudad que ha crecido más allá del juego y del turismo hasta convertirse en una metrópolis, The Strip es a la vez urbana y suburbana.

Naturalmente, el espacio con argumento siempre ha sido un profundo aliado del poder. Estaba al servicio del príncipe en 1650. Ahora está al servicio de una nueva forma de poder que alguna manera nutre a la administración de Bush en Washington a través de esta versión turística del escapismo globalizado en las instituciones de Estados Unidos en las ciudades estadounidenses.

III. Los espacios con argumento representan una forma de poder profundamente jerárquica. Los espacios con argumento no tienen a ser sobre compartir la -historiall de manera igualitaria. Son más sobre saber qué sitio le corresponde a cada quien en el mundo, que sobre el abrirse camino a través de la frontera. Así, la creciente importancia de lo espacio con argumento en ciudades estadounidenses es sintomática del endurecimiento de la diferencia da celases y su monumentalización. Cada ciudad está

diseñando un Vaticano para su nuevo estilo de vida aristocrático. Detrás de estas ilusiones jerárquicas con argumento se encuentra la ciudad misma. En la ciudad de Los Ángeles, podemos recorrer la historia de doscientos años en un día a partir de los espacios con argumento que están reinsertándose como parte de los "paseos urbanos" (los centros comerciales temáticos que parecen ciudades). Los enclaves son nocturnos en términos poéticos (ensueños) pero no nocturno en términos de horario. Están privatizados, son altamente restrictivos y provienen de una ideología blanca y conservadora. Como regla, están dirigidos a la nueva clase consumidora, no a las masas.

IV. El espacio con argumento con frecuencia depende de los recuerdos colectivos de las ciudades, mismos que son más parecidos al cine que a la historia social y urbana. Pero hay que considerar este sentido el cinematógrafo dentro del medio global mismo; y con la calidad no urbana e la fotografía y memoria filmica. Los medios globales se han convertido en "instrumentos" de poder más que en simple entretenimiento. Rupert Murdoch's News Corp, y la NBC y MS: NBC de General Electric's -la televisora mundial por cable- está principalmente dominada por intereses globales, aun cuando patrocina o forma alianzas con "neo-cons" (conservadores de extrema derecha) a cargo de la presidencia y el Congreso. El diseño de la elección del 2000, de la guerra en Irak, del conjunto de bombardeos de Bush, todos son parte de la escenificación del poder. Los diseñadores de cine transitan entre la presidencia y la industria cinematográfica. Las noticias son escenificadas a partir de *think tanks* conservadores, que después presentan substitutos para que expliquen la línea del partido.

De esta forma, hay una clara relación entre la naturaleza jerárquica de los espacios con argumento y el ejercicio de poder jerárquico y horizontal de los medios globales y la administración de Bush. Forman (de momento) un solo bloque. Pertenecen al Barroco Electrónico, la alianza entre los medios instrumentalizados y la presidencia.

Pero bajo esta presencia con argumento monumentalizada, las realidades físicas de California y Los Ángeles, por ejemplo son horribles. Tanto la ciudad como el Estado enfrentan un déficit tan alto, que los hospitales, bibliotecas, parques, policía y servicios básicos de todo tipo se están desintegrando. La presión lleva a exclusiones trágicas. Los pobres están siendo orillados cada vez más lejos de la clase consumidora, aun cuando siguen sonando los mismos tambores ideológicos en la televisión.

De esta manera podemos visualizar como empieza a conformarse un mundo que tiene una forma muy distinta a la que incluso hace veinticinco años daban por hecho los habitantes de Estados Unidos. La falta de supervisión política desde los negocios, hasta los acuerdos e Kioto, hacia el capitalismo en general, refuerza una tendencia que se ha estado desarrollando a la par. La presencia de los militares de alto rango comparte cada vez más los encabezados con la ficción construidos en forma monumental en la ciudades, en la computadora y en la presidencia, subyace una anarquía feudal.

De hecho, George W. Bush, junto con la guerra en Irak, es un espacio con argumento tanto como The Grove en Los Ángeles. Aparentemente están alejados uno del otro, sin embargo, en el fondo comparten la misma fantasía anglo. Dependen de la desintegración colectiva fomentada por los medios globales, ya sea la ciudad cinematográfica (The Grove), o la película de vaqueros o las de guerra para realizar una permanente campaña presidencial (la campaña de Bush nunca se detiene; y ahora se acerca la próxima elección).

V. La civilización global ha alcanzado la mayoría de edad. Pero más que alcanzar la madurez, parece que se está descociendo. Es posible que evite el periodo de madurez y pase a uno de senilidad colectiva, con mejor software, casas "inteligentes" para una civilización dispuesta a no confrontar la crisis que enfrenta el mayor tiempo posible: olvidándose de y borrando los eventos al momento que suceden.

Este es el extraño retrato de Estados Unidos de este año -una amalgama escapista de espacios con argumento que va desde los medios de comunicación hasta la presidencia o los enclaves suburbanizados en ciudades profundamente jerárquicas. Claramente es un retrato que se cambia mientras hablo. Dentro de uno o dos años más, podremos ver en qué se está transformando (o debería decir "morphing", el término utilizando para definir los cambios progresivos de una forma a otra utilizados en los efectos especiales en la cinematografía de Hollywood).

VI. Este año, ha terminado dos proyectos que abordan los problemas sugeridos por esta amalgama. En primer lugar escribí codirigí una novela cinematográfica de base de datos titulada *Bleeding Through: Layers of Los Angeles. 1920-86* (ZKM, Karlsruhe; Labyrinth/USC, L.A.). Esencialmente, es el segundo volumen de -la historia del olvidoll, más sobre como la fotografía y las películas de Hollywood borran la memoria que sobre el *boosterism* o impulsionismo (como en mi primer volumen). La intimidad que genera la

desmemoria colectiva es similar a ver una vieja película sobre una ciudad que fue inventada exclusivamente en un lote de un estudio cinematográfico a partir de una historia central llena de fantasías consumistas, sobre históricos iluminados en alto contraste *noir*. Molly, el personaje central de *Bleeding Through*, pudo haber matado a su segundo marido, pero no se comporta como una heroína de cine negro. No está afligida por la culpa. Se siente muy tranquila recorriendo las calles que sirvieron como locaciones para cientos de “asesinatos cinematográficos” por todo el centro de Los Ángeles. Por medio de nidos de fotos y películas y una suerte de novela picaresca (en total, más de cien “bienes”), el espectador entre la dinámica de cómo el medio “distrae” a la memoria colectiva.

Un segundo proyecto abarca la historia de los espacios con argumento y de los ambientes saturados de ilusiones de 1150 a la fecha: *The Vatican to Vegas: The History of Special Effects* (the new Press). Viajamos de las máquinas teatrales de 1550 a los casinos, y de los efectos de Hollywood, a George W. Bush como un efecto especial -del Barroco al Barroco Electrónico.

Pero en el centro de todos estos proyectos (con argumento y no), en el 2003 encontramos una división esquizofrénica de la ciudad misma pues a la vez que un sector público en Los Ángeles está inserto en un caos militarizado, los monumentos de la política de los medios crecen y son normalizados constitucionalmente. Bajo el glamour de su nuevo centro suburbanizado, encontramos contradicciones que sin duda se derramarán en todas direcciones. Del centro de LA al Bushismo, ésta es una película cuyo tercer acto aún no ha sido escrito. Aunque si éstas son las primeras escenas, el resto sin duda nos sorprenderá.

El centro de LA cada vez se ha convertido más en una locación para el cine. En muchos de los pisos superiores de Broadway, y hasta el distrito de lo que antes fueron bodegas y hoy son espacios habitacionales, se están filmando películas. Hasta el Nueva York de Spiderman fue parcialmente filmado sobre Broadway. Algunas veces, los helicópteros conocidos como *ghetto birds* (que de hecho persiguen el crimen). Ambos comparten el mismo espacio aéreo, pero logran evitar chocar. Uno se pregunta cuánto durará ese equilibrio; y si los críticos de la cultura como yo pueden dejar de utilizar anticuados modelos de desastre del siglo XX para poder capturar las realidades de este mundo, en el Barroco Electrónico mauro, en su recorrido hacia el futuro. •

Arte y ciudad en la época de la reproductividad publicitaria*

Néstor García Canclini**

¿Para qué necesitamos el arte en las ciudades? Un recorrido histórico permite decir que las artes, y en general los recursos estéticos, son necesarios no sólo por razones ornamentales sino en otros sentidos más decisivos. Encuentro al menos cuatro fines con los cuales el arte, la literatura y los medios masivos han intervenido e intervienen en espacios urbanos: para fundarlos y refundarlos, para celebrar, para espectacularizar y para nombrar u ocultar su pérdida.

Hasta mediados del siglo XX la dimensión estética de estas funciones era cumplida preferentemente por la literatura. Pese a que las ciudades siempre han sido, como es obvio, experiencias visuales, el predominio escritural de nuestra cultura atribuyó a los textos literarios la tarea de establecer qué es una ciudad y qué significa vivir en ella. ¿Dónde se fundan las ciudades? “En lo alto de un monte, para defenderse; a la orilla del mar, para partir, o, como suelen responder los mitos, a lo largo del río, para encontrar un eje de orientación al propio grupo (...) Pero las ciudades también se fundan entro de los libros.” Así contesta Rosalba Campra esa pregunta en un texto donde recuerda las fundaciones de París en la escritura de Balzac y de Proust, la Buenos Aires de Borges y el tango, la Praga de Kafka y el México de Carlos Fuentes. También las ciudades erigidas como soberbias y libres invenciones: Santa María, de Onetti; Macondo, de García Márquez; *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino.

Una característica común a estas ciudades, reales o imaginarias, es ser definidas en relación con límites, como universos diferenciados frente a la indeterminación de la naturaleza. Aun cuando las fronteras no tengan la nitidez de una muralla, los textos que las fundan las imaginan distinguiendo claramente el adentro y el afuera.

En cambio, las ciudades del tiempo de la videocultura se reubican en conjunto de redes y flujos, tanto físicos como mentales. A diferencia de la ciudad delimitada, "dadora de identidad, protección y sentido", dice Campra, cabe preguntarse cómo se forman las identidades en estas urbes que no se oponen a la naturaleza tan rígidamente como en el pasado.

Ahora, más que en la literatura, las ciudades son imaginadas por los discursos de la prensa, la radio y la televisión. Son éstos los principales agentes de construcción del sentido urbano. Hacen participar a algunos en el debate sobre lo que la ciudad es o puede ser, y proponen a los demás esas opiniones como claves de lo que pueden hacer o expresar como ciudadanos.

El pasaje de "ciudad letrada", como denominó Ángel Rama, la que fundaba e interpretaba la literatura, a la ciudad audiovisual, a la cultura video urbana, coincide con la experiencia histórica de pérdida de límites y sentido de lo urbano. Esto es particularmente claro en la megalópolis, donde la estructura fundacional de las ciudades se diluye o se degrada. Adquiere entonces más peso la tendencia a celebrar espacios en extinción o rescatarlos, o recurrir a la espectacularización publicitaria o artística.

Hay que recordar brevemente cómo decayeron con el avance megapolitano los intentos antiguos de artistas visuales de participar en la fundación o celebración de sentidos urbanos. Pienso en las obras y monumentos que buscaron consagrar acontecimientos y personajes fundacionales de las ciudades y las naciones, o para expresar el voluntarismo de proyectos revolucionarios o imperiales. ¿Qué ha ocurrido con estas solemnizaciones del patrimonio y de los acontecimientos históricos? Hace una década el libro sobre monumentos mexicanos coordinado por Helen Escobedo y Paolo Gori mostró como el monumentalismo conmemorativo y pedagógico de muchos murales y esculturas había quedado disminuido en la competencia con torres corporativas y la publicidad espectacular que sofoca a los héroes o resignifica su sentido original.

Quiero ocuparme aquí de dos experiencias de los últimos años que proponen tácticas de intervención visual en la ciudad de México. Una es el conjunto de carteles de enorme tamaño que vuelven al periférico y otras grandes avenidas extrañas galerías de "arte" publicitario. Otra fue la exposición ABC DF, y sigue siéndolo el libro de 1500 páginas que la acompañó y circula ampliamente en México y el extranjero proponiendo un repertorio de imágenes de los "aspectos más entrañables" de la capital mexicana.

1.- Monumentos publicitarios. ¿Cómo intervenir en ese gigantesco surtidor de ofertas -objetos, mensajes, promesas de acceso, información y placeres- que es local, lo nacional y lo global, lo privado y lo público -se ofrece en abundancia y supuestamente para todos. Para los nativos de la gran ciudad y para millones de migrantes que la agigantaron por el deseo de encontrar trabajo y ocio, de encontrarse en el lugar donde todo puede encontrarse. La ciudad de México, como Sao Paulo, Nueva York y Londres, Berlín y Tokio, es un sitio de reunión de multitudes que confían hallar reunida en las mega ciudades la modernidad en pleno.

Sabemos, al mismo tiempo, que esta aglomeración de ofertas genera experiencias variadas sobre las dificultades de acceso: embotellamiento en las vías rápidas, barrios cerrados, educación y espectáculos de altos precios, exceso de información. La facilidad para trasladarse viene junto con los atascos; la diversidad de espectáculos, periódicos y canales de televisión, de ropas y comidas aparece limitada por los costos, que obligan a seleccionar y contentarse sólo con lo que cada uno puede comprar. Con esta ambivalencia la megalópolis configura lo público y lo privado, nos invita a compartir y a diferenciarnos, a participar y también a resignarnos con las exclusiones.

Estas ambigüedades aparecen cada día cuando circulamos por el periférico de la ciudad de México rodeados por la publicidad que se anuncia en los márgenes. Los 62 kilómetros del periférico fueron construidos para acelerar la circulación, recorrer la ciudad fácilmente de un extremo a otro. Si los coches pudieran viajar a un promedio de 80 km por hora, podría rodearse la ciudad en menos de una hora. Lo habitual cada día, de 7 a 10 de la mañana, de 13 a 16, de 18 a 21, es que en muchos tramos los coches tarden una hora en hacer diez kilómetros.

La saturación de coches en el periférico tiene ese eco visual en el exceso de anuncios publicitarios colocados en sus orillas. Desde 1987 comenzó la explosión de carteles espectaculares en azoteas de casas y edificios públicos que bordean las vías rápidas aprovechando la falta de regulación. Pese que a partir de 1988 se emitieron varios reglamentos de anuncios, Televisa y las empresas Vendor y Outdoor Systems Inc., principales promotoras de este negocio, fueron aumentando el número y el tamaño de la publicidad. Nuevos reglamentos y bandos de los sucesivos gobiernos no han impedido que en mayo de 2001 se contabilizaran 7503 anuncios gigantescos, más de mil en el periférico, en su mayoría colocados sin autorización, violando normas básicas de seguridad y contaminación visual, como la exigencia de que haya al menos 100 metros entre uno y otro. Varios carteles se han caído durante tormentas dañando techos y provocando reclamos vecinales.

A la profusión de mensajes que alberga la mega ciudad, mezclando danzas tradicionales, edificios coloniales y modernos, iconografía política y comercial, se añaden carteles gigantes, de 20 a 80 metros, que obstruyen la visibilidad al tiempo que prometen mejorar la comunicación. “Si de comunicaciones se trata, te damos la solución”, dice una propaganda de teléfonos celulares. Cuando uno está apesadumado en el embotellamiento, una mujer excitante que publicita una revista porno dice: “No llegues a casa. Comprame ya”. Varios mensajes intervienen en necesidades básicas, desde las intestinales (“Adiós a las agruras”) hasta la educación (“Ser bilingüe y altamente calificado, pero antes ser humano”). Las incertidumbres urbanas no son descuidadas. “¿Estás completamente seguro?” “Máximo control: escuela de manejo”.

Los espectaculares son los nuevos modos de monumentalizar en la ciudad. A veces, continúan la magnificación de valores compartidos y la celebración de la memoria social a la que se dedicaban los monumentos erguidos en lugares estratégicos de la urbe. De modo semejante, los cartelones actuales sirven en algunos casos para marcar lugares e identificar a que parte de la ciudad nos referimos. Sin embargo, la fugacidad de estos mensajes hace difícil decir: “te espero bajo el cartel de Coca Cola” como antes decíamos “nos vemos en la cafetería que está en la esquina del caballito”.

Sabemos que el caballito y otros monumentos han sido cambiados de lugar. Y mucho más, que persisten en el mismo cruce de calles, se volvieron insignificantes en la competencia perdida con la altura de los edificios corporativos, o con los espectaculares que los coronan y con las aglomeraciones de tránsito. Estos cartelones, desplazados cada pocas semanas, tapándose unos a otros, exacerbaban este sentido inestable, precario, cada vez menos insignificante, de los viejos monumentos y de otras formas de la memoria colectiva y la sociabilidad urbana. En vez de celebrar o dar consagración duradera a un personaje o acontecimiento, proclaman la fugacidad de lo social, reconcebido bajo la lógica del mercado como renovación incesante de acontecimiento sin una dirección socialmente reconocible.

¿Qué dice esta acumulación de mensajes, su estrépito comunicacional y su obsolescencia reiterada? Dice que en vez de procesos hay acontecimientos; en vez de historia, movimiento, o simple agitación mercantil; en lugar de noticias, novedades publicitarias, computadoras que operan más rápido, películas también espectaculares

que se acaban de estrenar, ofertas que abaratan lo que venden las tiendas. Acumulados sin clasificación, estos mensajes anuncian la agonía de las series significantes, de las ciudades ordenadas en barrios comerciales, residenciales, zonas de entretenimiento, ciudades universitarias y *cities* financieras. Todos los mensajes, todas las ofertas, todos los modos de habitar, desplazarse y comunicarse se desparraman por la urbe y compiten en todos los espacios. Una visualidad caótica vuelven difícil orientarnos acerca de la tienda de ropa o el servicio de Internet que más nos conviene: dice la incertidumbre y el desorden de sentido. Quizá propone un tipo de ornamentación fugaz, una estética que invita a disfrutar el acontecimiento olvidando los procesos de larga duración que constituyen lo urbano.

2.- Celebraciones light. La exposición ABC DF, instalada en el Museo del Palacio de Bellas Artes a partir de marzo de 2001, y el diccionario gráfico que la acompañó como catálogo y sigue viéndose como libro independiente, se presentaron como intentos de volver legible una urbe “indefinible por sus dimensiones”. ¿Cómo ordenar “el cúmulo inagotable de estímulos”, se pregunta el prólogo, “la cantidad de información fortuita y aleatoria” que ofrece la capital mexicana?

Al organizar el diccionario según un orden alfabético de 515 palabras, definidas o comentadas en un glosario final, podríamos suponer que este proyecto de intelección de la megalópolis está concebido donde la escritura. Sin embargo, las 1296 primeras páginas de las 1502 que forman el volumen ofrecen sobre todo imágenes, un discurso visual interrumpido por 45 textos que se ocupan, más evocativa que informativamente, de igual número de palabras, o sea menos del 10 por ciento de las que se reúnen en el glosario final. La organización conceptual propuesta en el glosario por los 515 términos, con sus “definiciones”, está subordinada a otro orden: visual y emotivo. El prólogo declara que la selección de las imágenes se hizo con el fin de mostrar “las múltiples formas del apego” que inspira la ciudad, “sus aspectos más entrañables”, “lo íntimo y muy afectuoso”. En efecto, los 45 textos en letras gigantes que aparecen entre las imágenes hablan de las emociones que la urbe suscita, sobre todo del AMOR, palabra que iniciaba la exposición del Palacio de Bellas Artes exhibida en un gran letrero luminoso.

A diferencia del arrinconado glosario final, donde unos cuantos términos presentan explicaciones razonadas, los textos insertados entre las imágenes sólo en cuatro ocasiones incluyen cifras o datos precisos. No lo hacen cuando se refieren a la

contaminación del aire, la proliferante publicidad, ni otros asuntos que requieren explicaciones estructurales para ser comprendidos. Su estrategia es adherir al lujo, la exuberancia policroma, con la que las fotos celebran todo: la cruda y la higiene, las iglesias y la paranoia por los robos, las zapaterías y los zapatistas.

Las escasas notas que entregan datos, los eligen no para informar sino por motivos lúdicos. Con el fin de sorprender, el texto sobre las calles dice que hay “más de cien” llamadas Benito Juárez y “más de 200” Venustiano Carranza. Para que nos lleguen “la magia” y “las casualidades”, se detienen en las 21 calles denominadas Paz y las 18 Alta tensión, o cuenta que “la Avenida cien metros recorre casi una milla”. Último párrafo de esa nota concluye que “la complejidad desquiciante puede contener una simplicidad hermosa” (pp. 192-193).

Este fue el criterio “estético” usado para seleccionar un alto número de palabras que no son peculiares de la ciudad de México: por ejemplo, charol, dentadura, elegancia, escalera, *kiss*, labio, limosna, paloma, paraguas, perfume, polarizado, taxidermia y Winnie Pooh. Hay una cierta voluntad etnográfica de registrar una gran variedad de escenas desde la vida cotidiana de la gente, sin jerarquizar a priori, sin juzgar los usos cotidianos de los objetos, que me parece apreciable. En vez de la monumentalización de la historia oficial, o los discursos críticos contra el consumo de cierto moralismo político, las imágenes celebran lo existente.

Sin embargo, vale la pena considerar los procedimientos formales con que se celebra lo público y lo privado, lo culto, lo popular y lo mediático. Se eligen la escenas y los objetos urbanos por su potencialidad para ser espectacularizados, y ese propósito, repetido hasta la monotonía, es exacerbado por el gigantismo de las imágenes. Se publican a doble página o con margen rebasado tanto el Estadio Azteca y las fiestas como la greca dorada de un pastel, los parches, la pestaña, los rótulos y los saleros. Cuando se embellece y agiganta todo, siempre con colorido vibrante, se crea una continuidad homogénea que impide pensar las rupturas, grietas y desigualdades de las experiencias urbanas. Los aciertos irónicos del libro, las claves de la ciudad astutamente condensadas en una foto oportuna, o en contrastes elocuentes entre página izquierda y derecha, se diluyen al fin en una arbitraria y excesiva acumulación de fragmentos.

Por supuesto, la visión fragmentada de una megalópolis puede ser más creíble que un relato totalizador. La selección de fragmentos practicada con criterios impresionistas,

por asociaciones de imágenes, podría suministrar lecturas alternativas a las explicaciones de los urbanistas o los sociólogos. El problema reside en que la grandilocuencia visual y el derroche de color apuntan a configurar un nuevo relato fácilmente unificador de los “orgullos” urbanos: un “nacionalismo ligero”, lo llamó Cuauhtémoc Medina, adaptado a las tendencias comerciales y globalizadoras. Ya no es el nacionalismo estatal. Lo patrocinan Televisa, J.P. Morgan, y CONACULTA aparece el segundo plano junto a Telmex, Sushi-Itto, Kodak y Apple. Uno puede preguntarse si este tipo de auspicios tiene que ver con la concentración de las imágenes en gustos privados, situaciones amables o pintorescas, no conflictivas. Y por tanto cómo se reconfiguraría el discurso de la exposición y del libro si entraran términos que aluden a otros actos, como movimientos sociales, urbanos y grafitis, palabras ausentes en el glosario de este proyecto. Aparecen unos pocos grafitis como trasfondo de imágenes donde se habla de otras cosas, salvo una que incluye en la serie “muralismo”, una foto de zapatistas bajo este nombre y otra de un gran acto en Ciudad Universitaria para recibir al EZLN diluido bajo la informe nación de “gentío”.

3.- ¿Distracciones o consuelos? Cuando entregué la síntesis de este trabajo a los organizadores de este simposio, lo titulé *Consuelos espectaculares en una megalópolis*. Al ir escribiéndolo, advertí que debía complejizar este enunciado. La noción de consuelo presupone una visión dramática de la megalópolis, que la sociología y el urbanismo admitieron hasta hace un tiempo, cuando todavía propugnaban la regulación del crecimiento urbano y pensaban que los planificadores podían contribuir a esta tarea. Desde que la privatización neoliberal abolió la planificación destinada a racionalizar la articulación entre espacio urbano y necesidades sociales, dejaron de importar la disolución de la ciudad moderna o los efectos desintegradores de la especulación privada. El pensamiento postindustrial y postmoderno se aplicó a celebrar lo que denominaron posturbano. No sólo se despreocuparon del crecimiento descontrolado de muchas partes de la megalópolis y sus efectos caotizantes en la vida social; se llegó a festejar el desorden el espacio hiperurbanizado si permitía dedicarse a disfrutar los avances tecnológicos, los flujos y signos efímeros.

La desproporción publicitaria del periférico y la grandilocuencia visual acrítica de la exposición y el libro ABC DF corresponden a la estilización *high tech* y pop de cierto urbanismo postmoderno. Desde sus perspectivas, no hay drama estructural que corregir sino estímulos sueltos para exaltar. Se olvidaron de cualquier noción de espacio público como escena para interacción comunicativa que beneficie a todos. Sólo les atrae que aquellos que puedan celebren la “información fortuita y aleatoria”, como leemos en el

prólogo del libro, o , como dice el texto de Francisco Goldman, por que se puede amar a la ciudad por los "negativos fantásticos", y cita "la contaminación, el crimen, el desbordamiento urbano y la fealdad, la pobreza en propias narices, que ejercen semejante atracción irresistible, carismática, sobre mí y tantos otros" (p. 40).

Desde el punto de vista de la comprensión de lo urbano, hay que agradecer al pensamiento postmoderno que haya valorizado la ciudad como texto, trama de signos y asociación multicultural de narrativas. No fue el postmodernismo quien inició esta tendencia, sino la semiótica e incluso representantes de la filosofía. La sociología urbana y de la cultura anteriores (Walter Benjamin, Kevin Lynch), así como autores críticos de varios postulados postmodernos, desde Frederic Jameson a Richard Sennet. Esos saberes especializados están pasando a la sensibilidad masiva a través de la publicidad, ciertas miradas periodísticas renovadoras y la estética de algunos artistas jóvenes.

Se me ocurre que este discurso basado en experiencias fragmentarias, esta etnografía discontinua de lo urbano, tiene significados y funciones diferentes en los países metropolitanos y en los América Latina. El posturbanismo, en rigor arquitectónico más que urbanismo, ha contribuido a polémicas rehabilitaciones de Barcelona, Bilbao, París y Berlín. Pensemos lo que pensemos del valor estético y macrosocial de tales empresas, ahí están los museos de Frank Gehry, Richard Meier y Daniel Libeskind, obras públicas y privadas de Rem Koolhaas y Ricardo Bofil, centenares de edificios que aumentan el atractivo internacional de estas ciudades, renuevan su posición en la historia de la arquitectura y del arte, generan empleos y propician debates culturales apreciables.

En México, y en general América Latina, las ciudades, a diferencia de las europeas, fueron construyéndose con excesivas tasa de natalidad y migraciones atropelladas a las que no se dieron adecuadas respuestas de vivienda, educación, ni servicios. Por el contrario, se aceptaron usos depredadores de suelo, el agua y el aire. En este paisaje, agravado por la desindustrialización y saqueo económico de las dos últimas décadas, no es fácil ver con tanta simpatía la fragmentación y la pérdida de planificación que exaltan los postmodernos. A esta dificultad ética de que el urbanismo prescindiera de los problemas estructurales del desarrollo urbano, se agrega la escasez de edificios

memorables en la arquitectura de los años recientes. En vez de soluciones de fondo, alardes santuarios: los 27 *shoppings* de la ciudad de México, las 800 hectáreas globalizadas de Santa Fe, o improvisaciones torpes, antifuncionales, mezcla confusa de estéticas, como el Centro Nacional de las Artes. Como en las últimas décadas no tenemos mucho más que estos productos arquitectónicos para ostentar, algunos pueden creer que las tareas atractivas son espectacularizar los embotellamientos del periférico y convertir en mitología reluciente lo más cotidiano.

Existen aún otros intentos de conocer y discutir lo trágico en nuestra megalópolis, con sus resultados más valiosos, dentro de las artes visuales, en la fotografía. Tal vez la publicidad agigantada sobre los atascamientos periféricos y las exposiciones complacientes podrían ser leídos o mirados como gestiones consoladoras. Pero ¿qué consolación puede dar una estética que no parta del reconocimiento del drama? •

*Agradezco a Magali y a Pati Legarreta sus comentarios sobre este trabajo.

**Profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

Introducción

Marcela Quiroz Luna

Y me vuelve la obstinación cuando empezó a resultar evidente que la partida estaba perdida, que la corteza de la tierra se iba convirtiendo en un cúmulo de formas dispares, y yo no quería resignarme, y a cada discontinuidad del pórvido que Vug me señalaba contenta, a cada vidriosidad que afloraba del basalto, quería convencerme de que esas eran solo irregularidades aparentes, que formaban parte todas de una estructura regular mucho más vasta, en la cual a cada asimetría que creíamos observar respondía en realidad una red de simetrías tan complicadas que no podíamos percibirla, y trataba de calcular cuántos miles de millones de lados y de ángulos diedros debía tener ese cristal laberíntico, ese hiper-cristal que comprendía en sí cristales y no-cristales. Italo Calvino. “Los cristales” en: *Tiempo Cero*.

Partamos de la idea de que los sitios (en este caso las ciudades) y sus estéticas tienen el potencial de ser leídos como indicadores de las condiciones sociales del contexto en el que se están inscritos. Pensando que el espacio, antes que el tiempo, es el primer depositario de las memorias colectivas.

Henri Lefévre definió la ciudad, entre otras precisiones, como el lugar donde se acumula la riqueza material e inmaterial de una sociedad. Me pregunto desde cuándo la balanza se vino inclinando de un solo lado; resultando así que la riqueza inmaterial, cuando mucho, se quiere crear un producto obligado (sin que esto implique la intención de obligarlo) de la riqueza material. Esto en el mundo de las ideas y los desinteresados. En el devenir cotidiano padecidos por quienes aun no cierran los ojos, la riqueza inmaterial de la ciudad es acaso algo que aún resta escondido entre las estrategias de apariencia que la ciudad soporta sobre sí misma. A este respecto, hablar sobre la ciudad y sus estéticas es hablar de supervivencias.

¿Que qué pueden ser las estéticas urbanas?

Trampas, consuelos, resistencias, velos, reflejos, intentos, pantallas, cristales, no cristales. ¿Son a la vista? ¿Son al tiempo? ¿Son al alma o al recorrido, fundaciones simbólicas, diferencias domesticadas, ira acumulando o resabios de historia?

Debieran ser, antes, durante y después de se lo uno o lo otro, procesos. Procesos que rebasen la vista, el cruce cotidiano, la inercia del pasajero, lo fragmentario. Por que la estética de un espacio urbano, que por definición habría que leerse público es o debiera ser precisamente lo público del espacio. Entendiendo lo público como la construcción social y si estética como comprobación de su logro o fracaso. Ya lo dijo Foucault: nuestra época es ésta en la que el espacio toma su forma de las relaciones que entre los sitios se establezcan.

Pero, cómo hacer para que ... lo que cubre y recubre a la ciudad en un supuesto intento por iluminarla, embellecerla, recordarla o actualizarla -generalmente en el escondido de las entrañas- no termine siendo imposiciones verticales elitistas sobre la horizontal, ni territorio sobre fertilizado para la publicidad; pero tampoco extensiones del cubo blanco. ¿Cómo hacer para que lo global no capture en la apariencia de lo homogéneo a lo local, volviendo a la ciudad cautiva de su propia imagen sin reflejo?

Será que la única manera en que una ciudad puede evitarse convertida en no lugar, es rescatarse como sitio antropológico. Que sea el uso u su memoria lo que defina a la estética, y no a la inversa.

Para eso se necesitan interacciones. Comunidades. Convivencias. Encuentros. Actitudes. Negociaciones.

Para poder ser leídas y en su interacción, fomentar comunidades más allá de las fachadas, las plazas, los parques y monumentos.

Dicen que los proyectos sobre sitios específicos, de la índole que sean, tienen la virtud de convertir al sitio en una especie de plataforma de comunicación. Habría entonces que, evitando a toda costa la unilateralidad de la plática, es decir el monólogo sobre el sitio (en el mejor de los casos), concentrarse en fomentar y detectar respuestas, ya en la increpación, la comunión o el juego para poder rescatar ante todo un sentido de pertenencia capaz de asentarse en la memoria individual y colectiva.

Para pensar y provocar a la práctica pública como espacio de articulación y puesta en evidencia del diálogo con urgencia reclamado entre la ética y la estética del ciudadano y su ciudad.

Calvino dijo también que no tenía ningún sentido dividir a las ciudades entre felices e infelices, sino de otras dos clases: *las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos, y aquellas en las que los deseos o logran borrar la ciudad, o son borrados por ella*. Lo interesante será, en el intento por acceder a la primer categoría, luchar decorosamente en la segunda, a sabiendas de que, en momentos de peligro, siempre será preferible que sean los deseos los que borren a la ciudad y no la ciudad a los deseos. •

Torolab: Tres proyectos recientes sobre urbanidad y el contexto de la frontera México – Estados Unidos.

Raúl Cárdenas

Vamos a empezar con una imagen que me gusta mucho, que explica mucho lo que es el entorno de Tijuana. Antes, déjenme decirles un poquito acerca de Torolab para que entiendan por que decidieron invitarnos a este foro. Torolab es un taller que básicamente hace estudios contextuales y su fin es encontrar proyectos dentro de los cuales podamos, de alguna manera, elevar la calidad de vida. Ese es el intento, el común denominador de los proyectos que estamos haciendo. Evidentemente, para entender lo que hacemos hay que entender el contexto en el cual vivimos y trabajamos, Tijuana. Nuestro laboratorio.. Esta imagen (foto 1), es de una casa que esta hecha de *pallets* (son las tarimas que usan los montacargas), puertas de *garage* y llantas. Habla mucho de la condición del lugar donde vivimos: la mayoría de las casas están hechas de esa manera. Esta casa particularmente nos gusta mucho por que conocemos la historia del señor que llegó a Tijuana para cruzarse al otro lado, a San Diego, pero no puedo por que esta difícilísimo. Mas del 90% del sistema migratorio de los Estados Unidos está en esa frontera. Por otro lado, hasta hace 2 años, con el cambio de gobierno, Tijuana era la ciudad que tenía más desarrollo económico en América Latina y siempre había la concepción de que Tijuana es nada más un trampolín. El señor encuentra trabajo en una maquiladora. Misma que le facilitó *pallets*, pues resulta que de todo lo que viene de Japón y Corea solo viene facturado lo que para la gente de contabilidad da la misma maquiladora. El hecho es que ahí están las *tarimas* y ya no pueden usarse. Es por eso que les dan las tarimas a los señores que trabajan ahí para evitar cuestiones de rotación de personal. Así comienzan a construir un patrimonio. Por otro lado, están las llantas. Tijuana es la ciudad que tiene más carros per cápita de Latinoamérica: la cifra más conservadora sería de 1.2 carros por persona, incluyendo

los que no manejan. Imagínense el desperdicio de llantas. Por otro lado las puertas de *garage*, que viene mucho de los sistemas de consumo de San Diego, que es la ciudad más rica del estado más rico del país más rico del mundo, eso según su gobierno municipal, es una cifra dada por su *mayor*, hace poco menos de un años. Eso de alguna manera te pone a tu vida en perspectiva. San Diego está constantemente cambiando los esquemas de suburbio y se pone de moda algo nuevo, cambian las estructuras de los suburbios y cambian también inclusive hasta las puertas de los *garage*, mismas que se venden en Tijuana como paredes baratas a precios que van desde 15 hasta 17 dólares, como 170 pesos por pared. Este señor finalmente construyó su casa y consiguió un carro, por que todos consiguen un carro barato, el común denominador del sistema de transporte local. El señor compró un *Caprice Classic*, como del 78. Volvimos al año y el señor ya le había construido un segundo piso. Al año siguiente ya había llegado toda su familia y había comprado una *Van*. Tenía *yonkeado*, como se dice por allá, al carro caprice para sacarle las partes a un *Mustang* que había adquirido. Incluso le estaba poniendo una serie de emplastes y pechitos de paloma para que las casas se parecieran a las que se ven en las revistas del otro lado, como en Bonita California. De repente ve su vida en retrospectiva y se da cuenta que ya tiene 6 años en Tijuana, que ya lo subieron 3 veces de puesto, ya tiene luz y agua. Tiene una calle, aunque el drenaje no: no lo tiene pero se soluciona. La imagen está llena de otras casa iguales. Ya es una colonia. Un día Tijuana no es aquel trampolín, si no que se convierte en este lugar donde lo efímero se convierte en permanente. Haciendo especial la condición de estar ahí y de ese mismo se generan más situaciones. Y hay dos principales para entender el entorno de Tijuana: una es su juventud. Tijuana no tiene más de 113 años: los que tiene funcionando como ciudad son a partir de la prohibición de alcoholes en Estados Unidos. Inclusive se dice que Al Capone tenía inversiones en el casino de Tijuana que cierra Don Lázaro Cárdenas. Así sigue creciendo Tijuana. Lo que encontramos es que la cuarta generación de tijuanaes verdaderos son bien poquitos y están en pañales o están naciendo. Todavía la gente en Tijuana te pregunta de donde eres, por que nadie es de ahí. Es como si fuera una ciudad adolescente que se esta viendo continuamente en el espejo y esta viendo como va a formar su personalidad: que se va a poner, como va a vestir. Por otro lado, si entendemos a Tijuana desde los automóviles, vemos la otra cuestión determinante que es la frontera. Veremos que Tijuana se entiende más como una región que como una ciudad. Es una región que se entiende a partir de las relaciones que vas teniendo, por tu vehículos de movilidad y por los papeles que puedas tener. Si tienes los papeles correctos y el vehículo, un buen día puedes estar desayunando en Ensenada e ir a San Diego comprar ciertas cosas que necesitas y regresarte a Tijuana. Puedes ir a un evento en Los Ángeles y dormir en Tijuana por que el condado de San Diego y Tijuana están conurbados. Tijuana es como un eje que viene perpendicular a la línea internacional. Ese eje principal tiene dos calles,

una de las principales de Tijuana, el Boulevard Niños Héroes que luego se convierte en las dos ejes principales de San Diego que son *Freeway 5* y el 805. Sin embargo, esta es barrera ahí y estas continuas barreras que están en todos lados no solamente terminan en las políticas: las barreras continúan en lo geográfico, teniendo al Océano pacífico y a la Rumorosa. En lo lingüístico con el idioma inglés y español. Pero la barrera más fuerte es hacia México mismo. Si desde Tijuana yo quiero mandarle una camiseta a mi mamá a Mazatlán, Sinaloa, le atengo que importar a México. Pagamos otros tipos de impuestos, se espera que uno hable inglés, se gana en pesos pero se gasta en dólares. Pero necesitamos visa para cruzar al otro lado y no tenemos seguro social americano. No somos americanos: somos otro tipo de mexicanos. No menos, por otro tipo. Esto te da condiciones muy especiales. Hasta aquí el preámbulo, para pasar hablar, si tenemos tiempo, de tres proyectos de Torolab.

El primero se llama *Torovestimenta* y es un proyecto que sale a partir de dos cosas. Si estamos hablando de calidad de vida, tenemos que empezar por la nuestra y necesitamos conseguir fondos para continuar haciendo nuestras inversiones. Teníamos que resolver esto y por otro lado, se formuló la hipótesis a partir del contexto que les acabo de describir: si vas a empezar a formular la imagen visual o auditiva de la frontera, en un lugar que tiene tantos límites, debe de ser tal esa imagen que deba expandir, empujar, abrir o romper esos límites o esas fronteras. Suena muy bonito pero después estuvo el reto de comprobarlo. Lo que se nos ocurrió fue trabajar con serigrafía e hicimos un catálogo de imágenes impresas en camisetas. Nosotros consideramos a la camiseta como la prenda más importante del siglo XX por lo que puede representar. También por su manutención y por su costo, pero sobre todo como medio expresión: para nosotros las camisetas son intervenciones humanas íntimas que constantemente van negociando su espacio a través el movimiento y la difusión. Es vandalismo en acuerdo con personas. Entonces una vez que elaboramos estas imágenes (que según nosotros tenía que ver con nuestro estilo de vida, con nuestro entorno), las empezamos a pasar a gente que queríamos y admirábamos en Tijuana y vimos que funcionaba: ellos se sentían identificados con ellas, por que no cualquier gente se pone camisetas. Nos fuimos a San Francisco, con fondos propios, y encontramos una tienda que está en una calle que se llama *Height*. Para nuestra suerte, estaba el dueño, que es el Señor Michael Brown quien nos hace un primer pedido. A las dos semanas se le acabo y nos vuelve hablar para pedir más. Resulta que este señor es dueño de dos de las marcas más reconocidas dentro del mundo de los *Djs* y "cultura urbana": *King Size* y *True*. Le empieza hablar a sus clientes, diciéndoles lo bien que le va con *Torovestimenta* y este pequeño experimento de crear puentes de conexión, de estas aperturas de frontera, se

empieza a vender en San Francisco, Los Ángeles, San Diego, Nueva York, Boston, Chicago, Seattle, Vancouver, Alaska, Puerto Rico, Hawái, Australia, Tokio, Osaka Suiza y esta temporada en París. El equipamiento de *Torovestimenta* no termina en camisetas: hemos elaborado otras piezas si tenemos tiempo les platicaré de los pantalones transfronterizos.

El segundo proyecto es el *Vertex* (Foto 2), un proyecto grande que empezamos a trabajar en 1995. Es un sistema de comunicación entre naciones que toma la forma de una frontera desmontable, tomando principios de algo que a nosotros llamamos *Arquitectura de emergencia* (y que tocaré después más a fondo), pero llevados a un nivel más trabajado. Es como una nave, un puente que se pone en medio de la frontera el cual llegas con tu pasaporte y te visan de esta lugar que no existe. Ni de México ni de Estados Unidos, sino del *Vertex* mismo. Al entrar hay unos sensores que catan tu llegada y empieza una instalación sonora: a partir de este trabajo comenzamos nuestra colaboración con los músicos de un movimiento que se llama Nortec: Fussible, Bostich, Terrestre, Panóptica, Hiperboreal (hay más gente que esta participando en el proyecto, como Gustavo Ceratti). Lo que sucede al entrar es que lo que traes lo puedes poner en unas interfaces (escáners) y esto se proyecta afuera en dos pantallas gigantes. Conforme va entrando la gente va cambiando la fachada del edificio, de un lado y del otro lado de la frontera, como si fueran grandes espectaculares que se ven desde kilómetros de distancia. Hasta ahí llega nuestra colaboración y aquí es donde llegan las otras personas que colaboran con nosotros, artistas y teóricos que nos han estado apoyando: Mike Dery, Toby Kempfs, Marina MacDougall, Neils Gruner y gente de Tijuana (por supuesto los muchachos del colectivo Nortec e Ivonne Venegas). Ellos van a intervenir un espacio, hablando de sus propios límites. Desde el principio, sabíamos que aun teniendo el dinero (aproximadamente el costo de una casa de 150 metros cuadrados construidos) existía el problema del terreno, que es federal. Ni el gobernador de California puede dar permiso para construir: sólo el presidente de la República y el presidente Bush. Entonces hicimos un libro, para el cual los artistas y teóricos escribieron e hicieron piezas. Van a estar interviniendo un lugar que no existe más que en cuatro páginas de un libro. El libro se convierte en el proyecto de arquitectura. Como un modelo de arquitectura utópica y no como una arquitectura irrealizable, refiriéndome a utópico como modelo ideal. Esto nos da la pauta para hablarles del último proyecto que me interesa mucho que es el de *Arquitecturas de emergencia*.

Volvemos al principio, a la imagen roja que vimos. *Arquitectura de emergencia* es un proyecto que sale a partir de la necesidad: es un proyecto de vivienda. Tijuana tiene un déficit de vivienda de más o menos 150,000 casas y sigue creciendo. Con todos los recursos de la iniciativa privada y pública, nada más se pueden construir 30,000 casas. Si te sacas un crédito de INFONAVIT, te dan alrededor de 26,000 dólares, pero las casas que hace INFONAVIT cuestan alrededor de 34,000 dólares. Es completamente inaccesible el interés social para las clases que de veras lo necesitan. A todos los modelos de casas de interés social que hacen solo le ponen la retocadita y son realmente los suburbios de clase media. No son para las clases de trabajadores: se hacen para la gente que son doctores, licenciados. Entonces existe una responsabilidad mayor al construir casas allá. Ahora van a ver una imagen que es una foto de un buen amigo que colabora con nosotros que es Jonathan Hernández, uno de los *homeless* de San Diego: gente que no tiene casa. Es una foto maravillosa. A partir de eso, nosotros empezamos a trabajar en imagen y logramos una secuencia visual que culmina con la historia de lo que es un proyecto de supervivencia y camuflaje urbano el cual se llama la *Unidad de supervivencia 701*. Esta unidad surge a partir de cómo percibimos la ciudad, por eso lo de supervivencia. En Tijuana tu no ves los *homeless* que ves en San Diego. Es ridículo que en una ciudad tan rica como San Diego veas gente indigente en la calle y en Tijuana no lo ves tanto. No es que no exista, sino que se esconde. Utilizan camuflaje. La ciudad te va agredir, la ciudad no se puede convertir en tu casa. Entonces, la ciudad la percibes a partir de ir a 60 km por hora, a 1.20 metros de altura del suelo y con un rango de visión de 0 a 70 grados. La vas viendo así. Vas viendo la ciudad como estas nubes de espectaculares están desocupados: dicen “disponible” con un número de teléfono. Están recuperados por los *taggers* y eso ya implica otro tipo de problemática. Lo que nosotros empezamos a trabajar es una mochila (Foto 3) y esta mochila la desarmas y se convierte en un espectacular de calle. La puedes colgar en la calle y poner un espectacular más en Tijuana. Es como echarle una hoja una hoja a un bosque: es un camuflaje. Resulta que es un letrero por dentro es una unidad habitacional para una persona, como si fuera una hamaca con espacios para sus cosas (agua, luz, por ejemplo). Este proyecto fue la base para el de *Arquitectura de emergencia*. En este proyecto tuvimos la participación de una persona que se llama Carmen Durán Ponce, una señora de mi edad, que tiene tres hijos y que vino de Chiapas. Consiguió trabajo en el ensamble de programa de baterías de litio de SANYO, donde se enfermó por uso de litio en su trabajo como sucede a otras mujeres, y fue despedida por poca productividad junto con otras gentes. Ella se mete a estudiar derecho laboral, para una compensación justo por lo que había hecho SANYO. Nosotros estamos trabajando. Lo que se está desarrollando en Torolab es un sistema constructivo a partir de *pallets*, llantas y puertas de *garage*, que son fácilmente obtenibles y que es exactamente lo mismo que utiliza la gente. Simplemente, que ahora, por ejemplo, las llantas las usamos como muros de contención

y así convertirlo en algo que sea seguro. Hacer un sistema de autoconstrucción y construir una casa no resuelve nada y es ahí donde viene



Foto 2: Maqueta de Vertex. Raúl Cárdenas, Torolab/Bonanza Projects



Foto 3: Unidad de supervivencia 701.Raul Cardenas, Torolab/Bonanza Projects

Carmen: ella esta yendo con otras muchachas que también fueron despedidas y con quienes ella quisiera vivir como vecinas, que también tienen hijos. Nos está ayudando a conseguir más gente para construir una comunidad por que otro de los grandes problemas de Tijuana es la violencia y en comunidad es más fácil combatirlo. Utilizando las mismas dimensiones de los terrenos de interés social, compartiendo espacios, empezamos a obtener más espacios en comunidad. Evitando hacer las cosas iguales para cada uno, como se pretende en los trabajos de interés social, como si el mismo traje nos fuera a gustar y nos fuera a quedar a todos. Esta es una maqueta (Foto 4) que presenta la casa de Carmen y de sus tres hijos. Es lo que hacemos trabajando de este sistema constructivo, pero viene nada más.

Les voy a presentar un video, nada más para que entiendan mejor el contexto de donde venimos y el trabajo que venimos haciendo. El video se llama *Ruido Blanco*, que para nosotros es como esa imagen de la casa con el fondo rojo. Es este sonido que queda en la televisión cuando no hay una buena frecuencia o no hay señal. Para mucha gente en Tijuana, todas estas casas, que son la gran mayoría, son como ruido blanco que molesta. Pretenden cambiarle de canal de posibilidades. Este video está dividido en los 4 canales de posibilidades que decidimos estudiar. El primero son las *Posibilidades negadas*, como la del mar y las montañas (el entorno natural). Tijuana tiene mar como en Rosarito o en Ensenada pero en Rosarito hacen *resorts* y en Ensenada tienen astilleros y hacen barcos. Por otro lado, en la Rumorosa hay aguas termales y Tecate tiene *spas* para gente de Hollywood, mientras que en Tijuana están los edificios que se están derrumbando. Nosotros estamos viendo a Estados Unidos (esas posibilidades negadas).

Las posibilidades perdidas tienen mucho que ver con la *suburbia* americana: será muy natural para ellos como funciona pero lo ridículo es cuando de repente las ves reproducidas en tu lugar y las ves reproducidas mal. Ni tienen que ver con nuestra cultura, ni tienen que ver con lo que nosotros pretendemos hacer. Cuando alguien puede ahorrar 50,000, 100,000 o 300,00 dólares para hacerse un caserón, se lo gastan haciendo estas imitaciones de una vida que no es la nuestra.

El tercero, que es el que más me interesa, son las *Posibilidades por necesidad*: lo que haces a partir de tu instinto de supervivencia, las posibilidades que te brinda el no tener y las ganas de vivir y salir adelante. Es cuando ves perfectamente la disertación de estas casitas en las tarimas y llantas. Van a ver unas imágenes en la parte de abajo que es el común denominador de todo lo que son las *Posibilidades humanas*, lo que le da sentido a todo. Esto se presentó por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, nuestra primera exhibición individual. Nos tocó el 11 de Septiembre y de todas maneras rompimos récord de asistencia en ese museo. Estuvo bien. Colaboraron con nosotros Fusible, Terrestre y Ramón Bostich. La última canción es inédita y creada específicamente para *Ruido Blanco*.

Si alguno de ustedes se interesa por el trabajo de Torolab y quieren saber más, o quiere colaborar, pues aquí estaremos los tres días, ya sea Marcela o yo. Aproxímense.

Torolab fue fundado en 1995 por Raúl Cárdenas-Osuna (Mazatlán, Sinaloa, 1969) en Tijuana, B.C., México. Torolab, es un taller/laboratorio de estudios contextuales que define situaciones o fenómenos para investigar y con el resultado de elevar la calidad de la vida, comenzando por la nuestra. •

1 La presentación es una versión editada / revisada de la transcripción de la presentación del autor en el SITAC.

Señales Urbanas: Invocaciones urbanas del mundo (De debajo de sus pies)

Shuddhabrata Sengupta

Quiero empezar mi presentación leyendo una serie de notas hechas durante mi investigación para dos instalaciones del Raqs Media Collective el año pasado. Recorro a ellas como un tipo de auxiliar para la memoria de imágenes y sentimientos, que en mi opinión registran la ciudad en mis reflexiones y en la práctica artística y de medios que mis colegas en el Raqs Media Collective y yo participamos cuando trabajamos con la ciudad como idea y provocación para nuestro trabajo.

I. Cuando el día comienza en la ciudad de México la noche empieza en Delhi...

Notas preliminares para Locación. En una escala global, el despertar y el cansancio, el amor y el dolor, el hambre y la dicha, todas son emociones que ocurren al mismo tiempo, en distintos lugares. Cuando alguien termina su jornada laboral en Londres, la oficina se muda a través de internet a una locación en Delhi en donde una nueva persona ocupa el espacio de trabajo virtual que su distante colega acaba de dejar. Ella abre su archivo y él emprende el camino a casa. Cuando llueven bombas en Bagdad de noche, es hora de preparar la cena en Nueva York. Las manecillas y las carátulas de los relojes, inexpresivas y tan neutrales como suelen ser, pueden leerse como si registrasen y calibrasen una gama de emociones a lo largo de la noche y el día global.

Los albores del siglo XXI han sido testigos de la disolución de las zonas de tiempo y el huso horario. Ahora, en todos lados y en todo momento, estamos en estado de *jet lag*, tratando de ponernos al día con nosotros mismos y con otros, con el aliento un poco entrecortado y con algo de prisa. Percibiendo el suave tic tac del pánico en nuestras cabezas, al ritmo acelerado de los latidos del corazón y nuestra cada vez más apresurada cotidianeidad, nuestros biorritmos diarios (la hora de levantarnos y de dormir,

las horas de trabajo y descanso, las horas de luz del día y de las estrellas), se confunden cuando nuestras caras son iluminadas por las luces de millones de pantallas en red. La tenue luz de la información virtual que aparece en las pantallas, hace del día, noche y transforma la noche en día. Es como cuando, anteriormente, la introducción de la luz eléctrica alargó la jornada de trabajo. Al cambiar el sueño por vigilia, el hambre por estímulos y nuestra paz mental por imágenes de terrores íntimos y guerras distantes, construimos artificios de estados emocionales y formas de ser.

II. Notas para un empleo en la ciudad de Delhi en los primeros años del siglo XXI.

En una intersección muy transitada, ha sido colocado un registro estadístico de los accidentes diarios. Es un conteo de heridos y muertos. Los números cambian todos los días. Las muertes en las calles se elevan a la par de la temperatura veraniega y se hacen más densas con la contaminación del invierno.

Un letrero que conmemora la demolición de una zona marginal sirve como advertencia a los paracaidistas, a los que se les ocurra reconstruir sus casuchas en este lugar.

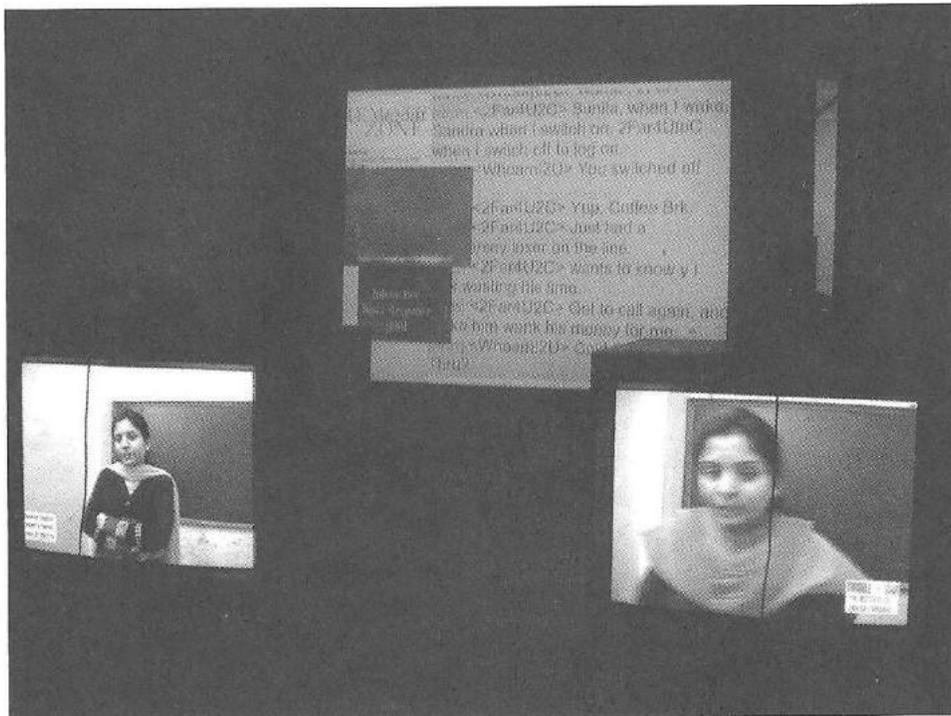
Un pizarrón cubierto de inscripciones -los detalles de las personas desaparecidas de cada día y la lista de los cadáveres no reclamados- sobre el muro en una estación de policía en la vieja ciudad -una nueva inscripción agrega a una mujer desaparecida a la lista y después aparece como cadáver no reclamado.

El texto de un documento sobre Defensa Civil en caso de ataque nuclear, detalles del número y mecanismos de distribución de prótesis que se pondrán a disposición de los supervivientes.

Advertencias en el cibercafé a los navegantes que su comportamiento en línea puede ser monitoreado.

Diapositivas en el intermedio en el cine -imágenes de ositos de peluche, cajas de almuerzo, bolsas radios. "¡Cuidado! ¡Los objetos abandonados pueden esconder explosivos!"

Anuncios en la radio solicitándole al público no prestar atención a los rumores de un chango enmascarado asesino, un cyborg o cualquier otra figura de la noche no identificada.

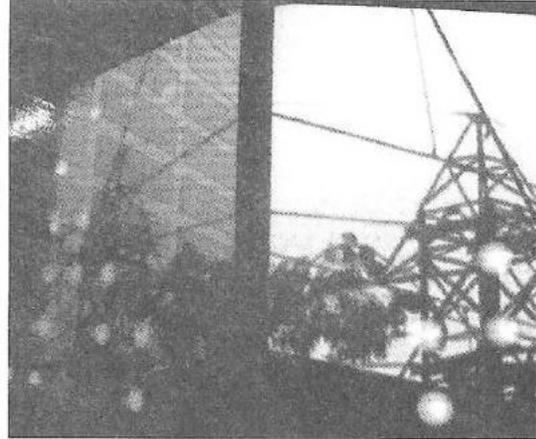
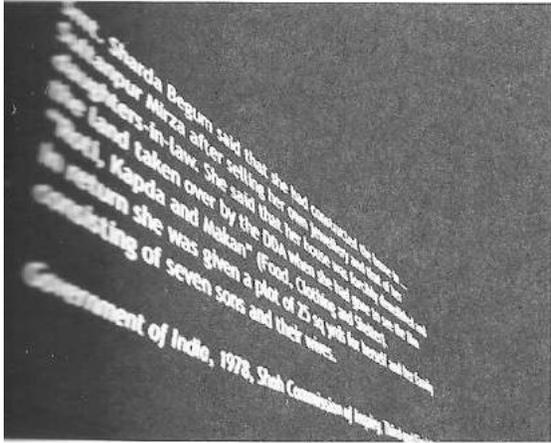
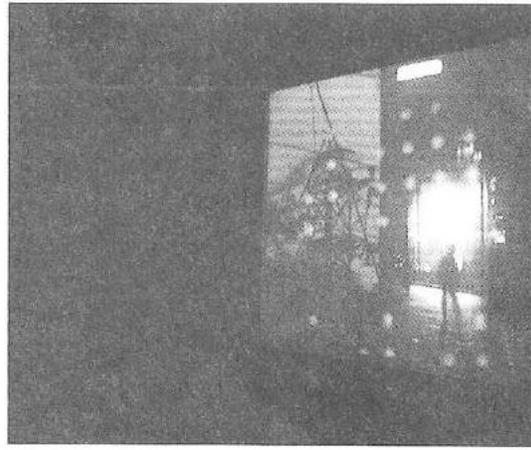
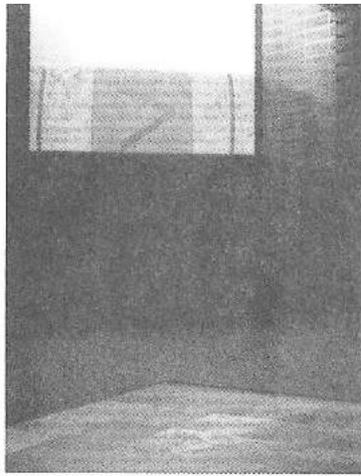


A/S/L :Age/Sex/Location

A video + text + sound installation on labour and the new economy

Generali Foundation, Vienna, January - March 2003

Raqs Media Collective /Foto: Monica Narula



28.28 N/77.15 E ::2001/02 (Co-Ordinates, Delhi)
An media installation on the Co-Ordinates of Everyday Existence in Delhi.
(presented at Documenta XI, Kassel 2002)
Raqs Media Collective / Foto: Monica Narula

Hombres serios con armas grandes en carteles cinematográficos pegados a lo largo de un paso peatonal. Hombres sonrientes con promesas impresos sobre propaganda electoral pegada en los muros de un paso peatonal. Rostros de mirada ausente para un anuncio de cosméticos en un paso peatonal. Policías con condecoraciones en los carteles de la campaña anti-terrorismo en los muros de un paso peatonal. Dioses, diosas, hombres dios, curanderos, profetas y santos en los muros de un paso peatonal.

Una variedad de rostros del kit de identidad —buscados por la policía por terrorismo— las facciones, creadas a partir de una base de datos de rostros, podrían ser los contornos de la cara de cualquier persona.

La voz de un oficial de la policía a través de un megáfono guiando a sus hombres en la práctica diaria de la construcción de una barricada en un espacio de manifestaciones públicas en el centro de la ciudad.

La identificación de una mujer que trabaja en el campo de la transcripción médica que contiene los detalles de la cantidad de horas que labora en cada turno.

La voz telefónica de una trabajadora de un centro de llamadas, el sutil cambio en su forma de vocalizar las consonantes, diptongos, nasales y vocales, cuando toma una llamada de California.

Espacios de la ciudad convertidos en estudios cinematográficos gracias a las cámaras de seguridad. Un hombre cruza el grano reventado del cuadro de la cinta, desaparece, reaparece y voltea a ver a la cámara.

Semáforos sobre los que se ha escrito la palabra "RELÁJESE" con una plantilla, iluminándose a sí mismos en la noche.

La imagen fotográfica de la ciudad, tomada desde un satélite en una órbita geo-estacionaria a plena luz del día. Las líneas radiales y rectas, las formas sinuosas de los caminos, pedazos de verde y óxido, los contornos de un río y un código que identifica el sitio y la hora: 28.28 N/ 77.15 E: + 4.5 hrs. UST. La fotografía no revela nada, muestra todo. Todas las personas muertas o desaparecidas, todos los letreros y advertencias, todos los carteles en espacios públicos, todo lo presente y lo invisible entre las coordenadas de imágenes en una ciudad en un día claro. Esta imagen de Delhi, la ciudad de la que vengo, proviene de una serie de imágenes tomadas por el satélite IKONOS. Esta serie de imágenes ahora está bajo la custodia del Pentágono, que compró todas las imágenes de Asia del Sur y Central tomadas por el satélite como parte de los preparativos para la campaña en contra de Afganistán el año pasado. Yo la había bajado unos dos años y medio antes en una búsqueda fortuita de las imágenes de mi

ciudad en internet, de lo que entonces era un archivo público de las imágenes del satélite. Las imágenes de mi ciudad, encerradas en una bóveda, situada en otra ciudad. Imágenes de mi ciudad, un fragmento de información, que algún día podría convertirse en un virus en el disco duro e infectar las realidades de otro.

II. Una ciudad es una provocación... Una ciudad es una provocación para la creación de actos de significación. Es un mapa en espera de un lector, una invocación siempre en espera de su mensajero. Saturados de experiencias, personas, recuerdos e historias, los espacios de la urbe demandan interpretación, una inscripción. Las calles requieren señales. Las intersecciones, los cruceros, los pasos a desnivel, los callejones sin salida y las retículas están en espera de ser escritas sobre topografías imaginadas.

Aquí quisiera citar a Fran Illich, el joven activista de medios mexicano, quien siempre me ha impresionado por la agudeza con la que observa el momento actual a través de su trabajo.

"... Todos llegan a la ciudad al mismo tiempo, el paria y los rechazados, los escritores solitarios que vienen de la provincia y los pueblos, y las pequeñas ciudades raras, las ciudades que no existen y que el tiempo mismo no contempla. Quizás en sus ciudades natales, que ya habían abandonado en el pasado, pueden conectarse con los peores sucesos de la televisión abierta: infomerciales, telenovelas, propaganda y la nieve - siempre hay nieve en la TV. Hay turistas que recorren las calles con guías en sus manos, buscando detenidamente cosas que jamás encontrarán, siguiendo pasos e instrucciones a cada momento, sólo para encontrar que siempre están un paso atrás, alejados del resto del país, tratando de llegar a la cima, pero siempre perdiéndose de eso especial en lo que nunca se podrán convertir: claro, claro, claro, hay reconstrucción plástica, síntesis genética. pero básicamente nunca existe la posibilidad de averiguar lo que requiere. Ésta es una ciudad que se renueva a cada paso, y que siempre es la misma.... el mapa se borra y se mezcla, y sin embargo siempre es el mismo. Aquí todo mundo es un sustituto de una constante en la ecuación."

(Si no hubiera aclarado que fue escrito por un joven llamado Fran Illich y que se refiere a la ciudad de México, hubiera podido presentar esta cita como el tipo de cosa que podría haber escrito un artista joven en una ciudad llamada Delhi mientras veía una telenovela doblada vía satélite de televisión hindú a altas horas de la noche. Pero, por ahora, dejémoslo ahí.)

En la ciudad y en nuestras propias vidas, siempre estamos buscando destinos que se refieran a cada uno de nosotros como habitantes permanentes, temporales, desconocidos y rehenes. Podemos ser rehenes de la ciudad, pero también dentro de ella encontramos la clave de nuestra libertad. Algunas de estas claves son obras de arte, que pueden ser cosas hechas a partir de los residuos de, tanto como de la anticipación a varias prácticas artísticas. Yo veo que la ciudad reclama un arte que se refiera a la naturaleza de nuestros tiempos.

Las calles de nuestras ciudades, y los caminos de nuestras vidas diarias están embotellados. Los cielos bajo los que vivimos están atravesados por cables y bajo nuestros pies hay una telaraña de lodo, rocas y fibra óptica. El tráfico de autos y el de información, alámbrica e inalámbrica, códigos y códigos, definen la forma en la que somos y seremos de hoy en adelante, por lo menos en un futuro inmediato.

Significativamente, esto también implica que las manchas urbanas en el planeta, en donde quiera que estén, también están entrando a configuraciones cambiantes de agrupaciones meta-urbanas, unidas por los flujos de información. Hoy sería absurdo negar el hecho de que la globalidad es la experiencia más crucial en la determinación de nuestras vidas. Las ciudades son vehículos y vectores de esta experiencia. Todos los que somos urbanos, también somos globales.

IV. Fronteras y redes. Paradójicamente, esto ocurre en un momento en el que la paranoia senil por la seguridad de la nación-estado también está ejerciendo las más severas restricciones a la libertad de movimiento. Por darles un ejemplo, el viaje de Nueva Delhi a la ciudad de México incluyó siete retenes de seguridad en aeropuertos y un interrogatorio detallado por oficiales de inmigración de cuatro países, India, Francia, Estados Unidos y México. Si hubiera tratado de venir a México como viajero común y corriente, hubiera sido imposible, ya que México ya no otorga visas a los hindúes. Quizás esto se deba a la presión que están ejerciendo los guardianes de la frontera al norte de su país que especifican a quiénes pueden o no dejar entrar a esta área. Si fuera pakistaní o un habitante de Bangladesh de escasos recursos tratando de reunirme con un pariente en la ciudad de Nueva Delhi, las dificultades que hubiera tenido que enfrentar habrían sido cien veces mayores. Ninguna nación-estado tiene la exclusividad sobre la intransigencia hacia los extranjeros.

¿Y cuál es el resultado? Hay millones de personas viviendo en ciudades cada vez más globalizadas, hay una explosión en la cantidad de personas desplazadas, exiliados, refugiados, emigrantes por causas económicas y trabajadores montados sobre distancias intercontinentales en las redes de telecomunicación, y una creciente insularidad en las políticas culturales y en la cultura política. Las redes a:-en y las fronteras cierran.

“En ningún lugar, excepto quizás en los sueños, puede sentirse el fenómeno de la frontera en forma más fundamental que en las ciudades”, dijo Walter Benjamín. Aunque él estaba hablando de la forma en la que las ciudades se disgregan en barrios y distritos, cada uno con sus características propias, podemos transponer esta cita descontextualizada de Benjamin para tratar de entender los nuevos significados de la condición que se vive en ciudades que contienen el mundo. Al englobar el mundo, reproducen dentro de sí mismas la ubicuidad del fenómeno de las fronteras. Podría especular que debido a la frontera en Tijuana es que yo, como hindú, tengo que cargar un certificado de identidad otorgado por el gobierno de México. La ciudad de la que vengo también está por instaurar una identificación obligatoria con información

biométrica. Aquí confluyen dos sentidos del ciudadano del mundo, el habitante, o ciudadano, y el sujeto de una nación-estado: y el segundo amenaza con tragarse al primero, por lo que, con el tiempo, la libertad de la ciudad se convierte en insalubre aire de la prisión del estado.

Es precisamente en ciudades, como la de México, Chicago, Durban, Dubai y Delhi, Sao Paulo, Shanghai y Sydney, en donde diariamente podemos ver estas realidades. Esta condición de nuestras vidas, este contorno cambiante de la naturaleza de nuestra cotidianeidad en red que es la realidad mundana del espacio urbano del siglo XXI, plantea que hagamos que el hecho de estar situados en cualquier ciudad, y aunado a esto la falta de lugar, de no tener un sitio en el que se vive, se conviertan en el criterio para evaluar si las aventuras de lo estético tienen alguna semejanza con la naturaleza del momento actual.

Aquí me gustaría plantear una idea sobre una palabra que encuentro útil para reflexionar sobre cómo se puede representar y articular mejor la condición de nuestra nueva existencia urbana. A continuación les leeré la definición de la palabra "liminal" del "Diccionario Conciso de palabras Digitales Comunes", un texto que nosotros, el Raqs Media Colective, escribimos como preámbulo a algunas de nuestras obras recientes.

"Liminal: Intersticial, vestibular y periférico. Lejos de/centro, cercano a la frontera. Y e Una zona tanto entre y sin estructuras más grandes. Los espacios y momentos liminales son aquellos en los que las grandes estructuras estables filtran información animada sobre ellas mismas 'y sobre el mundo. En las zonas liminales suceden las cosas. Una ciudad lleva dentro de sí misma la contradicción de las zonas =- liminales situadas en su centro, porque con frecuencia las zonas marginales al centro de la ciudad son las fronteras más lejanas. Las orillas liminales con frecuencia son los ambientes más conducentes para los memes culturales. Esto se debe a que las imágenes exiliadas, las ideas y significados de varias estructuras estables se mezclan en los corredores que existen entre ellas. Aquí, carentes de identidades y otras certezas, están libres de ser promiscuas y de reproducirse. _ r Se infectan una a la otra con cadenas de pensamiento e imagen que se recombinan. Al mismo tiempo, la perspectiva de la liminalidad le da una cierta intimidad uts a la exclusión. Ser liminal es estar cerca, pero también permanecer fuera del sitio de la frontera en cualquier sistema estable de señales, en los que el significado se va carcomiendo poco a poco de las orillas. Nada conoce el centro mejor que la mirada periférica desde el margen. La liminalidad puede adquirirse gracias a la exposición prolongada al aire estancado de las salas de salida de los aeropuertos, al té espeso y quemado en la Terminal de Autobuses Interestatal a orillas de Delhi, o al destello subliminal del cursor sobre un correo electrónico..."⁴

Me parece que al plantear esta cita puedo dar una idea del tipo de práctica estética a la que me refiero. Intersticial, vestibular y periférica. Una práctica que permite la mezcla promiscua y secretamente feliz de la combinación de ideas y significados de las estructuras estables de las culturas nacionales, en los corredores que se funden entre y

a través de éstos. En los callejones y los sótanos de las ciudades globales desde donde los sonidos agudos y los acentos de lo que el teórico cultural Mackenzie Wark ha definido como "Globalización desde abajo" empiezan a emerger bajo suspiros.

Hoy, necesitamos una forma de práctica cultural que pueda ampliar nuestros horizontes sensoriales, intelectuales y emocionales con el fin de abrir espacios para actos de reflexión en nuestras vidas como cuerpos de información. Que sea como racimos de información y significado fluidos y flotantes. Necesitamos un contexto sensorial en el que podamos examinar cómo estamos siendo reflejados y multiplicados en el ojo compuesto del aparato de signos e información que nos rodea y permea. Necesitamos saber cómo ofrecer nuestros propios contra análisis.

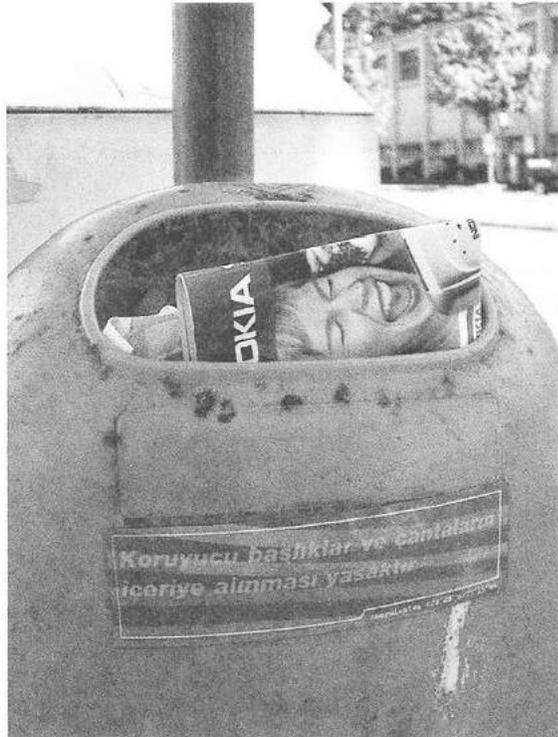
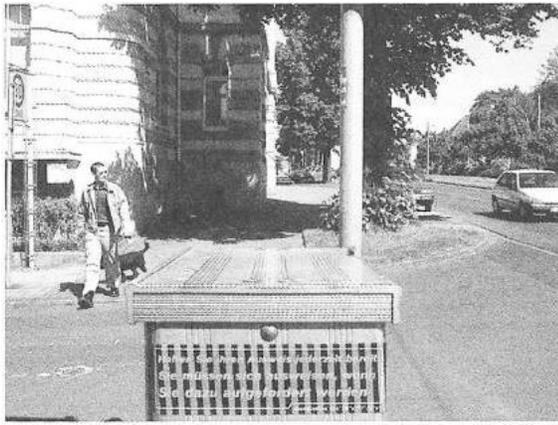
V. Ciudades y el futuro del arte. Permítanme terminar citando un fragmento de otro texto que escribí el año pasado a manera de reflexión sobre lo que puede ser el trabajo del artista en un futuro.

“Es como si la pintura en aerosol de la experiencia en potencia pudiera marcar los muros de la ciudad del presente con la firma críptica de su propio grafiti, permitiendo que la vida le enseñe a los transeúntes, a los ciudadanos del presente, la gramática y el léxico de un nuevo lenguaje para hablar de la cotidianeidad del futuro.

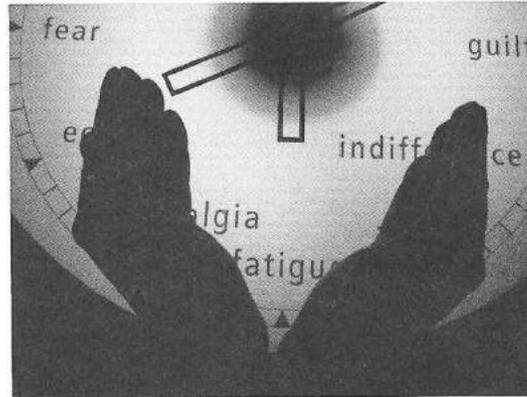
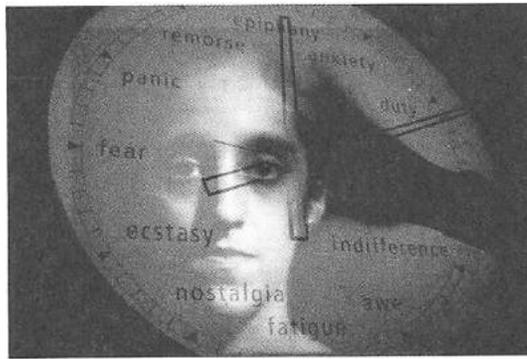
Es como decir: "Mire, tome su pasaporte, su periódico, su identificación, su permiso de trabajo, su registro de elector, su expediente médico, su número de seguro social, sus rayos x, su estado de cuenta bancario, sus recetas médicas, su herencia, su seguro, sus comprobantes salariales, su lista de compras, su deuda, sus saldos bancarios, su inventario, su miedo, su ansiedad, su aburrimiento, su humillación -y vea qué pasa si los moja, hace una pasta y realiza objetos de papel maché con ellos, como alguna vez lo hizo con papel de desecho en la primaria. Recuerde, aunque sea una vez, la dicha de ver cómo ciertas certezas se transforman en pulpa. Observe cómo el brillante laminado de la portada del pasaporte se derrite al quemarse, vea cómo las figuras en el estado bancario y en su comprobante salarial bailan, observe cómo explotan los decimales, atestigüe cómo se disuelve el miedo..."

Crear arte para el futuro es darle cuerpo a esta especulación. Representarlo, realizarlo, como lo haría uno en un rito, es cambiar la realidad haciendo que suceda algo diferente. Ser testigo de ese arte es escuchar los murmullos del futuro, decodificar los mensajes con o sin firma. Estos mensajes pueden ser lamentos, profecías, llamados a la celebración o acertijos y enigmas, pero todos nos obligarán a alejar la mirada del momento presente y voltear hacia un futuro inmediato y no trazado, que no es meramente una "acumulación de los momentos actuales". ¡Todos los revolucionarios deben aprender a ser artistas, aun cuando no todos los artistas tengan que ser revolucionarios!

¿Qué clase de artistas pueden prepararnos para el futuro? Los artistas que están dispuestos a eliminar las barreras entre una obra y el mundo, que puedan decir



Stickers.
28.28 N 177.15 E :: 2001/02
(Co-Ordinates, Delhi)
An media installation on the
Co-Ordinates of Everyday
Existence in Delhi.
(presented at Documenta XI.
Kassel 2002)
Raqs Media Collective
Foto: Monica Narula



An installation on simultaneity,
time and e/motion with clocks,
video projection soundtracks and
computers. Emoção Art.ficial
Exhibition, Itau
Cultural Centre.
Sao Paulo, Brazil, August -
October 2002
Raqs Media Collective
Foto: Monica Narula

"no hay fronteras tras las cuales tenga que resguardarse mi obra, sean de autoría, patrocinio o marcos curatoriales dentro de los que tenga que protegerse para sobrevivir". Los artistas que están dispuestos a ser generosos consigo mismos y demandantes ante la vida, los artistas que regalan su trabajo, comparten su obra, colaboran y se pelean con otros en el proceso de realización de la obra y que libremente toman de la vida y la cultura lo que necesitan. Los artistas que no se dejan presionar por la idea de ser originales o por la idea de pertenecer, artistas cuyas vidas diarias pueden ser obras en progreso y quienes pueden crear formas de ser y trabajar con otros que sean disfrutables y provocadoras. Los artistas para quienes no es necesario hacer de un estilo, de una manera, o una tecnología o una práctica, un fetiche, aun cuando ellos desarrollan estilos, se apropian de formas, empujan las fronteras de las tecnologías y transforman las prácticas. Artistas quienes, aun cuando vendan en el mercado, saben que el mercado es sólo una medida de la vanidad del comprador, no el valor de la obra de arte.

Dichas personas, sean o no reconocidas como artistas, decidan o no llamarse así, pueden querer permanecer en el anonimato, cómodos en grupos o coaliciones, pueden ejercer diferentes identidades con distintos propósitos y encontrarse cada vez más en otros terrenos, en la calle, en las manifestaciones, en internet lo mismo que en una galería, un museo o un estudio. Para mí, el futuro del arte, el arte del futuro, estriba en el reconocimiento de estas realidades, y en los artistas, en todos aquellos que trabajan con el arte, eligiendo crear formas en las que se puede trabajar en el presente, pero que anticipen los futuros imaginados."

De todos los reportes que he podido reunir, parece ser que la sensibilidad del futuro es el más grande secreto público que está circulando en las ciudades, es como una clave secreta que pasa de boca en boca afuera de las rejas de las ciudadelas. Quizás el mundo del arte empezará a reconocer la cadencia de estos pronunciamientos. Por lo que espero escuchar en esta conferencia, parece que dicha empresa ya puede estar en marcha. Todos estamos contribuyendo a hacer que nuestras ciudades sean hospitalarias al mundo que cada uno de nosotros trae adentro. ¿Qué mejor razón puede haber para hacer arte? •

1 Location(n) (presentada en Emoção Artificial, tau Cultural Centre, Sao Paulo, 2002) Una instalación de medios múltiples del grupo Raqs Media Collective en torno a las zonas de tiempo, la simultaneidad y las emociones.

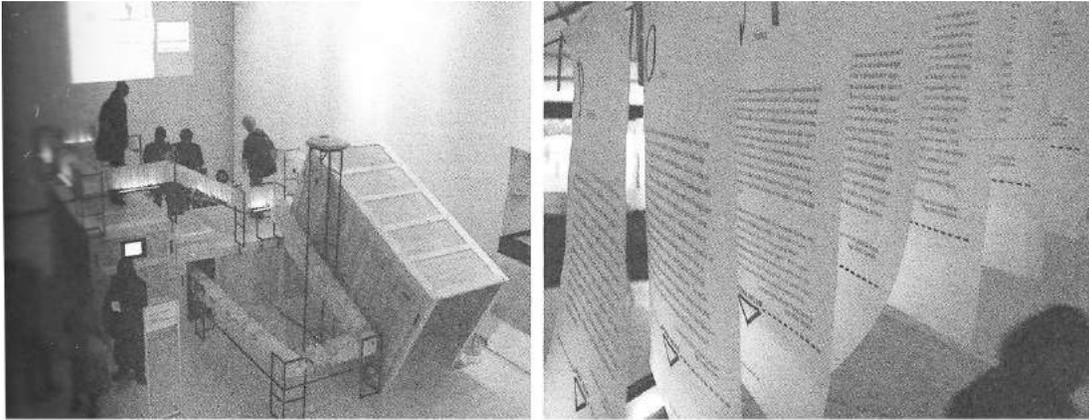
2 28.28 N / 77.15 E :: 2001/02 (Co- Ordinates, Delhi) Una instalación de medios múltiples por el grupo Raqs Media Collective sobre los Co-ordinados de la Existencia Diaria en Delhi. Presentado por primera vez en Documenta 1.

3 "Spaced Out : A Personal Geography of Mexico City", por Fran Illich, Sarai Reader 02 - "The Cities of Everyday Life", Sarai, Delhi 2002

4 Un léxico conciso de/para los términos digitales comunes. A Concise Lexicon of/for the Digital Commons -Un lexico expandible (proto)hipertextual que une tecnología, cultura y

la ética del software gratuito y especulaciones sobre espacios urbanos. Raqs Media Collective, 2002 - www.sarai.net/compositions/text/lexicon.htm

5 The Future of Ad and the Art of the Future, Shuddhabrata Sengupta Anthology of Art , editado y curado por Jochen Gerz, septiembre 2001-octubre 2002 <http://www.anthology-of-art.net/generatio/03/sengu.html>



Architecture for a 'Temporary Autonomous Sarai' (TAS)
(in collaboration with Atelier Bow Wow, Tokyo)
When Latitudes Become Forms. Walker Art Center, Minneapolis. January 2003
Raqs Media Collective / Foto: Monica Narula

Introducción

José Luis Barrios

Los espacios públicos son el asunto que durante el día de hoy habrá que abordar: sus nociones y sus funciones, su naturaleza y las derivas que éstas puedan tener en el contexto del mundo contemporáneo. En un mundo donde la ciudad ya no puede ser pensada como un territorio cerrado y definido fundamentalmente por los discursos políticos de las identidades nacionales o las nociones de estado tradicionales, en una sociedad donde el impacto de la tecnología e la información y el consumo se impone como los patrones de definición de lo global, el sentido del espacio público ha desarrollado nuevas formas y procesos que ya no tienen que ver tan sólo con la plaza, el parque o la calle, sino con circuitos más complejos de intercambio social, político y cultural.

Es una consideración preliminar y después de haber escuchado las aproximaciones que el día de ayer se hicieron en torno a las estéticas urbanas, a esos modos en que se configuran las ciudades y sus "paisajes", quizá solo podemos constatar que los acercamientos que podamos tener al fenómeno urbano contemporáneo tendría que asumirse desde la perspectiva de una lógica aporética: entre discursos que reivindican los proyectos urbanistas de recuperación de la identidad a través de la memoria, el monumento y los objetos, hasta las lógicas de la contradicción radical que va más allá de las complejidades, hacia la concepción de la ciudad como complicación y proceso, desde la ciudad como espacio "estético" hasta la ciudad como promiscuidad orgánica, desde la estetización del caos y la estética urbana pensada para turistas, hasta la ciudad como reciclaje y resistencia, al parecer lo que pone en juego son asuntos de negociación de los sentidos del espacio público entre la falacia del cosmopolitismo global (otra contradicción) y la afirmación de lo local.

Problematizar el sentido o los sentidos que pueda tener el espacio público, supone en principio cuando menos dimensionar dos problemáticas fundamentales: entender que el espacio público es una red social de relaciones, más o menos ordenada, más o menos caótica y , al mismo tiempo, un horizonte de negociación política. Dimensiones que en el

contexto del mundo contemporáneo adquieren condiciones muy complejas de interacción: del lado de la red de las relaciones sociales, los espacios públicos hoy se configuran más allá de las dinámicas de pertenencia y la lucha de clases, la condición del capital en el mundo contemporáneo ha dibujado nuevas formas de relación social, donde a la interacción social entendida como lucha de clases se unen las luchas de etnia y comunidad, pues mientras el capital financiero se expande mundialmente, el capital industrial se focaliza en regiones bien definidas del mundo, lo que supone los fenómenos de migración como parte de la configuración de lo social de nuestro mundo e impacto que esto ha tenido y tiene la definición del espacio público. Del lado del espacio público como espacio de interacción política, las nuevas formas, los horizontes de negociación, son inestables debido a la alta movilidad de las comunidades y los diferentes modos de inserción que éstas generan en los espacios urbanos tradicionalmente legitimados como sedes de poder político o económico. Este nuevo horizonte de negociación política debería tomar en cuenta la distribución social del poder más allá de los cercos políticos como estrategias a partir de las cuales configurar el uso y funcionamiento del espacio público. No basta con las cartografías fragmentarias de los barrios como réplicas de tradiciones culturales y como retóricas espaciales de la democracia, el multiculturalismo y la tolerancia.

Pensar los sentidos de los espacios públicos en las ciudades contemporáneas plantea problemáticas que deben tener en cuenta la contradicción existente entre el discurso político, aun concebido a partir de nociones cerradas de territorio, raza y lengua, y la falacia de la comunidad global del consumo. Deberá pensarse la problemática del sentido de la comunidad como proceso e inestabilidad y no como identidad. En síntesis, si la modernidad planteó paradojas, la postmodernidad plantea aporías. La cualidad aporética del espacio público en las ciudades contemporáneas, según esto, supone entonces entender que la construcción de relatos borgianos de bifurcaciones que se bifurcan, donde la memoria y la historia, la vida y lo cotidiano, el porvenir y el proyecto dibujan y desdibujan procesos; donde la tecnología y la ciencia, al tiempo que aparecen como sistemas de colonización, abren el espacio público de la información a los *hackers* y al libre flujo de la fantasía; donde la globalización económica, al tiempo que estandariza paisajes urbanos e imaginarios cosmopolitas, genera sus propios extremos de consumo: el terrorismo y el narcotráfico; donde el arte, al tiempo que funciona como fetiche, cuestiona los límites de la institución política de la cultura y de su mercado. En suma, los espacios públicos aparecen como una oportunidad donde buscar estrategias de relato y juegos de lenguaje.

Las potencias de los tres participantes de la primera parte de esta mesa abundarán sobre estas estrategias. La de Nelson Brissac explora los espacios públicos intersticiales y, si un relato es sobre todo un problema de tiempo, el tiempo de este intersticio de espacio urbano es el habitante, la función y el proceso que queda fuera de

los macrorelatos de la modernidad. No es una estética del fragmento, si no de intersticio ... condición de los espacios urbanos de la ciudades del afuera. La participación de Rosa Olivares se dirige a las estrategias de negociación del significado del espacio público entre artistas, política cultural de orden local y la comunidad, se dirige hacia el aspecto inmediato del espacio público: quien lo habita, cómo se regula y qué sentido tienen las prácticas artísticas. Finalmente, la ponencia de Michel Verjux borda sobre el posible significado del espacio urbano desde los elementos más evidentes de la ciudad: la materia, la luz, el espacio y el tiempo, pero no tan sólo como una problemática de expresionismo o minimalismo estético, sino como un problema de enunciado lingüístico. "Iluminar para mostrar", quiere decir en el ámbito de la saturación visual de la ciudad, jugar un juego de lenguaje desde el propio horizonte de la lengua con la que los espacios e la ciudad inscriben sus significados. •

Urbanismo informal en Sao Paulo

Nelson Brissac

¿Cuál ha sido la respuesta a los cambios resultantes de los nuevos roles que ha impuesto la movilidad del capital internacional a las grandes metrópolis en ciudades como Sao Paulo? La mega ciudad ejemplifica la configuración de nuevas formas espaciales que han surgido a raíz de los impactos de la globalización. Es una forma que se caracteriza por las conexiones funcionales establecidas en vastas zonas territoriales, aun cuando exista una gran discontinuidad en los patrones en ocupación de terreno. En las mega ciudades, en términos de espacio, las jerarquías sociales y funcionales se confunden y se mezclan: su organización se da en sectores circunscritos, en los que existen concentraciones insospechadas de nuevos usos.

En Sao Paulo, la implementación de vías de transporte, de nuevos desarrollos urbanos y de proyectos comerciales, se lleva a cabo dentro de enclaves desconectados de las configuraciones urbanas anteriores. Ello fragmenta profundamente el tejido urbano. Emergen centros modernizados con sus condominios residenciales, centros comerciales y cadenas de franquicias que periódicamente se repiten a lo largo de las principales avenidas. Se crean enclaves que son como islas conectadas entre sí por medio de áreas densamente urbanizadas, que son ocupadas por otras configuraciones económicas y sociales. Las formas de modernización más extremas conviven con las nuevas condiciones urbanas -clandestinas, temporales, informales- generadas por la integración global.

El proceso territorial situado fuera de esos enclaves, junto con un proceso de periferización e las áreas a lo largo de las carreteras, constituye un vacío edificado, espacios de uso informal e indefinido. Esas áreas intersticiales son indefinidamente amplificadas por la contaminación de las colonias. Se trata de un crecimiento continuo e indiferenciado. En este caso, el intervalo, como un remolino de ocupación e espacio, invade todo. En esta zona, todo puede suceder: es el espacio de procesos informales.

Es un paisaje de conflagración en la que coexisten las edificaciones modernas, con situaciones de supervivencia. Los vendedores ambulantes se apropian de las calles. Las zonas marginales invaden tenazmente los intersticios entre las carreteras. Las comunidades de indígenas interrumpen bajo los viaductos, toman los edificios desocupados en los centros de las ciudades y los terrenos en la periferia. Los pepenadores (las personas que recorren las calles recogiendo papel, chatarra y desechos industriales en las calles), desarrollan una economía de reciclaje alterno que fluye en sentido inverso. Surgen centros comerciales populares en los distritos financieros. La población inserta en estos procesos dinámicos desarrolla herramientas para vivir y operar en la ciudad global. Se trata de artefactos, vehículos, módulos de ventas, arquitecturas de vivienda precarias: parafernalia para transportarse y albergarse, herramientas de supervivencia en situaciones urbanas críticas. Son instrumentos para desafiar cercas y reglamentos, para invadir terrenos desocupados o con un flujo intenso, para satisfacer las necesidades de permanencia y circulación.

En el campo de las fuerzas establecidas en el territorio de la metrópolis que surgen los ejes de inversión y poder, algunas personas carecen de acceso a las nuevas articulaciones globales de la economía, lo que las lleva a engendrar otras formas de inserción social y ocupación de la ciudad. Estos nuevos actores sociales padecen las condiciones extremas del capitalismo global: movilidad total, disponibilidad total. Viven entre los flujos -reciclaje, distribución informal, ocupaciones temporales. Constituyen una nueva economía y una nueva movilidad de ocupación territorial.

La actividad informal genera una disolución completa de la arquitectura y el urbanismo existentes: genera nuevas configuraciones territoriales y sociales. De tal suerte, el comercio informal invade cuadras y calles, o las zonas marginales se asientan en los intersticios, los terrenos baldíos, valles y riveras, tramos de viaductos y los costados de las carreteras. Es así como los habitantes de la calle interrumpen en banquetas, marquesinas y entradas de edificios con una arquitectura transitoria hecha de cobijas y cartón. Son operaciones de reconquista del territorio urbano, ejercidas en contra de los reglamentos administrativos de urbanización corporativa de exclusión, con sus nuevos condominios opulentos y sus áreas comerciales y edificios de oficinas circunscritos. Pretender crear áreas abiertas y territorios fluidos en los intervalos de los espacios estructurados de la urbe.

Este espacio denso y aparentemente inerte tiene, por lo tanto, otra dinámica. Es una arquitectura licuefacta y un urbanismo que sólo puede percibirse a través de su flujo. La actividad informal plantea un nuevo mecanismo urbano, opuesto a la organización determinada por edificaciones dominantes y la planeación urbana. Comprende otra

forma de organizar y percibir del espacio: avanza en líneas continuamente variables, creando pasajes entre un espacio y otro, cambiando incesantemente la forma en la que se conforma el territorio urbano. Se apropia del territorio a través de la elevación de su densidad e intensidad. Ante los vastos espacios intersticiales que conforman las zonas que se expanden entre los centros de las ciudades, el paracaidismo y el comercio ambulante engendran nuevas configuraciones que son más flexibles y dinámicas.

Las nuevas condiciones urbanas se desbordan y rearticulan constantemente, rebelándose ante la organización de la economía formal y la infraestructura de la ciudad. La ocupación de un área por parte de los indigentes, los ambulantes, las zonas marginales, el surgimiento de los centros de actividad no planificada que se apropian del espacio urbano y la infraestructura, son mecanismos que constituyen sistemas económicos y organizaciones sociales eficientes y productivos que operan fuera de los aparatos de regulación urbana. Todas ellas son nuevas prácticas sociales que consolidan tanto un repertorio arquitectónico, como instrumentos de producción y comunicación adoptados a estas poblaciones. Estamos ante una urbanización informal.

La nueva forma de reestructuración urbana se caracteriza por el desmantelamiento parcial de la infraestructura urbana, que de hecho se está colapsando. Estamos viendo la apropiación de la infraestructura con otros fines. Son nuevos usos, locales, aunque cada vez se generalizan más. Los costados de las carreteras, los espacios bajo las vías rápidas, las rampas y las vías ferroviarias están siendo colonizadas por distintas clases de comercio, oferta de servicios y vivienda. Las plazas y las calles son utilizadas de manera permanente como zonas de distribución del comercio informal. Los vendedores ambulantes, los depósitos de materiales reciclables, el comercio informal y la vivienda provisional, ocupan los márgenes de la propiedad privada y la infraestructura urbana. Hay construcciones hechas con chatarra industrial y madera que invaden todo el espacio que queda entre el suelo y los puentes, que incorporan el equipamiento urbano. Se trata de un proceso que parece anunciar una nueva tendencia: la apropiación transitoria de un equipamiento originalmente concebido para asegurar la conexión entre puntos distantes y para apoyar los enclaves modernizados, con otros fines y funciones. Como resultado, las dinámicas informales están planteando un uso totalmente nuevo de la infraestructura urbana y con ello están reconfigurando profundamente la ciudad.



Vito Acconci. Foto: Ronaldo Miranda



José Resende. Foto: Ronaldo Miranda



Mauricio Dias. Foto: Ronaldo Miranda

Sao Paulo se ha convertido en un campo de batalla. Es una ciudad conformada por enclaves modernizados, entre los cuales hay vastos intersticios territoriales en los que surgen las nuevas prácticas urbanas. Las zonas marginales, los ambulantes y la población indigente invaden la ciudad. ¿Cómo trazar una cartografía de estas dinámicas y de estos procesos amorfos que están rompiendo los parámetros convencionales del urbanismo y la cultura?

“Arte/Cidade” Intervenciones en megaciudades. Hoy en día, el desarrollo de un proyecto de intervenciones artísticas y arquitectónicas en un entorno urbano nos enfrenta a nuevos retos en función de sus propuestas e implementación. Las experiencias que se han llevado a cabo en los últimos años han establecido un extraordinario repertorio en torno a la elección de situaciones, así como de las estrategias estéticas y urbanas empleadas.

Sin embargo, estas nuevas prácticas en los espacios urbanos, han enfrentado severas críticas debido a su relación con los programas de remodelación de zonas urbanas (promovida por el estado o por corporaciones estatales) y a las políticas urbanas de las instituciones artísticas. Más aún, en años recientes, el proceso de integración global en las principales urbes mundiales, a la par de grandes proyectos urbano-arquitectónicos promovidos por el capital extranjero, han sido un fenómeno que ha causado un cambio fundamental a la amplitud de dichas intervenciones y en los parámetros utilizados para evaluar dichos espacios urbanos. Estos proyectos tienen a crear enclaves autosuficientes que son dominados por grandes estructuras arquitectónicas y aisladas del resto del entretejido urbano, que a su vez es abandonado a la decadencia, la exclusión social y la violencia.

Un espacio muy relacionado a este proceso es la consolidación de una tendencia hacia museos grandes y exposiciones temáticas con programas de itinerancia internacional. Con sus ambientes artificiales y escenográficos, estos terminan por subordinar la percepción y producción estética a la misma lógica global y espacial. La renovación del Parque Ibirapuera (con la creación de un centro de exposiciones conformado por cuatro edificios grandes) para la “Mostra do Redescobrimiento: Brasil+500” (Muestra del Redescubrimiento: Brasil+500) pretende integrar a Sao Paulo a esta tendencia. Es una monumentalidad que entrega a la ciudad y al arte al espectáculo y al turismo cultural.

Ya no es posible plantear proyectos para espacios urbanos sin tomar en cuenta este contexto más amplio. Debido a una mayor complejidad espacial, institucional y social de

las situaciones urbanas, cada intervención debe tomar en cuenta este intenso proceso de renovación de las ciudades. Esto lleva a la necesidad de desarrollar estrategias que se contrapongan a la circunscripción espacial, a las formas arquitectónicas totalizadoras y a la administración institucional o corporativa del arte.

Estas son las premisas que fundamentan la preparación e implementación de “Arte / Cidade – Zona Leste1” en 2002. El proyecto consistió en reunir a cerca de 3º artistas y arquitectos para proponer intervenciones en la zona este de Sao Paulo, que abarca un área de 10 km². Dicha región fue el escenario de la primera inmigración a la ciudad y de su industrialización a principios de siglo. Se introdujeron sistemas de transporte que desconfiguraron la organización espacial tradicional del área por completo. En la década de los ochenta, empezaron a surgir y proliferar nuevos complejos con infraestructuras modernas en los amplios intervalos entre zonas marginales, mercados callejeros y zonas habitadas por los indigentes. No es casual que, hoy en día, esta área sea considerada como prioritaria dentro del primer gran proyecto de desarrollo urbano bajo el formato a partir del cual se han reconfigurado otras metrópolis del mundo.

La propuesta es tomar esta región de Sao Paulo como un campo en el que se puedan examinar todos estos temas que tienen que ver con la globalización de las ciudades. Berlin-Mitte, sitio en el que se encuentra uno de los proyectos de remodelación urbana, sirve como parámetro crítico para estas nuevas grandes operaciones. En un momento en el que las políticas de revitalización urbanas y las esferas de arte público establecidas se están derrumbando bajo la complejidad y escala de estas nuevas situaciones, “Arte/Cidade” pretende abrir un espacio de discusiones para las nuevas estrategias de intervenciones urbanas y artísticas en las megaciudades.

Los preparativos para este proyecto empezaron en 1997. Su proceso se dio en tres etapas: una amplia investigación e la planeación urbana de la región, la selección de los sitios y el desarrollo de los proyectos de intervención. Dirigida a los artistas y arquitectos participantes, la investigación aborda el papel que juega la renovación global en el área de Sao Paulo. La propuesta es discutir cómo las nuevas configuraciones espaciales y sociales surgen precisamente en estos terrenos vagos y en contraste en la rigidez estructurada y organizada de los proyectos de reurbanización.

Dominados por lo informe y lo indeterminado, esta zona es un territorio inerte y casi vacío que ha sido ocupada por elementos mutantes y nómadas capaces de disparar nuevos e impredecibles eslabones y sucesos, que se escapan completamente del plano

y la estructura. Estos intervalos son espacios de tránsito (estaciones de ferrocarriles, estacionamientos, bodegas) que introducen diferenciales de tiempo, en función de la organización y percepción de lo urbano. Espacios informales (puestos de mercado, rumbos de indigentes y zonas marginales) que se extienden sin fin, ocupando las áreas adyacentes. También son territorios fluidos (a lo largo de las vías del ferrocarril, las líneas del metro), para aquellos que transitan rápidamente y que permiten que exista una articulación entre lo cercano y lo lejano, reconfigurando con ello nuestras nociones de escala y distancia.

Esta investigación terminó con un enlistado de todas las situaciones de la intervención posibles, las áreas que presentaban complejidad estructural y las dinámicas socio-espaciales que caracterizan la megalópolis. La intención no era empezar en sitios aislados, sino en una región completa que incluyese procesos de renovación urbana, elementos arquitectónicos y en la que existieran formas de invasión. El proyecto plantea un nuevo enfoque en la selección de situaciones para intervenciones artísticas y urbanas, partiendo de una visión crítica hacia el desarrollo de estrategias por parte de los artistas, desde el *land art* y hacia las prácticas de revitalización urbana. Todos los participantes visitaron las áreas y contribuyeron de manera vigorosa con sugerencias de ideas y nuevas locaciones, con lo que el plan original se enriqueció.

Los artistas y arquitectos invitados a trabajar en el proyecto desarrollaron sus propuestas con base en este trabajo. ¿Cómo podemos considerar los múltiples y complejos factores que afectaron dichas situaciones durante la elaboración de los proyectos de intervención? ¿En qué forma todos los participantes, muchos de los cuales son extranjeros, pueden operar en función de estos elementos? Un equipo de apoyo integrado por arquitectos e ingenieros siguió de cerca el desarrollo de cada proyecto, prestando gran atención a su potencial estructural y técnico, así como su alcance urbano y social. En cada caso se establecieron las posibilidades de intervención en áreas urbanas y edificadas, los problemas de sustento estructural y el uso de materiales y aparatos electrónicos, con el propósito de experimentar y trasgredir sus funciones convencionales.

El proyecto es un repertorio desarrollado con precisión, de acuerdo a los planes más recientes de los espacios urbanos, que necesitan consolidarse. Para trabajar en una escala urbana, es esencial desarrollar procedimientos estéticos y técnicos adecuados: convertir propuestas individuales en proyecto (con planos), equiparando aspectos técnicos (material y estructura), políticas (relaciones con las comunidades y los públicos involucrados) y estimando presupuestos para su implementación.

Para prevenir la sumisión indiscriminada de los planes propuestos a la complejidad y escala, éstos deben estructurarse con base a un proceso cuidadosamente fundado en proyectos técnicos y un apoyo operativo adecuado. En este sentido, se evita con los habitantes locales un sentido de lo apropiado intuitivo, generalmente con una gran carga estética. Este enfoque también se aleja de los procedimientos que ya se han establecido para proyectos *in situ*. La idea es evitar que las locaciones sirvan meramente como contexto o escenografía para obras que simplemente aluden a, o comentan ciertas situaciones.

Las propuestas introducidas por “Arte/Cidade” incluyen, en general, distintos aspectos de la espacialidad de la región oriental, misma que se caracteriza por su fluidez, inestabilidad y por ser incompleta. Se refieren a modos de ocupación de las poblaciones desplazadas y nómadas; un moderno elevador para una construcción vertical grande en una zona marginal (Koolhaas); un centro comunitario para los indígenas (Acconci); la inserción social de mercados ambulantes a través de los medios (Días/Riedwig); un espectacular inhabitable (Adams); anuncios en la calle que conmemoran desastres urbanos (Muntadas); estructuras sin terminar para ser ocupadas en un área abandonada (Vergara); equipamiento de descanso en situaciones monopolizadas por el tráfico pesado (B. Schie).

O bien se refiere a la reconfiguración y percepción en gran escala del espacio; le cortan los pilares a un edificio (Nelson Félix); desplazan los techos de bodegas industriales (Iole de Freitas); ocupan una plataforma ferroviaria con vagones suspendidos del aire (José Resende); proyectan sombras que alteran la estructura de un edificio (Regina Silveira); escaleras laberínticas que conectan los pisos de un edificio (Ana Tavares); un teatro que evidencia que ya ni hay más espacio público (Waltercio Caldas).

Estos no son proyectos intrínsecamente arquitectónicos o urbanos, ni propuestas inviables o negativas. Tampoco son una representación monumentalizada de utopías o negativas. Tampoco son una representación monumentalizada de utopías o servicios sociales alternativos, sino que indican estructuras alternativas a la reestructuración global de la ciudad en pos de políticas urbanas descentralizadas basadas en la activación de estos espacios divididos, creando áreas dinámicas en las que se borra la concentración exclusivista, promoviendo una espacialidad heterogénea y diferenciada de velocidad.

Esta intensa cartografía urbana evidencia la complejidad y las dinámicas del área, las distintas formas en las que es ocupada y el potencial de las operaciones conducidas. La

idea es trabajar sobre la intersección de estos diferentes vectores, en los intervalos que emergen desde el interior del fragmento entretejido y en las corrientes descontinuadas de la megalópolis, para que, al ampliar su impacto, se de pie a otras posibilidades de articulación entre las distintas situaciones y su significado urbano, cultural y social, acrecentando la percepción que tiene la población de estos procesos. Contrario a los mecanismos de exhibición convencionales, al trabajar con factores y variables que eluden la planeación y el control, "Arte/Cidade" asume un alto grado de experimentación. La indeterminación inherente a la ciudad, que refleja la interacción de los actores en el espacio urbano, es componente fundamental del proyecto.

"Arte/Cidade" busca intervenciones que puedan trascender su ubicación inmediata y relacionarse con el vasto territorio de las megaciudades y reconfiguraciones globales de la economía, el poder y el arte. Pretende disparar nuestra percepción de situaciones que ya no se revelan exclusivamente a través de la exploración *in situ* y el escrutinio visual, por medio de intervenciones que consideran las grandes escalas de los procesos de renovación globales y metropolitanos, sino que se contraponen a la apropiación institucional y corporativa e los espacios urbanos y las prácticas artísticas.

Las intervenciones en megaciudades sacan a colación cuestiones de percepción en torno a grandes áreas urbanas, que pasan completamente desapercibidas en el mapa mental de sus habitantes, en los parámetros establecidos del urbanismo y en el discurso del arte para espacios públicos. ¿En este sentido, qué temas se relacionarían a la forma en la que el público entiende las intervenciones de gran escala? La elección de la región que no puede condenarse a la experiencia individual, excluye la posibilidad de trazar características y dimensiones comunes. No existe un itinerario directo o evidente entre los distintos sitios, ni se propondrá un itinerario de visitas. En un momento en el que las ciudades están adoptando estrategias que tienden a lo monumental para promover el marketing, fomentar los bienes raíces y el turismo cultural, "Arte/Cidade" pretende rechazar los elementos de espectáculo inherentes a dichos procesos.

A la par de la realización de las intervenciones, esperamos introducir los proyectos urbanos más importantes planeados para la región oriental; la implementación de un nuevo sistema ferroviario de tren rápido, proyectos de grandes áreas de ferrocarril inactivas y una enorme torre multifuncional. ¿"Arte/Cidade", un proyecto originalmente concebido para realizar intervenciones artísticas en espacios urbanos, podría convertirse en un campo de discusión sobre los procesos de renovación urbana en el que las intervenciones de planeación artística y urbana conseguirán llegar a otro plano o grado de significación? ¿Es capaz de lograr una credibilidad tal, que se le permita cuestionar las iniciativas gubernamentales y las de las grandes corporaciones privadas?

En la situación actual la administración de las ciudades y la cultura, dominadas por operaciones de gran envergadura económica y poder político de las corporaciones e instituciones, ¿es posible crear un espacio público para el debate sobre el desarrollo urbano y las alternativas de producción artísticas? •

www.artecidade.org.br

El paisaje en la ciudad: espectáculo, negocio y olvido.

Rosa Olivares

Desde hace unas décadas la instalación de obras de arte, o de objetos presumiblemente artísticos, en espacios públicos han cobrado una importante desmesura. De hecho se ha convertido prácticamente en un género del arte actual que cada vez más artistas practican. No se trata solamente de escultura, como ha venido siendo tradicional hasta ahora, sino de toda una serie de diferentes y extraordinarias puestas en escena de proyectos artísticos, de instalaciones de objetos que ejemplifican con su propia existencia mejor que con cualquier teoría, la evolución y desarrollo de la escultura hoy.

Pero cuando se habla de arte público, o de arte en espacios públicos, estamos hablando de mucho más que de arte. Porque en los proyectos de arte públicos se juntan una serie de elementos que lo definen por encima de los valores artísticos, desde el puramente económico hasta el político, sin olvidar aspectos de moda, sociales, decorativos y otros muchos diferentes en cada situación. Este auge de instalaciones públicas se está produciendo por todo el mundo, en todo tipo de ciudades, pero tal vez sea un fenómeno más visible en las pequeñas ciudades europeas. En cierto que la megalópolis contemporáneas reúnen un atractivo muy especial y característico de nuestro tiempo, pero a pesar de sus desorbitadas poblaciones y sus niveles de conflicto, las pequeñas ciudades son no solo mucho más numerosas, si no que la mayoría de las ciudades del mundo no son megalópolis, sino ciudades pequeñas en diferentes niveles.

Los problemas de convivencia y la necesidad de estrategias estéticas dispares que convienen en las grandes ciudades marcan un conflicto general muy diferente a los pequeños y a veces absurdos problemas que aparentemente perviven en las ciudades pequeñas. Temas como la especulación, la exageración del paisaje, la convivencia de etnias, culturas y tipologías humanas muy diferentes no son necesariamente influyentes

en la creación de espacios públicos en las ciudades de una escala poblacional inferior. Sin embargo, tal vez por su peculiaridad y su tamaño menor, la problemática que hoy en día se da en ciudades entre 50.000 y 3.000.000 de habitantes, puede analizarse como si tratase de un estudio e laboratorio: en pequeña escala los problemas se pueden aislar y comprender mejor, y sus tratamientos, una vez aislados los conflictos, trasladar a otros lugares, a otros espacios.

Concretamente la ciudad de Vitoria-Gasteiz, en el país vasco, el norte de España, es una ciudad de pequeño nivel que, a pesar de ser la capital política de la autonomía vasca, no cuenta con una gran población (alrededor de los 210,000 habitantes) pero tiene un nivel de calidad de vida de los más altos de España, hasta el punto de que se llama "La pequeña Suiza" por su nivel de bienestar social. Cada barrio o zona de nueva construcción cuenta con todos los servicios sociales imaginables, desde zonas ajardinadas hasta servicios hospitalarios, polideportivos, bibliotecas públicas y, por supuesto, el 1% del gasto de construcción destinado a equipamiento artístico. Es decir, cada nuevo parque, cada nuevo barrio, se colocan esculturas, fuentes, estructuras artísticas. El gran problema es que esta situación lleva así desde la década de 1970 aproximadamente. En esas fechas se continua con la creación de un patrimonio escultórico que se arraiga en una tradición artística y constructiva que llega desde el siglo XIX en la decoración de los jardines, fachadas de edificios religiosos y civiles y urbanización de plazas y espacios públicos de la ciudad. Esto quiere decir que a lo largo de más de 30 años se han ido instalando objetos por toda la ciudad (una ciudad, recordémoslo, pequeña) de tal forma que no encontremos un objeto de piedra, madera, hierro o cualquier material indefinido que se presupone que es una obra de arte.

Pero el gusto artístico, las modas estéticas han variado considerablemente en estos 30 años y, sobre todo, han cambiado las costumbres sociales, las confluencias políticas y las oscilaciones estructurales del poder. En estos años han habido alcaldes

paternalistas que han mantenido el poder absoluto e incuestionable en diversas legislaturas, han cambiado los partidos en el gobierno de la ciudad desde la izquierda a la derecha, y muy especialmente se ha reforzado un sentimiento nacionalista que a nivel de una pequeña ciudad se han transformado en actitudes localistas. Si todo esto se traslada a las decisiones culturales en la ciudad que nos encontramos que la inmensa mayoría de las supuestas obras de arte que se han adquirido, encargado y colocado en las calles de la ciudad son producciones de artistas jóvenes, locales y prácticamente desconocidos -o absolutamente desconocidos- mas allá de las fronteras naturales de la comarca.

Llegamos a una realidad manipulada en la que los más de un centenar de obras instaladas en estas tres décadas ni tienen prácticamente ningún valor patrimonial y escaso valor artístico. Menos de una decena de estas obras resisten no ya solo el paso del tiempo sino el más benévolo de los juicios artísticos. La mayoría de ellas proceden de donaciones, de adquisiciones a jóvenes artistas que han realizado talleres de verano en la ciudad, o son compras de personajes vinculados de una o de otra manera a personas concretas, partidos concretos. Se han pagado obras que ni regaladas estarían en los fondos del museo de la misma ciudad a artistas que no exponen, no tienen galerías y muchos de ellos ni siquiera se consideran a si mismos como artistas, al margen de la afición.

La conclusión de esta situación es que el Consistorio actual decide realizar un estudio técnico sobre el parque de las estructuras de la ciudad para plantear la eliminación, restauración de todas ellas. Este trabajo se encarga después de una serie de estudios y reuniones a una persona cualificada del mundo del arte que recibe el encargo de catalogar y valorar la calidad artística, el valor de mercado y la situación de mantenimiento físico de cada una de las estructuras. El resultado de esta informe es tajante: hay que limpiar la ciudad, actualizar la imagen de la ciudad con obras encargadas especialmente para sitios concretos, limpieza e instalación de las obras ya instaladas y la eliminación de las que están en mal estado, sean escandalosamente malas y aquellas otras que por el tamaño, características, físicas o cualquier otra razón no estén adecuadamente instaladas. Ante esta decisión técnica, amparada unánimemente por el Ayuntamiento de la ciudad, solo hay una pega: la opinión pública.

La opinión pública. Nunca se le consulta para instalar nada en la calle, pero a la hora de eliminar algo parece como si fuera toda la responsabilidad. Nadie parece recordar la manipulación constante a la que esa opinión pública se le somete continuamente: falta de educación estética, falta de información, hábito de fealdad en ciudades cada vez más alejadas del tamaño adecuado, ajenas a la realidad artística del momento, con mala arquitectura ... la instalación de obras de arte en las vías públicas, en el espacio público debería ser causada por el interés público: devolver la belleza y el arte al pueblo, hacer nuestras ciudades más humanas, más habitables y más implicadas en el pensamiento y la cultura contemporánea. Sin embargo la realidad es que instalar obras, arte, en los espacios públicos se esta convirtiendo en un negocio para unos, una demostración de poder para otros, un ejercicio de mal gusto para la mayoría y socialmente una molestia para el ciudadano.

El proceso habitual es planear un gran espectáculo mediático, conseguir publicidad para el político que lo encarga y para el grupo artístico que lo realiza, el siguiente paso es el económico en el que dependiendo de las características del proyecto un promotor artístico, las empresas constructoras de la obra y en menor grado el artista, consiguen un dinero que difiere mucho de unos casos a otros y que, por lo general, es mayor cuanto peor es el proyecto artístico. Se podría establecer una ley matemática en la que a mayor espectáculo y mayor negocio, menor calidad del proyecto, naturalmente pesa mucho en cualquier instalación, tanto técnica como conceptualmente y yo me atrevería también a afirmar que moralmente, la idea de que se trata de instalaciones definitivas, para siempre, como si desde una fecha concreta pudiéramos vaticinar el futuro categorizando una eternidad para cualquier obra sometida al paso del tiempo, los elementos climatológicos y los cambios políticos y estéticos. Si no hay casi nada eterno, seguramente nada, es difícil pensar que una escultura en la calle deba durar siempre. Cuando un artista se plantea esa construcción, la idea de eternidad es, a veces insalvable y por eso se tiende a encargar estos proyectos a más artistas de un nivel en el que no se plantean demasiadas cosas, más allá de que es un encargo público. Lo que casi ninguno se para a pensar que esa referencia puede ser de mal gusto, de la prepotencia política, del desatino urbanístico.

En Vitoria ha sido relativamente bueno, lo que es lo mismo que decir que el resultado ha sido relativamente malo. Todavía no hemos terminado el trabajo pero ya se puede afirmar que el Ayuntamiento va a eliminar al menos un 25% de las esculturas públicas que están en sus calles. Otras muchas cambiaran de lugar, retirándose a parques en los

alrededores de la ciudad, zonas de nueva urbanización que así se convierten también en testigos de la historia de la escultura local más reciente. Pero tal vez lo más interesante sea la aceptación -aunque ya he dicho que nada es eterno- y unas normas para que en el futuro se controle más la colocación de objetos e instalaciones artístico en la calle, en los espacios públicos, que no acepten donaciones, que los encargos sean tramitados a través de un comité de expertos... una serie de medidas que evite llenar la calle de cosas y convertir el arte público en mobiliario urbano.

Naturalmente algunas de las obras más horribles de la ciudad no se retiraran y seguirán ocupando un espacio privilegiado en las calles más visitadas. El espectáculo está asegurado, el negocio también y la cultura de los habitantes seguirá oculta detrás de bibelots y esperpentos urbanos que políticos interesados o ciegos pretendan convertir en símbolos absurdos de una ciudad histórica.

La idea de que cualquier obra se instale en la ciudad obedezca a una razón, social, histórica o artística, debería de estar en el origen de cualquier proyecto de arte público. En su desarrollo se debería tener en cuenta la calidad de los artistas elegidos, y la realidad de que son encargos que se sufragan con el dinero público para uso y disfrute de todos. La responsabilidad es mayor que ante la creación individualizada y que tiene como objetivo el museo, el coleccionista, la galería. Deberían evitarse que estas obras, estos proyectos tuvieran un solo destino: el olvido y la ruina.

Pero la realidad es que, hoy por hoy, las ciudades aparecen llenas de objetos, de señalizaciones, de contenedores, de publicidad y, como no, de supuestas obras de arte que realmente no mantienen el más mínimo diálogo ni con su entorno inmediato ni con la ciudad ni con sus habitantes. La solución más inmediata sería dejar de instalar nada más en nuestras ciudades, procurar limpiarlas para dejar el espacio a la arquitectura, al paisaje y al ciudadano. El segundo paso, mucho más difícil, sería ir retirando todas las esculturas y monumentos que realmente no mantienen un espacio propio en la estructura urbana. Eliminar, retirar, limpiar las ciudades para crear un espacio de reflexión. Un punto cero de partida desde el que resituamos nuevamente frente a nuestro entorno y construir el paisaje urbano del futuro. •

Lo que está aquí, ante mis ojos

Michel Verjux

“¡Cómo me cuesta trabajo ver lo que está aquí, ante mis ojos!”
Ludwing Wittgenstein, *Remarques mêlées*.

0. Quisiera disculparme por tres cosas, principalmente. La primera es que soy incapaz de hablar español aquí, en México. Es un poco triste, ya que el español y el francés son dos lenguas romances muy cercanas. Hablaré entonces, para comenzar, en inglés, ese idioma que, desgraciadamente, en mi boca se parece a un dialecto extraño y en el que me siento un poco limitado; pero para acabar, intervendré en francés.

La segunda cosa es que no soy un artista que trabaja directamente sobre el registro de lo que se ha dado en llamar, desde hace cierto tiempo en el campo del arte, “arte público”, es decir, con los problemas sociales, culturales y políticos que son considerados por ese campo como aquellos de la ciudad o de la urbanidad, y que el artista debería tomar en cuenta. Sin embargo, no tengo ninguna reticencia, más bien al contrario, para trabajar en la ciudad o en la urbanidad, pero a mi manera – y, sin duda, con cuestiones relativas a la ciudad (la *polis*) que resultan ser no menos cruciales que otras.

La tercera cosa es que no creo ser realmente capaz de producir, en el interior de un campo como el del arte, lo que considero verdaderamente propio de la teoría – quiero decir, de la teoría como se produce, por ejemplo, en los diferentes campos de las ciencias experimentales. Creo que la siguiente distinción hecha por Ludwing Wittgenstein es muy pertinente: aquella entre el hecho de explicar por las causas, en las ciencias, y el hecho de dar *razones*, por otra parte (una distinción que retoma, a su manera, aquella que encontramos, en la tradición hermenéutica, entre la explicación [*Erklären*] en las ciencias naturales y la comprensión [*Verstehen*] en las ciencias sociales).

1. Pero entremos en materia. ¿Por qué razones hacer *obras de arte visuales y plástico* hoy en día, en general y en particular, en el espacio público, en lugar de alguna otra cosa –

en lugar de algo que podría ser, por ejemplo, directamente más útil para nuestras sociedades, en relación con los problemas sociales, económicos y políticos más urgentes, comenzando por aquellos de la vida cotidiana?

¿Por qué buscar un *aval cultural*, un *aval artístico* a propósito de tal o cual cosa (objeto, intervención, etc.), que uno juzgaría digna de introducir o crear aquí, en esta ciudad, en este lugar, en este cruce de aquí o en ese jardín de allá, incluso en los medios (que son, no lo olvidemos, parte integrante del espacio público)?

¿Por qué *intervenir* debería desembocar forzosamente en la creación de una obra de arte público antes que en la producción de otro tipo de artefacto o de signo? ¿Por qué hacer arte en tal contexto más que otra cosa?

¿Por qué *razones* imponer obras de arte visual, hoy en lugares ya de por sí repletos de otras cosas, en lugares ya tan contaminados y hasta desfigurados, y por qué las obras de arte podrían conseguir aligerar, descontaminar o embellecer lo que sea?

¿Acaso estas preguntas no remiten, finalmente, a la siguiente, más vasta todavía: *por qué agregar* algo a otra cosa, a lo que ya está ahí, a todos estos fenómenos, objetos o signos que ya existen en una ciudad o en la vida ordinaria?

Toda reflexión sobre un *artefacto* o un *signo*, a *fortiori* una *obra de arte*, está ligada a una manera más general de reflexionar. En lo que concierne a mi postura y mi aproximación las más generales, intento ser, cada vez más y al mismo tiempo, lo más realista y lógico posible, si no por ello perder en sensibilidad y creatividad, y sobre todo, alejarme de la práctica -ya que, como dice Rober Musil: "El poder de sugestión de la acción es más grande que el del pensamiento". En todo caso, tengo tendencia a buscar la especificidad de una obra de arte visual y plástico, prestando atención no solo a una, si no a varias de las funciones que cumple, a sus interrelaciones, incluso si éstas resultan ser muy diferentes: ya sea la función *expositiva*, la función *estética*, la función *poética* o, incluso, otras más propiamente ligadas a la *historia*, al *campo* y al *lenguaje* del arte.

"Queremos comprender algo que ya está abiertamente ante nuestros ojos. Por que eso, en un cierto sentido, parecemos no comprenderlo". Al decir eso, Ludwig Wittgenstein habla de lógica, pero nosotros podemos trasladar su observación completamente a otros campos de actividad propios de los seres humanos, como aquellos del arte o de la moral.

Así, cuando prestamos atención al *conjunto de procesos* y *dispositivo* que constituye una obra de arte, ¿qué vemos, de hecho? Ciertamente, muchas cosas están ya ahí, abiertamente puestas ante nuestros ojos; pero a pesar de ellos, de todas formas

tenemos algunas dificultades para ver que hay otras que, sin embargo, también están frente a nosotros, o bien, alrededor o en nosotros mismos.

En efecto, por un lado, como nos los recuerda Jacques Bouveresse a propósito de Wittgenstein y de su concepción terapéutica de la actividad filosófica: “Sabemos que el autor de las *Investigaciones filosóficas* tenía una predilección particular por la palabra famoso: ‘Everything is what it is and not another thing’ “. Pero por el otro lado, debemos tomar en cuenta el hecho de que no es tan fácil, a veces, ver lo que es mostrado, como lo subraya esta otra observación de Wittgenstein: “¡Como me cuesta trabajo ver lo que está aquí, antes mis ojos!”

Una obra de arte, si la consideramos como un *artefacto*, es un *objeto cultural* que está ubicado *histórica y geográficamente*, que es producido por una sociedad en un cierto lugar del planeta y en un cierto periodo -incluso en estos tiempos de globalización-, es decir, en una “forma de vida” particular, ya sea una forma de vida convencional o mas marginal, incluso alternativa.

Pero también podemos considerar que una obra de art funciona *semióticamente*, que puede ser vista como un *signo*. Y, en tanto *signo*, la obra remite a “juegos de lenguaje” particulares, y estos juegos de lenguaje remiten, a su vez, a un *lenguaje específico*, el *lenguaje del arte* -por muy variado, contradictorio y evolutivo que sea-, él mismo entrelazado con “formas de vida” particulares, etc. Sin embargo, como signo, no podemos olvidar que una obra de arte existe primeramente, desde un punto de vista *antropológico* más amplio, en el seno del vasto conjunto de *medios de expresión y de comunicación específicos de los seres humanos*.

¿No parece, entonces, que cada obra de arte puede jugar varios papeles? ¿No puede, acaso, cada obra de arte ser vista como algo que cumple no solamente una o dos funciones, sino un verdadero *manejo de funciones*? Si respondemos afirmativamente, no queda más que decir que una de las cuestiones que prevalecen consiste, entonces, en saber *qué funciones* debemos retener como las más *características, específicas o pertinentes*. Roman Jakobson precisó claramente que en este “manejo de funciones (bundle of functions)”, hay una interdependencia muy fuerte entre las diferentes funciones, pero hay también, definitivamente, “una *jerarquía* (y que) siempre es muy importante saber cuál es la función *primaria* y cuáles son las funciones secundarias”. Personalmente, yo creo ahora deberíamos conservar en la concepción de Jakobson, la idea de interdependencia y de jerarquía, pero modificándola un poco para insistir en el hecho de que es más pertinente, sin duda, no cuál es, sino cuáles son las *funciones primarias* o cuál es la *combinación específica de funciones* que resultan decisivas y por consiguiente, cuales son las otras. Por ejemplo, me parece cada vez más que tenemos relación, en cuanto a una obra visual y plástico, con una *combinación específica* no sólo

de la función *estética*, de la función *expositiva* y de la función *poética*, sino también de otras funciones *culturales* y *semióticas* ligadas más precisamente a la *historia*, al *campo* y al *lenguaje* del arte.

Así, para establecer una comparación, si en el campo que nos concierne, el de las artes visuales y plásticas, una de las primeras funciones es la *expositiva*, en el campo de la literatura, ¿no lo es acaso la función *narrativa*? ¿Y esta función *expositiva* no está, acaso, junto con la función estética, en el centro la relación que tenemos con las obras como *artefactos*, como objetos expuestos y formas visuales y plásticas, como cosas a la vez mostradas más allá de cada uno de nosotros y ofrecidas a nuestras sensaciones y percepciones inmediatas? De la misma manera, otra función primordial, la función *poética*, ¿no se cumple en la relación que tenemos con las obras cuando estamos dispuestos a aislarlas como si fueran *signos en sí mismos*? ¿no es en el corazón de este efecto retórico auto referencial particular que ellas pueden producir? Lo que, por lo demás, hace que la poética de una obra de arte visual y plástica no pueda hacerse a partir de los mismos elementos o factores (semióticos) que la de una obra literaria...

En todo caso, lo que resalta verdaderamente pertinente de ser tomado en cuenta, es nada más y nada menos que el conjunto de funciones que la obra de arte cumple, y su función específica única, como la función poética, como lo propondría Jakobson -incluso si es una función a la que me siento personalmente muy apegado en mis propias obras. Vayamos ahora al contexto de la exposición de una obra.

Cada obra es mostrada, expuesta, en una *situación dada*. Pero del mismo modo en que acaba de ser enunciado con anterioridad, hay que poner atención al hecho de que cada *situación* debe ser considerada, ante todo, no solo a partir de uno o dos, sino a partir de varios, es decir de un *manejo de parámetros* bastante importantes. El mismo tipo de preguntas se plantea también aquí: saber *qué parámetros* o *qué combinación de parámetros* debemos conservar como los más *característicos, específicos o pertinentes*. Y no siempre es tan fácil de medir o evaluar tales parámetros. La *complejidad* (o la *complicación*, como prefiere decir el arquitecto Yona Friedman aquí mismo, en este simposio) de tal o cual *contexto arquitectural* o *urbano* puede revelarse como muy difícil de comprender (de aprehender, de discernir) para los artistas en general y, en particular, para el artista que soy yo. Y es que ni ellos ni yo aprendimos cómo *intervenir* ante tales problemas, como se supone que lo aprendieron los antropólogos o los sociólogos. ¿No es entonces preferible no intervenir a este nivel, al menos no directamente?

Pongamos en adelante nuestra atención en la "pareja" *artista/observador*. Cada obra que aparece en una situación dada es creada por una persona al menos, un *artista*, y vista por otra persona al menos, un *visitante dado*. Cada obra está hecha por alguien y para alguien: un emisor (el artista, el creador) y un *receptor* (el observador, el visitante).

Pero cada *artista* y cada *visitante* (usuario, paseante, conocedor, etc.) tiene su propio itinerario y su propia comprensión de la obra. Y aquí también hay un verdadero *manejo de disposiciones, costumbres, prácticas, usos, fines, estrategias e intereses* de lo más diversos que orienta su recorrido y su comprensión. Una vez más, el mismo tipo de preguntas anteriores se plantea ahora aquí: saber que *disipaciones, hábitos, prácticos, usos, fines, estrategias e intereses* debemos tomar en cuenta como los más *característicos, específicos o pertinentes*. Pero no siempre es tan fácil de medir o evaluar tales factores. ¿No deberíamos, de nuevo, ser capaces de aproximarnos a tales cuestiones como se suponen que pueden hacerlo un antropólogo o un sociólogo, e incluso, en este caso, en lo que concierne a ciertas cuestiones, un psicólogo?

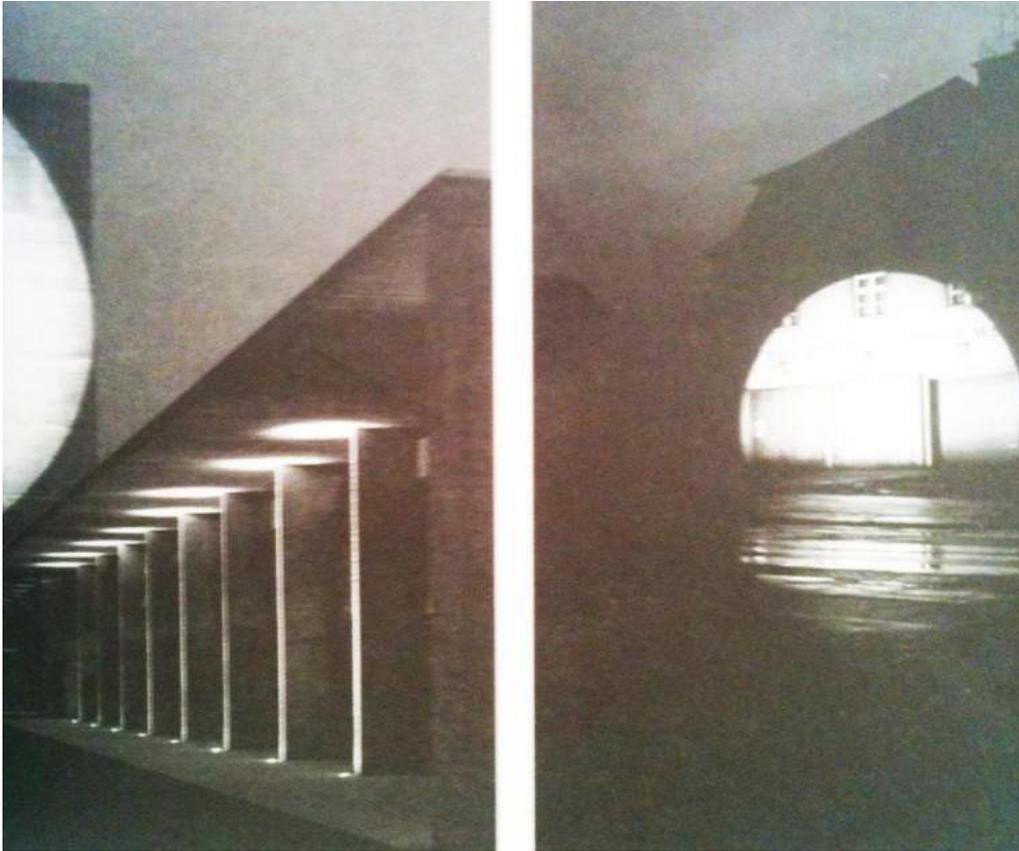
A final de cuentas, a propósito de estos dos últimos puntos, la situación dada y la pareja *artista/observador*, en todo lo que ya está aquí, abiertamente ante mis ojos, ¿qué escoger como fenómeno, materia o sujeto, a partir de los cuales hacer algo que sea un trabajo artístico, que me parezca no solamente satisfactorio, sino verdaderamente justo y estimulante?

Por una parte, ¿*qué y cómo* ver, imaginar o decidir lo que podría ser una respuesta a la vez evidente, inventiva y eficaz a tal o cual pregunta planteada en un *espacio público* o un *contexto urbano*? Por otra parte, ¿qué me es posible saber acerca de lo que pasa realmente en la *cabeza del paseante* o del *visitante*, de lo que alguien siente, se apropia y comprende de una obra instalada en el espacio público? ¿Y de entrada *cómo* podría yo saberlo? Por lo demás, ¿cómo me es posible saber lo que es *necesario* tanto para el emisor como para el receptor, o al menos *comunicable* entre el creador y el paseante o el visitante de un espacio público?

Si hay respuestas a este tipo de preguntas, lo que podemos obtener nos remite, sin duda, a las procedencias, trayectos y previsiones de cada quien, al grupo de individuos, a la familia, al tipo de educación, a la clase social, a la categoría cultural o profesional, y a los diversos tipos de comunidades con los que cada quién se encontró y se encuentra, quizá más o menos, emparentado. Y la conclusión aquí es una vez mas la misma: es indispensable poseer las cualidades y capacidades de un buen investigador (paciente, concienzudo y consecuente, etc.) y, además, ¡aquellas de un investigador que sea antropólogo, sociólogo y psicólogo!



Michel Verjoux. Ouverture frontale au mur, Calée haut-bas et englobant la fenêtre (source au sol) 2003. Galerie Guy Ledune, Bruxelles, Belgique. Foto: CharlesAuquière



Michel Verjoux. Sumblon 2001. Feuerwehrhaus, Hohenems, Autriche (Architekt: Reinard Drexel, kunstberatung: Häuskler kultur management. Foto: Florian Holzherr.

2. Pero volvamos las nociones de “público” y de “semiótica”. Si una obra posee un *estatus público*, que significa aquí “público”. ¿Significa eso que una obra de arte puede ser compartida por todos y cada uno en la ciudad, o sólo por una parte de la gente, por una *comunidad* particular? en lo que concierne a las obras de arte, de manera general, somos nosotros los que las hemos creado, como seres humanos pertenecientes a una sociedad particular. Pero si estas obras están destinadas a otros seres humanos, ¿a qué sociedad deben pertenecer éstos últimos? Estas obras son *artefactos*. Y estos *objetos* son *expuestos*, es decir, *puestos fuera* de cada uno de nosotros o, más exactamente, puestos entre, en medio de nosotros, es *meson*, como decían los griegos en la Antigüedad. Estas obras son *intersubjetivas* y tienen un *estatus público* (y esto, ¡ya sean o no mostradas en la calle!). Están consideradas como susceptibles de interés para no importar quien que pertenezca al pueblo (tomando en su conjunto), al que están dirigidas. Falta saber lo que implica para estas obras el que tengan un *estatus público*...

Si una obra posee un *estatus semiótico*, ¿qué significa aquí “semiótica”? ¿Significa acaso que una obra puede ser comprendida o interpretada como un signo y el arte como una especie de lenguaje? ¿Significa que hay, en cuanto a la obra, por un lado, *la intención, la expresión o la concepción* (al menos parcial) de alguna cosa –a cargo del artista– y, por el otro, *la comprensión, la recepción o la interpretación* (al menos parcial) de esta misma cosa –a cargo del observador, ¿el visitante? En efecto, es expresando y comunicando algo (incluso a nuestro pesar), que creamos estas obras de arte, y eso a partir de lo que otros ha expresado y nos han transmitido (deliberadamente o no). ¿Esto implica que una obra de arte no puede ser comprendida e interpretada más que por alguien que pertenece o, al menos, conoce suficientemente el lenguaje que practica la comunidad que ha permitido expresar o concebir tal signo? ¿Hace falta haber aprendido el mismo lenguaje para comprender o interpretar lo que sea a propósito de esta obra? Pero si el arte es una especie de lenguaje ¿significa esto que debemos seguir un cierto número de reglas?, ¿y que tipo de reglas, en un lenguaje tan variado, contradictorio y evolutivo? ¿Y qué es seguir una regla? ¿Y hasta qué punto debemos seguirla, en lo que aquí nos concierne?

Lo que parece, en todo caso, es que una obra de arte instalada en lo que llamamos el espacio público (¿pero no estamos también en el espacio público cuando una obra es mostrada en un museo, un centro de arte o galería privada abierta al público?) es siempre expuesta en *medio de nosotros* -entre nuestros cuerpos, físicamente hablando, y las diferentes personas que representamos, en medio de las diversas disposiciones e interacciones e los observadores y visitantes, del artista.

¿Una obra de arte no es entonces, a la vez, *fenómeno, forma, objeto, dispositivo y signo*? Y si ella aparece como una cosa *crucial*, es que se encuentra en el *cruce* de nuestros diversos itinerarios, de unos y de otros, en el *entrecruzamiento* de nuestras

múltiples proyecciones, en la *intersección* de nuestras expectativas, que nos parecen las más personales y singulares, y nuestras construcciones sociales y mentales más colectivas y generalizadas. Y tal cosa es, aunque parezca imposible, un *objeto público* y un *signo*: una cosa destinada a la gente, pero por supuesto, en el lenguaje que ésta es capaz de dominar, en el lenguaje que aprendió. Por lo que si queremos reducir los malentendidos, *aprender* y *enseñar* el arte se vuelven tareas prioritarias: tareas que competen a lo “público”, así como a la “semiótica”, ya que el problema de la *ciudad (polis)* y el del (o los) *lenguaje(s)* están ligados.

Precisemos algunos puntos a propósito de la cuestión del lenguaje. La concepción de Charles Sanders Peirce ha desarrollado a propósito de los *signos en general* o, más precisamente, de lo que él nombra el *proceso semiótico*, puede ahora ayudarnos, aquí, a establecer qué tipos de *signos* pueden ser producidos, desde el punto de vista de su relación con la *realidad*, y *a fortiori* de su relación con cosas realmente presentes y actuantes en la ciudad, la urbanidad, el espacio público, etc. Puesto que si hoy, en las artes visuales y plásticas, ya no producimos ni utilizamos únicamente *imágenes* (¡aunque haya un regreso desde hace cierto tiempo, en este plano como en otros, fuertemente comprometido!), definitivamente en la vida ordinaria o más allá (en la ciencias, por ejemplo), ¡hace mucho que estamos lejos de no producir ni utilizar más que este tipo de signos!

Como lo recuerda Peirce: “Hay tres tipos de signos. Primeramente, hay los semejantes o íconos (imágenes, fotografías, por ejemplo) que sirven para transmitir las ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. En segundo lugar, están las indicaciones o indicios que muestran algo a propósito de las cosas, de modo que su existencia está físicamente ligada a dichas cosas. En el caso de un poste indicador que muestra la ruta a seguir (...) o una exclamación vocativa como ‘¡Hey! allá, que actúa sobre los nervios de la persona interpelada y fuerza su atención. En tercer lugar, están los símbolos o signos generales, que han sido asociados, poco a poco, a su significación por el uso. Es el caso de las palabras, las frases, los discursos, los libros, las librerías (...) La palabra símbolo tiene (el significado) de un signo convencional, o dependiente del hábito (adquirido o innato), (...) un regreso a la significación original”.

Si regresamos ahora al espacio público, se plantea un problema bastante consecuente. En efecto, si consideramos que el arte es una especie de *lenguaje*, nos hace falta entonces considerar que existe también *otro tipo de lenguajes* diferentes a las lenguas naturales y que, en una ciudad o en la vida ordinaria, por ejemplo, debemos arreglárnoslas con todos ellos. ¿Pero cómo encontrarlos? A veces, estos lenguajes están alejados los unos de los otros, desde el punto de vista de sus finalidades y de los

juegos que juegan, pero visualmente, físicamente o formalmente son cercanos; en otras ocasiones, por el contrario, son cercanos desde el punto de vista de sus finalidades y de los juegos que juegan, pero están alejados visualmente, físicamente o formalmente.

¿Qué tipo de *finalidad* debemos seguir, *qué tipo de juego de lenguaje* queremos jugar nosotros como artistas, cuando intervinimos directamente en la ciudad, en calles, sobre las aceras, en los muros de los edificios o directamente en los medios, etc.?

¿Por *qué razones* hacer hoy, de manera general, y en particular en los espacios llamados públicos, obras de arte visual y plástico en lugar de alguna otra cosa – algo que podría ser, por ejemplo, de más utilidad para nuestras sociedades, en relación con los problemas sociales, económicos y políticos más urgentes o aquellos de la vida cotidiana?

¿Por qué buscar un *aval cultural*, un *aval artístico* a propósito de tal o cual cosa (objeto, intervención, etc.) que se juzgaría digna de introducir o crear aquí, en esta ciudad, en este lugar, en este cruce o en aquel jardín, o bien, incluso en la pantalla de la televisión o en línea en Internet?

¿por qué el hecho de intervenir debería consistir forzosamente en hacer una obra de arte y no en producir otro tipo de artefacto o de signo?

Finalmente, la pregunta no remite a la siguiente: *¿por qué agregar* algo a lo que ya está aquí, a todos estos fenómenos, objetos o signos de la ciudad y de la vida ordinaria?

Una de las respuestas a esta pregunta tiene algo que ver con la práctica de una actividad como una actividad *terapéutica*. Es así como, en la Antigüedad, filósofos como los escépticos, los epicúreos y los estoicos concebían la práctica de la filosofía. ¿Buscaban realmente agregar algo a nuestro *stock* de conocimientos, buscaban construir verdaderos sistemas teóricos? O bien, ¿no afirmaban acaso la “relación estrecha entre la existencia de la filosofía y la salud del alma”? ¿no buscaban, de entrada, actuar contra esta “actitud del pensamiento que consiste en hacer juicios demasiado apresurados” etc.? Es así también como un filósofo de la talla de Wittgenstein concebía su actividad.

Cuando Jaques Bouvveresse dice, a propósito de Wittgenstein y de su predilección particular por la palabra famosa: “Everything is what is and not another thing”, que “esto debería ser, en cierta forma, la palabra de orden de la filosofía (y que) eso significa justamente que los objetivos de la filosofía son bien diferentes de aquellos de una

empresa teórica”, aunque lo diga en el contexto de una discusión sobre el estatus científico y teórico de psicoanálisis. ¿no es posible acaso trasladar su observación al campo que nos preocupa? ¿No es posible, efectivamente, concebir nuestra práctica del arte como una suerte de terapia, una terapia que actuaría sobre nuestros comportamientos frente a lo que es mostrable y lo que es visible, y mejor aun, sobre nuestros comportamientos en lo que se refiere a lo que puede ser *mostrado* y lo que puede ser *dicho*?

¿Por qué no practicar el arte como una especie de terapia, por qué no hacer obras que sean, en cierta forma, de utilidad pública, incluso si eso resulta quizá más difícil de llevar a cabo que imaginarlo? O dicho de otro modo, ¿por qué no producir un arte que intente reencontrar una especie de ecología visual y plástica? Y es que, incluso hoy, después de un bien siglo de modernismo y de sus diversas herencias (ya sean fieles o serviles, respetuosas pero críticas o claramente escépticas, incluso totalmente rebeldes), y los terribles defectos de los unos y los otros, sus acentos utópicos, idealistas y tiránicos, o francamente caricaturescos o ingenuos, ¿qué otra cosa podemos proponer?

3. *Espacio, tiempo, materia y luz* son marcos, elementos o factores físicos en los que, sentimos, actuamos y pensamos. Nos son comunes y necesarios. Directamente o indirectamente, no podemos hacer otra cosa que utilizarlos cuando creamos obras que son tanto formas y objetos, como signos.

¿Qué hacer con el espacio, el tiempo, la materia y la luz en una obra de arte, hoy- y a *fortiori* en el espacio público? ¿Qué juego de lenguaje jugar, en la forma de vida que es la nuestra, a partir de esos marcos, elementos y factores físicos?

Recordemos, por una parte, el rol de los “indicios” en una obra. Según Peirce, los signos de un lenguaje, visto desde el ángulo desde su relación con la realidad, deben ser practicados y comprendidos como capaces de cumplir a la vez una función ser practicados y comprendidos como capaces de cumplir a la vez una función irónica, una función indicativa y una función simbólica (convencional) -entendiendo dicha función indicativa como la que nos remite al nexo existencial, a la relación de contigüidad física con la realidad a la que tal o cual signo se refiere-. ¿No debemos entonces estar atentos a esta función indicativa cuando somos llevados a practicar y entender obras de arte que competen a un lenguaje de signos específicamente perceptivos, visuales y plásticos?, ¿no debemos entonces contemplar el nexo existencial o la relación de contigüidad como marcos, elementos o factores físicos como el espacio, el tiempo, la materia y la luz? Aproximémonos por otra parte, al rol de los “juegos de lenguaje” de una obra.

Cuando Wittgenstein propone “pensar en (...) uno de estos juegos con los que los niños aprenden su lengua materna” y “llamar a estos juegos ‘juegos de lenguaje’, (incluso), hablar a veces de un lenguaje primitivo como e un juego e lenguaje”, él piensa evidentemente en un lenguaje a base e palabras como aquel que implica toda lengua natural. Nosotros podemos inspirarnos de él ahora, aquí, pero pensando en el lenguaje a base de fenómenos, formas y objetos diversos que serían, específicamente, perceptibles, visuales y plásticos. Estos últimos, practicados y comprendidos como se practican y se comprenden los signos en general, ¿no pueden ser, en efecto, practicados y comprendidos como se practican y se comprenden los signos en general, ¿no pueden ser, en efecto, practicados y comprendidos en el interior del juego del lenguaje o de un lenguaje primitivo, como acabamos de evocar?

He aquí, ahora, mis respuestas personales como artista. Mis respuestas intentan ser las más evidentes, básicas y genéricas, prestando atención a esta famosa *función indicativa* que pueden cumplir las obras, sin olvidar por tanto su *función simbólica* y concibiéndolas como juegos de lenguaje o de especies de *lenguaje primitivo*.

Desde hace una veintena de años, llamo a mi trabajo artístico un trabajo de “iluminación”. Ya que *iluminar es de por sí exponer*. Es una acción, un *proceso*; la acción o el proceso de exposición de algo a la mirada de alguien en un contexto dado. Es algo inmediatamente *físico* que permite una *interacción perceptiva, visual y plástica* entre un individuo y su medio, y entre él y otros individuos.

Físicamente, la iluminación es un *elemento intermediario*. Es también un elemento *permanente* o *intermitente*: puede desaparecer y reaparecer. Pero es, en todos los casos, el elemento necesario entre los objetos, el espacio construido y el observador, el visitante, que evoluciona en este espacio, con y entre estos objetos.

Físicamente, iluminar es una acción que se *muestra* simplemente al mostrar el espacio, los objetos y los individuos durante el tiempo de realización.

Entonces vienen principalmente otras dos cuestiones: *qué mostrar* y *cómo*. O dicho de otra manera, *qué iluminar*, y en qué modo en general y de que manera particular, porque la iluminación es una acción en sí misma y, al mismo tiempo, un *modo de exposición* y *una manera de exponer*.

He aquí mis respuestas. *Lo que es mostrado es lo que está aquí, ante nuestros ojos*. El modo de *iluminación* consiste en *proyecciones de fragmentos de luz dirigida*: un modo

flexible, adaptable, orientable y eficaz, y relativamente fácil de manejar. Y la manera particular es aquella que sigue siendo la más cercana a lo que la técnica utilizada permita, la más básica sobre todo, sin añadidura ni transformación alguna a los niveles luminosos u ópticos -los colores, texturas, formas, dimensiones de los objetos y del espacio que no pueden ser dados o determinados más que en cada situación particular de exposición.

Semióticamente, una iluminación cumple a la vez una función auto-referencial y una función *referencial*.

Desde el punto de vista de su *función referencial*, como signo, la proyección de un fragmento e luz dirigida se parece a un *signo indicial*, como el del que habla Peirce. Es un *índice (indicio) visual*, un elemento de conexión en el que el material de base puede no cambiar, sino quedar *idéntico*, mientras que la forma, la referencia y la significación no pueden más que variar sistemáticamente según la situación y las condiciones particulares en las que está a punto de actuar. Como índice, la naturaleza de la *relación* de este instrumento con el contexto de su utilización no es ni arbitrario ni convencional; toda proyección e un fragmento de luz está *existencialmente* ligada al entorno con el que se relaciona.

En cuanto a la *función auto-referencial*, ¿no la hemos ya evocado con anterioridad cuando hablamos de la *función poética* que cumple una obra, desde el punto de vista del signo tomado en sí mismo (y no desde el punto de vista del signo en relación con el objeto al que se refiere), y de su *token* (o signo particular) más precisamente en la terminología de Peirce? De entrada, desde el punto de vista del signo tomado por sí mismo, pero esta vez a partir de su tipo (o signo como generalidad) más precisamente, siempre en la terminología de Peirce, ¿no se inscribe en la herencia de las obras de lo que se ha llamado la modernidad? No obstante, una llamada de atención capital debe hacerse aquí: lo que me importa es que la fuerte presencia de esta función auto-referencial no sea, como demasiado a menudo ha sucedido en esta fracción de la modernidad que es la nuestra, en detrimento de la función referencial (¡incluso si esto ha sido interpretado como un progreso!).

Repasemos una última vez este importante punto. Nadie está obligado a ver tal o cual proyección de un fragmento de luz sobre un muro, por ejemplo, como una obra de arte. Y poco importa en un principio, ya que eso no le impide ser vista, de todas formas, como algo que funciona en muchos otros niveles, ya interesantes de por sí, ¡y mucho, afortunadamente! Lo inverso –estar obligado a verla como una obra de arte- le haría

perder, sin duda, mucha de su fuerza para comunicar públicamente más allá de la esfera de algunos iniciados...

Entonces, siempre es posible considerar una proyección de luz, tanto en el plano físico como desde el punto de vista de un uso ordinario, como una *iluminación* completamente normal.

Y en el plano semiótico, también es totalmente posible verla como un simple *índice* (*indicio*), como acabamos de recordar, ya sea desde los puntos de vista del uso ordinario o de usos ligados a otros campos, como el del arte; así como también es posible verla como una imagen o un símbolo. De la misma manera, es posible enfocarse en una u otra de las funciones que una proyección puede cumplir, o en uno u otro de los roles que pueden jugar, porque lo cuenta, ¿no es en definitiva que, en cada caso, seamos susceptibles a comprender lo que nos ofrece, nos muestra o nos dice, en relación con lo que podemos, tenemos necesidades o queremos hacer? ¿No es, en efecto, saber en qué es evidente, fructuoso o pertinente verla como esto o aquello?

Así, el que sea posible ver a tal obra cumpliendo una función estética inmediata, visual y plástica, no debe impedirnos, que por consiguiente, verla en cumplimiento de otras funciones (a condición de que sea capaz, evidentemente): *expositiva, poética*, etc. ¿No caemos, por cierto, en el mismo tipo de problema en otros campos de la creación? En una obra literaria, por ejemplo, las funciones propiamente estética y poética, ¿no se conjugan con otras funciones: *narrativa, especulativa*, etc.?

Tomemos una muestra de literatura, por ejemplo, este poético fragmento del *Tao te King*:

*Trente rayons convergent au moyeu
Mais c'est le médian
Qui fait marcher le char.*

*On façonne l'argile pour en faire des vases,
Mais c'est du vide interne
Que dépend leur usage.*

*Une maison est percée de portes et de fenêtres,
C'est encore le vide
Qui permet l'habitat.*

L'Être donne des possibilités

C'est par le non-être qu'on les utilise.

Sin duda, es un texto muy hermoso y podemos incluso tener el sentimiento de estar ante algo único. Y además, las funciones *estética* y *poética* se combinan aquí completamente con las funciones *narrativa*, *especulativa*, etc. No obstante, podemos reconocer esto manteniendo los pies sobre la tierra y los ojos bien abiertos. Sin embargo, también podríamos encontrar todo esto bellos y único, si no abstuviésemos, entre otras cosas, de emplear palabras como “vacío” o “ser” o “no ser”, al menos cuando no estamos seguros de ver claramente qué uso podemos hacer de ellas de manera pertinente y fructífera y, sobre todo, cuando no nos aportan nada necesario...

En efecto, en cuanto a nosotros, son lo “existente” y el “hacer” más que el “vacío” o el “ser” lo que no nos importa: es el espaciamiento entre los objetos y la estructura de la construcción arquitectural lo que permite hacer uso de estos objetos y de esta estructura, es el volumen en la cavidad de un recipiente lo que permite a la rueda dar vuelta. Por su parte, la iluminación, que no es ni espaciamiento, ni cavidad, ni juego (en el sentido técnico del espacio requerido para dejar la posibilidad de movimiento de una pieza en un mecanismo) es lo que *llena este espaciamiento*, esta *cavidad* y este *juego*, siendo la acción intermediaria a la que permite a los colores, a las texturas, a las formas, a los objetos, a las dimensiones, al espacio y a los visitantes el ser visibles –y la manera que permite verlos más como esto que como aquello.

Ya lo dijimos: el que sea posible aprender tal o cual fragmento de la luz proyectada como un indicio o un icono no debe impedirnos aprehenderla como un *símbolo* –queda en caso saber estimar qué tipo de relación (que el signo tiene con la realidad) es la más decisiva para comprender lo que significa.

De *qué tipo* de *símbolo* puede tratarse entonces, en primer lugar, cuando nos encontramos frente a una iluminación reivindicada como obra de arte? ¿Cuál es, en todo caso, lo que me gustaría producir como autor de ese símbolo?

Una iluminación es indispensable para el acto de mostrar y para el de ver, y por lo tanto, para toda interacción pública primordial que necesite pasar por el hecho de ver y el de demostrar - ¡y estas interacciones son innumerables!

¿Pero cómo puede una iluminación particular, a punto de realizarse en una situación dada, *ejemplificar* o *simbolizar* (a pesar de su singularidad misma) algo más general? ¿Cómo algo *existencial* puede ser, al mismo tiempo, algo *universal*?

Una iluminación puede, según yo, ser el *símbolo del fenómeno, del acto y del proceso de exposición*. O más precisamente, el símbolo a la vez e nuestra exposición (y, potencialmente, de nuestra relación) *individual*, existencial, y de nuestra *relación* (y, potencialmente, de nuestra exposición) *común*, compartida, en esta situación en la que nos encontramos y evolucionamos como observadores y socioculturalmente situados.

¿Cómo puede tal signo ser realmente y básicamente un signo *intermediario* necesario que nos pone en conexión a la vez psicológica, física y lógicamente con nuestro entorno? ¿Cómo puede al mismo tiempo *indicar* y *simbolizar* lo que es *nuestra exposición al mundo y la exposición del mundo* para cada uno de nosotros? Y si la respuesta tiene algo que ver con su triple dimensión personal, natural y colectiva, ¿qué es lo que podría darle a ese signo una dimensión *pública*, por muy *primitiva* que sea?

Recordemos lo que nos dice Peirce: “La palabra *símbolo* (...). Etimológicamente, significaría algo arrojado junto (...) Los griegos utilizaban ‘arrojar junto’ muy frecuentemente para significar el hecho de hacer un contrato o una convención”.

¿No hay siempre, acaso, una obra de arte, algo que es del orden del *contrato* o de la *convención*, algo que implica un símbolo –algo *público*, en todo caso *proyectado junto*?

¡Falta saber qué tipo de contrato o de convención queremos! Dado que si tal contrato - de naturaleza semiótica y pública- puede conjugarse con la acción física elemental - iluminar - que la obra constituye o con las *funciones artísticas* elementales -exponer, conmover, crear, significar, etc.- que cumple. ¿puede, en compensación, comprometernos como sea en lo que concierne a los resultados inciertos que son las *sensaciones, percepciones* de los observadores o visitantes (de aquellos que son siempre los otros en relación con uno mismo, artista o no) y el *sentimiento* que la obra puede provocar en ellos?

Yo no lo pienso, ¡ya que no puedo de todas formas más que desear que estas sensaciones, percepciones y sentimientos se acerquen lo más posible a lo que yo *quiero* provocar! •

M.V., París
(traducción de Ivett Montalván)

Espacios Públicos

Itala Schmelz

A lo largo de las mesas precedentes, pudimos darnos cuenta de que es imposible asir o acotar la noción de *espacio público* desde una sola perspectiva, ya que en él confluyen todos los intereses. Se trata de un espacio heterogéneo y sincrético en constante proceso, errático y caótico, probablemente incuantificable. La ciudad supone ser el paradigma de la racionalidad, pero es dudoso que hoy en día podamos hablar de una planificación vertical; es más bien observable un contexto en constante disolución, que únicamente podemos abordar desde experiencias fragmentarias. Lo que sí podemos subrayar enfáticamente, es que tanto la urbe como los medios de comunicación masiva de nuestro tiempo, nos producen gran fascinación, estamos perplejos ante el complejo y rico panorama de la red social que nos atrapa y nos distribuye.

La sociedad actual se encuentra sitiada por lo público. La ideología, tanto como la pornografía, se cuele en la interioridad de los hogares a través de los medios de comunicación, y la calle está tomada por la voracidad subliminal de consumismo. Lo público no puede definirse como lo opuesto a lo privado. Vivimos en una sociedad gregaria, atravesados por imaginarios colectivos. El espacio público es el lugar donde se dirime la intersubjetividad, donde confluye el sentido común y conviven las idiosincrasias de los individuos. El espacio público se vive pragmáticamente, pero también se experimenta desde la emotividad y la memoria; es el lugar de intercambio, del diálogo, de la sobrevivencia, pero es también el espacio del dominio económico, de la coerción de la identidad y, a la vez, es el espacio del hurto y de la resistencia.

El ser humano es inconcebible sin el hecho de la comunicación. Para entender el espacio público de nuestros días es fundamental observar las vías físicas y virtuales que ha construido nuestra civilización, dando acceso a cantidades exorbitantes de información a una velocidad creciente que no se detiene. El arte público de nuestros días tiene la inquietud de hablar a través de los lenguajes y de los medios tecnológicos y audiovisuales que constituyen la geografía virtual y física que habitamos. A la vez, el arte actual, entendido como una serie de disciplinas e interdisciplinas cuyo eje es más un concepto que un oficio, busca involucrarse con la urbe en tanto que orden privilegiado de lectura. El artista de nuestros tiempos no puede quedarse pasivo o

indiferente ante la demasía significativa, ante la sugestiva vorágine simbólica de los lugares que recorre y experimenta.

Transgrediendo los márgenes del museo, el arte, desde hace varias generaciones, se han revelado en contra de la posición a la que lo ha relegado la racionalidad utilitaria. Me gustaría enmarcar esta mesa insistiendo en que el creciente interés por un arte público es la búsqueda de un papel más activo en la sociedad, desde nuestras propias prácticas; es el deseo de un diálogo transversal con el presente que vivimos, es también la necesidad de actos reflexivos y críticos ante el espacio público. En la presente mesa, vamos a poder abordar directamente las acciones y las prácticas del arte contemporáneo que hoy en día se entienden como arte público: lecturas del contexto, paseos, intervención, lo que hemos dado en llamar prácticas deconstructivas, gestos y gastos mínimos o máximos, dislocamientos sutiles, en muchas ocasiones, efímeros. •

Sentado en el extranjero

Erik Gongrich

Esta ponencia es una narración visual (acompañada de una proyección de diapositivas de 2 x 80 imágenes horizontales y texto) mezclada con extractos de entrevistas, información personal de diferentes ciudades y mis propias ideas sobre mi obra. Todos los extractos de texto serán proyectados como diapositivas de texto.

Primera parte: ¿Realmente hay algo que deba agregársele a la realidad?

¿Como artistas, es necesario aportarle algo a cada situación, objeto, escultura, etc., que encontramos en el espacio público? ¿Hasta qué punto las situaciones que encontramos ya son arte o arquitectura? ¿Qué clase de relación puede entablar el artista con el espacio público? En esta primera parte me gustaría presentar algunas de las situaciones, objetos, esculturas, etc., encontradas y unas cuantas de mis intervenciones artísticas en un contexto urbano. Se trata de cambiar situaciones específicas en instituciones públicas y la realización de visitas guiadas a través de distintas ciudades.

Estas presentaciones son: "Ready Mix" fue una exposición de 1997 en un pabellón y en un espacio público en el centro de Berlín Oriental. Coloqué diversos objetos de espuma y espectaculares en el espacio público y realice una visita guiada por los traspatios del centro de Berlín Oriental siguiendo estas señales. En ese momento se estaba transformando profundamente el área de lo que anteriormente fue Berlín Oriental. En otras palabras, se estaba "occidentalizando".

"Interface Rue du Chevaleret" (París, 1998) fue una intervención en dos distintas instituciones. También incluyó una visita guiada de estas instituciones y del distrito en el que estaban situadas. En años recientes, todo el distrito sufrió un marcado proceso de encarecimiento y aburguesamiento.

"Cuadras y manzanas" fue una intalación en la Fundación Proa/Buenos Aires que cuestionaba la imagen de la ciudad de Buenos Aires y utilizaba las preguntas de la entrevista de "Sitting Abroad - Sentado en el extranjero" escritas en una pared, sobre la que se podía responder directamente. Hubo una visita guiada en forma paralela a la

exposición que sirvió para utilizar este formato de recorrido con el fin de discutir la parte informal de la ciudad.

Segunda parte: Sitting Abroad – Sentado en el extranjero, 2000.

Esta es una investigación de varios meses en la ciudad de México, Bogotá y Buenos Aires que ha sido publicada como libro y presentada en distintas instalaciones. A través de entrevistas y fotografías, se analiza la complejidad, la función y el uso del espacio público. Las entrevistas se enfocan al punto de vista personal de cómo viven las personas el espacio público y en que forma imaginan que lo podrían cambiar.

Algunas de las preguntas que planteé en las entrevistas fueron: ¿Hay ideas o planes que signifiquen más para ti que la realidad? ¿Existen lugares ocultos en tu ciudad que tienen un significado/historia personal para ti? ¿Tu arquitecto favorito ha construido en tu ciudad favorita? ¿Cuales son las películas de ciencia ficción que más te gustan? ¿Para ti, que calle en tu ciudad es masculina y cual femenina? Qué casas te influenciaron, especialmente en tu juventud? ¿Prefieres mapas de la ciudad o le pides instrucciones a un taxista? ¿Alguna vez tuviste la sensación de estar en la ciudad del mañana? ¿Crees que una obra de arte puede ser efectiva como planeación urbana? ¿En que lugar, ciudad y espacio sueñas? ¿Te molesta el grafiti en espacios públicos?

Esta también han sido las preguntas básicas a partir de las cuales planteé mi trabajo en Estambul.

Algunas de las respuestas a estas entrevistas serán proyectadas como diapositivas de texto junto con diapositivas de imágenes. Extractos de algunas entrevistas:

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Salgo de casa – camino a la oficina: cancillería, avenida 10 con calle 6 (centro histórico) – y recorro la calle 7 hasta el entronque con la 26. Después camino de esa esquina hasta la calle 72 (segundo centro). Y de la 72 en adelante, ya no sé que va a pasar con mi vida a partir de ese momento. – Dos espacios (los dos centros) – transitando de lo histórico a lo contemporáneo, que es necesario, que es algo que hago todos los días.

¿Le gustan los mapas de la ciudad o prefiere preguntar por el camino?

Desconfío de los mapas. Prefiero el filtro humano.



Bogotá



Bogotá



Bogotá



Bogotá



Buenos Aires



Buenos Aires



Buenos Aires



Buenos Aires



Buenos Aires



Buenos Aires



¿Dónde prefiere sentarse en el espacio público?

En el piso, contra la pared. O en los salientes de los edificios, en los marcos de las ventanas, en ese tipo de nichos. Pienso que deberían ser más públicos. En ellos me siento seguro. Es cuestión de seguridad y de imagen. Me gusta estar sentado en la cornisa de una ventana. La vida contemporánea está muy basada en las escenografías. Para sentirme bien, tengo que tomar en cuenta lo que está atrás de mí, lo que me rodea, tanto como lo que tengo enfrente. Por ello, al sentarme en el edificio, éste se convierte en mi contexto, por lo que el edificio debe gustarme. Es como una conversación entre el usuario del edificio y el edificio.

Franklin Aguirre – artista – Bogotá

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Llamo el ascensor. Abro la puerta del ascensor, bajo catorce pisos, camino cuatro metros, subo a un taxi, trato de no hablar con el taxista, pago cinco pesos, me bajo del taxi, camino diez metros y llego a mi oficina.

Fehrmann Silvia – Prensa, Goethe Institut – Buenos Aires.

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Vivo en la Colonia Nápoles. Es una colonia de viviendas unifamiliares y multifamiliares construida en los años cincuenta. La avenida Insurgentes me queda a diez minutos caminando. Después viajo 45 minutos en autobús hasta llegar a Ciudad Universitaria que está en el sur, en plena reserva ecológica. Para mí esta hora de viaje en autobús significa un espacio importante para la reflexión.

¿Alguna vez padeció violencia en el espacio público?

Hay una exhibición obscena de riqueza y pobreza. Estoy contento de que alguien toque música en vez de asaltarme.

Peter Krieger – historiador de arquitectura, arte y urbanismo – Ciudad de México

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Por cuestiones de seguridad, me transporto de noche. Pero tengo una ruta para saludar a mis amigos y otra en que los evado. En Bogotá es mejor no utilizar las mismas rutas siempre, porque es peligroso “dar papaya”.

¿Cuál es su ciudad favorita?

La Bogotá que más me gusta es aquella en la que hay una gran variedad de precios, tipos de gente, clases sociales y formas de transporte. La Bogotá que más me gusta es en la que se dan estas mezclas y corresponde a menos del 2%, ya que el resto de la ciudad hace fuertes divisiones y exclusiones. Si vives en el sur, ya estas etiquetado, al igual que si vives en el norte.

Álvaro Suárez – arquitecto – Santa Fe e Bogotá

¿Existen lugares ocultos en la ciudad que tienen un significado/una historia personal para usted?

Hay lugares que, por seguridad, están vedados, como por ejemplo el Barrio Santa Inés que está desapareciendo por que lo están demoliendo para construir el parque tercer milenio. Hoy en día en esta zona de Bogotá se concentran muchos problemas sociales, como por ejemplo el de los indigentes. Se presume que hay aproximadamente 12,000 en este barrio y en otras colonias aledañas como la Sabana, la Estanzuela, la Pepita, más conocida como la playa. Si te roban algo y necesitas recuperarlo, ¡Hay que ir a la playa! Allá también alquilan espacios de dos metros cuadrados para dormir. No son camas, solamente sitios para no dormir en la intemperie. La gente llega allá por que puede encontrar solidaridad entre extraños, alguien con quien compartir un pan. En una ocasión yo paseaba por el barrio con mi sobrino y nos encontramos un grupo de mecánicos. Nos preguntaron que estábamos haciendo ahí. Les respondí que estaba con un sobrino, recordando el pasado, a lo que respondieron: es mejor que cuide el futuro porque este rumbo es peligroso. Allá tienen sus propias leyes que nada tienen que ver con las del país, aun cuando están situados a tres cuadras del Palacio del Presidente.

Germán Bernal – artesano de interiores arquitectónicos – Santa Fe de Bogotá

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Hay una ruta alternativa para llegar al centro sin pasar por las vías convencionales que llamamos la “Circunvalar”. Es una ruta escénica, como dirían los americanos, que rodea la montaña y que permite llegar desde la zona del norte de la ciudad hasta el centro. Yo siempre tomo esa ruta, todos los días. El recorrido invariablemente es el mismo desde que salgo de mi casa, tomo la “Circunvalación”, rodeo la montaña y bajo al centro histórico por la calle 10. La única forma de llegar aquí es por la “Circunvalación”. Es una vía como de nivel cinco (para las clases altas), para la gente que solo va al centro a trabajar y después regresa a sus casas al norte de la ciudad. Nadie más utiliza esta vía por que no hay transporte público.

José Ignacio Rocha – curador del museo Luis San Arcángel – Santa Fe de Bogotá

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Hay una ruta alternativa para llegar al centro sin pasar por las vías convencionales que llamamos la “Circunvalar”. Es una ruta escénica, como dirían los americanos, que rodea la montaña y que permite llegar desde la zona del norte de la ciudad hasta el centro. Yo siempre tomo esa ruta, todos los días. El recorrido invariablemente es el mismo desde que salgo de mi casa, tomo la “Circunvalación”, rodeo la montaña y bajo al centro histórico por la calle 10. La única forma de llegar aquí es por la “Circunvalación”. Es una vía como de nivel de cinco (para las clases altas), para la gente que sólo va al centro a trabajar y después regresa a sus casas al norte de la ciudad. Nadie más utiliza esta vía porque no hay transporte público. *José Ignacio Rocha – curador del Museo Luis San Arcángel- Santa Fe de Bogotá.*

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

La ruta que tomo diariamente implica mil cambios. Voy de la casa a la calle, de una colonia sofisticada al mercado popular. De ahí al metro. De ahí a visitar a unos amigos. Esto significa que, al pasar de una isla a otra, tengo que cambiar de dirección mil veces.

Doris Steinbichler – artista austriaca – Ciudad de México

¿Existen experiencias o viajes claves que lo llevaron a otro punto , a algo nuevo?

Por momentos me sucede que de repente recuerdo una situación pero no en que ciudad fue. Por eso creo que la mejor forma de conocer una ciudad es perderse en ella. Esto me pasa, por ejemplo, cuando ya no sé dónde estoy. Después de caminar y caminar, ya no se si voy o no en la dirección correcta. Creo que, a fin de cuentas, ese tipo de experiencias solitarias en las cuales camino en alguna ciudad, por alguna extraña razón, se convierten en reminiscencias frescas, aunque a veces ni siquiera recuerde la ciudad en la que ocurrieron.

Pedro Reyes- artista- ciudad de México.

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

Ay, es un horror llegar acá todos los días. Casi no te lo puedo describir. Al salir encuentro una avenida de seis carriles, con tráfico incesante. Si me levanto con energías y sintiéndome bien, me vengo en carro con la música a todo volumen, cantando y bailando. En caso contrario, si vengo tenso, trato de coincidir con un alto en un semáforo en el que pueda comprar el periódico. Y manejo con el periódico abierto. Pero en realidad llego como si viniera a través de un túnel de tráfico.

Oswaldo Sánchez – curador – Ciudad de México

¿Existen lugares ocultos en la ciudad que tienen un significado / una historia personal para usted?

Hace unos dos o tres años, surgieron en Bogotá los canales de televisión regionales. Hay por lo menos dos. A partir de ello la gente empieza a darse cuenta que en Bogotá realmente hay lugares muy hermosos. Son sitios que uno disfruta al azar. Pero la satanización impedía ver esos lugares hermosos. Es necesario crear situaciones para que la gente note cuán hermosa es nuestra ciudad. Es cierto que tiene distintos problemas serios de diversa índole, pero también tiene cosas muy lindas que no ofrecen otras ciudades de Colombia.

Julián Betancourt Mellizo – Director Museo de la ciencia y el juego – Santa de Bogotá

¿Me puede describir un recorrido que realiza todos los días?

En la casa, de la cama al living.

¿Dónde y cuándo experimenta usted la ciudad de manera erótica, en sentido amplio?

En la autopista, sí. *Cecilia Alvis – arquitecta – Buenos Aires*

¿Qué le falta en su ciudad? ¿Qué le gustaría cambiar?

Esta ciudad tiene un problema serio de tránsito. No hay espacios para caminar tranquilo, o para estar en público en calma. Es una ciudad donde uno nunca se siente tranquilo. En una encuesta le preguntamos a la gente: ¿Qué hace usted después del trabajo, cuando sale de su oficina? – No, voy para la casa. - ¿Y qué hace el fin de semana? – Nada, me quedo en casa. Entre 80 – 90% de la gente no sale. De noche, esta ciudad está llena de sexo, droga y violencia. El que sale a la calle es que va en busca de cualquiera de las tres cosas.

¿Dónde prefiere sentarse en el espacio público?

Camino mucho. Casi siempre estoy caminando. No me gusta sentarme. En general la gente no se sienta. Si vas a la plaza te darás cuenta: muy pocas personas están sentadas. La gente más bien se reúne en grupos y sólo a conversar. Y siempre platican parados.

¿Prefiere usted pasar la noche en pensiones pequeñas o en grandes hoteles?

Lo grande da más seguridad. En una pequeña pensión uno nunca sabe si va a salir. Curiosamente, uno se siente más seguro en lugares en los que hay más gente.

Ismael Ortiz – Santa fe de Bogotá

¿Usted alguna vez experimentó violencia en el espacio público?

Todo el tiempo. Creo que ésta ocupa permanentemente el espacio público. Todos los días la percibo. Actualmente hay una zona entre esa línea de torres construidas y el río. Más atrás está Puerto Madero, que está más abajo y del otro lado está la reserva ecológica. Entre edificios, después de Puerto Madero y la reserva ecológica, aun queda una franja libre. Esa franja fue privatizada y el domingo pasado ya salieron las dos torres que van hacer más altas que las anteriores. Están más cerca del río. Detesto Puerto Madero. Ayer fui por que tenía que ir a la Universidad Católica y de regreso en el taxi, noté que están construyendo un hotel Hilton en esa zona. O sea, toda la zona que actualmente es parque, lo que era parte de la zona Costanera Sur, va a terminar siendo una zona de edificios. Esto sucede constantemente en Buenos Aires. Veo lo que está sucediendo de Belgrano hacia el Tigre, lo que están haciendo en el rumbo de nuñez. Hay que tener en cuenta que Buenos Aires ha mantenido una población de tres millones desde 1949. No se ha incrementado. No es necesario construir. Todo es pura especulación.

Gabriela Massuh – directora de cultura Goethe Institut – Buenos Aires.

¿Qué es lo que más le gusta de su ciudad?

Bogotá tiene buenas redes de comunicación. Me gusta que se esté tomando mucha conciencia de la ciudad. Otra cosa que me agrada de Bogotá es que hay más mujeres que hombres, por lo que la ciudad tienen una presencia femenina fuerte. Esto genera una competencia sexual interesante. Es evidente que la interacción de las mujeres de Bogotá con los hombres es mucho más explícita que la de las colombianas. Eso crea una ciudad más misteriosa, más erótica, más amable, mas extraña y más seductora.
Armando Silva – sociólogo – Santa Fe de Bogotá. •



Park Fiction

Christoph Schaefer

Me gustaría empezar con dos diapositivas que muestran cómo la vida diaria confronta el arte. La primera imagen muestra un pequeño y exclusivo centro comercial en el corazón del centro de la ciudad de Hamburgo. Pero hay un mensaje secreto, aunque monumental, en este edificio de principios de los ochentas. Veámoslo más de cerca:

Naturalmente, el aspecto subversivo de esta imagen no radica en las letras doradas en la parte inferior que dicen "HANSE" y que se refieren al pasado nostálgico, la cadena comercial Hanse que fue el cimiento de la riqueza de Hamburgo durante el Renacimiento. Lo contestatario está inscrito en los ladrillos de la parte superior. Si observan con cuidado, leerán 5 letras P-O-L-E-N. Que significa Polonia. Las insertaron los albañiles polacos mal remunerados que trabajaron en obras alemanas.

Habiendo estado en la ciudad de México por primera vez, y aunque solo por un par de días, siento que hay situaciones contestatarias e esta índole en cada esquina.

El poder es la habilidad de definir un fenómeno y hacer que actúe en la forma que se quiere. (Huey P. Newton)

Una de las influencias durante la gestación del concepto Park Fiction, fue el libro *The Urban Revolution* de Henri Lefèbvre. La revolución urbana vendrá después de la revolución industrial. En muchos aspectos, el concepto de Lefèbvre de "lo urbano" corresponde a la idea de multitud. Sobre este punto, solo me gustaría señalar que, al hablar del espacio urbano, me refiero al espacio apropiado, aquel que condensa diversidades y diferencias.

Lefèbvre traza una nueva cartografía de la ciudad. Él distingue tres niveles: el nivel global G - catedrales, museos grandes, estaciones de energía nuclear, oficinas corporativas de multinacionales, centros comerciales, campos de deportación, etc. El segundo nivel "M" consiste en plazas locales, iglesias comunitarias, escuelas locales y bibliotecas, calles y parques locales.

Sin embargo, la revolución surge del tercer nivel, el nivel privado P, que es el del espacio habitacional, el espacio en el que se vive. Es aquí donde se genera el cambio que estamos viviendo. Ahí es donde sigue viva la capacidad de apropiación. Sin

mencionarlo, Lefèbvre también traza un mapa con características de género. Dado que definimos el espacio privado como femenino, él le confiere a la mujer la capacidad de revolucionar lo urbano.

De hecho, la consigna “lo personal es político” solo alcanzó su verdadera dimensión gracias a los movimientos feministas de esa época. Por ejemplo, en 1968, en Alemania, se fundó el movimiento Kinderland. Eran laboratorios autónomos basados en una nueva manera de atender las necesidades de los niños, a partir de los cuales inventaron una forma experimental de vivir con los niños.

Esta categorización no está exenta de problemas, pero sí describe las zonas de conflicto y las jerarquías de poder. Se trata de conceptos entrelazados, de perspectivas o de puntos de partida. Y, en términos económicos, culturales y políticos, el nivel más devaluado es el conocimiento cotidiano, la poesía cotidiana y la vida diaria.

En la era industrial, a las ciudades les fue impuesto el rostro y el ritmo de la fábrica, creando entornos disciplinados de hastío. Segregadas en zonas de trabajo, sueño y consumo, las arquitecturas modernistas del norte lograron resolver eficientemente el problema de vivienda de las masas, aunque a costa de reducir lo cotidiano a la descripción y satisfacción de lo que consideraron las necesidades de la media.

Los artistas empezaron a revalorar la importancia de lo cotidiano en los sesenta y setenta. Steven Willats, un artista que influenció lo que yo hago, trabajó precisamente en unidades habitacionales de este tipo.

Willats, por ejemplo, diseñó cuestionarios que reflejaban la situación entre lo privado y lo público. Produjo fotomontajes en colaboración con los habitantes de las unidades, resaltando la capacidad privadas para desarrollar el mundo, para crear maquinarias de escape y para expresarse a uno mismo.

Algunas de estas obras, así como los cuestionarios, posteriormente fueron expuestas en periódicos murales, en lugares que Willats denomina “recursos públicos” – bibliotecas, estaciones de metro – en el nivel M.

Und setzest Du nicht dein Leben ein so soll es dir nicht gewonnen sein (Schiller, “The Robbers”).

La traducción de esta cita es: El que no arriesga (el que no se compromete), no gana. Pero "einsetzen" tiene un doble significado en alemán, por lo que también se puede traducir como: Y si no insertas tu vida, no ganarías nada.

El trabajo de Willats tiene un problema, que es que hace pequeñas cajas en las que coloca las obras de los otros participantes. Esto lo sitúa a él en un nivel más alto del juego. Esto en sí mismo no necesariamente representa un problema. Sin embargo, él no introduce su propia vida a las cajas, con lo cual repite las jerarquías estructurales, colocándose en la posición de director general. Willats se asume como un administrador objetivo, en tanto que los otros jugadores de alguna forma son iluminados. Ellos sólo interactúan dentro del marco fijo por el artista, lo que significa que en *realidad* no dialogan y por ende son relegados al nivel P. Esta estrategia probablemente era válida en su momento, cuando las divisiones entre la ciencia, el arte y el conocimiento cotidiano eran clases. Pero hoy, la situación es otra.

A todos niveles se está viendo un cambio de paradigma: la transición del fordismo al post fordismo, el cambio del régimen industrial, de la disciplina de la producción en serie, a la disolución de las fábricas sobre el territorio. En otras palabras, a la implementación de la disciplina industrial sobre lo individual. A la par de estos cambios, la delimitación clara entre los campos culturales se han tomado obsoleta.

Debido a que los factores duros que determinan la producción pierden relevancia (todas las grandes corporaciones pueden producir bajo condiciones similares en cualquier parte del mundo), factores como la producción de imágenes, ideología, estratos de significado que envuelven el producto y la capacidad de comunicación de una corporación o un individuo, adquieren importancia. En otras palabras: el aspecto inmaterial del trabajo. No es casual la correlación entre todas estas capacidades y las descripciones clásicas del arte.

En este proceso, las habilidades que eran del dominio de los artistas, los bohemios o las subculturas, se generalizan. Desde hace mucho tiempo, estos grupos ya concebían sus prácticas diarias, sus condiciones de vida, etc. como *lenguaje*. Ahora el capitalismo está apropiándose de estos conceptos como un recurso. Esto, naturalmente, sucede en todos los lados. He aquí un ejemplo encontrado en la calle de Hamburgo en México durante nuestro primer día de visita en esta ciudad: aquí puede impartirse un taller para convertirse en la "Mujer Total". En un capitalismo totalmente integrado, belleza, imagen y personalidad, se movilizan conjuntamente. La verdad está en las calles. Sin embargo, bajo este nuevo paradigma, obras como la de Willats, que tienen la fantasía de tener un papel objetivo, dejan de ser un proyecto emancipador.

“El deseo saldrá de la casa y tomará las calles”.

El lema de Park Fiction, que también es el título de la película de Margit Czenki sobre Park Fiction, parte de una frase de Hölderlin (citada por Lefèbvre); Al humano le es imposible no vivir como poeta. Para los humanos es imposible existir sin algo que trascienda la funcionalidad, la banalidad, sin una relación con el deseo, con lo extremo.

Aquí radica la fuerza que encauza la revolución urbana que surge del espacio habitacional. Esto es literalmente cierto en la ciudad de México. Desde hace años, el primer paso para este nuevo tipo de desarrollo urbano es que el espacio habitacional se construye – o, para introducir un nuevo término – el espacio habitacional se autogenera, sin pedir el permiso de urbanistas o autoridades. Solo después de este primer paso autónomo, que frecuentemente va de la mano con la integración de grupos de colonos, la creación de redes y organizaciones políticas independientes, se entabla la batalla por conseguir servicios públicos como agua y electricidad. La cadena de autoridad se invierte: la práctica autónoma del nivel P es ratificada después del hecho por el nivel M, la administración local.

Para mí personalmente, esta práctica mundial de asentamientos “irregulares” urbanos autogestivos, siempre ha sido el trasfondo de Park Fiction –es una relación tanto real como utópica.

Aún está por verse si nuestro pequeño proyecto tiene algo que aportar a una situación de esta índole. No lo sé. Pero las principales preguntas que nos interesan son: ¿Cómo puede el nivel medio M, el nivel del espacio público, abrirse a los deseos privados? ¿A qué se debe que la felicidad se considere un asunto privado? ¿A qué se debe que el “sector público” solo asume como parte de su responsabilidad las necesidades básicas (y aún esas, cada vez menos)? ¿Cuáles son los momentos de felicidad que no pueden disfrutarse en la sociedad? ¿Qué experiencias tienen que ser colectivas? ¿Qué clases de espacios son necesarios para esto –o cuáles podrían inventarse?

¿Políticas para el arte público?

Graciela Schmilchuk

Se ha dicho que las políticas culturales serían el sistema de acciones estatales con objetivos claros y estrategias articuladas en el plano de la educación, la economía y la política social. En México, este sistema está en bancarrota, ni el estado ni los partidos políticos se muestran capaces de comprender tal tarea ni de asumirla con las transformaciones que estos tiempos requieren. En la actualidad se movilizan diversos actores sociales: hay iniciativas de grupos culturales, de artistas y de empresas. Sin embargo, no parece haber suficiente claridad ni debate, en términos políticos, del papel de la cultura en general y del arte en particular. Hay, claro está, acciones.

Los ponentes de nuestro tema proporcionan algunos ejes orientadores para discutir algo que es, en realidad, una interrogante: ¿Políticas del arte público? Y me pregunto: ¿En qué medida son necesarias las políticas que conciernen al arte público y en qué medida son necesarias si consideramos al arte en tanto cosa pública?

El arte público, como concepto y como producción, tiene una historia muy cargada en México y en el mundo y esto pesa en sus alcances y su problematización actual, más aun cuando ni siquiera las fronteras entre arte y no arte están claras. Se trata de urbanismo, de escultura, de pintura mural, de acciones o instalaciones, una pregunta básica es como afecta el arte y la vida de todos en las ciudades la cambiante frontera entre lo público y lo privado o la pobre legislación y reglamentación al respecto. El estado no asume su papel de árbitro en pro de los intereses de todos si no en el de unos pocos, al permitir, por ejemplo, nuevas vialidades que exacerban la cultura del automóvil, o los excesos de la publicidad exterior, o, por el contrario, al no dar reconocimiento a la experiencia artística mexicana contemporánea comprometida con lo social y lo público (grupos de creación gráfica activista, performances e intervenciones urbanas, programas de escultura monumental, etcétera).

Gustavo Lipkau presenta en este foro centrado en el arte contemporáneo el controvertido proyecto urbanístico "México ciudad". Nos preguntamos entonces ¿cuál ha sido y será la participación de la población en la discusión y concepción del proyecto? ¿Cuál es el lugar de los artistas y la participación de profesionales de diversos campos de las ciencias humanas y sociales?

Por otro lado, ¿cuál es el tipo de gestión respecto del arte y de la ciudadanía que sugieren las acciones de personas y grupos independientes? Fernando García de Aguinaga nos habla de la acción de Francisco Toledo en Oaxaca, caso sobresaliente de participación y corresponsabilidad en asuntos culturales públicos, sin que medien intereses económicos, de imagen o políticos. Caso que a la vez muestra que un modo posible de colaboración con las políticas públicas es con el análisis de problemas, la denuncia, el debate y las acciones propositivas, una buena conexión con la ciudadanía y su capacidad de movilización rápida, y eventualmente con cierta aportación financiera.

Otro eje y otra perspectiva de discusión es la del papel que el mundo artístico otorga al arte a la ciudad. ¿Se vislumbra la ciudad como extensión del campo de experimentación y del hermetismo del arte contemporáneo? ¿O acaso como campo propicio para reflexionar sobre aspectos de la realidad "en voz alta" y descubrir nuevas vías de compromiso? ¿O bien ciudad es para el arte de hoy, como diría Ferrán Barenblit, sinónimo de realidad, mas allá de en que lugar se despliegue, más allá tal vez de sus públicos y de las políticas públicas?

Finalmente, ¿Qué sabemos en realidad, de la gestión artística del espacio? Muy poco. Se requieren seguimientos, investigaciones de campo cuidadosas en cada delegación y en el gobierno central de las ciudades para saber como se trata el asunto y a partir de allí pensar recomendaciones. Sin duda una mayor cercanía entre institutos de investigación (en sociología, antropología y arte) y gobierno de las ciudades es fundamental.

Lo que pocos rechazarían, en cuanto a inversión estatal, privada y civil en materia de políticas para el arte público es una comprensión cada vez más profunda del papel del arte en la esfera pública, inclusive de su peso político, y la disposición a facilitar el camino y a crear una atmosfera propicia a la creación y a la participación. •

¿Para qué un arte público?

Ferran Barenblit

Me ha tocado participar en la última jornada del SITAC, la única que efectivamente hace una pregunta ¿Políticas para un arte público?

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, cada vez más, el habitante europeo se aleja de la idea que muchos nos habíamos hecho del ciudadano político para ser considerado muchas veces como un consumidor de una urbe o de un estado. La relación que establece con su comunidad se aleja -o, como mínimo, se nos hace creer que debe alejarse de esa idea de compromiso para buscar otra en la que el individuo aparece con un mero consumidor de las ofertas que se le hacen. Es así como la relación de las personas con su entorno se ven cada vez más mediatizadas por su uso.

El arte debe trabajar con la imprescindible materia prima de la realidad. Ante un mundo que cada vez pretende ser más objetivo, el arte es un territorio de resistencia política y ciudadana. Cuando digo política me refiero a la *polis*, en el sentido estricto y amplio: aquello que es común a todos, lo que incluye (aunque no está limitado a) el trabajo político.

Vivimos en un mundo que nos empuja cada vez más a la objetividad, a la existencia de espacios de verdad indiscutibles. El marco que impone el capitalismo en el que vivimos insiste en tomar valores absolutos como jalones indiscutibles. El mercado se ha establecido como la última y única validación de la verdad y la objetividad: todo es y existe en función de su valor en un espacio económico feroz. Los objetos (pero, de modo preocupante, también las ideas) ganan o pierden valor en ese espacio económico mundial que ahora dirige nuestras vidas, gracias al cual se declaran guerras sin pudor.

¿Qué papel cumple el arte en este entorno? El del espacio de resistencia ante el continuo empuje de la condición de lo irrefutable. El trabajo en arte es una trinchera de lo subjetivo, un espacio de resistencia a la estandarización de las relaciones humanas y de resistencia a la globalización de las emociones.

Pero para ello es imprescindible reafirmar el compromiso del arte con lo real. Al fin y al cabo recordaremos que Don Quijote perdió la razón por un exceso de ficción, aunque eso le dotara luego de una extraordinaria capacidad para observar lo real.

Mi amigo y colega David G. Torres mantiene esta idea: que uno de los procesos más efectivos con los que trabaja el arte es el de entrecomillado. Cuando Duchamp puso un urinario sobre una peana, nos estaba invitando a dudar sobre la naturaleza de un objeto de uso tan indiscutible. En cierta manera, Duchamp abría un camino muy interesante: si dudamos que un urinario es un urinario, de hecho, podemos dudar de todo. Como insiste Torres, incluso podemos dudar que las noticias de la CNN son verdad o que, tal como dice un conocido periodista español: “así fueron las cosas y así se las hemos contado”.

Lo que estaba haciendo Duchamp en ese momento, en última instancia, era abrir el camino a la subversión irónica. En la conocida entrevista de Pierre Cabanne, se mantiene este dialogo:

PC: Da la impresión de que cada vez que usted se decidía a adoptar una posición la atenuaba mediante la ironía o el sarcasmo.

MD: Siempre. Por que no creía en ellos.

PC: Pero, ¿en qué creía?

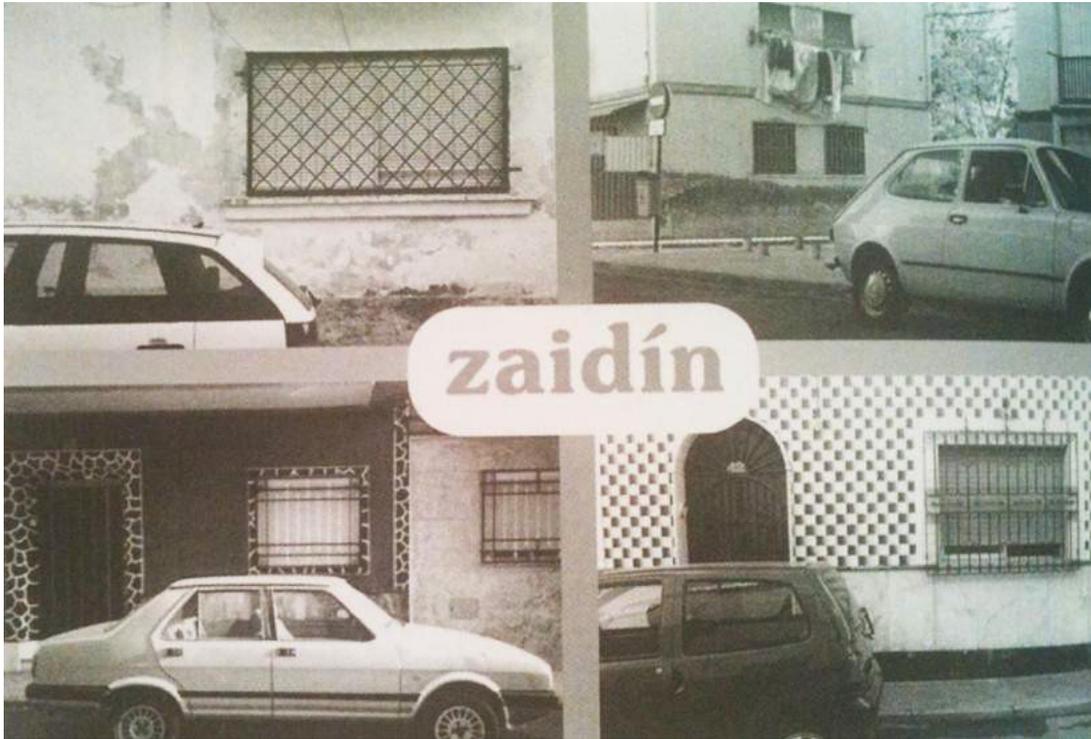
MD: ¡En nada! La palabra “creencia” también es un error. Es igual que la palabra “juicio”. Son los dos espantosos datos en los que se basa la tierra.

PC: De todas formas, ¿usted cree en sí mismo?

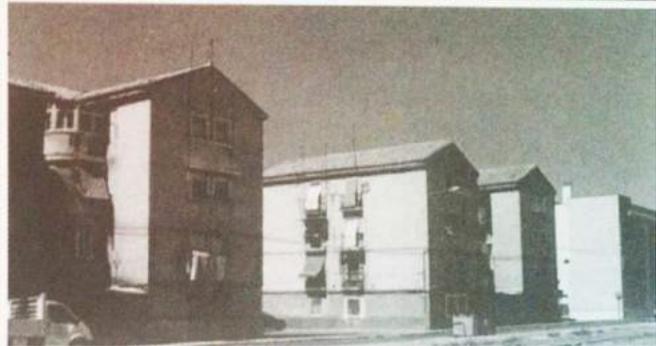
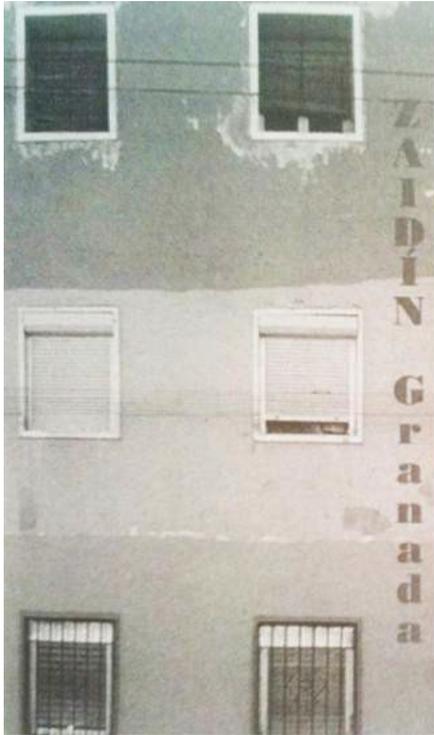
MD: No.

Esta confianza que Duchamp tenía en la ironía es imprescindible para entender todo el arte contemporáneo. Lo es por que es una extraordinaria arma para trabajar en lo subjetivo, una herramienta que permite ser meticulosamente indeterminado. La ironía no es un proceso universal. No es algo que tan solo “exista”, como lo pretende el gran paradigma de lo objetivo. La ironía es algo que “pasa”, que ocurre tan solo si emisor y receptor aceptan jugar el juego de la multiplicidad de interpretaciones. La ironía se basa en el “quizá”, en arriesgarse a se entendido, o no.

Incluso definir la ironía es terriblemente difícil. La ironía no significa lo mismo aquí en México que en España; no tiene el mismo sentido ahora que hace cien, quinientos o mil años. Aunque la ironía es tan antigua como el pensamiento, curiosamente sus entusiastas y detractores se han parecido mucho a lo largo de todos estos años. En términos generales, podemos decir que la ironía se da cuando el emisor dice una cosa



Zaidín. Javier Longobardo: Zaidín Monumental, 2001. Dos juegos de postales de 16 unidades cada uno



pero quizá quiere decir la contraria. Como vemos, otra vez volvemos al quizá una situación en la que pone al espectador es una obligada situación e pensar.

Voy a proponer tres ejemplos:

En 1991, Rogelio López Cuenca fue invitado a proponer una "escultura pública" para la exposición universal que se iba a llevar a cabo en Sevilla un año más tarde. La expo 92 debía ser un signo visible que jalonara la definitiva incorporación de España en la Modernidad, tras concluir una larga transición. La propuesta de López Cuenca se alejó de la idea que seguramente esperaban quienes realizaron el encargo. *Do not Cross Art Scene* finalmente no fue aceptado. La obra consta de una sencilla cinta e balizamiento mediante la cual el artista delimita un espacio público, sea urbano o rural. En el contexto inmediato de la Expo, la sencilla cinta de plástico, con un coste cercano a cero, reservaba, "en nombre del arte" unos metros cuadrados de la Isla de la Cartuja. ¿qué ocurriría? Que esos mismos metros cuadrados habían sido valorados, esta vez en nombre de una especulación insostenible, a precio de oro, con lo que se creaba una extraña paradoja.

Por otra parte, su objetivo era, en palabra del mismo López Cuenca, "ironizar acerca de la idea del arte como provincia autónoma y ajena, coto particular de los profesionales y especialistas del ramo". Mediante una decisión absolutamente arbitraria, la delimitación de una zona aparentemente al acceso de espectador, Rogelio López Cuenca plantea una situación totalmente irónica: la naturaleza de la obra niega su propia materialización. De esta manera, cuestiona las ideas habitualmente asumidas sobre la esencia de la creación, así como "el divorcio entre arte y vida".

Otro trabajo que conviene ver aquí es el *Zaidín monumental* de Javier Longobardo. Como muchos de ustedes sabrán, Granada es una bella ciudad del sur de España, en Andalucía. Está situada a no muchos km de la populársima Costa del Sol, en el incomparable paraje de su vega, con la Sierra Nevada de fondo. Millones de visitantes acuden cada año a visitar la Alhambra, el Albacín, y las callejuelas de su barrio histórico. El trabajo de Javier Longobardo es un conjunto de postales de su ciudad. Pero no ha escogido las bellas estampas de los monumentos árabes, si no el barrio en el que él vive, el Zaidín, el más popular de la ciudad y que posiblemente demuestra diversas

creencias. Lo que ocurre es que le ha dado un trato visual similar al que se le da a las postales de rincones bellos. De hecho, él insiste en no entender por qué siempre se celebra lo excepcional y nunca lo cotidiano. El resultado es un juego con el entorno urbano que se torna en una ácida crítica. En lugar de optar por la denuncia de enfrentarse a una realidad compleja.

El tercer trabajo que quiero presentarles es el *Aparejo Antonio Ortega* que próximamente podrán ver en una exposición en el Laboratorio de Arte Alameda. Antonio Ortega ha registrado a su nombre un aparejo, que no es otra cosa si no una forma determinada de distribuir los ladrillos en un muro. Ortega dedicó tiempo y energía a encontrar una nueva forma de resolver esta cuestión. Según comentan los expertos en el tema (y tal cosa se halla presente en una numerosa bibliografía técnica), no existen tantas maneras de colocar los ladrillos en un muro y que puedan conformarlo de una manera correcta: con la capacidad de hacer ángulos rectos sin necesidad de partir ningún ladrillo por la mitad. Antonio Ortega encontró una manera que no estaba descrita hasta la actualidad y la registró a su nombre. Con ello, aportó una nueva solución a un problema inexistente. De hecho, a un problema que nadie de había planteado. ¿Es que acaso hacía falta un nuevo aparejo? En cierta manera, está revirtiendo la lógica de Duchamp, quien dijo que si no hay solución es que no hay problema.

El Aparejo Antonio Ortega nos propone muchas lecturas. Por una parte, ironiza sobre el papel del artista y pone el propio Ortega en primera línea de análisis crítico. De hecho, es tan redundante como López Cuenca delimitando unos metros cuadrados de espacio urbano. El resultado es una pieza que, jugando con la estética minimalista, cuestiona la “utilidad” del trabajo en arte.

Como conclusiones a la pregunta que propone el título de esta mesa redonda (*¿Políticas para un arte público?*), me gustaría enunciar dos ideas.

Por una parte, creo que debemos insistir en confiar en el arte como una actividad intelectual generadora de discurso. Debemos resistirnos a una tentación cada vez más extendida de un arte que ilustra el discurso de otras disciplinas. Esta tendencia dice que el arte es una actividad documental, una máquina que pone en imágenes lo que dicen y piensan los filósofos, los científicos, los antropólogos. Tenemos que reclamar para el arte y los artistas su espacio de generación de discurso, o mejor dicho, discursos.

Por otra parte, me gustaría proponer una respuesta: no se trata de hacer obras en la ciudad si no con la ciudad. Yo creo que no debemos invadir la realidad con esculturas

urbanas ni limitarnos a documentar sus procesos. El arte es una actividad extraordinaria para mirar, analizar y alterar lo real. No debe ser un espectador pasivo del mundo en el que está sino un actor más en el amplio escenario político en el que vivimos. Hagamos un arte que trabaje en intensidad; que estudie lo real, que se pregunte el por qué de su razón de ser y que subraye sus contradicciones.

Espacios públicos en Japón

Toshio Shimizu

Introducción. Desde los noventas, el arte en Japón está cambiando. Antes de esa fecha, Nueva York era el modelo a seguir de muchos artistas jóvenes. Las revistas de arte mensualmente reportaban las novedades del arte neoyorkino. Sin embargo, a partir de los noventas, Nueva York ha perdido su liderazgo. En lugar del arte de Nueva York comenzamos a ver un rango de producción artística más amplio. El trabajo de los jóvenes artistas británicos en Londres o el arte de los países asiáticos emergentes como Corea y el Sureste e Asia empezaron a presentar la escena artística japonesa.

Los artistas japoneses comenzaron a exponer fuera de Japón. Tadashi Kawamata, Tatsuo Miyajima, Yasumasa Morimura, Hiroshi Sugimoto y Dum Type pertenecen a la primera generación de dichos artistas. Los museos extranjeros o las muestras extranjeras internacionales presentaban a estos artistas. Son artistas que no siguen el modelo estadounidense. Ellos crearon un arte nuevo fundado en la estética tradicional japonesa, pero que sin embargo mostraban nuevos elementos que podían ser apreciados en el medio del arte internacional.

El cambio más importante de los noventas es que, principalmente en las ciudades el arte empezó a ser visto fuera de museos, en sitios considerados como "espacios públicos". Es curioso que durante los noventas abrieron importantes museos de arte contemporáneo en Japón: en Hiroshima, Murugame, Moto y Tokio. Se empezó a apoyar a los artistas contemporáneos brindándoles más posibilidades. Pero, al mismo tiempo, la gente comenzó a querer ver arte fuera de los museos. El museo había perdido su posición de prestigio en el medio artístico.

Durante los noventa vemos por lo menos tres nuevos tipos de actividad artística:

Festivales de arte organizados por un artista o por gente ordinaria en la ciudad. Se presentan pinturas y esculturas en calles, parques, en vestíbulos de edificios, de oficinas, estaciones o centros comerciales.

Programas de arte público en edificios públicos o privados. En estos programas, hay un curador asignado para realizar un proyecto. En Tokio y en otras ciudades se empiezan a invitar a artistas internacionales de renombre a realizar obras artísticas en espacios públicos.

Programas de residencias artísticas. Diversas comunidades invitan a artistas a realizar residencias de varias semanas o meses de duración durante las cuales trabajan a veces presentan exhibiciones o programas educativos para la gente de dicha comunidad.

Estas nuevas actividades muestran que los puntos de contacto entre la gente y el arte se han incrementado y diversificado.

En 1992, organicé un simposio titulado "Los lugares del arte contemporáneo", para prepararnos en Japón a estos nuevos fenómenos. Invité a curadores, artistas, críticos del arte y al arquitecto japonés Arata Isozaki, especialista en planeación urbana y crítico de arte.

Durante el simposio se analizaron dos temas. El primero fue "El arte contemporáneo en el museo" y trató sobre el nuevo rol del museo en la creación del arte nuevo. ¿Por qué este temas? Por que en Japón el museo esta considerado como un lugar para preservar, mas no para crear arte. En Japón era necesario reflexionar sobre la creación. Era necesario pensar sobre el papel de la creación en un museo de arte contemporáneo. El segundo fue "el arte contemporáneo y la ciudad" ¿Por qué se invitó a franceses? Porque yo quería introducir los ejemplos franceses del gran proyecto inaugurado por el presidente Mitterand. Las discusiones fueron muy fructíferas. Viendo lo que ha pasado durante los últimos diez años en Japón, estoy convencido que el tema del simposio le dio al grano.

Desde entonces he realizado tres diferentes proyectos en la ciudad y afuera del museo:

Intervenciones temporales en la ciudad, mostrando obras de arte de Daniel Buren, House Watch (Grupo británico), Cai Guozhang, etc. En la ciudad de Mito, en donde fui director de un museo. La tentación y la demanda de la comunidad local por organizar actividades fuera del museo eran muy fuertes.

Curador de programas de arte público. Esto significa colocar obras de arte para instalaciones a largo plazo. Ahora están empezando ambos proyectos.

Ampliar la noción del espacio público al espacio virtual. Organicé una exposición de videos que fueron distribuidos a través de internet.

Me gustaría plantear mi noción de espacio público en función de mi experiencia en Japón.

Historia. Para situar históricamente lo que está sucediendo en la actualidad en Japón, me gustaría darles un perfil de lo que ha sido la historia del arte y la ciudad.

Durante los 300 años del periodo Edo, la noción del arte era muy diferente a la del arte occidental pues éste estaba en todos lados, integrado a la vida diaria. Las puertas de las casas estaban pintadas, la gente vestía hermosos kimonos y había pinturas en el tokonama, un pequeño nicho en la casa para arte y flores. El arte era un asunto muy secular y personal. Esto fue antes de la introducción de los museos en Japón. El arte aun no estaba en los museos sino en la vida diaria.

La era de los monumentos. Hacia finales del siglo XIX y después de la restauración Meiji en 1868, Japón comenzó a convertirse en un país moderno, importando la civilización occidental. El gobierno del nuevo Meiji modernizó el arte y las políticas culturales. En la ciudad, el gobierno empezó a construir museos y monumentos. En su mayoría son estatuas de héroes de la restauración Meiji o de algún legendario general samurái que ayudó al emperador en el pasado. El gobierno trató de fortalecer el sistema del nuevo político por medio de las estatuas. El sistema del nuevo gobierno era muy frágil. La mayoría de la gente ni siquiera sabía quien era el emperador.

Durante la segunda guerra mundial, muchas estatuas de héroes de guerra fueron construidas con fines de propaganda. Al terminar la guerra, el gobierno empezó a

construir monumentos al sacrificio de la guerra y la paz. Me parece que estas esculturas continuaron con la idea de la restauración Meiji. En otras palabras, el propósito del arte era que el gobierno transmitiera un mensaje al pueblo.

En los setentas muchas otras ciudades siguieron el ejemplo de Ube. Tener esculturas en una ciudad se convirtió en condición para toda ciudad moderna y culta. Hoy se pueden ver gran cantidad de esculturas en la calle y parques de ciudades grandes y pequeñas. Estas obras son estrictamente modernas. Las obras no transmitieron ningún mensaje del gobierno o de algún grupo. Los artistas tenían toda la libertad de hacer cualquier cosa que críticos considerasen que tenía valor artístico.

Ya desde los setenta, cuando estas esculturas empezaron a invadir muchas ciudades, algunas empezaron a criticarlas o, en muchos casos, la continuidad local no respetaba estas obras ya que la mayor parte del tiempo no tenía nada que ver con ellos o con su ciudad. La gente no podía compartir la expresión artística tan personal de estas esculturas y se empezó a hablar de la “contaminación de las esculturas”.

La era del arte público. Como dije al principio, a partir de los noventa surgen tres movimientos nuevos en reacción a los museos y las esculturas de arte moderno en la ciudad. La gente realmente se empezó a cansar de la “contaminación de las esculturas”.

El primer movimiento importante surgió en Fukuoka. A principios de los noventa en Fukuoka, los artistas, curadores del museo y ciudadanos comunes formaron un grupo curatorial para empezar exposiciones en las calles, los centros comerciales, enfrente de edificios de oficinas, etc.

Se llamó el “Proyecto de la ciudad museo”. El grupo propuso el tema de la exposición, seleccionó artistas, encontró lugares para colocar las obras de arte y gestionó los fondos. Eran obras de arte *in situ* y, gracias a un firme trabajo curatorial, tuvieron un gran éxito. Ellos se encargaron de controlar la calidad de los trabajos artísticos y le dieron significado.

En los noventa , los curadores empezaron a organizar programas de arte público en a ciudades. Seleccionaban artistas y obras de arte que se integrasen al espacio.

Los curadores tienen que considerar las condiciones físicas como tamaño, proporción y material para obtener armonía entre el arte y el espacio. En Tokio, el edificio Shinjuku I-Land (1994), Fahre Tachiwaka (1995), Foro internacional (1997) y muchos otros edificios brindaban al público la posibilidad de ver bellas esculturas y pinturas en el espacio público.

Arte en la Ciudad. Un recorrido por la historia de la relación entre el arte y la ciudad en Japón, muestra que, a partir de los sesentas, en la ciudad existe demanda artística. Aun cuando el movimiento de arte moderno en la ciudad en los sesentas no tuvo éxito, mostró que la gente aspiraba a tener arte en la ciudad.

¿A qué se debe que quería la gente ver arte en la ciudad? La demanda de la gente fue espontánea. Creo que en Japón se trató de un movimiento para recuperar el arte en la vida diaria. Los museos separaban el arte de la vida puesto que la gente debe asistir al museo para ver las obras de arte.

Si consideramos la historia del arte japonés, es bastante razonable asumir que la gente quería ver el arte fuera de los museos y en la vida cotidiana.

¿Pero, cuál es el sitio del arte en la ciudad? ¿Qué es el espacio público? Me gustaría plantear algunas respuestas a partir de mi experiencia.

A lo largo de los últimos diez años he estado involucrado en tres diferentes programas de arte en la ciudad: una exposición en las calles, un programa de arte público y una exposición virtual.

El festival Internacional de Arte Tachikawa. (1999) fue una gran experiencia del arte al aire libre. La agencia cultural nacional, que es equivalente a una secretaría de cultura, proporciono los fondos para apoyar y fomentar el desarrollo de la comunidad local a través del arte. La gente de Tachikawa formó un comité para organizar un festival al aire libre en colaboración con el gobierno de la ciudad, del que fui nombrado director artístico.

Mi estrategia fue estimular la vida cotidiana de la ciudad a través del arte. En un programa de arte público, pero el arte no debe estimular la vida diaria demasiado. Pero el arte no siempre es tranquilo e inocuo. A veces contiene veneno; critica a la sociedad o trata de crear conciencia con la gente.

Aparte de algunas bellas esculturas, en Tachikawa traté de mostrar algo de arte más provocador en las calles o presentar performances en los espacios públicos. En algunos casos, la obras de arte causaron problemas. Yo creo que estos problemas son bienvenidos. Le dan a la gente la oportunidad de reflexionar sobre el arte y la vida. Y eso es lo que yo pretendo.

Mi idea era utilizar muchos espacios en la ciudad para mostrar las obras de arte, pero no fue fácil obtener permiso. En los espacios privados, le pedía permiso a los dueños. En los espacios de la ciudad, acudía a los funcionarios de la ciudad y a la policía. Me parece normal solicitarles a los particulares sus espacios privados, pero los espacios urbanos, que yo entendía como públicos, eran tratados por las personas a cargo de su administración como si fuesen privados. No había idea alguna de lo público.

En 1992, cuando organice un simposio sobre arte y ciudad, Arata Isozaki dijo que en las ciudades japonesas no existe el espacio público. Las ciudades están conformadas por territorio privado. Incluso las calles y los parques pertenecen a la secretaría de la propiedad y el transporte. Son privadas.

De hecho, no hay espacio público que le pertenezca al público. El espacio público es solo un espacio en el que la gente puede entrar sin restricciones, pero está bajo control de una sección del gobierno de la ciudad.

Esto significa que es muy difícil hacer un gran proyecto urbano en Japón. El gobierno no puede hacer nada sin el consenso de cada propietario privado y de las oficinas gubernamentales que controlan el terreno. El aeropuerto de Narita ha tenido problemas con los propietarios de la tierra desde hace 30 años porque el gobierno empezó la construcción del aeropuerto sin el consenso de los habitantes locales.

De modo que la decisión sobre el uso de un lugar depende de la buena voluntad de los propietarios privados o de las autoridades correspondientes. El destino de un lugar depende de la voluntad de un individuo. Por ello, si se quiere organizar un proyecto, se tiene que tener el consenso de todos, uno por uno. Ésta es una de las razones por las cuales en Japón es imposible organizar proyectos de gran magnitud con los que se organizaron en Francia en los ochentas. Japón tradicionalmente es un país de consenso. "Yamato", el viejo nombre de Japón, significa "Gran Armonía".

Si se quiere organizar una exposición en la ciudad, se tiene que acudir a los propietarios particulares, a las autoridades de la ciudad y a la policía. Si uno tiene la suerte de toparse con personas agradables, se obtendrá el permiso para utilizar el espacio perteneciente a la ciudad. Pero se necesita una gran cantidad de energía. Por ello, hoy en día hay menos actividad en este campo que antes.

Lo mismo sucede con proyectos de arte público. Actualmente estoy realizando dos proyectos de arte público en Japón. Estos proyectos empezaron gracias a la iniciativa e buena voluntad de personas importantes en distintas organizaciones que comisionaban obras de arte. En un proyecto promovido por el gobierno local de Iwate, al norte de Japón, un arquitecto propuso al gobernador que se invirtiera uno por ciento del presupuesto en arte y él aceptó.

Programa de arte público. Me gustaría decirles como lograr consenso para un proyecto de arte dentro del gobierno.

En casos en los que el uso de la tierra o espacio pertenecientes a la ciudad o a organizaciones públicas están involucrados, es necesario explicar la razón por la cual se quiere utilizar el espacio público para el arte y también hay que llegar a un acuerdo sobre los proyectos artísticos propuestos, el tema del proyecto, la lista de artistas, de obra, etc. De hecho, se llega al acuerdo por medio de la discusión con la gente del gobierno.

Me gustaría explicarles esto a través de uno de mis proyectos. En Morioka, al norte de Japón, actualmente estoy realizando un proyecto de arte público para un complejo de edificios culturales que incluyen un biblioteca, galería de arte, sala de juntas, etc. La mejor forma de conseguir un acuerdo, es conformar un comité de especialistas y representantes del gobierno. Entonces el comité nombra al curador. El curador presenta su proyecto, la temática, la lista de artistas y el presupuesto. El comité analiza el proyecto y aprueba su puesta en marcha.

Pero, en Morioka, prefirieron no formar un comité de especialistas. En lugar de eso, formaron un comité dentro del gobierno. El presidente era el gobernador y los miembros eran el vice gobernador y los directivos. Tuvimos varias reuniones antes de concretar una propuesta final del proyecto que satisficiera a todos los miembros.

De hecho, el comité de especialistas no trabajó tan bien como lo hicimos nosotros. Durante el periodo de arte moderno, por responsabilidad de los especialistas, se colocaron muchas esculturas en la ciudad de manera caótica. Ellos venían de fuera de la comunidad y no tenían idea de la historia local ni entendían la mentalidad local.

Sin embargo, nuestro comité no estaba abierto al público. Ellos sabían que sería imposible lograr consenso entre la gente si se era completamente abierto. El Me propuesta final si el público tuviera acceso al proyecto. De cualquier forma, cada miembro trató de reunir las opiniones del público y las reportaban en estas reuniones.

Estas observaciones sobre el espacio público y las formas de obtener consenso parecen ejemplos muy específicos a Japón. Peor me gustaría decir que no hay una forma universal de resolver los problemas del arte y la ciudad. Cada entidad cultural tienen que encontrar sus propias soluciones si quiere colocar arte en la ciudad.

El futuro. Sin embargo, no podemos esperar a que algún día se le ocurra a alguien la idea del arte en la ciudad. El trabajo artístico es necesario para la vida. Nosotros mismos tenemos que activar las situaciones.

Mi idea es propagar en Japón la política del “uno por ciento”. Si el gobierno invierte uno por ciento de su presupuesto para construcción de edificios públicos, tales como una escuela o un hospital, la situación cambiará. El presupuesto debería aplicarse a proyectos artísticos desarrollados por un curador o un artista, resultantes del diálogo con la comunidad, para que el espacio público realmente se convierta en un público. Hoy hay personas de distintas ciudades organizando eventos artísticos y culturales. Si podemos crear una red de gente, la aprobación de la ley del “uno por ciento” no sería imposible.

Exposición virtual. Me gustaría mencionar el espacio virtual. En 1988, organicé una exposición de obras en video en Tokio a través de internet. Colgamos las obras en el disco duro del servidor. Utilizando internet y el sistema MPEG2 de codificación, la gente tenía acceso las obras y podía verlas en pequeños monitores o en una pantalla LED de gran formato colocada en una cafetería. Yo veía la posibilidad de utilizar el espacio virtual como espacio público. Hoy, muchos artistas están usando internet para mostrar sus obras y la distribución comercial del video ha empezado. Me gustaría desarrollar el espacio virtual como espacio público en el que se presenten obras de arte. Será interesante utilizar el internet a través de los teléfonos celulares como espacio público. •

Texcoco: La guerra del lago. ¿No debiera el “ arte urbano” “responder a la problemática urbana”?

Gustavo Lipkau

La ciudad de México es hoy paradigma de desastre urbano en el Tercer Mundo. Esta floreció gracias a un generoso medio ambiente, tanto, que desde el principio ha sido una de las regiones más densamente pobladas del planeta. Un copioso régimen de lluvias, la localización en el fondo de una cuenca cerrada y, con el tiempo, una avanzada tecnología agrícola, le permitieron a su población afianzar un imperio basado en excedentes alimenticios.

Sin embargo, actualmente a más de 1,500 años de la aparición de los primeros asentamientos en las riveras de los lagos que se solían formar, estos han dejado de existir; y con ellos, la razón primordial del emplazamiento de la ciudad: aquella riqueza territorial.

Hoy la ciudad:

- Sobre-explota sus recursos hídricos, y los de sus vecinos.
- Expone a sus habitantes a una atmósfera venenosa 1 de cada 2 días.
- Tiene áreas verdes recreativas 15 veces menores que lo que deberían.
- Tiene todas sus infraestructuras insuficientes: transporte, vialidad, agua potable, saneamiento, manejo de basura, salud, educación y vivienda.
- Cuenta con 18.5 millones de habitantes y esperamos 6 más para los próximos 20 años.

- Es el centro de un país en que todas las cuencas hidrológicas están sobre-explotadas y que pierde un millón de hectáreas cuadradas de bosque al año ante la deforestación.

El colapso ambiental parece inminente. Cabe mencionar que la historia de esta ciudad es la historia de sus caídas: quizá los siguientes eventos reflejan la creencia cosmogónica Azteca sobre vuestra era como la Era del "V Sol".

En la prehistoria los primeros pobladores, los cazadores, tuvieron que terminar sus días cambiando sus hábitos alimenticios tras haber acabado con las poblaciones de grandes mamíferos. En el segundo acto, la erupción de Xitle sepultó a Cuicuilco. Ahora la ciudad reempezaría y terminaría en Teotihuacán, lugar al que los reyes aztecas acudían a venerar a los dioses de su antigüedad. Esta situación la representaban los aztecas en su arquitectura ritual, que se construía varias veces sobre sí misma. La guerra de conquista volvió a inclinar drásticamente la línea de población.

Hoy la pérdida de calidad de vida propone otra caída, misma que algunos individuos demográficos empiezan ya a registrar. Estas inflexiones cíclicas de la curva histórica e población han tomado por lo general varias décadas, por lo que quizá la presente sea una más: la quinta.

Así termina el mundo

Así termina el mundo

Así termina el mundo...

No con una explosión,

Sino con un quejido.

T.S. Elliot. ("The Hollow Man". Fragmento)

México Ciudad Futura es un plano de proyectos estratégicos que busca la recuperación ambiental de la ciudad y su región. Mediante acciones concretas que mezclan 4 líneas de trabajo: Agua, Vialidad y Transporte, Basura y Energía y Ocupación del paisaje. El plan podría proveer la vialidad necesaria para el mediano y el largo plazo, mediante imaginar estrategias ambientales más productivas de planear el territorio. Esto cambiaría el paisaje urbano y regional de todo el Valle de México, transformando la Ciudad en un entorno mucho más sustentable.

La ciudad ha perdido su viabilidad al exceder la capacidad de carga de su región; por eso es insustentable. Sin embargo, esta capacidad de carga bastaría para soportar a la población actual y futura; siempre y cuando la eficiencia de los sistemas mejorara drásticamente. Esto, dadas la inercia y las “estructuras” actuales es imposible. La ineficiencia del sistema se debe a la ineficiencia de los sistemas. Por ejemplo, el basto de agua demanda un sobregiro ecológico de 50%, siendo que esa misma cantidad es la que se pierde en fugas. Pero además, esto produce otros gastos que le son traspasados a los otros sistemas, por ejemplo: al energético, al de salud, a los de vialidad, a los de producción, etc. Este problema no es exclusivo de la ciudad, lo padece todo el país, se llama mal manejo territorial y es una de las causas por las cuales “el campo no aguanta más”.

El 80% de nuestra ciudad ha crecido de manera informal, conllevando con esto enormes sobre-costos económicos y ecológicos. Texcoco es una de esas zonas de borde urbano, donde ocurre lo mismo que en todos los bordes de nuestras ciudades en vías de desarrollo: que ocupaciones incorrectas e informales invaden tierras de cultivo, de riesgo o e valor ecológico; contribuyendo metro a metro a la catástrofe.

Los problemas significativos que tenemos no pueden ser resueltos en el mismo nivel de pensamiento que los causó. A. Einstein.

Por ello, los proyectos estratégicos se basan en nuevas estructuras holísticas, que apuestan a sinergias y se plantean como emergentes.

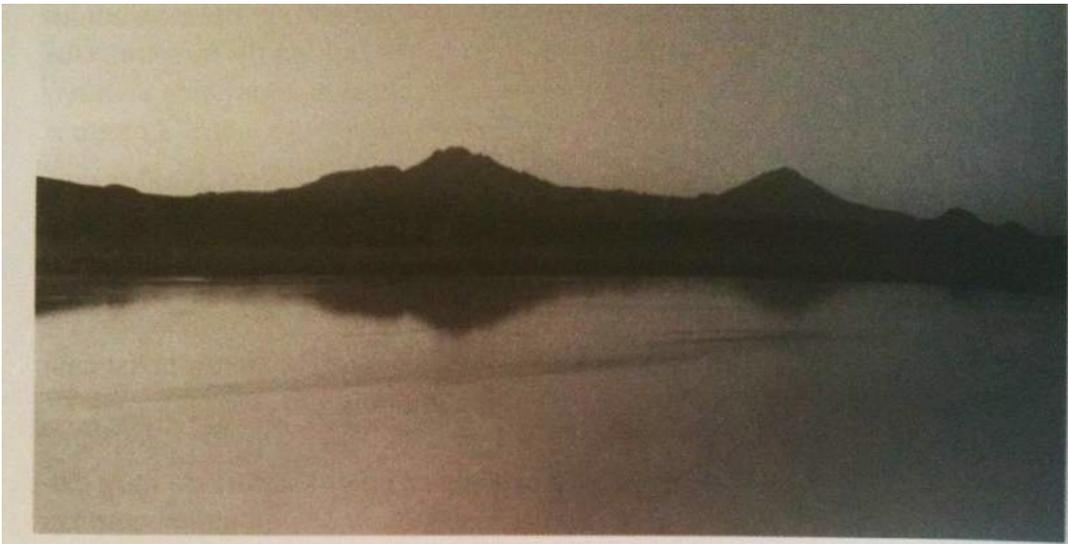
Los proyectos estratégicos son programas aplicables en encuadres de muy distintas escalas. Estos “encuadres” aparecen como sitios donde se intersectan las 4 líneas de trabajo entre sí, y con las fuerzas propias e la ciudad: las del crecimiento, las del mercado y las de las nuevas y viejas necesidades. Por otro lado estos proyectos, consientes de la problemática económica, se plantean como inversiones conjuntas: públicas, privadas y sociales. Por supuesto todos, de distintas maneras, recuperación financiera.

En estas regiones geográficas tercermundistas, donde la pobreza, la desorganización y los meteoros descontrolados (ya se llamen sequía o lluvia torrencial) están contribuyendo a empobrecer aun más, solo proyectos tangibles, verificables, de regeneración pueden restablecer el orden: incluyendo a las comunidades y envolviéndolas de una nueva realidad en desarrollo, una realidad que se construya por la sociedad, en armonía con la naturaleza, que brinde riqueza y bienestar a la gente y al ecosistema.

El nuevo paradigma , por ejemplo en cuestión hidráulica, propone de “tratar de resolver” los problemas de abasto y drenaje mediante tubos y más tubos –simples infraestructuras desvinculadas- y hacerlo de manera intensiva, cosa sin precedente en nuestro país. Los bosques infiltran el agua en las laderas, impidiendo las inundaciones y permitiendo el posterior uso de esta agua, atesorada naturalmente en el acuífero.

Así, con una acción más simple, no sólo se contribuye en la solución hidrológica; sino con la atmósfera y la biósfera, mientras se genera riqueza, siendo esta una actividad remunerable, un proyecto productivo para los ejidatarios, por los servicios ambientales mencionados.

En el centro de la cuenca de México, en el oriente de la ciudad y a solo 10 km. del Zócalo, permanece aun a salvo de invasores y fraccionadores, una extensa zona semi-desértica y altamente salitrosa: el lecho seco del antiguo Lado de Texcoco, la llamada zona federal: un territorio en guerra. Basta recordar Atenco, y las invasiones



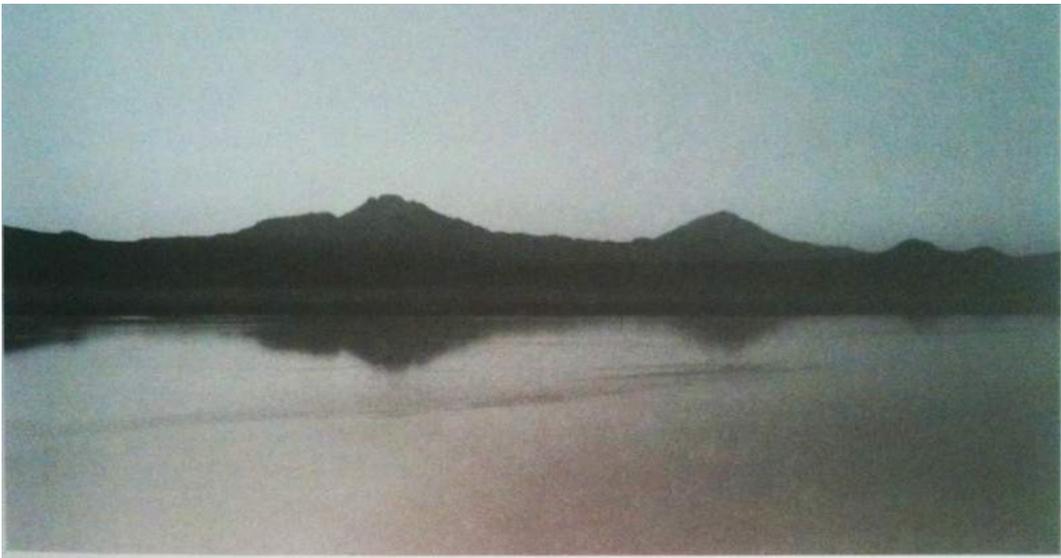


Photo original. Michael Calderwood



paracaidistas pasadas y futuras provocadas por una presión urbana falta de alternativas en una tierra despreciada y sin dueño.

También es la ruina de nuestra cuna civilizatoria y la razón y esperanza que guarda el imaginario colectivo lacustre. Potencialmente es el gran espacio público de la Ciudad Futura: 15,000 hectáreas de parques útiles para tratamiento de agua, aire y basura, para el deporte, recreación, cultura, arte y entretenimiento.

Sin embargo convirtiendo dicha zona federal en espacio público, usando el arte como cuña, se podría, a través de la discusión técnica y artística transformarse en un lugar para construir nuevas formas de ciudadanía, esto, si la democracia realmente construyera.

Los modelos emergentes de recuperación ecológica deben buscar su fuerza al cambiar el balance entre espacios de beneficio público y privado. El arte puede brindar herramientas a la sociedad para lograr recuperaciones ecológicas, "*entendiendo el arte como un área moderna de conocimiento*" y estando claros en que dichas acciones son fundamentales. Tim Collins, <http://3r2n.cfa.cmu.edu>

El Nuevo Proyecto Texcoco propone recuperar el lago de Texcoco como parte de una visión de infraestructura, ecológica y desarrollo urbano para toda la Cuenca de México. Plantea la construcción de un sistema de lagos, abastecidos por aguas residuales que la ciudad actualmente desecha. Estos lagos estarían conectados por infraestructuras urbanas y rodeados de un litoral de 80 km que proveerá áreas para el crecimiento urbano, servicios, parques e infraestructura, así como, probablemente, para el nuevo aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. El financiamiento que traerá esta infraestructura transformará la visión del lago en la más importante recuperación ecológica que cualquier gran ciudad del mundo haya visto.

El Nuevo Proyecto Texcoco es un proyecto de metabolismo urbano ambiental que:

- Ordena el crecimiento urbano futuro
- Dota con servicios e infraestructura
- Propone un nuevo balance hidrológico que tienda a la autosuficiencia.
- Provee los espacios necesarios para los procesos, tanto de tratamiento de agua, como de basura ...
- Por efecto de la humedad generada: temperiza el clima y mitiga la contaminación en un 30%.

- Multiplica el espacio público verde de la ciudad en más de 10 veces, propiciando zonas para el cuidado de la biodiversidad.
- Genera una microeconomía en toda la zona oriente de la ciudad, mediante el impulso a múltiples proyectos productivos que brinden riqueza a los vecinos: turismo, micro y argo industria, tecnología, servicios, etc.

En pocas palabras: se trata de convertir un paraje desolado, en una valiosa propiedad urbana, y con ello empezar una nueva civilidad que tienda a reencontrar a la ciudad con su historia y su geografía.

Ahora, el proyecto no ha progresado en su implementación por lo siguiente:

- Porque plantea una dirección contraria a la inercia nacional del manejo de recursos naturales.
- Porque propone abrir la zona ecológica como espacio público: desarrollar para preservar.
- Y porque su organización plantea retos intersectoriales e intergubernamentales que superan a nuestro aparato gubernamental.
- Y, finalmente, por la inercia actual en la que las decisiones sobre los proyectos de interés nacional se politizan, nunca se discuten técnicamente y solo se acaban deteniendo.

Por ello, la fuerza creadora debe emerger de la sociedad. Y por eso que el arte pueda colaborar como medio. Nuevo proyecto Texcoco es, además de un proyecto de metabolismo urbano ambiental, un proyecto de comunicación.

La carga simbólica del Lago de Texcoco podría convertirse en la fuerza sinérgica, eco-humanística, que devuelva la vida a nuestro territorio y la esperanza a nuestro pueblo.

Suena utópico. Pero ¿Qué mejor que utopía, ante la distopía en que vivimos? •

Arte y Ciudad: Políticas para el arte público

Alejandro Hernández

Cuál o cuáles pueden ser las relaciones entre el arte y la ciudad es, evidentemente el tema que se ha venido tratando en las distintas mesas de este simposio. Hoy hemos oído hablar de las políticas para el arte público. En principio, de las políticas entendidas en un sentido estricto, quizás estrecho, como gestión y administración, como las estrategias que propicien y hagan posible el arte como algo “público”.

Pero quizás habría que dar un paso atrás y preguntarnos más bien si no toda relación entre arte y ciudad es ya una relación política. Preguntamos también si la misma relación entre el artista y su arte -y hay que subrayar el posesivo: arte- no es también, inevitablemente, una relación política. Bueno es que el tema sea el arte y la ciudad y no el artista y la ciudad, pero si así hubiera sido sería imposible no recordar aquí la platónica expulsión de los artistas (de los poetas, es decir, los productores de obras), expulsión del espacio civil y del campo urbano a la vez (que no son necesariamente lo mismo).

En una serie de ensayos agrupados bajo el título, precisamente, de “El artista y la ciudad”, el filósofo Eugenio Trías explica la necesidad de esta expulsión: en un espacio -el civil- donde todos se encuentran en una relación de interdependencia regulada por ordenes preestablecidos que y que trascienden al individuo -y donde cada cosa es lo que es, dice Trías-, hay uno -el artista- que -usemos este término no con todas sus implicaciones se yergue y nos presenta, nos entrega “su propia obra” resultado de un impulso erótico-poético -una obra que, recurramos ahora Heidegger, abre un mundo para sí, se basta por sí misma. El carácter disolutivo de esta acción, la confusión que a ojos del filósofo político generan los actos y las acciones del artista, justifican su expulsión.

Si no desde siempre, al menos desde la modernidad -esa que empieza, quizá, allá el Renacimiento- y en especial desde el romanticismo, el artista ha sido visto como alguien que se distancia de su propio medio cultural (en un gesto dialéctico que niega la tradición para llegar a una nueva síntesis que la supera), un artista que llega a serlo, como afirma Deleuze acerca del escritor, volviéndose extranjero a su propia lengua, a su propia

cultura. Artista es, hoy, crítico, contestatario, radica. Y por eso: disolutivo de todo orden social y cultural preestablecido.

Se habló aquí, en estos días, del problema del consenso, del *sensus communis*: el sentido común. Caben aquí muchas preguntas: ¿Alguna vez más allá de los libros, el consenso ha sido resultado de un acuerdo libremente asumido entre iguales? ¿No son la cultura y la tradición -necesariamente públicas- formas de asegurar el consenso y, por lo mismo, formas políticas de control -lo que no implica que sean malignas *per se*? ¿La quiebra del consenso debe ser vivida como una pérdida? ¿El arte moderno -como el pensamiento moderno- es causa o efecto de esa quiebra del consenso del sentido común?

El filósofo alemán Peter Sloterdijk dice que -la política, en su concepción clásica, ha significado el arte de la copertenencia de las ciudades- - el arte. Cita también una estadística de 1993 en la que -uno de cada cinco jóvenes alemanes se siente artista o considera deseable el modo de vida del artista; puede suponerse dice que por artista ya no se entiende el artista como creador, sino al último ser humano aureoleado por un permanente flujo de experiencias-. La quiebra del consenso hace que nos preguntemos acerca de las posibilidades de la política en una sociedad de -artistas- - ahí donde la experiencia personal prevalece.

No te preguntes que puede hacer la ciudad por el artista: pregúntale qué puede hacer el artista por la ciudad. Pero entendamos ampliamente ese poder del artista: lo que el artista puede. Cuestionemos a la autoridad, sí, pero empezando, quizá, por el autoritarismo presente en la idea misma del autor - quien tiene el control sobre aquello que puede hacer. Asumamos la fuerza política del arte y el arte de la política más allá de permisos y reglamentos, de intervenciones y monumentos, de becas y reconocimientos.

Todos o muchos aquí quisiéramos que las políticas en plural, en minúsculas y con comillas, las políticas urbanas de nuestros distintos gobiernos nos entregan una Serra en vez de un Sebastián o, peor, de cinco serpientes erguidas que escupen agua. ¿Y eso que? ¿Cuáles son las implicaciones políticas ¿Con mayúsculas? - de que algunos queramos eso en el espacio público de todos, de nadie y otros no lo quieran?

¿Cuál política ¿en singular? Será capaz de propiciar que el arte, en el espacio público, sea eso: público?•

De la ciudad al campo – la existencia llana y la política posturbana

Bulent Diken

En tiempos de la república democrática alemana se contaba el chiste de un trabajador alemán que consiguió trabajo en Siberia. Como sabía que su correspondencia sería leída por la policía, se puso de acuerdo con sus amigos. “Hay que establecer un código: si te escribo una carta en tinta azul ordinaria, lo que te digo será verdad; si uso tinta roja es falso”. Poco tiempo después le envía la primera carta a su amigo, escrita en tinta azul: “aquí todo es maravilloso: las tiendas están surtidas, la comida es abundante, los departamentos son amplios y con calefacción adecuada, en los cines hay películas occidentales, hay muchas jóvenes bellas dispuestas a entablar una relación lo único que no hay es tinta roja”. (Zizek, 2002:1)

Slavoj Zizek inicia su reciente libro sobre el 11 de Septiembre con este chiste naturalmente, la tinta roja del chiste es un símbolo de la política como el eslabón perdido en la actual sociedad “postpolítica”. Al igual que el término “transpolítica” popularizado hace años por Baudrillard y Virilio, la “postpolítica” apunta hacia la falta de un lenguaje común para que los problemas individuales puedan traducirse a una terminología social, o sea, colectiva. Por así decirlo, la sociedad política. Para discutir esta idea, me gustaría plantear seis breves casos o ejemplos.

Primero, imaginemos la situación de un refugiado. En otras palabras, de una persona que ha perdido todos sus derechos políticos. El refugiado es una persona reducida meramente a la categoría de “ser humano”. Es por así decirlo, un ser políticamente “desnudo” y por ende se convierte en el tema cardinal de los derechos humanos. Sin embargo, paradójicamente, como Giorgio Agamben escribe basado en Hannah Arendt, esta figura “que más que cualquier otra debería haber sido la encarnación de los

derechos humanos... apunta hacia una crisis profunda en el concepto". (Agamben, 200:19)

Lo que resulta interesante en este contexto es que el refugiado es excluido (no tiene, por ejemplo, derechos como ciudadano en el país en el que busca asilo) pero tampoco está "afuera" (está completamente sujeto al poder del marco jurídico/político del país en el que busca refugio). En otras palabras, en la figura del refugiado "inclusión" y "exclusión" son mecanismos que operan simultáneamente en una zona gris, haciendo que la distinción adentro/afuera resulte obsoleta.

EL segundo ejemplo podría ser uno simétrico: "Las comunidades enrejadas". Como se sabe, los estilos de vida que fomentan las comunidades enrejadas se aglutinan entorno a las tecnologías de la movilidad. En estas comunidades, no existen los espacios públicos. Las "rejas" son controladas por cuerpos policíacos privados y los derechos más básicos de los ciudadanos, como la libertad de tránsito, son abiertamente violados. Junto con otros paisajes urbanos solipsistas como los centros comerciales, los parques de diversión, los sitios turísticos, etc. Las comunidades enrejadas representan un concepto particular de la ética, la política y, naturalmente de la "ciudad". Visto desde el punto de vista de las comunidades enrejadas, la ciudad está compuesta por fragmentos y sólo por fragmentos. Ya no es un "bien común", por lo tanto, ha dejado de ser una ciudad en el sentido clásico.

Un tercer ejemplo son los campos de violación en la ex Yugoslavia. Como es bien sabido, los clásicos sobre las tácticas de guerra han tratado de teorizar sobre la "guerra regular". En otras palabras, sobre las situaciones en las que un ejército de hombres enfrenta a otro en una batalla por conquistar o defender un territorio. Sin embargo, recientemente se ha prestado mucha atención a lo que se llama la "guerra asimétrica" y, en función de esto, a fenómenos como las tácticas guerrilleras, el terrorismo, el secuestro, etc. La violación en guerra es un caso ejemplar de asimetría: en lugar de atacar a otros soldados varones, se agrede a las mujeres civiles. El objetivo no es defender o conquistar un territorio, sino causar traumas, con lo que buscan destruir los lazos familiares y la solidaridad del grupo al interior del campo enemigo. En este caso, la violación es una forma fundamental de abandonar a los sujetos de un estado natural: la violación en guerra impone la marca de la soberanía directamente sobre el cuerpo. La

violación en guerra es esencialmente una estrategia biopolítica que pretende abolir la distinción entre el yo y el cuerpo. De esta manera se reduce la identidad de las mujeres meramente a la de un "ser vivo".

El cuarto ejemplo podría ser una clase de turismo sexual. Imaginemos, por ejemplo a Ibiza, también llamada "La Gomorra del mediterráneo". Lo que atrae al turista a Ibiza, además del sol y el mar, es la combinación de música, droga barata y sexo. Es una mezcla "carnavalesca" ajena a las restricciones de la vida cotidiana. Es un sitio en el que se facilita la experimentación de una metamorfosis temporal: el "ciudadano" se transforma en un "cuerpo desnudo" en busca del placer. Naturalmente, esta transformación no es menos biopolítica que la de los campos de violación de mujeres. El mismo proceso biopolítico en un contexto se percibe como represión, mientras que en otro se toma como una forma de liberación. Sin embargo, en ambos casos la relación de poder es la misma. En ambos casos la "forma de vida" queda suspendida en una metamorfosis biopolítica.

Ejemplo 5: imaginemos la situación habitual de ser observados por Big Brother. Esto naturalmente puede suceder en cualquier lado: en los ghettos de Los Ángeles, en el aeropuerto o en un centro comercial. En este contexto, el punto es que la tecnología de vigilancia no reconoce a una persona como ciudadano, sino como cuerpo biológico o incluso como tejido físico. Para utilizar el concepto de Deleuze (1995), para estas tecnologías de control, uno no es individuo sino, como explicaré a continuación, un "dividuo". Esto significa que la existencia llana está en el centro mismo de la vida urbana actual, ocupando el sitio que anteriormente le correspondía al ciudadano sujeto a normas. Aun cuando nos referimos al medio ambiente, derechos humanos y otros valores "sagrados" de nuestro tiempo, nos referimos al cuerpo biológico del hombre.

El último ejemplo es el programa televisivo Big Brother, el popular *reality show*, que sin duda es una versión radicalmente nueva, una reversión tragicómica del gran hermano de Orwell. Sin bien anteriormente la "vida social" era definida en términos de derechos y obligaciones democráticos, hoy, con la creciente privatización y con el legado del panopticismo, la "sociedad" se convierte cada vez más en espectáculo.

Cuando la "sociedad" pierde el peso que alguna vez le atribuyó Durkheim en una época en la que era imposible no sentir la presión de los "hechos sociales", en otras palabras, cuando la "sociedad" ya no puede reprimir o prometer la salvación, solo le queda escenificarse como espectáculo: como un simulacro de una "sociedad" que de alguna manera todavía existe, enmascarando la ansiedad que deviene de la desaparición de la "sociedad" y la privatización de asuntos que previamente se percibían como políticos, en esta nueva forma de sociedad, la ansiedad no parece surgir de ser observado por Big Brother, sino "por a idea de no estar todo el tiempo expuesto a la mirada del Otro". (Zizek, 2001; 249-51) en una sociedad que gira en torno al individuo, el espectáculo se convierte en la única garantía de "existencia". Más aún, los actores en los *reality shows* son considerados o como fascinantes objetos de deseo o como asquerosos abyectos -y no es necesario mencionar que la "existencia llana" no es sino la yuxtaposición del objeto y lo abyecto en una zona de indistinción. Una zona gris de ambivalencia en la que la realidad y el espectáculo también se vuelven indistinguibles (Baudrillard 1994; Bauman, 2002: 159-60). En este umbral, la ciudad se disuelve en un "estado natural" y -para citar Hobbes- "el hombre (se convierte) en un lobo para el hombre".

Estos seis ejemplos comparten lo siguiente: en primer lugar, en todos ellos, el sujeto político surge en una zona de indistinción en la que las diferencias entre lo biológico/cultural, natural/social, carecen de relevancia. En todos estos ejemplos, la diferencia entre lo privado/público, exclusión/inclusión, civilización/barbarie, adentro/afuera tiende a desaparecer. En segundo lugar, en todos los ejemplos, lo politizado es la "existencia llana" de la persona desnuda. El principio de socialidad ya no es la ciudad, sino, como argumento a continuación, lo que Giorgio Agamben (1998, 2001) llama el "campo".

Históricamente, la ciudad ha sido concebida como un espacio disciplinario protegido por murallas. Su origen es un acto de inclusión/exclusión. Sin embargo, la fantasía que subyace en la vida urbana contemporánea, es que la ciudad es un lugar de supervivencia impredecible y peligrosa, una "jungla urbana" indistinta. Esto nos lleva al planteamiento de Agamben, quien afirma que el campo de concentración es el prototipo de las zonas de indistinción y como tal la matriz oculta de lo moderno, sus nomos.

Como es bien sabido en filosofía política, Carl Schmitt plateó que el “*homos* de la tierra” se constituye al unir la localización y el orden: el orden se conceptualiza en términos espaciales como casas, pueblos y naciones. Afuera, se rompe el eslabón entre la localización y el orden. Sin embargo, el campo de concentración surgió cuando a lo no localizable (el estado de excepción), se le confirió una localización permanente y visible, abriendo el camino hacia “el espacio político de la modernidad misma”. (Agamben, 1998: 20, 174).

Con el campo como un espacio de excepción permanente, “a un orden sin localización (el estado de excepción, en el que la ley se suspende)”, corresponde a una localización sin orden”. El sitio de la “no ley” dentro de la ley, transforma a la una sociedad en un espacio biopolítico sin límites y dislocado. En este sentido, el campo apunta hacia el hecho de que el estado de excepción se ha convertido en la regla, ilustrando el funcionamiento de la soberanía y la forma en la que se construye el espacio político. En otras palabras, el campo ilustra una lógica generalizada. Según Kierkegaard, cuyas palabras posteriormente se las apropiaron Schmitt y Agamben, la excepción explica tanto a lo general, como a sí misma. Originalmente, el campo era un espacio excepcional, excluido, rodeado de barda y enclaustrado en el secreto. Sin embargo, hoy que se están borrando los límites entre lo exterior/interior, la fabricación de la “mera existencia”, en otras palabras, de la vida exenta de forma y valor, gradualmente se está extendiendo más allá de los muros del campo de concentración.

En este contexto, vale recordar que la soberanía funciona gracias al acto de abandonar a los sujetos, reduciéndolos a la mera existencia. La existencia llana es la vida del *homo sacer*, que pertenece a los humanos en tanto que no puede ser sacrificado, pero al mismo tiempo no pertenece a la especie ya que puede ser asesinado sin cometer homicidio. El *homo sacer* esta inscrito en una zona de lo indistinto situada entre el griego *zo?*, la vida común a los humanos, dioses y animales y el *bíos*, que es la vida apropiada para los humanos.

Regresemos ahora al campo. El campo de concentración nazi es un ejemplo obvio del estado de la naturaleza de Hobbes. Reducidos a su existencia animal, los prisioneros no tenían más preocupación que su supervivencia. El campo estaba situado fuera de la ley: los guardias podían castigar a los prisioneros al azar, sin sufrir consecuencia alguna por

sus actos. Sin embargo, la exclusión de los judíos, los gitanos y otros enemigos, sucedió dentro del ámbito de la ley; era un caso de "exclusión inclusiva". En otras palabras, la soberanía no se estableció después del estado natural. El estado natural no es sino el "estar-en-potencialidad-de-la-ley". El acto soberano original establece este punto de partida de civilización a partir de un acto de "abandono" de una vida (Agamben, 1998:29).

En este contexto, un aspecto significativo es que la soberanía moderna no funciona exclusivamente de acuerdo a la lógica disciplinaria de exclusión. El confinamiento disciplinario, y por lo tanto la exclusión y normalización, solo constituyen uno de los 3 principios espaciales encarnados en el campo. El campo es, sin duda, un espacio disciplinario, pero también un espacio de control organizado de acuerdo a la lógica de los flujos, lo que manifiesta otro paradigma biopolítico. El control no requiere la delimitación del movimiento, sino más bien la abstracción y la velocidad. Es significativo que en el campo nazi no hubiera espacio para el descanso, la reflexión y la comodidad: trabajar, encontrar comida y sobrevivir eran parte de la batalla diaria, lo que significaba que los prisioneros estaban en constante movimiento. Lo que interrumpía el "flujo controlado" era el terror. En contraste con la disciplina y el control que funcionan respectivamente en términos de limitar y dejar fluir, el terror funciona en un ambiente de incertidumbre, e inseguridad. El prisionero de un campo podía sufrir la furia del guardia en cualquier momento, siendo el mayor terror, naturalmente, el de las "regaderas". El terror causa tanto miedo que inmoviliza. En este caso, se trata de lo disciplinario sin el confinamiento espacial de la disciplina y la regularidad funcional de los flujos.

En este contexto, un tema central es la movilidad y su creciente importancia en las sociedades contemporáneas. En las sociedades de control actuales, uno ya no va de un sitio cerrado a otro, sino que está sujeto a formas flotantes de control nómada. De tal suerte, la inclusión y la exclusión suceden por medio de formas de vigilancia móviles y continuas. Si bien la disciplina funcionaba como un "instrumento de movilización", las formas de poder postpanópticas se concentran en la conducta de sujetos móviles. Ni demandan ni prometen la normalización, sino que se abocan a la administración preventiva de riesgos (Rose, 1999: 234).

La ciudad, como un artefacto tecnológico complejo, ilumina la lógica del control. Sin duda, los sistemas de control son un fenómeno urbano. Sin embargo, esto puede darnos una idea errónea, por que ya no existe la "ciudad convencional". La ciudad contemporánea no se funda a partir de la división de lo interno y lo externo. La ciudad de control es la "ciudad genérica", fractal, de Rem Koolhaas, que "no puede ser medida en dimensiones". Con Derrida la ciudad de control no puede ser completa, con Baudrillard, no puede ser Real; y con Virilio, no puede estar ahí (Koolhaas et al., 1995:967).

Dentro del diagrama disciplinario de excepción, una autoridad única central observa a los individuos inmovilizados en los "márgenes" de la sociedad; con el diagrama de control (por ejemplo, el mercado global), las autoridades múltiples, desterritorializadas, observan a los "individuos" móviles, la multitud, a través de una biopolítica generalizada. Sin embargo, el control tiende a padecer problemas inmanentes -las complejas interdependencias globales de flujo nos hacen enfrentar peligros inherentes. Como describió Deleuze, las pesadillas de la sociedad disciplinaria fueron la entropía (en otras palabras, la falta de coordinación centralizada) y el sabotaje (u oposición). En la sociedad de control, los peligros son el ruido y la contaminación viral. El "ruido" emerge, como diría Luhmann, como un problema de falta de comunicación entre los códigos y los programas de las funciones diferenciadas de los sistemas (Luhmann, 1989). Por otro lado, lo "viral" emana en forma de metástasis y permanece indiferente el control, llevando a lo que Baudrillard llama "transparencia".

La transparencia es un proceso de aplanamiento caracterizado por la intensificación de la indiferencia y la mutación indefinida de los dominios sociales. Cuando todo se convierte en político, la política desaparece; cuando todo se convierte en arte desaparece; cuando todo se convierte en urbano, la ciudad desaparece. Transparencia es igual a desaparición.

La transparencia es la respuesta a la pregunta planteada por Baudrillard a mediados de los ochenta: ¿Por qué el World Trade Center tiene dos torres? Las torres gemelas del WTC tenían superficies perfectamente lisas, en las que una se reflejaba en la otra, confirmando la irrelevancia de la distinción y posición en un mundo post moderno. Al cancelar la diferencia, sobre la que la política esta basada, el WTC era un símbolo de la

transpolítica: un sistema obsceno en el que la polaridad dialéctica ya no existe, un simulacro, en el que los actos desaparecen sin consecuencia transformándose en indiferentes “señales Zero-sum”. (Baudrillard, 1994:16 , 32).

Sin embargo, a pesar de todo eso, la transpolítica no es un orden pacífico no es un orden pacífico: la exclusión de lo político y la implosión de lo social provocan nuevas obscenas formas e violencia: el terror, que no es un producto “del choque entre pasiones antagónicas, sino el producto de fuerzas indiferentes”. No es de sorprender que el terrorismo, la violencia desnuda, hayan sido lo que destruyó elWTC.

La transpolítica y el terror se reflejan uno al otro sobre la superficie lisa de lo indistinto: son las caras gemelas de la sociedad de control actual. Bin Laden, creado por la CIA y buscado por el FBI, en contra del terrorismo del estado. Cuando la policía y la política se mezclan, o cuando la diferencia entre el terror y el estado se borra una obscenidad post política, se empiezan a justificar una a la otra, aterrizando a lo político mismo y transformándolo en un rehén.

El prisionero era la figura del sujeto producido dentro del dispositivo disciplinario. Con el control, tenemos el “dividuo”, el sujeto controlado en movimiento en función del terrorismo es la del rehén: una figura anónima que ocupa un estado radical de excepción más allá del principio de intercambio. El rehén es un cuerpo desnudo, amorfo, que es absolutamente intercambiable; cualquiera y todo mundo puede pasar a ser un rehén.

En la era disciplinaria, la excepción estaba contenida dentro del panóptico, y el “ghetto” de lo definido como “otro” constituido en “campo” en la forma de una isla de desorden en medio del orden. En la sociedad de control, surge un espacio llano de disciplina más allá de los muros del ghetto. Sin embargo, al mismo tiempo, debido a los problemas de ruido y lo viral, la anarquía también se propaga. Al generalizarse el “desorden” en un espacio llano, se revierte la situación disciplinaria. Lo que previamente había sido la excepción, se convierte en norma. Como resultado, emergen islas de orden dentro del desorden.

Estas “comunidades enrejadas” nos hablan de órdenes particulares, en tanto que afuera, en la “jungla urbana” nos espera el horror.

En resumen, estamos ante un proceso cíclico de creación de espacios de indistinción: la disciplina seguida por el control, seguida por el terror, y entonces el regreso a la disciplina como un panóptico revertido, como la política de la seguridad.

La disciplina establece la soberanía por medio de la creación de zonas de excepción a través del confinamiento. El control revierte esto, haciendo realidad la fantasía generalizada por la sociedad disciplinaria, la de atravesar el muro. El movimiento libre se convierte en una necesidad. Esto, sin embargo, conlleva algo aún más siniestro, el poder móvil. La “libertad” de movimiento (junto con flujos estrictamente regulados) llega a coexistir con el confinamiento y la fijación. De tal suerte que la utopía generada por la sociedad de control es la de flujo desregulado. Aquí emerge el terror como la utopía específica de la sociedad del control, como su línea de escape. Invierte en miedo, convirtiendo a los ciudadanos en rehenes, en *homi sacri*. En la guerra transpolítica contra el terror, el estado extiende la excepción como un estado permanente junto con una línea totalitaria e huida del terror. En otras palabras, la fantasía generada por el terror está basada en la promesa de seguridad, certidumbre y confianza. Esto nos trae nuevamente al confinamiento disciplinario como una protección ante el terror. La disciplina da lugar al control, el control y el terror a la disciplina.

Entonces, ante la pregunta: ¿Las políticas de arte son necesarias? ¿ Adónde quedamos? Como planteo, hoy en día vivimos cada vez más en la movilidad, que también es un tiempo en el que el “estatus ontológico como sujeto legal está suspendido” (Butler, 2000). Concomitantemente, el sitio de la no-ley (estado de excepción) dentro de la ley, tiende a transformar el espacio “urbano” en un espacio biopolítico dislocado en el que las categorías políticas de lo moderno (tales como izquierda/derecha, privado/público, absolutismo/democracia) están entrenando en una zona post política de indistinción y por ende disolviéndose (Agamben, 1998:4).

Una pregunta aún más fundamental sería: ¿Cómo es posible reinventar la política y la polis? Al considerar enfoques estéticos (esteticistas) en este contexto, el campo no conlleva buenas noticias. Hasta ahora, la crítica artística al capitalismo ha enfatizado ideas tales como la hibridez, el nomadismo, la subversión y la trasgresión en contra del poder. La filosofía francesa post –estructuralista, por ejemplo, se opone abierta y vigorosamente al capitalismo y al poder con una crítica estética parece estar acoplándose al poder, que en sí mismo, en el “espacio de flukos”, se ha vuelto nómada.

Como Luc Boltanski & Eeva Chieapello plantean, desde los setenta, en tanto que la crítica al capitalismo ha sido acallada (por ejemplo, la marxista), “el nuevo espíritu del capitalismo” ha encontrado nuevas formas de legitimar la crítica estética, seguidas por una “transferencia de competencias del radicalismo de izquierda hacia la administración”. En otras palabras, la crítica estética se ha disuelto en una normatividad post-fordista, la noción de creatividad se ha recodificado en términos de flexibilidad y la diferencia ha sido comercializada. Sobra decir que éste también es el punto en el que el enfoque estético mismo debería reevaluar su relación con la ciudad y la vida pública.

En este sentido, resulta significativo que, hasta ahora, las ideologías de diseño esteticistas del nuevo urbanismo, ha justificado la realidad post política del campo. Por ello me gustaría replantear el tema de discusión una vez más como: ¿Hoy en día será posible repolitizar la estética urbana? O, ¿Es posible reinventar la ciudad como un “bien común”? O ¿Será posible regresar de los campos? Y, para repetir la vieja pregunta marxista. “¿Qué hacer, si el regreso es imposible?”.•

Camuflaje Urbano

Neil Leach

Una de las obras más conocidas del barroco es el *Éxtasis de Santa Teresa*, la exquisita escultura de Gian Lorenzo Bernini en la capilla Cornaro en la iglesia de Santa María della Vittoria en Roma. En esta obra no sólo se ha captado el interés de los entusiastas del barroco, sino también de los teóricos contemporáneos del mundo del psicoanálisis y la filosofía. ¿A qué se debe que esta obra sea de tal interés para esos teóricos? ¿Qué podrían aportar sus ideas sobre esta escultura a una discusión sobre la arquitectura contemporánea?

Santa Teresa de Ávila (1515-1582) fue monja carmelita y mística religiosa. Fue una reformista que estableció su propia orden y fundó diecisiete nuevos conventos a lo largo de España. En vida fue considerada santa y fue bien conocida por sus experiencias de arrobamiento religioso, que Bernini sin duda debe haber conocido cuando la representó tan vívidamente en su exquisita escultura. *Éxtasis de Santa Teresa*. Ciertamente las "visiones" de Santa Teresa ya eran conocidas para cuando fue canonizada en Roma en 1622, menos de 30 años antes de que Bernini empezara su escultura.

Para el mundo contemporáneo, su fama se debe a los vívidos e incisivos recuentos de sus episodios de arrobamiento de éxtasis que registró en su autobiografía.

"En estos arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y así se siente muy sentido faltar de él el calor natural; base enfriando, aunque con grandísima suavidad y deleite. Aquí no hay ningún remedio de resistir, que en la unión, como estamos en esta tierra, remedio hay: aunque con pena y fuerza, resistir se puede casi siempre. Acá, las más veces, ningún remedio hay, sino que muchas, sin prevenir el pensamiento ni ayuda ninguna, viene un ímpetu tan acelerado y fuerte, que veis y sentís levantarse esta nube o esta águila caudalosa y cogeros con sus alas". [1]

Naturalmente, el águila es Dios. Y un aspecto fundamental del arrobamiento es la idea de ser elevada por Dios:

“... porque erase así levantar un cuerpo de la tierra, que aunque el espíritu le lleva tras sí es con su suavidad grandes si no se resiste, no se pierde el sentido; al menos yo estaba de manera en mí, que podía entender era llevada. Muéstrase una majestad de quien puede hacer aquello, que espeluzna los cabellos, y queda un gran temor de ofender a tan gran Dios.” [2]

Sobrecogida por este estado de convulsión religiosa, el éxtasis la invade. Es un momento agrídulce de arrobamiento que resulta placentero pero a la vez doloroso. En este sentido, sus arrobamientos comparten lo sublime:

“Parecen unos tránsitos de la muerte, salvo que trae consigo una tan gran contento este padecer, que no sé yo a lo que comparar. Ellos es un recio martirio sabroso No sé up so atino a lo que digo o sí lo se decir, más, a todo mi parecer, pasa así. Mire vuestra merced qué descanso puede tener en esta vida. Pues el que había que era la oración y soledad, por que allí me consolaba el Señor es ya lo más ordinario este tormento, y es tan sabroso y ve el alma que es de tanto precio, que ya le quiere más que todos los regalos que solía tener. Parécele más seguro, por que es camino de cruz, y en sí tiene un gusto muy de valor, a mi parecer, porque no participa con el cuerpo sin pena, y el alma es la que padece y goza sola del gozo y contento que da este parecer.” [3]

Como la palabra “éxtasis” implica, esta experiencia va más allá del cuerpo. *Ekstasis* significa “parado afuera” del cuerpo. La experiencia del arrobamiento es una experiencia del alma, una sensación extra-corpórea. Durante este proceso, los ojos permanecen cerrados o entrecerrados, pero, en todo caso, el individuo casi no tiene conciencia del mundo exterior: [4]

“Digo que muchas veces me parecía me dejaba el cuerpo tan ligero, que toda la pesadumbre de él me quitaba, y algunas era tanto, que casi no entendía poner los pies en el suelo. Pues cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces, y como le toma se queda: si en pie, si sentado, si las manos abiertas, si cerradas. Porque aunque veces se pierde el sentido, algunas me ha acaecido a mí perderle del todo, pocas y poco rato. Mas lo ordinario es que se turba y aunque no puede hacer nada de sí cuanto a lo exterior, no deja de entender y oír como cosa de lejos. No digo que entiende y oye cuando está en lo subido de él (digo subido, en los tiempos que se pierden las potencias, porque están muy unidas con Dios).”[5]

Sin embargo, lo que empieza a surgir en la descripción de Santa Teresa de sus arrobamientos, es un tono marcadamente erótico. En lo particular, cuando está siendo acribillada por “una larga espada de oro”, como en la escultura de Bernini, su lenguaje es muy similar al discurso del placer erótico. Ella utiliza una relación sexual. Más aún, su arrobamiento es claramente un éxtasis corporal (quizás extra-corporal):

“Llevaba en la mano una larga espada de oro, cuya punta parecía una ascua encendida. Me parecía que por lo menos hundía la espada en mi corazón y me traspasaba las entrañas y, cuando sacaba la espada, me parecía que las entrañas se me escapaban con ella y me sentía arder en el más grande amor de Dios. El dolor era tan intenso, que me hacía gemir, pero al mismo tiempo, la dulcedumbre de aquella pena excesiva era tan extraordinaria, que no hubiese yo querido verme libre de ella... no tiene más que ver, a mi parecer, que una cosa muy corporal a una muy espiritual, y creo no lo encarezco mucho. Por que aquella pena parece, aunque la sienta el alma, es en compañía del cuerpo; entrambos parece participan de ella, y no es con el extremo del desamparo que en ésta.” [6]

Santa Teresa se une a Dios a través de sus arrobamientos. En este estado de éxtasis, se rompen los límites entre el yo y el otro. El éxtasis permite una forma de “unión” mística que, aunque religiosa en esencia, comparte ciertas características con la forma más carnal del amor. De hecho, el retrato altamente expresivo que hace Bernini de Santa Teresa, con su expresión “extasiada” y la apariencia “extenuada” de sus pies y manos, sólo refuerza este vínculo. [7]

Bataille y el Erotismo. A Georges Bataille (1897-1962) le intrigaba esta relación entre el misticismo y lo erótico. Bataille, naturalmente, era un teórico que se deleitaba en los excesos, un crítico que escribió y teorizó sobre el tema de la obscenidad y el erotismo. Además de la *Historire de l'oeil*, su obra de ficción altamente erótica, escribió *L'Erotisme* [8], un texto teórico. En *L'Erotisme*, Bataille se refiere a la forma en la que lo religioso siempre amenaza en convertirse en lo erótico. Él compara y contrasta estos momentos que se traslapan. A Bataille no le interesan ecuaciones simplistas que colocan a ambos en la misma categoría, reduciendo lo religioso a lo erótico y tratando el arrobamiento como poco más que, una forma de orgasmo sexual. “El contraste entre el amor divino y el carnal”, apunta, “es muy marcado... debemos evitar ambos abismos: no debemos tratar de disminuir las experiencias de los místicos simplemente por comparar, como lo han hecho inintencionadamente los psiquiatras. Tampoco debemos espiritualizar el dominio sexual, exaltándolo al plano de las experiencias etéreas.” [9] Más aún, para Bataille, la principal diferencia es que una experiencia mística deja al individuo en un estado de exaltación y la experiencia sexual sume a la persona en un estado de asco: “La experiencia mística y la erótica se diferencian en que la primera es totalmente exitosa. El libertinaje erótico conduce a la depresión, al asco y a la parálisis. Por lo contrario, en los límites de la visión mística nos espera la promesa de la iluminación”. [10]

Sin embargo, admite que hay “sorprendentes similitudes e incluso correspondencias o características intercambiables entre ambos sistemas”. Marie Bonaparte explica, había comparado el éxtasis directamente con el acto sexual, citando el ejemplo de una monja que había tenido la experiencia de dichos arrobamientos, sólo para descubrir posteriormente cuando dejó el convento y se casó, que estos “arrobamientos” habían sido, de hecho, una forma de orgasmo sexual. San Bonaventura también había observado que no es poco frecuente que durante sus arrobamientos, los místicos se “ensucien con el fluir carnal”. [11]

L'Erotisme fue publicado en 1957, pocos años antes de la muerte de Bataille, por lo que quizá no sea coincidencia que el tema central de este texto sea la muerte y su relación con la vida en el contexto de lo erótico. Por que no se trata simplemente de la propagación de la vida, que literalmente en ocasiones pueda conducir a la muerte, como

en el caso de una madre que fallece durante el alumbramiento. Más bien, ambos se entrelazan en el momento erótico. Bataille observa que el erotismo es “un abrirse a la vida hasta el punto de la muerte”. [12]

El término popular utilizado para referirse al orgasmo, *la petite mort*—“la muerte chiquita”, es una referencia directa de esta relación. Hay una conexión explícita entre la muerte y lo erótico. Bataille reflexiona sobre este tema basándose en la figura de Santa Teresa, pues ella misma acepta la sensación de muerte que acompaña la experiencia vital de sus arrobamientos. Para Bataille es como si el deseo de vivir una vida “hasta los límites de lo posible y lo imposible con una intensidad cada vez mayor” trajera consigo el deseo de la muerte, pero es un deseo de la muerte que, en lo que parece ser una paradoja, permite trascender de la muerte:

El deseo de vivir mientras se deja de vivir, o de morir son dejar de vivir, es el deseo de un estado extremo que Santa Teresa ha sido única al descubrir vívidamente a través de palabras. “Muerdo por que no muerdo”. Pero la muerte e no morir es precisamente la muerte; es la etapa más extrema de la vida, si muerdo por que no muerdo, siento que sigo vivo y sigo vivo. Santa Teresa se tambalea, pero en efecto no murió por su deseo de experimentar esa sensación. Se tropezó pero en efecto lo que hizo fue vivir más violentamente, tan violentamente que podía decir que estuvo en el umbral de la muerte, pero, aunque esa muerte la llevó a un estado extremo de pureza, no dejó de vivir. [13]

En estado de arrobamiento del místico religioso todas las diferencias se soslayan y todas las distancias se borran. El sujeto en estado de éxtasis está perdido en un estado e gozo oceánico. “Ya no hay diferencia alguna entre una cosa y otra en ningún sentido: no hay distancias; el sujeto está perdido en la presencia indistinta e ilimitable del universo y deja de pertenecer al paso del tiempo. Está absorto en un instante infinito, aparentemente irrevocable, sin raíces al pasado ni expectativas de futuro, y el instante mismo es la eternidad.” [14]

Aquí encontramos relaciones directas con la teoría del sacrificio de Bataille. La “muerte” el momento erótico es similar a la muerte del momento del sacrificio. El erotismo lleva a

la disolución de los límites del yo, pero también a una fusión entre el yo y el otro, que va más allá del carácter “auto-contenido” de nuestra existencia normal. Entonces, el erotismo, como sacrificio, lleva a la trascendencia del ser, u a una apertura a la continuidad fundamental de la existencia; “Al disolver los distintos seres que participan con ella, la actividad erótica revela su continuidad fundamental. Es como el oleaje de un mar tormentoso. En el sacrificio, ... una muerte violenta interrumpe la discontinuidad de la criatura: lo que permanece, lo que los espectadores tensos experimentan en el silencio posterior, es la continuidad de toda existencia con la que la víctima ahora es uno.” [15]

Más que nada, es importante reconocer que, según Bataille, el sacrificio –como el amor – no devienen en falta de armonía, sino que lo contrario: “La función más elemental del sacrificio es hacer que la vida y la muerte entren en armonía, al darle a la muerte entrada a la vida, a la vida momentaneidad y al permitir que el vértigo de la muerte dé paso a lo desconocido. Aquí, la vida se mezcla con la muerte, pero al mismo tiempo la muerte es un signo de la vida, un camino al infinito.” [16]

Si bien Bataille no se refiere explícitamente a la experiencia estética en general, sí traza un paralelo entre la poesía, la muerte y el erotismo y articula claramente la fusión que la poesía misma puede ofrecer; “La poesía lleva al mismo lugar que todas las formas el erotismo – a la mezcla y fusión de objetos separados. Nos lleva a la eternidad, nos lleva a la muerte y, a través de la muerte, a la continuidad. La Poesía es eternidad: el sol puesto a la altura del mar.” [17]

Así, para Bataille, lo místico y lo erótico hasta cierto punto se unen en el momento del éxtasis y lo hacen entro del marco simbólico de la vida y la muerte.

Lacan y la “jouissance” de Santa Teresa. Jaques Lacan también sintió fascinación por la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y utiliza la imagen como portada e su volumen *Encore*. [18] Él, como Bataille, también encuentra paralelismo entre el erotismo y el misticismo religioso al que alude la escultura. Ciertamente, para Lacan, las experiencias de Santa Teresa tal y como las presenta la escultura de Bernini son profundamente eróticas. “Es como para Santa Teresa –tienes que ir a Roma y ver la escultura de Bernini para

entender de inmediato que se está viniendo. No hay duda al respecto.” [19] Sin duda hay un cierto tono reductivista y condescendiente en los comentarios un tanto frívolos de Lacan sobre Santa Teresa. [20] Sin embargo, la aportación crucial de Lacan es situar toda la cuestión del éxtasis dentro de un contexto más amplio de *jouissance*.

En esta obra, Lacan se centra en el sentido de *jouissance* que emana de la escultura. El término *jouissance* ha sido utilizado desde el siglo XVI en la literatura inglesa. Literalmente puede traducirse como “placer”, por ejemplo, al referirse al “placer” del texto, etc. En francés, el término *jouissance* mantiene cierto tono erótico que se ha perdido en las apropiaciones del término al inglés –ya que tiene connotaciones sexuales más abiertas que se refieren al placer mismo del acto sexual. [21] Si los escritores post estructuralistas desde Derrida a Cixous evocan el término constantemente, lo hacen en el sentido amplio de placer “erótico” que se deriva de leer el texto.

En Lacan, el término *jouissance* excede el sentido simple del “placer”. Es en el punto en el que pasamos “más allá del principio del placer”, cuando la simple sobrecarga de placer constituye una forma de dolor, cuando experimentamos *jouissance*, que puede entenderse como una forma de “dolor placentero”. [22] Pero, para Lacan, el problema no es la carencia de *jouissance*, sino su exceso. La *jouissance*, entonces, se percibe como un sufrimiento insostenible, aunque en un nivel inconsciente se experimente como una forma de placer. [23] De tal suerte, en la *jouissance*, podemos acercarnos a la presencia de lo sublime ya que cuando sucede, se revela un rastro de la intensidad de lo “real”, que –en términos lacanianos- siempre es inaccesible. Lo “real” no puede ser simbolizado. Siempre permanece como un elemento cerrado al cual nos podemos acercar, pero nunca asir. Así, la *jouissance* misma toma el lugar de lo que está por escondido. [24] Y cuando encontramos un objeto que da fe de lo “real”, como los “aterrorizantes” ángeles e la *Elegía de Duino* de Rainer María Rilke, el evento siempre es traumático. De ahí que los agridulces éxtasis de Santa Teresa ofrezcan el perfecto ejemplo de *jouissance* plena. [25]

El erotismo de la orquídea. Entonces, ¿Cómo podemos evaluar la escultura de Bernini desde un punto de vista arquitectónico y qué reflexiones puede ofrecer para una relación extática con la arquitectura? Lo que empieza a surgir es un sentido en el que,

por un lado, lo erótico comparte similitudes con el estado de éxtasis religioso tal y como lo observó Bataille y, por otro, con la *jouissance* del texto tal y como lo plantearon Lacan y otros. Si incluimos la arquitectura y otros objetos de contemplación estética en la segunda categoría del -textoll, podríamos empezar a reconocer que los mecanismos que suceden en la contemplación estética son una réplica tanto de los que ocurren en un encuentro religioso, como en uno erótico. Por lo tanto, podemos explorar la naturaleza fundamental de la contemplación estética, comparándola a estas dos últimas. A lo largo de todo esto perdura la sensación de que, en el caso de la arquitectura, del ambiente construido, ellos significa entablar una relación con el “otro”.

Por lo tanto, podemos recordar el potencial que tienen el ámbito estético para crear un sentido de “pertenencia” que refleja el compromiso de lo religioso o el sentido erótico de la devoción. Como tal, podemos considerar que el ámbito estético juega un rol social importante en la compensación de la disolución de otras estructuras de pertenencias, tales como la religión o la familia, y puede convertirse en una forma de contrarrestar la falta de pertenencia homogeneizada de la sociedad contemporánea y anclar a los individuos en su ambiente. Así, en un mundo cada vez más nómada en el que las identidades siempre son plurales y están en constante flujo y en donde las nociones de un hogar fijo están perdiendo su hegemonía, el ámbito estético se abre como uno potencialmente ofrece un sentido momentáneo de “pertenencia”. Este sentido de pertenencia se atisba en la discusión que se refiere al concepto “convertirse” en la obra de Deleuze y Guattari.

Al descubrir a una avispa que se posa en una orquídea y la interacción que existe entre ambas, Gilles Deleuze y Félix Guattari nos proporcionan un comentario evocador sobre la relación de los insectos con su hábitat. Aquí parecería que se están refiriendo a la avispa cavadora o *Gorytes mystaceus* y *Gorytes campestris*, y a la orquídea *Ophrys insectifera*. Lo sorprendente de esta orquídea es su parecido físico a la avispa cavadora. La orquídea se ve y huele como una avispa cavadora hembra. Como resultado, parece ser que engaña a la avispa macho, haciéndole creer que la orquídea es una avispa hembra. Quizá la avispa cae en el engaño o tal vez decide participar en el juego y se deja seducir por la orquídea. Una vez que ha aterrizado en ésta, la avispa actúa como si estuviera excitada o participando en alguna forma de cópula, pues frota su estomago sobre la superficie aterciopelada del labellum y aletea sobre ella. Friedrich Barth describe este proceso como una forma de “pseudocopulación”. [26] La actividad frenética causa que el polen se le pegue a la avispa. Eventualmente esta se cansa y

prueba con otra orquídea. Así, la avispa es engañada y sirve como pareja sexual substituta de la orquídea, ayudando a transportar el polen de una planta a otra.

La relación entre la avispa y la orquídea es compleja. La orquídea se ha adaptado a la avispa, pero la avispa también ha desarrollado un patrón de comportamiento que le sirve a la avispa. Como Deleuze y Guattari observan, la avispa y la orquídea entablan una relación mutua reciprocidad en la que la avispa influye a la orquídea tanto como la orquídea a la avispa. El término “convertirse” captura la acción dinámica entre la avispa y la orquídea. “Convertirse” –convertirse en animal, convertirse en hembra, convertirse en molecular, convertirse en imperceptible, convertirse en otro- es un concepto clave para Deleuze y Guattari. Todas las formas de conversión esencialmente tienen que ver con convertirse en otro y ello significa que el sujeto interactúa creativamente con el otro. Al mismo tiempo, un estado de “conversión” no lo constituye una entidad en particular, sino que se refiere al espacio entre varias entidades, y constituye un “punto de partida” entre ellos: “una conversión no es uno o dos, o la relación entre ambos: es el espacio entre ambos, el punto de fuga.” [27]

“Convertirse” es claramente un proceso interactivo que nunca puede limitarse a que una entidad individual se “convierta” en otra. Convertirse siempre implica cierta reciprocidad, una interacción mutua. Deleuze y Guattari se refieren a esto como un “bloque” de conversión:

“No se trata de que un término se convierta en otro, sino que lo encuentra. Es una conversión única que no es común a ambos, ya que no tienen nada que ver el uno con el otro, sino que sucede entre ambos, que tiene su propia dirección, un bloque de conversión, una evolución a –paralela. Se trata de una doble captura, la avispa y la orquídea: ni siquiera algo que estaría en la una, o algo que estaría en la otra, o incluso algo que intercambiara o mezclaran, sino más bien se trata de algo entre ambas, afuera de las dos y que fluyen en otra dirección.” [28]

Para Deleuze y Guattari “convertirse” es un término muy sugerente que apunta hacia nuevas estrategias de “pertenencia” en nuestro mundo contemporáneo. Sin embargo lo que no podemos perder de vista, en ninguna discusión sobre el “convertirse”, es la





naturaleza profundamente erótica de la interacción entre la avispa y la orquídea. Es una interacción que revela la "correspondencia sensual" que puede existir entre una creatura y su hábitat. De hecho, nos proporcionan una analogía altamente arquitectónica para un capullo estético –una forma de santuario temporal dentro de una sociedad de fluidez y flujo.

Barragán y la arquitectura del éxtasis. Dentro de esta sesuda mezcla de estética, erotismo y religión, reunidos bajo el ámbito del éxtasis, podemos empezar a reconfigurar la forma en la que entendemos la estética. En otras palabras, el ámbito estético necesita ser reconocido no como una operación discreta y pura, sino como una que tanto toma de, como una que comparte afinidades con lo erótico y lo religioso. Como nos lo recuerdan los pensadores psicoanalíticos, no es simplemente que el arte sea una forma sublime de lo erótico. Ni se trata únicamente de que lo religioso dependa de lo estético (como podrán ver, por ejemplo, con el canto angelical de un coro, el incienso y la espléndida ornamentación de la iglesia), así como de que lo religioso tiene ciertas afinidades con lo erótico, como ha subrayado anteriormente. Sino que estos distintos ámbitos están profundamente interconectados, tanto así que no tiene mucho sentido hablar de uno de ellos aisladamente. Estos tres ámbitos independientes están ligados como una constelación gracias a la lógica del *jouissance*. Es como si la *jouissance* de la experiencia estética tuviera afinidades directas con el dolor agrisado el que alude Lacan en sus discusiones sobre los éxtasis de Santa Teresa.

Este enfoque podría permitirnos abrir nuestro marco de referencia para reflexionar sobre el discurso de la arquitectura y dejar atrás las ideas un tanto rígidas que se han convertido en norma. Necesitamos abrirnos, en otras palabras, a la posibilidad de una erótica de la arquitectura, una arquitectura de la dicha, una arquitectura de lo extático.

¿Cómo, entonces podría esto permitir una revaloración del trabajo de un arquitecto como Luis de Barragán, cuya arquitectura tan exquisita como una orquídea, nos acerca al estado estático que refleja la escultura de Santa Teresa de Bernini? ¿Cómo podría configurarse su suntuosa producción arquitectónica dentro del esquema de lo estético, lo religioso y lo erótico que hemos trazado? Quiero sugerir que la evidente iconografía religiosa en toda la obra de

Barragán no sólo es testimonio de sus profundas convicciones religiosas, sino que también apunta hacia una conexión entre lo religioso, lo erótico y lo estético.

Una visita a la casa de Barragán resulta muy reveladora. Como lo muestra su estilo de vida, Barragán vivía una vida aparentemente ascética, a pesar de la relativa "lujuria" de la arquitectura que creó, con su sensual juego de forma y color. La recámara de Barragán tiene muchas similitudes con una celda monástica, con su austera cama individual y su crucifijo en la cabecera. En el anexo contiguo se pueden encontrar más crucifijos. Lo más curioso, sin embargo, son los látigos también ahí expuestos. ¿Barragán mismo los guardaba ahí? Y, de ser así, ¿Con qué propósito? ¿Debemos asumir, como afirma el guía en la casa, que los dejaron ahí simplemente por que Barragán utilizaba esa habitación para ponerse su ropa de equitación? ¿O tenían otra función? ¿Por qué por ejemplo, dejarían los látigos ahí y no en el mismo cuarto en el que se almacenaba el resto del equipo de equitación como los estribos, la silla, etc.? ¿No deberíamos asumir que estos látigos fueron usados con otros propósitos, como la autoflagelación o algo semejante? De hecho, no debemos asumir que los objetos expuestos están obligados que tener un significado utilitario directo. La casa promedio, por ejemplo, está llena de objetos que nunca son usados para lo que fueron hechos, pero que están ahí presentes por razones meramente simbólicas. Más que eso deberíamos cuestionar si dichos objetos tienen la capacidad de sugerir ciertas ideas de lo corpóreo muy arraigadas. En otras palabras, estos látigos podrían estar colocados como contrapunto del crucifijo. Se convierten en objetos de contemplación que nos permiten imaginar la posibilidad de dolor. Por extensión, también nos permiten imaginar la posibilidad de placer.

¿No será entonces posible que estos látigos nos permiten entrever la perspectiva estética de Barragán? ¿En los interiores de belleza tipo orquídea de Barragán podemos detectar un cierto erotismo del dolor, pero también un erotismo del placer? ¿Y, este erotismo no podría entenderse en términos religiosos como parte del funcionamiento de lo extático? ¿Acaso podría permitirnos entender tanto la naturaleza de la visión estética del mismo Barragán, como la naturaleza misma de la disciplina de la arquitectura? ¿En otras palabras, el trabajo de Barragán no es un ejemplo perfecto de las operaciones de *jouissance*, de la estética erótico-religiosa que es el meollo de toda la buena arquitectura? •

¿Políticas para el arte público?

Lorena Wolffer

Hablar de políticas para el arte en espacios públicos –prefiero emplear este término y no el de conflictivo “arte público” –en el panorama actual de la ciudad de México trae consigo, ineludiblemente, toda una serie de complicaciones. Quienes hemos realizado– o intentado realizar– proyectos artísticos en el ámbito de lo público sabemos que éstos nos obligan a fungir como una suerte de negociadores entre fuerzas políticas, leyes insuficientes y limitantes, y burócratas o funcionarios con intereses encontrados. Hablar sobre algún proyecto de esta naturaleza equivaldría a hacer un largo recuento telenovelesco y chusco sobre reuniones estériles, decisiones arbitrarias y escenas simplemente insólitas, dignas de una tira cómica. Los proyectos a los que me refiero no son precisamente la muestra de esculturas en el Paseo de la Reforma, sino distintos trabajos cuya génesis parte del contexto en el que son presentados y cuyo objetivo es establecer un diálogo con ese determinado.

Vienen a colación, por nombrar un solo ejemplo, los motivos que llevaron a César Martínez a cambiar el color de “Piedad entubada” –una intervención que realizó a principios del año pasado en un tramo del Viaducto como parte de la muestra Agua Wasse. Por medio de un azul intervención pictórica, César pretendía trazar lo que antiguamente fuera el paso del Río de la Piedad, César pretendía trazar lo que antiguamente fuera el paso del Río de la Piedad. Sin embargo –después de más de un año de negociaciones -, algunos funcionarios del Gobierno del Distrito Federal lo “invitaron” a cambiar el color propuesto argumentando que éste “evocaba tientes partidistas”. Así, la intervención que hoy puede apreciarse en el viaducto es de un tono verde aqua, en palabras del artista: “un color que más bien remite al que emplean en las escuelas secundarias, a pasamanos para niños o baños públicos”. Y ésta es sólo una de tantas historias de cómo funcionarios y/o leyes han transformado –voluntaria o involuntariamente– propuestas de arte en espacios públicos.

Pero para discutir acerca del papel del arte en espacios públicos en esta ciudad debemos, a mi juicio en primera instancia, abordar la compleja conformación de

“nuestro” espacio público. Como seguramente se ha discutido ya en las mesas anteriores de este simposio, el conjunto de territorios que conforman éste término no esta necesariamente la “calidad” de un espacio público frente a otro. En oposición al planteamiento de los espacios públicos como aquellos en los que todos podemos ser incluidos y tolerados, urbanistas y sociólogos han argumentado que quizás éstos jamás han sido del dominio público, y que, en cambio, han sido espacios parroquiales. Como lo proponen Marten Hajer y Arnold Reijndorp en su libro *In Search of the New Public Domain*: “...aquello que mucha gente experimenta como un espacio público placentero homogéneo. [...] El dominio público es, por ende, más que un lugar, una experiencia. Uno experimenta este espacio como dominio específico”.

En la ciudad de México, desde la proliferación desmedida de la publicidad exterior hasta la construcción e casas privadas en reservas ecológicas, la frontera entre aquello que llamamos espacio público y espacio privado se establece día a día y varía de un momento a otro. La ausencia histórica de una ley que regule la publicidad exterior, por ejemplo, es una muestra dramática del vacío legislativo que existe en este renglón. Los espacios públicos de la ciudad de México son áreas de interacción altamente conflictivas –casi siempre definidas por el comercio y el consumo- , que cumplen con un amplio abanico de funciones privadas, confirmando los planteamientos de Hajer y Reijndorp. Pero ¿Cómo podría ser otra forma si es precisamente en la conformación de una urbe donde se representan claramente las inequidades que subsisten en su sociedad? Si miramos el espacio público como un medio a través del cual pueden construirse ideas sobre la ciudadanía y la pertenencia a una ciudad –como lo plantean Lynn Steaheli y talbert Thompson en su artículo “Citizenship, community and Struggles for Public Space”– la conformación del Distrito Federal no es más que un mapa de las realidades, económicas y políticas de sus habitantes.

Considerando esta intrincada realidad, creo que habría que comenzar por discutir los complejos motivos a los que obedece la conformación de nuestra ciudad, que incluya un análisis sobre el posible lugar del arte, para posteriormente proponer las políticas necesarias.

Es verdad que en la ciudad de México no existen políticas adecuadas para el arte es espacios públicos y que por ello a menudo resulta *quasi* heroico desarrollar proyectos en este contexto. Pero no se trata de arbitrariamente imponer políticas para el arte, sino de considerarlo como un factor fundamental y necesario dentro del espacio público.
No

propongo crear organizaciones como el Toronto Public Committee – dedicado a la “democratización del espacio público”, principalmente a través del lanzamiento de campañas publicitarias–, sino entender el arte como una forma de interpretación –que no de decoración– de nuestra urbe en discusiones mucho más amplias sobre políticas necesarias para la ciudad.

Desde hace más de un año, Saúl Villa –mi colaborador en el proyecto “La belleza está en la calle”– y yo hemos discutido las problemáticas del espacio público y el lugar que el arte contemporáneo puede o debe ocupar en éste. Las innumerables reuniones que al respecto hemos sostenido como funcionarios públicos artistas, curadores, urbanistas, arquitectos, empresarios e incluso diputados y los casi inexistentes resultados que se derivaron de ellas, me han demostrado que cualquier consideración sobre el arte en espacios públicos debe necesariamente realizarse dentro de discusiones sobre la conformación de nuestra urbe y no independiente de estas. En un intento por ahondar en el tema, Saúl y yo incluso organizamos el coloquio “Público” – presentado en la Sala de Arte Público Siqueiros y coordinado también por el arquitecto Arturo Ortiz en julio de 2002 – en el que participaron desde artistas hasta empresarios.

A partir de mis experiencias y de las numerosas interrogantes que se plantearon en el coloquio “Público”, estoy convencida que insistir en proponer políticas diseñadas única y específicamente para el arte en espacios públicos no solo resultaría un esfuerzo fútil, sino que requeriría tomar en cuenta otra suerte de consideraciones, aparentemente básicas: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte en espacios públicos? ¿De qué expresiones artísticas estamos hablando? ¿Producidas por que artistas? ¿Avaladas por quien? ¿Dirigidas a que públicos? Si alguno de los proyectos más valiosos desarrollados en la arena del espacio público han sido representados ahí, entre otras cosas, para escapar a los procesos de legitimación del mundo del arte y para dirigirse a públicos más heterogéneos que aquellos que asisten a inauguraciones, ¿no se perpetuarían y reproducirían esos mismos patrones –propios de los espacios artísticos establecidos– en la creación de una comisión o institución dedicada al arte en espacios públicos? Y lo más importante: en caso de desarrollar políticas para el arte en el espacio público ¿cómo garantizar que sean inclusivas de una gama heterogénea de manifestaciones?

No me cabe la menor duda la pertinencia y necesidad de forjar ciertas propuestas de arte en espacios públicos que actúen como recursos catalizadores y provocadores y que induzcan a la reflexión sobre la ciudad en que vivimos y sus complejidades. Sin embargo tomando en cuenta las problemáticas antes mencionadas y, reticente a entrar en discusiones limitadas sobre políticas específicas para el arte en espacios públicos, prefiero simplemente hablar de algunos proyectos. Estos trabajos han logrado establecer un refrescante diálogo con el contexto en el que se presentan y, por extensión, con las comunidades que lo habitan o transitan. Ante la realidad de que los espacios dedicados al arte contemporáneo (gubernamentales y privados) atienden la demanda de una minoría extrema, dichas propuestas proponer revertir esa tendencia exponiendo el arte a diversos públicos y comunidades, volviéndolos parte de la reflexión artística.

Cada vez estoy más convencida de que los proyectos en y para espacios públicos deben de realizarse de manera independiente y autogestiva –sin oficios gubernamentales, permisos delegacionales ni certificados artísticos oficiales– y que, tal vez, ésta sea una de las formas más efectivas para transformar ciertos espacios públicos en dominios públicos.

En este sentido quiero referirme a las obras de algunos graffiteros locales, como *Humo*, *Skape* o *Krater*. Como un arte contestatario de intervención urbana, el grafiti es una herramienta expresiva no domesticada que genera numerosas narrativas y estéticas. El autor de *The Art of Getting Over: Graffiti at the Millenium* y -artista público" Stephen Powers –como el mismo se define– dice: "lo que vendo no son en realidad productos sino 'vapores' que, en él habla de *hip-hoperos*, se refiere a una imagen pública". Es en ese sentido que me interesa el grafiti como una forma de presentación pública de ciertos sectores, a menudo de graffiteros como el *Humo* –miembro del Crew DNC (Diseñando nueva cultura) que entiende y utiliza el grafiti como una herramienta contemporánea para reinterpretar y recuperar la historia– si no el hecho de que los graffiteros se apropian y bautizan el espacio público – y a menudo, el espacio privado también – como su principal espacio de –presentación. Es verdad, el grafiti es una imposición, pero también lo son el arte público oficial y el llamado branding de la ciudad. La diferencia con este último sin embargo es que el grafiti no está dedicado –como asevera Powers– a vendernos productos. Quienes transitamos por la ciudad hemos advertido la cada vez más evidente comercialización del espacio público por parte de empresas y trasnacionales: las vallas para publicidad exterior hoy cubren numerosas bardas y muros, la nomenclatura de las calles en la Delegación Miguel Hidalgo ha sido privatizada con logotipos de Coca – Cola y los policías en Insurgentes se erigen dentro

de módulos azules de Pepsi. Frente a este fenómeno, la toma de espacios por parte de grafiteros y de los llamados *billboard liberators* –quienes trabajan con o intervienen publicidad exterior– no sólo resulta refrescante sino, en mi opinión, necesaria.

Por mi parte, además de algunos performances presentados en espacios públicos, he realizado dos proyectos con espectaculares en la ciudad de México. El primero fue “Soy totalmente de hierro”, un proyecto que lleve a cabo en colaboración con el fotógrafo Martín Vargas y la diseñadora gráfica Mónica Martínez en el año 2000. Por medio de diez anuncios espectaculares colocados en distintos puntos de la ciudad, esta “contra campaña” buscaba cuestionar y responder a las representaciones estereotípicas femeninas adaptadas por la campaña publicitaria *Soy Totalmente Palacio* y por otras tantas que interrumpen en el entorno urbano.

Con la idea de crear un espacio publicitario alternativo en los propios sitios donde se “exhibe” la publicidad, la intención fue propiciar un análisis acerca de las intrincadas formas en la que la sociedad –a través de uno de sus medios más contundentes y reveladores– construye y manipula nuestras nociones de feminidad. En las cinco obras finales no busco descubrir soluciones instantáneas a problemas añejos; en cambio, intenté articular alguno de los puntos, a mi juicio fundamentales, que rebatieran la forma de representación de las mujeres en la publicidad contemporánea mexicana. Las cinco obras fueron sentadas en las siguientes ubicaciones:

1. “Este es mi palacio y es totalmente de hierro!” Tlalpan y Eje 6 Sur, y Periférico Canal de Garay y Eje 6 Sur.
2. “¿Quién te enseña como ser mujer?”- Insurgentes y Av. Del Imán, y Plaza Santa Cruz, San Antonio Abad.
3. “El problema es que piensas que mi cuerpo te pertenece” – Insurgentes y Copilco, Insurgentes y Quintana Roo.
4. “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen”- Camino a Santa Teresa y Río Churubusco y Calle 17
5. “Ninguna campaña publicitaria es capaz de silenciar mi voz” – Periférico Sur y Zacatépetl, Viaducto y Tránsito.

Durante los dos meses de exhibición de los espectaculares, las reacciones fueron numerosas y asombrosas. Además de una rueda de prensa, otorgué más de cincuenta entrevistas a periódicos, revistas y programas televisivos. Llegué hasta treinta correo



Grnffilt produc,do por Skape para la expos1c'bn <,Knmen urbano? curada par Lorena Wotffor, feshva del Centro H1stonco Ant,go.10 Ed1fic'0 de Bomberos C,udad de Mexico ::>001

electrónicos al día y fui invitada a distintos *chats* en lo que recibí algunos comentarios a favor y muchos otros en contra. Incluso me llamaron de un famoso *talk show*, cuyo productor insistía en confrontarme con la directora de la campaña de El Palacio de Hierro. Aunque la invitación me pareció un tanto simpática, evidentemente no acepté.

El segundo proyecto –al que ya hice referencia anteriormente– es “La belleza está en la calle”, realizando una colaboración con Saúl Villa. Originalmente el proyecto estaba planteado como una serie de treinta espectaculares en los cuales pretendíamos representar algunas de las tensiones que cotidianamente acaecen en la ciudad. Sin embargo, debido a la cancelación de apoyos ya pactados por parte de distintas instituciones en razón de hipotéticos “medios políticos”, el proyecto se conforma únicamente de tres obras (una escuálida versión de los trabajos originales) actualmente expuestas en algunas vías de la ciudad, además de otra exhibida en la fachada de la Sala de Arte Público Siqueiros durante el coloquio “Público”. Como respuesta a las dificultades se conforman de sencillas reflexiones sobre la compleja conformación del espacio público en la ciudad de México. Las cuatro obras tipográficas son las siguientes:

1. “Este no es un anuncio, es un espacio público” – Av. Revolución y Mixcoac.
2. “¿Dónde empieza lo público?” – Circuito Interior, Col. Cuauhtémoc
3. “¿Quién controla lo público?” – Av. Cuauhtémoc y Eje 8 Sur
4. “La noción de lo público es privada” – Sala de Arte Público Siqueiros

Quizá por que este proyecto no implicaba una supuesta confrontación con una de las grandes tiendas departamentales mexicanas, la versión final y disminuida de “la belleza está en la calle” no contó con el impacto mediático de “Soy Totalmente de Hierro”, pero no por ello me parece menos importante.

Empleando una estrategia distinta a dirigiéndose a públicos más específicos, los trabajos de algunos performanceros abordan ya articulan nociones de performatividad en el ámbito público. Si el performance puede funcionar como una metáfora de los contratos implícitos que cotidianamente tienen lugar en nuestra sociedad – como lo postula la estadounidense Kathy O’Dell en *Contract with the Skin: Masochism, Performance Arte and the 70’s*–, estos trabajos buscan alterar los contratos que se representan en el espacio público y, por tanto, redefinirlo por unas cuantas horas. Me refiero a la obra de artistas como Ema Villanueva, performancera harto incomprendida

por el mundo del arte, tanto por las temáticas que aborda y los formatos que utiliza, como por el hecho de que sus trabajos desafían la idea de que el arte es una comodidad dirigida por u para unos cuantos, y que frecuentemente se salen de los espacios tradicionales del arte para hacer uso del espacio público.

En su performance “Pasionaria”, Ema –vistiendo un pequeño bikini negro y rojo, y con el resto del cuerpo pintado de esos mismo colores– caminó desde el metro Zapata hasta la UNAM cuando nuestra máxima casa de estudios era resguardada por la policía. Mientras la sociedad mexicana se dividía entre los ultras, los moderados y los definitivamente anti–CGH, Ema salió a la calle a plantear y defender su punto de vista. En su camino le pidió a la gente que manifestara sobre su cuerpo sus opiniones respecto de la huelga de la UNAM. En ese largo y cansado recorrido, Ema utilizó su cuerpo –objeto meta sexualizado por ella misma– como portador o recipiente del conflicto de la UNAM. A través de volantes que repartió entre su “público”, estableció que no era integrante del CGH pero que, como estudiante de la UNAM, no volvería a sus aulas hasta que no se cumplieran los 6 puntos del pliego petitorio del CGH. Ema incluso confrontó a los policías directamente, quizá de una manera más efectiva que el propio CGH, intentando entregarles volantes y ante su reticencia a tomarlos, metiéndoselos en los bolsillos. Las cámaras de televisión y reporteros cazando la última noticia del conflicto, transformaron este performance en la noticia del día.

Por último, quisiera referirme a dos proyectos fundamentados en el establecimiento de un diálogo entre distintas comunidades, promovidos en el Museo de la Ciudad de México, -bajo la dirección de Conrado Tostado– con y las colonias Buenos Aires, Doctores Sur y Tepito. Además de exposiciones y performances, estos proyectos involucraron conferencias, charlas y más notablemente visitas guiadas a las colonias citadas. “La culpa por la fama: Buenos Aires y Doctores Sur” y “Tepito”: el objeto invendible estuvieron fundamentados en que las colonias mismas –a través de la voz de sus comunidades– fueran las que se presentaran. Frente a la estigmatización de ambas colonias por parte de la población de nuestra ciudad, las visitas guiadas consistieron en invitar a personas de estas zonas de la ciudad a dialogar con los habitantes de Tepito, la Bueno Aires y la Doctores Sur. Así, los visitantes conocieron desde los puntos de vista y experiencias de quienes viven en dichas zonas hasta algunas de las actividades que ahí se realizan, como los desfiles de carros alegóricos dedicados a la virgen, que se celebran cada 15 de Agosto en la Buenos Aires y la Doctores Sur. Entre los distintos componentes de estos proyectos, resalta también la presentación de historietas –pintadas por distintos artistas– sobre la historia de la Buenos Aires en las cortinillas de algunos de los negocios que se encuentran en sus

calles. Así, la colonia se transforma por la noche –cuando los negocios estaban cerrados y las cortinillas bajadas– y narraba su propia historia.

Si bien puede ser que este tipo de proyectos no inserten exclusivamente dentro de la categoría de arte en espacios públicos, si incluyen un diálogo con y entre los habitantes de la zona en las que tuvieron lugar, que parece, además de deseable, necesario. En última instancia, creo que las propuestas de arte en espacios públicos más interesantes y acertadas son precisamente aquellas como las emprendidas por el Museo de la Ciudad de México, que se asemejan a proyectos como “Code 33” de la norteamericana Suzanne Lacy. “Code 33” fue un proyecto de arte público que se llevó a cabo a lo largo de 2 años (1998-1999) con ciertos jóvenes, policías y residentes de Oakland, California y que culminó con la presentación de un performance público. El proyecto incluyó talleres de facilitación y confrontación entre jóvenes y policías, producciones en video, reportes de prensa y una serie de discusiones comunitarias. Igual que en el caso de los proyectos en Tepito, la Buenos Aires y la Doctores Sur, estas actividades facilitaron y promovieron un visibilidad distinta de los espacios y las comunidades involucradas, además de que erradicaron o transformaron preconcepciones que se tenían sobre sitios y comunidades específicas.

Lejos de defender la obra impuesta en una avenida o plaza por el régimen de la “ciudadanización de la cultura” o la “intervención” ingeniosa de algún artista en un camellón de la condesa, creo que nos hacen más visibles, que nos otorgan una presencia y una pertenencia y que nos ayuda a entender quiénes somos y dónde vivimos. Y respondiendo a la pregunta que postula esta mesa ¿Políticas para el arte público? No, muchas gracias. •



Asymptote

Hani Rashid

Asymptote, como escucharon, es la compañía que tenemos mi socia Lisa Anne Couture y yo en Nueva York. Desde que empezamos hace años, hemos estado involucrados en muchos distintos tipos de proyectos.

Se me ocurrió de lo que podía hablar aquí serían siete puntos de lo que quizá desde el punto de vista de Asymptote, pueden ser una forma de que los arquitectos se revigorizan y reconsideran la ciudad, replanteando el espacio urbano como un lugar de despliegue. Esa zona gris entre el arte, la arquitectura y el urbanismo, nos interesa mucho. Sin embargo nos consideramos arquitectos y ello implica que tenemos que interactuar en el ámbito de lo público, que hay un cierto tipo de contrato social. Tenemos que satisfacer las necesidades del cliente y de la ciudad, pero al mismo tiempo tratamos de mantener una visión crítica y una actitud que podría parecer subversiva pero realmente lo que pretende es construir.

Por ello me voy a concentrar en la forma en la que nuestro trabajo se inserta en el mundo de la construcción. No nos hemos alejado del trabajo virtual, ya que todavía hacemos mucho del trabajo en realidad virtual –pero abandonaré más las múltiples maneras en las que lo virtual está influenciando nuestras propuestas de edificios. Estos son los siete puntos a los que me referiré.

El primero. Notaran que detrás del texto he utilizado imágenes, algunas que probablemente reconocerán de cierto período de la vanguardia, principalmente de los años sesentas, Ufo, la Vanguardia Florentina, Yona Friedman, Constant y muchos otros que han sido fuerzas importantes en la forma en la que nos relacionamos con el espacio urbano, con la política o con el diseño. Su influencia está presente en todo nuestro trabajo en el campo urbanístico.

Hace unos años nos pidieron que estudiáramos a la ciudad de Copenhague en los países escandinavos para proponer nuevas formas de estructuras urbanas para la ciudad. Empezamos tomando fotografías UT, UTM o UTE, fotografías de reconocimiento militar urbano. Puede sonar extraño, pero de hecho encontramos fotografías de reconocimiento militar en Copenhague. Decidimos utilizarlas como premisa para la sensación de lo urbano, o como base para el diseño urbano y las estrategias arquitectónicas de la ciudad.

Este es uno de los dibujos que realizamos, mismos que fueron producidos en forma más o menos automática. En realidad fueron hechos uniendo cierto tipo de sistemas de diseño u operaciones por medio de un grafiti digital. Después filtramos estas operaciones especialmente para crear un tipo de estructura urbana. Era para encima de los canales. Solo voy a mostrar imágenes, no todo el proyecto, pero esta ejemplifica el trazo cartográfico sobre el canal, sobre los intersticios de la ciudad y dentro de los espacios vacíos de la ciudad.

De cierta forma es como un encaje tectónico gráfico, que acabo resultando en una propuesta para un nuevo tipo de parque urbano en Copenhague. Uno que de hecho, cubriría todos los canales con veredas para bicicleta, andadores, sitios de descanso, etc. fue una propuesta que de hecho tuvo bastante aceptación, hasta que el ministro de cultura en Copenhague nos dijo que era blasfemia cubrir los canales por que son como un sitio turístico sagrado.

Aquí a la izquierda hay otro dibujo tipo mapa, una cartografía digital que dejamos caer sobre la ciudad. En este caso descendió en un área remota. Al fondo puede verse el famoso Hotel SAS. La computadora reveló lo que llamamos el "parque de metal". Era un parque que era como un patio de recreo urbano o un espacio híper Richard Serra.

Aquí dejamos caer otro sobre el área del muelle en las afueras de Copenhague. Y esta clase de escritura, o una capa textual sobre puesta, nos reveló una serie de operaciones que podían acabar siendo jardines y cortes estilo Gordon Matta Clark, atravesando el

edificio mismo y después fundiéndose en otro tipo de estructura que de hecho tendría una clase de cartografía urbana.

Así es que estos dibujos, estas operaciones digitales revelaron una serie de intervenciones arquitectónicas y urbanísticas. Y, para nosotros fue un trabajo muy importante porque era una de las primeras veces que trabajábamos con computadora, fue en 1996. Fue la primera vez que utilizamos la computadora profesionalmente para hacer dibujos, bocetos. La usamos como una forma de pensar no solamente como herramienta para producir planos.

Poco después la ciudad de Aarhus en Dinamarca nos pidió que viéramos su plaza central. Esta plaza es una típica plaza europea, situada enfrente a una iglesia muy importante en Aarhus. La plaza se llama Bispertov, que puede traducirse vagamente como el gorro del obispo, que es a lo que se asemeja la estructura principal del teatro.

Lo que notamos es que hay otro tipo de espacio vacío en la ciudad que la mayor parte del año es utilizado como estacionamiento, que es el típico crimen contra de las ciudades europeas medievales que cometen el Estado o los políticos. Pero una vez al año hay un festival llamado el Festival Teatral de Aarhus u nos pidieron que pensáramos en una estructura conmemorativa. Una estructura que crease un cierto tipo de ambiente para el teatro.

En realidad nuestro impulso fue envolver el espacio para crear un tipo de manto, una superficie de una pieza sobre toda la plaza. Ahí se podrían programar arbitrariamente áreas de la plaza para las diferentes producciones teatrales, eventos y situaciones. Idealmente nos hubiera gustado cubrir toda la plaza incluyendo la iglesia y los edificios existentes. Pero, como saben. Como lo sabemos los arquitectos, tarde o temprano enfrentamos códigos y reglamentos que limitan lo que podemos hacer y con los que hay que negociar constantemente.

Así es que terminamos ocupando el territorio que nos fue permitido, incluso un poco más. Pero de cualquier forma pudimos insertar en el espacio urbano una superficie fascinante. Logramos entablar un juego visual con la iglesia, con la catedral misma. Incluso jugar con la idea de la gorra del obispo como una intervención tectónica. También logramos que la ciudad de Aarhus recordara la herencia marina, el hecho de que está a la orilla del mar. Si alguno de ustedes conoce Aarhus, sabrá que el mar está a sus espaldas. Uno ni siquiera se da cuenta que es una población a la orilla del mar.

La estructura se colocó en tres días, se desplegó muy rápidamente. No niega la herencia de las carpas circenses y militares. La idea es que sea una estructura que aparece repentinamente en el centro de la ciudad, es ocupada u en ella se programa y efectúa un gran festival, y después desaparece con la misma rapidez. Y ahora es una constante año tras año, creo que por los últimos 5 o 6 años. Aparece hacia finales de verano, se lleva a cabo el festival de teatro y se celebra el tipo de espacios que tiene Aarhus. Además se ha convertido en algo como un marco para el centro histórico. Hay una relación con los edificios existentes. En cierta manera tuvimos la capacidad de construir una estructura temporal que dialogara con el espacio urbano y lo reinterpretara.

La celebración de lo banal. Esto es algo común en la actualidad que también refleja en el ámbito artístico y en el arquitectónico. Por todos lados hay una cierta banalidad insípida. Como ya se dijo aquí, que tiene que ver con las marcas y operaciones, así como con cierta omnipresencia, por así decirlo con la publicidad, los productos y demás.

BMW se nos acercó con una propuesta extraña. Bueno, no fue extraña. Era lo que ellos consideraban una propuesta normal, una propuesta muy real: ellos querían construir lo que llamaron un "Centro de Pedidos". Mientras leíamos la carta, cada vez nos intrigaba más cuán perversa y extraña era. Siguiendo los pasos de Audi y VW y otras compañías automotrices, BMW tuvo la idea de construir un edificio donde la gente podía ir a comprar autos. Quizá los ordenaría por medio de internet o en una sala de exposiciones, para después viajar, quizá a Múnich y, posiblemente en compañía de la familia, rentar un cuarto de hotel y quedarse 3 o 4 días en el centro de pedidos a esperar el nacimiento de su carro.

La perversidad no nos pasó desapercibida. Como pueden ver, era muy parecido a Disneylandia, similar a la forma en la que básicamente el mundo es percibido desde el punto de vista de las marcas y la publicidad. Todo mundo es un producto, todo mundo puede convertirse en un producto y todo puede ser un producto. He aquí que nosotros estábamos tratando de desarrollar y ganar el proyecto. Nuestro cinismo hacia la propuesta no podía salir de manera obvia. Esto es algo que los arquitectos aprenden hacer muy bien con sus clientes. El cliente tiene que percibir esto como el edificio que queremos. Le entramos al juego.

Diseñamos el edificio basándonos en la idea de la pista de carreras. Los carros de hecho estarían en el edificio y transitarían, algunos muy rápidamente, otros lentamente y podrían ver el tortuoso nacimiento del carro. El final de la línea se ensamblado estaría en el edificio, por lo que ellos mismos se convertirían en una trayectoria dentro del edificio.

El edificio tiene estos componentes obvios, como el famoso edificio de Fiat en Turín, pero con una variante. Uno de los aspectos más interesantes de BMW, es que como la mayoría de las compañías automotrices, pero quizá más BMW que las otras, es el amor casi fetichista que sienten por lo que hacen. Por ello, también era parte de la idea que el edificio tuviera un aspecto fetichista, que tuviera aspecto de banda, motor o una parte de un motor.

El edificio sería ambos: una pista de carreras individual, pero también el objeto del deseo de la gente de BMW.

El interior de los dos salones principales. Este es el salón en el que se pueden estudiar todos los prototipos. Uno se puede meter a las máquinas de realidad virtual y ver como se siente manejar un BMW nuevo a cierta velocidad. Y puede pasar innumerables horas curioseando y babeando por los productos BMW. El otro salón era verdaderamente divertido. Los carros transitaban por la pista en el edificio. Aquí hay un precedente, el

muy famoso edificio del Palacio Ducal en Urbino. Tiene una rampa muy interesante. De hecho es una doble rampa, que le permitía al duque de Urbino observar a sus caballos con sus jinetes, a sus soldados partir hacia la batalla. Y ahí esperarían a ver quien regresaba y cómo subían los caballos la rampa.

La idea del espectáculo, del panóptico, de estar en el sitio en el que se puede observar el nacimiento del carro era muy importante. Después los carros llegarían al escenario y habría una película de alta definición de setenta milímetros de cada detalle del carro. Se escucharía música de fondo, la familia subiría al carro y partiría. La gente aplaudiría y saldría el siguiente carro.

No ganamos. Me pregunto por qué. Así es que rápidamente nos subimos a un Mercedes Benz y nos fuimos a Stuttgart. Es una historia verídica.

En Stuttgart, Mercedes nos pidió que diseñáramos un museo del automóvil. Resulto interesante que ahora otra compañía alemana, con otro tipo de obsesiones con los carros, acabe con el automóvil. Pero, en este caso decidimos que lo realmente interesante era la premisa que Mercedes Benz quería desarrollar, y ahora están construyendo: "la quinta esencia del museo del automóvil". Querían un museo que mostrara toda la historia del automóvil y por lo tanto les concediera el sitio como sus inventores, lo cual, hasta cierto punto, es cierto.

Nuevamente la idea original era crear una superficie única en la que los carros serían mostrados en un estado, por así decirlo, casi erótico. Se piensa en la publicidad de los carros, estos siempre se presentan dando la vuelta a una esquina, salpicando lodo. Hay una condición algo sorprendente del carro que llamamos una "condición z", que es cierto tipo de inclinación, dando vuelta a la esquina, etc. así es que pensamos: ¿Por qué no mostrar al automóvil en esta clase de situación? Por ello se ven como en movimiento, fluidos. Son vistos como objetos tridimensionales, nuevamente una cosa fetichista. Lo que se muestra aquí es un Mercedes de los años cincuenta, de hecho el que tenía el récord de velocidad. Su forma es como los signos de seno y coseno sobre el cuerpo, que crea una forma aerodinámica. Esa misma relación es la que queríamos explorar al

hacer este edificio. Literalmente diseñamos el edificio en función de esa premisa. Desarrollamos una relación seno/coseno en computadora definimos el tipo de suelo que tendría que desarrollarse para mostrar los carros sobre pendientes y cómo permitir que la gente caminara sobre ese piso. Y después planteamos que todo el edificio tuviera un exterior liso que evocara el espíritu del carro. Es algo similar a lo que plantea Neal en su historia de la orquídea y la avispa. Aquí el carro y el edificio están inmersos, como diría Neal, en ese tipo de comportamiento.

De hecho, los carros el cuerpo, la interioridad, la forma en la que la estructura se desarrolla, el edificio entero, parten de la idea de que están manufacturados en forma similar a los procesos de producción de los automóviles y al conjunto de deseos que los rodean.

Entrando a esta superficie única estarían los diferentes carros expuestos en orden cronológico. Sin embargo nos dimos cuenta que a los curadores les choca que les digan como colocar sus carros y prefieren hacer lo que consideran correcto. Uno iría a la parte de abajo para ver un par de camiones París Decard o atrás para ver una pista Fórmula uno, etc.

Ahora hablemos de innovación tecnológica, que es otro aspecto importante en el que estamos involucrados en términos de nuestra manera de abordar la ciudad. Obviamente aquí está el famoso súper edificio de estudios que rodaría al mundo. Creo que nuestra relación actual con la tecnología es diferente a la que fue en ese momento. Nuestra relación a la tecnología está mucho más ligada a los sistemas de telecomunicaciones, tanto en términos de armamentos como de edificios. Si uno empieza a concebir las intervenciones arquitectónicas en estos términos, la arquitectura se empieza a pensar en forma diferente.

Este es un proyecto real para un complejo de oficinas en San Francisco. Tiene treinta mil metros cuadrados de espacio interior para oficinas en una estructura como de bóveda, una estructura vieja y grande. En realidad se trata de una intervención de un edificio nuevo sobre un edificio viejo. Los problemas eran obvios. Los problemas eran

que el edificio podía tener piel interesante por que no necesitaba protegerse de la lluvia o el clima, pero al mismo tiempo tenía un problema de luz. Teníamos que idear como conseguir la mayor cantidad de luz posible para el interior del edificio, considerando que estábamos trabajando dentro de un espacio cerrado.

Desarrollamos un proyecto en el que el volumen interior tendría dos tecnologías principales que permitieran la dispersión de luz en los interiores. Uno sería como un eje de estructuras ventriculares y lentes de fresno que permitirían que la luz entrara y fuera dirigida al interior del edificio. La otra era luz eléctrica adentro del viejo edificio con una superficie reflejante que permitiera rebotar la luz de esas superficies en el edificio. Eso significaba que teníamos que crear una capa envolvente que permitiera a la luz dispersarse por los pisos de oficinas.

Por otro lado, el eje central se convertiría en lo que llamamos “el quinto elemento del sistema de circulación”. Concebidos a los trabajadores como gente inmersa en la histeria de la era punto com., que literalmente querrían huir de la oficina en sus patinetas o patines. De tal suerte todo el diseño del edificio esta hecho pensando en que se podían transportarse en un Segway, que son como unos patines del diablo eléctricos, el último grito de la moda en los mercados. Uno podría entrar en su Segway encontrar su camino en esta Babilonia, o recorrer el quinto elemento y salir a otro lugar. Y sobre la piel misma tendría sensores de luz que harían que las computadoras crearan distintos reflejos, ambientes y ángulos. Así, la luz que entraría de arriba, circularía por el edificio constantemente de manera cambiante. En ese momento lograríamos un tipo de piel más parecida a la biológica. Se conseguiría una piel como la que tenemos en nuestros cuerpos que es maleable, en constante movimiento. Todo el volumen interior sería como una gran creatura dentro de un capullo cuya piel estaría cambiando incesantemente con el movimiento de la luz, lo que daría la idea de vida animada.

Otro proyecto que ganamos fue para hacer una cosa que llamamos el Hidro Muelle en Holanda. Está en un lugar llamado Haarlememeer, que es tan difícil de deletrear como de pronunciar. Probablemente jamás hayan oído de este lugar. Yo no lo conocía, pero la alcaldía rápidamente me informó que es el desarrollo urbano de mayor crecimiento en Europa debido a su proximidad al Aeropuerto de Schiphol. Así es que este desarrollo

que crece rápidamente, que de hecho no es más que una mancha urbana, necesitaba una identidad.

Lo interesante de este tipo de mancha urbana contemporánea es que seguimos construye y construye fanáticamente. La tendencia es tener como escenario los centros comerciales, hoteles y cosas así. Así es que la idea fue construir un pabellón. Nuestra primera reacción fue que el pabellón debiera celebrar un par de cosas en términos tecnológicos. Uno era la asombrosa historia de Haarlemmeer, que fue construida en un polder hace ciento cincuenta años cuando le robaron cinco mil metros al mar. Y estos cinco mil metros de agua, de hecho son los que permiten que Holanda y particularmente Haarlemmeer existan. Así es que jugamos con la idea de ganarle terreno al agua, el tipo de estaciones de bombeo que permiten que eso suceda, el hecho de que el agua misma sea una parte atractiva e intrigante de paisaje Holandés. Siempre existe una tensión entre el agua y la tierra, este constante contener al agua por medio de diques, etc.

El otro aspecto intrigante son los vuelos. El hecho que Haarlemmeer y particularmente este sitio está en el camino de los vuelos hacia Schiphol. Así es que constantemente se tiene una suerte de naturaleza artificial, los lagos, el polder, etc. pero también estos inmensos jumbos sobrevolando todo el tiempo. Y son parte de esa naturaleza, de esa artificialidad.

La propuesta realmente era tener una gran piel de agua que corriera sobre todo el edificio que cayera como cascada. Uno tendría que entrar al edificio bajo agua a través de un muro. Así, para entrar al edificio se atraviesa una cascada de agua. El agua es controlada por medio de la ingeniería para que caiga de cierta altura y el flujo esté controlado. Fluye sobre estas estructuras de vidrio dejando toda la suerte de trazos de sombra y elementos interesantes.

En cierto modo estamos usando uno de los métodos más antiguos de imagen virtual, de ilusión y retomando la idea de obras acuáticas y el uso arquitectónico del agua para crear algo que tiene más que ver con ese hecho, que con el ensamblado. En otras

palabras el edificio esta en un constante estado de mutación y un cierto tipo de transformación ya que la capa de agua que recorre la superficie crea todo tipo de sombras y luces. Es un enfoque de baja tecnología que crea una tendencia o efecto que de hecho se relaciona con la computación la virtualización, la digitalización.

Por cierto el proyector ha perdido todos sus tonos rojos. No se si esto tiene que ver con mi condición como marxista o estética, pero no hay rojo. La escalera es de hecho anaranjada, que es el color preferido de los holandeses.

Adentro del pabellón principal hay un objeto que parece un De Villa Mala parte, que no es una cita directa, sino una arquitectura que de hecho nos permite llegar hasta la marca de cinco metros adentro del pabellón mismo. Todo el edificio es una superficie suave, recubierta de piel. Las ventanas abren directamente a los revestimientos de acero inoxidable y aluminio, dependiendo de que parte del edificio nos encontremos. Después de su arquitectura trata de aparentar ser casi generada y manufacturada por computadora. El edificio mismo de hecho reposa su paisaje como una estructura enigmática. De hecho se ha convertido en un sitio turístico en sí mismo.

Por cierto, la idea de ser un sitio turístico en sí mismo, el efecto Bilbao, es algo que me intriga. En el urbanismo y en la arquitectura no puede pasarse desapercibido. Algo muy perverso sucedió al construir este edificio. Desde que se inauguró, todo lo que hace es tener exposiciones sobre sí mismo. A pesar de que hay otras ideas para su programación, parecen satisfechos teniendo exposiciones sobre sus fotografías. También se ha convertido en un sitio de reunión para arquitectura que discuten sobre otros edificios. Tienen una vida y una existencia muy extraña.

Pero en el aspecto tecnológico, hay un intento aquí de construir un artefacto liso, sin interrupciones con una estructura mínima. De hecho, en varios puntos se ve como que sólo toca cuatro puntos.

Tuvimos que encontrar como lograr esto en términos de los mecanismos disponibles y un presupuesto muy reducido. Cualquiera de ustedes que sea arquitecto sabrá que el momento en el que se empieza a hacer paneles de acero y vidrio curvo todo se vuelve carísimo.

Por ellos nos alejamos de la producción arquitectónica y nos acercamos a la gente de aeronáutica que hacen los fuselajes de los aviones utilizando un proceso de dinamita que explota los paneles. Ellos podían crear la curvatura que necesitábamos por muy buen precio. Hicimos eso y mi socia Lisa Anne pasaba mucho tiempo entre semana en el sitio en el que lo hacían, supervisando los paneles dinamitados. No hubo problema hasta que llegó al aeropuerto y encontraron TNT en sus zapatos y entonces nos metimos en problemas.

Otro aspecto que hemos estado desarrollando, es la idea de un edificio tecnológico y de cómo en la actualidad los diseños arquitectónicos están influenciados por la tecnología que se ha vuelto común, los programas de computadora y técnicas de modelado. Y me refiero al software de computadora que se está desarrollando para la industria de la animación y del cine y la industria pesada, no para el mundo de la arquitectura. Todo esto está impactando la forma en la que concebimos el espacio construido y las intervenciones urbanas.

Este es el museo llamado el I Museum. Es un museo dedicado al arte digital, interactivo y de internet. Saben, ante una propuesta de esa naturaleza, uno lo piensa dos veces. La historia de los museos, particularmente en Nueva York, es larga. Uno puede empezar a hacer una taxonomía de los museos en términos de que están bastante apegados al tipo de arte que se creaba cuando fueron construidos. El Guggenheim fue creado cuando el paradigma del arte imponía que se pudiera ver a través de grandes áreas. El Whitney tiene otro tipo de influencia sobre el arte, al igual que el MOMA, el Museo de Arte Moderno, en su momento tuvo influencia sobre el arte.

Por ello, para crear un museo para un arte no podemos definir claramente, un arte que apenas está emergiendo, tenemos que recurrir a nuevas ideas y técnicas. Una de las

cosas que hicimos fue empezar el proyecto planteándolo como una animación digital a partir de la cual llegamos a esta estructura sólida que pensamos que podría ser manipulada por los artistas y curadores una vez que estuviéramos trabajando en el edificio. Esto nos llevó a plantear la idea de una fachada fluida en la que, detrás de un velo de vidrio, las diversas galerías, teatros u objetos de hecho pudieran moverse en el espacio y ser alterados de acuerdo a las obras de arte. Llegamos a esa conclusión por que dada la trayectoria de lo digital, nos es imposible predecir cómo será el arte en veinte, treinta o cuarenta años. Hoy en día los artistas están acercándose poco a poco a las nuevas tecnologías, pero es inevitable que estas tecnologías van a inferir y empezar a crear todo tipo de nuevos artefactos.

El edificio mismo acataba todas las reglas convencionales de Nueva York y realmente era un intento de crear un híbrido entre un espacio tipo loft y los espacios fluidos que pueden transferirse a través del sitio en secciones. Logramos esto desarrollando un sistema estructural de un conjunto de superficies independientes y uniformes que de hecho permitirían que el edificio no tuviera columnas y pudiera ser penetrado en áreas en las que hubiéramos puesto en peligro la estructura. Después envolveríamos eso en vidrio. Y la idea de envolver realmente era una forma de capturar el edificio y sellarlo como lo hacemos con un pedazo de carne en el supermercado.

Pero aquí la idea era que cada uno de los paneles de vidrio contendría 256 tonos del blanco al negro. Esto sería electrónica y económicamente viable por que ahora se puede conseguir este tipo de vidrio. Y por defecto se tendría una superficie textil negra y blanca sobre la cual podrían operar las personas del museo. Sobre este material uno puede reproducir iconos, texto e imágenes parpadeantes, así es que el edificio mismo sería una pantalla o un lienzo, por así decirlo, para algunas producciones digitales.

El concepto del blanco y negro era clave por que propusimos un edificio con tomas de video completamente dinámicas en la superficie. Pero también es el primero que se construye y es para un museo de arte interactivo. Es como esas Machintosh antiguas en blanco y en negro que algunas personas conservan para recordar los viejos tiempos. Así es que he aquí un ensamblaje de la estructura, las piezas móviles en su interior y los muros circundantes de vidrio: se ve como llega al suelo y cómo el edificio entero se abre en la planta baja y la gente puede transitar por diversos espacios.

Esta es una propuesta muy seria para un edificio en la ciudad de Manhattan. Pretendíamos construir un edificio tecnológicamente sorprendente, pero de construcción visible, que quedara en la historia de los museos que marcaron el tiempo en el que fueron construidos. Toda la pared posterior del edificio sería una superficie de video pixelada para que pareciera que el edificio se movían sin fin hacia atrás. Aquí, algunas secciones del edificio se insertan en el espacio principal, a manera de auditorio. De hecho son pocas. Por la forma en la que las lozas están colocadas, el edificio se puede recorrer en forma fluida. Se puede bajar a las otras galerías

Como dijimos, no estamos hablando de artefactos para exponer, como pinturas o dibujos o fotografías o incluso en este caso hay un Nam June Paik de la era de las cavernas ahí en la esquina, no saben exactamente dónde ponerlo. O superficies de video y obras clásicas como los videos de Bill Viola para muro en el sentido convencional.

Humanizar la cotidianeidad. Pensando en estas líneas nos preguntamos: ¿Cómo podemos humanizar o fomentar un interés más allá de lo tecnológico, más allá de la distancia que tendemos a imponernos? Creo que es uno de los grandes debates en la arquitectura y el urbanismo es la marca suburbana. No importa a que ciudad nos referimos. Existe cierta condición de los constructores con fallas y problemas evidentes. Pero, aunque hay aspectos ecológicos en el tema, de momento centrémonos en lo sociólogo.

Este es un proyecto que recientemente ganamos en un concurso y con suerte será construido pronto. Desafortunadamente no tenemos nada que ver con el edificio gris, aunque no me importaría construir muchos de ellos. Abajo está el tipo de paisaje que propusimos para el grupo Westate en Holanda. Nuestra propuesta erradicar los primeros tres o cuatro pisos de cada edificio de oficinas. Logramos esto por que probamos que la mayor parte de lo que sucede en los primeros pisos es servicios públicos o por lo menos así debería de ser.

Así es que tenemos ese espacio cerrado en el que podíamos meter ciclo pistas, áreas verdes que son como un sistema de parque que lo recorre, cines y otros servicios públicos, todos coexistiendo en un paisaje complejo. La idea es que todos los edificios tengan una vida urbana en sus primeras plantas. Ya no se trataría sólo de salir y sentarse a comer y un sándwich para luego regresar al cubículo, acercándose más y más al suicidio.

Aquí lo que realmente sucedería es que ahí abajo habría toda una vida urbana. Habría urbanismo, las mejores ideas del urbanismo, las ideas sobre espacios públicos, servicios, diferencia. Se generaría una cierta vitalidad y se crearía otro tipo de paisaje y ámbito arquitectónico. Para nosotros es una forma de alcanzar al continuo deseo de los contratistas de sacar el mayor provecho por metro cuadrado de lo construido. De obtener mayores ganancias. Y de hecho lo aceptaron porque les comprobamos que, al se estos lugares en los que la gente quiere trabajar y divertirse, su rentabilidad sería superior.

En esta misma línea de humanizar estructuras o edificios, competimos para construir el nuevo auditorio en Graz, Austria. Nuestra intención original era llevar a Graz el tipo de edificio que celebrara lo que le es peculiar a este lugar. Nos interesa ver las huellas digitales de cada ciudad y periodo que lo hacen especial. En Graz es la música, las escuelas de música y el hecho de que cuando uno recorre la ciudad, especialmente ciertas áreas cerca de la academia de música se escuchan el afinar de instrumentos o alguna sonata. Hay una situación metafísica en términos de sonido.

Nuestra propuesta fue un edificio basado en el sistema de notación musical Rez. Y la idea era que el sistema de notación revelaría un sistema de notaciones para un edificio mutable o transformable. Que ese edificio, sus muros, techos y pisos, podrían ser afinados. Un músico podría intervenir en el espacio. Cualquier músico o persona utilizando el edificio lo podría afinar, cambiar su configuración. Todos estos paneles serían acústicos, lo que alteraría todo el volumen interior y la resonancia del edificio, por lo que sería como una caja de música que continuamente podría ser alterada. La idea era crear un edificio que de hecho fuera un instrumento musical interesante en sí mismo. Estaría hecho e música, de notación musical y evocaría elsonido.

Es interesante por que cuando hicimos esto, un par de gentes lo compararon con el Bilbao. Y lo que nos intriga del Bilbao es que nos lo venden repitiendo el dicho de que la arquitectura es como música congelada. De hecho es un edificio es muy clásico, aunque parece nuevo y vibrante. Pero en muchos aspectos es convencional: se puede alterar la fachada, la entrega sigue estando más o menos en el centro y los salones son relativamente simétricos, etcétera.

Pero aquí la idea es que el edificio en sí mismo tiene un doble aspecto de mutación. Uno es que la gente que lo usa y lo altera. El otro que el edificio mismo y su superficie de alguna manera reflejarían la ciudad en la que se encuentra. Esto nuevamente nos lanzó por otro derrotero. Otra vez a la idea que mencionó Neal del camuflaje. Realmente nos interesa la idea de que los edificios puedan empezar a convertirse n camuflaje. Que puedan integrarse a su entorno. Y aún cuando la arquitectura pueda parecer en extremo formal, de hecho puede ofrecer lo contrario. De hecho esos eran todos reflejos de la ciudad y las distintas superficies al irse moviendo en el edificio.

Promover la idea se contextualismo cultural. En esta aldea post-global. ¿qué significa trabajar en distintas culturas y tratar de extraer algo de la naturaleza contextual de esos lugares? Un proyecto nuestro muy viejo, pre digital, por así decirlo, es un museo para la ciudad de Tohuko en Sendai en Japón.

Se trata de un museo sobre la cultura y la historia agraria. De hecho, sobre el cultivo del arroz. El edificio fue diseñado sobre un antiguo arrozal flanqueado por el tren bala arriba y el sistema de carreteras a un costado. La propuesta consistió en crear un edificio que se refiriera al contexto local, al internacional y a su pasado como un trabajo histórico, pero a la vez moderno. Tenía que conjugar todos estos aspectos.

Uno de los aspectos más importantes se este museo es que cuando lo diseñamos fue la noción de inundación. Continuaría la inundación anual de los arrozales y el edificio construido en un arrozal también sería inundado. El edificio existiría como una suerte de

entidad cuya superficie estaría inundada. De hecho todas las líneas fueron trazadas en relación a los arrozales existentes. Al entrar al edificio se encontrarían minkas, edificios viejos y en el patio principal diorama. Y todos los techos son de hecho estas estructuras de triple doblez que jugaban con la idea de la arquitectura de los templos de los campesinos en Japón. El minka es un edificio campesino. Al contraponer la idea del templo, una posible lectura sería que realmente todo lo que esta entre el cielo y la tierra es insignificante. Los techos se convirtieron en estructuras elaboradas. La idea central del Museo Tohuko era que la estructura del techo celebraría este tipo de doblez tripartita asumiendo una nueva coniciión formal.

Otro proyecto en Japón que pretendía trabajar con este tipo de intervención moderna que asimilara la historia local está en Kyoto, es el KEP Furosaka Gas en el parque de investigación de Kyoto. Este es un edificio que tienen todos los problemas asociados con los parques industriales. Empezamos creando un complejo. Pueden observar el tipo de edificios que se construían en los setentas, en los ochentas y en los noventas y nuestra intervención actual.

El edificio realmente se convierte en un sistema de notación gráfica, casi como una pincelada. Una arquitectura que se convierte en una solución de construcción viable. Incluía un hotel, cines, todo tipo de cosas. Este es uno de nuestros primeros edificios. La idea era que el edificio realmente podía integrarse a la ciudad y referirse a la historia no solo limitándose a ser un pastiche post moderno o a una escenografía de lugar en el que se encuentra evocando el lugar en el que está inserto o extrayéndole algo.

Años después nos pidieron que hiciéramos otro edificio. Este es de 95 y este de 97. Hicimos un pequeño edificio para investigación y exhibición de multimedia en la misma área. Este fue el primer edificio en el que tratamos de crear algo que jugar con el concepto de contexto pero introduciendo algún nuevo lenguaje en términos de éste. Uno de los aspectos obvios de esta imagen es el contexto real del edificio. Si lo piensan, estábamos construyendo este proyecto en la periferia urbana, en un proyecto industrial en las afueras de una de las ciudades más hermosas e históricamente importantes en Japón, en Kyoto. Y el contexto realmente es un estacionamiento suburbano.

Así es que el edificio tenía que abarcar dos aspectos: por un lado integrar la cultura del automóvil, la noción del viaje a los suburbios y por otro mantener el espíritu de la comunidad y un cierto individualismo. El edificio tiene que navegar en dos aguas. Es un híbrido que abarca las estructuras tradicionales y alude a esta tradición, pero a la vez es un edificio muy moderno que promueve la idea de que Kyoto y Japón tienen una historia muy antigua, pero un presente vigoroso.

El cliente nos pidió considerar dos aspectos: por un lado promover el uso de la máquina y las tecnologías de construcción robótica para crear todos los diseños de panel curvo. Y, por otro, los investigadores de Kyoto estaban trabajando con superficies de video y de piel de video como una posibilidad. Empezamos a pensar en qué pasaría si en efecto pudiéramos crear un edificio que tuviera la sensación vida en toda su superficie, que es de lo que se trata la simulación. Y, naturalmente, la pregunta obvia esta aplicación sería utilizada en el NASDAQ en Nueva York. Se convierte en otra superficie más en la cual imprimir datos básicos, publicidad y logos. Pero nosotros planteamos que se convierte en un lugar que fuera casi como una jaula, cuya superficie fuera musical y tuviera cierto contextualismo que fuera más allá de cualquier contexto formal. Literalmente, sí existe la palabra, estaría contextualizada, en el entretejido urbano.

Otro ejemplo en esas líneas que produjimos en Nueva York que parece están reviviendo últimamente fue el Museum for Technology Culture. Ese edificio hecho es anterior a la fatídica fecha del 11 de Septiembre en Nueva York. Lo que planteamos, y curiosamente el 11 de septiembre reafirma nuestra idea, es que la ciudad de Nueva York y su silueta, son como un ícono que representa en cierto periodo del modernismo, una época heroica de la cultura estadounidense. En el momento en el que Estados Unidos estaba en la carrera espacial, en la guerra fría y en otras cosas. Por ello pensábamos que agregar otro edificio más a la silueta era algo fútil. Así es que dijimos, vamos hacer un edificio que esté en el agua, que esté camuflado, que exista de modo subversivo, que sea casi invisible. Queríamos crear un edificio invisible que a la vez fuera uno de los museos más grandes del mundo.

Situamos el edificio en la rivera este, empezamos a pensar en sus superficies y cómo sumergirlo en el East River, en que clase de recubrimientos de video podríamos ponerle. Cómo sería la arquitectura de un edificio en el río. Que pasaría cuando

empezáramos a vigorizar sus superficies con información sobre la ciudad de Nueva York, su cultura, su vida.

En especial en su interior, que podía ser transformable, pensamos que podíamos inundar el edificio. Hubo una famosa batalla naval en la Piazza Navona durante el renacimiento en la cual inundaron todo el lugar. El edificio tendría que ser un híbrido entre estadio deportivo y, por ejemplo, una sala de convenciones. Y, en estas distintas situaciones podría exhibir todo tipo de artefactos de cultura y tecnología contemporáneos, desde las interesantes motocicletas del Guggenheim y moda, hasta barcos de guerra, aeroplanos y todo tipo de cosas que por su escala no caben en los museos.

La iluminación sería como una enorme película esteroide de Nam June Paik que construiría toda la iluminación del edificio. Habría como un vórtice de luz de video tipo Nam June Paik.

Parte de la colección, de hecho, sería la silueta misma de Nueva York. Sería como si el edificio mismo hubiera adquirido la silueta como parte de su colección. Futuros anticipados. Como la relevancia de nuestro trabajo como arquitectos, diseñadores es anticipado como podemos. Este es un proyecto muy hipotético que de hecho fue realizado para empresarios. Nos llamaron y nos dijeron ¿nos podrían enseñar como se vería la oficina del futuro en términos de espacio? Y nosotros dijimos: —bueno, sabemos que lo que probablemente va a pasar, es que los aeropuertos cada vez se conviertan más en ciudades. Se están transformando en lugares en donde se encuentra la gente. La idea del aeropuerto como un extraño urbanismo substituto nos intrigaba.

Nuestro planteamiento era que, en el 2000 hay aeropuertos con terminales de cada aerolínea. Pero nosotros planteamos que para el 2005, las oficinas corporativas empezarían a apropiarse de las terminales aéreas. Así es que la IBN (no usamos los nombres que ustedes conocen por que hay problemas con los derechos autorales) o la corporación Suni tendría en las terminales sus oficinas centrales. A lo largo de los años se constituirán como entidades independientes.

Al ir probando los aeropuertos, cada corporación construiría estructuras cada vez más grandes en las que estarían sus oficinas corporativas en las que operará toda la empresa. Uno de sus edificios sería para sus aviones. Aquí nuevamente vemos la idea de la orquídea: las reuniones serían en el edificio corporativo de IBN y llegarían en aviones a su propia terminal.

Las terminales mismas se convertirían en parte del paisaje urbano en el que no sólo encontramos viajeros, gente en tránsito y hombres de negocios. También habría espacios deportivos, acceso a las bolsas de valores, datos, etc. Entre juntas naturalmente jugar golf. Luego aborda nuevamente el avión para ir a la siguiente ciudad. A mi me parece lógico situar campos de golf y otras instalaciones de negocios junto a los aeropuertos, ¿por qué no hacer un edificio entero, el edificio de la compañía de las ideas? Y mientras sus acciones sigan a la alza, tendrá control de su diseño interior y arquitectónico.

Otra propuesta en términos de la idea era tomar el control sobre estas cosas es un nuevo estadio para los Dodgers de Los Ángeles. En este estadio proyectado hacia el futuro habría que considerar que, por la contaminación y si no logramos ciertas mejoras ambientales, vamos a necesitar estadios techados aún en climas favorables. Este estadio está basado en la idea de que hay un espectáculo neumático que contiene gases líquidos y de colores que muestran en grande los logotipos de los patrocinadores que de hecho patrocinarían el edificio. Y cambiaría todo el tiempo porque estos edificios no tendrían que ser de un solo dueño y continuarían transformándose según quien adquiriera el estadio. Según esto, la idea es que todo el recubrimiento del estadio estaría en constante transformación y animación. De hecho hay otros dos o tres objetos que de hecho se mueven alrededor del estadio sobre vías para venderle hot dogs a la gente sentada en las butacas. Así todo circula para que la gente no tenga que caminar lejos. Dios nos libre de que se haga algo de ejercicio en un juego de baseball.

Este es un proyecto para Little Train Station, hecho en colaboración con Jeff Shaw de ZKN que es una cineasta muy interesante que está haciendo películas hemisféricas interactivas. Esta es una proyección interactiva de trescientos sesenta grados

interactiva, que está en medio de Little Train Station. Cuando se bajan del tren ven este artefacto al final de la estación en la antigua estación d trenes y es parte de las capitales culturales 2004.

Y, finalmente, está idea de extraer el DNA urbano. Como dije anteriormente, buscamos formas en las cuales entender las huellas digitales, las anomalías de los lugares en los que trabajamos. Porque, de hecho, sabemos que para cualquier arquitecto que hoy está trabajando en muchos, muchos lugares, la noción de una arquitectura local es cada vez menos común.

Así es que, ¿cómo hacemos eso? Este es un boceto que hice hace tiempo. Fue parte de otro proyecto que estaba más en el mundo de arte que en el de la arquitectura. Y en realidad es una forma de entender la arquitectura en términos del cuerpo humano, en términos del ciberespacio.

¿Dónde empiezan el cuerpo y el ciberespacio a formar un mundo arquitectónico? Aquí utilizamos equipo de protección deportivo. En este caso partimos del equipo de protección deportiva, que, para nosotros es una analogía de lo que necesitamos al entrar en interface con la virtualidad: necesitamos una piel mutante para enfrentar el ciberespacio y las realidades virtuales. Así es que este es sólo un boceto, una reflexión sobre las formas que obtuvimos de la hibridación y de reunir varios aspectos del equipo deportivo de protección para crear un estado fluido, dinámico virtualizado del cuerpo. Esos experimentos nos han llevado a otro tipo de trabajo en términos de dibujos y bocetos y dibujos digitales.

Algo que me ha interesado mucho es como la computadora se convierte en una herramienta para hacer bocetos. Como el medio mismo puede provocar nuevos espacios y posibilidades en la arquitectura. Estos estudios los llamo "paisajes de hielo" o "paisajes de imagen". Están basados en cierto tipo de desconstrucción o desmantelamiento de la publicidad, de los logos y de artefactos que nos rodean cotidianamente como nuestros zapatos, relojes, carros, ciudades, edificios y los

convierto en formas que buscan ser nuevas formas arquitectónicas. Son dibujos para posibles arquitecturas.

En esa línea, en algunos estudios y dibujos recientes, he estado haciendo lo que llamo "paisajes M" o "paisajes en movimiento". De hecho están basados en la idea del automóvil, y esto nos remite los proyectos BMW y Mercedes. Actualmente el automóvil me parece un artefacto realmente interesante e intrigante. No solo es algo que supuestamente tiene que ver con la velocidad, la elegancia y el diseño, sino también con el deseo. Está muy cercano a los mecanismos publicitarios que lo rigen y la relación que tenemos con los arcos es casi erótica. Así es que la idea de tomar carrocerías y transformarlas en cosas que parecen ser casi anatómicas, que parecen corsés y cosas que utilizamos fue parte del estudio. También la ambigüedad de su presencia en términos de su rigen y de dónde partí al hacer estos dibujos.

Por ejemplo, aquí hay otra toma de la carrocería y transforma en un tipo de piel. Este fue muy importante para nosotros pues tenía una serie de asociaciones y aspectos importantes y queríamos desarrollarlo más. En realidad hablaba de un tipo de interioridad y exterioridad. Como las condiciones anatómicas del cuerpo. Un cuerpo mecanizado, la armadura. Tenía muchas de las cosas que estábamos buscando y estudiando, así es que se convirtió en parte del proyecto sobre el que empezamos a basar todo el estudio de lo urbano.

Más o menos por esas fechas nos invitaron a Documenta y estábamos pensando como podíamos llevar este interés a Documenta en términos de debate que ahí se desarrolla. Y ante figuras tan importantes como Yona Friedman y Constant invitados, nos dimos cuenta que también teníamos que entablar un diálogo con ellos. No tendría sentido ir a Documenta, solo para dialogar con los artistas o con nosotros mismos y debería haber una polémica sobre el urbanismo.

Partimos del "Paisaje M" que acaban de ver y formalmente planteamos que podíamos hacer con esa imagen en términos de una estructura urbana hipotética. Así es que le transferimos una serie de diferentes temas y finalmente llegamos a dos "Paisajes M"

grandes. Cada uno es como del tamaño de dos automóviles, cada uno construido en su estatus de uno a uno y el automóvil colgado en medio del espacio acababa pareciendo un hueso primitivo o algo por el estilo.

Sobre eso hicimos una proyección de video de las ciudades, con lo que llamamos el DNA de tres ciudades: Hong Kong, Tokio y Nueva York. El DNA marca algo único de cada ciudad eran como cuerpos. Seleccionamos ciudades que tuvieran siluetas importantes, con edificios altos a propósito y los transformamos en un sistema de notación computarizada. A cada imagen computarizada le agregamos una banda sonora que estaba constituida por una conversación que grabamos ya sea en Hong Kong, Tokio o Nueva York. Así es que literalmente tocamos esas ciudades como un instrumento a través de sus rascacielos, los rascacielos convertidos en las marcas, como en un CD, que el laser podía reproducir en como una banda sonora para ese lugar.

Curiosamente, una de las cosas que me sorprendió cuando caminé por ese espacio en vivo por primera y no solo en el simulacro computarizado que repasé una y otra vez en nuestro estudio en Nueva York, es que parecía la mezquita de Córdoba. No esperaba encontrar algo tan inesperado. Fue fascinante encontrar que había una dimensión espiritual imprevista que apenas descubrimos en la sala en Documenta.

Cada banda sonora tiene una cualidad muy especial. Tokio sonaba como pájaros cantando. Hong Kong como una canción. Y Nueva York apagado, como que todos estaban de mal humor. Resultó muy interesante que cuando le enseñaba esta pieza a la gente al entrar al espacio, me decían, ¿Qué CD es? Tenía que escuchar, no sólo ver lo que de hecho estaba en la textura de los mapas. A fin de cuentas sólo los sonidos me dieron la información sobre la clase de urbanismo en verdad estaba tranzando sobre el espacio. •

Gracias.

english version

**SITAC
ART AND CITY**

**URBAN AESTHETICS
OSVALDO SANCHEZ**

In a certain way, this symposium's presentations, as even their titles indicate, assume the difficulty of dissecting the superimposed network of public practices that constitute the urban environments' complex flux. *Urban aesthetics* -the subject of this first round-table discussion- aims to broaden our understating of the field of discussion, perhaps in a merely reactive manner in that it could spark critical response to institutional or corporate models that it could spark critical response to institutional or corporate models that insist on limiting the associations between visual art and public space to a beatification plan overseen by the public works department together with some cultural authority. This mistake has been made in many different and yet always surprising ways: landscaping aimed at guaranteeing political control based on an image of economic progress, the conversion of some of the city's historical areas into tourist theme parks: or a corporation's or municipality's charitable donation or a monument to a public space snatched from pedestrians. We have all witnessed (above all recently) countless sculpture-lined boulevards, traffic circles with commemorative statues, medians with horrifying "signature" monuments, open calls and contests to tame the past of space that authorities deem awkward, or speculative real-estate-mega-projects thinly disguised as urban restoration projects that do not include any options for the economic reinsertion of low income residents who have occupied these urban sectors for over a century.

Given all of the above, Mexico City is an enviable location for hosting this debate, given how complex the experience of the city's public space is for those of us who live

here. A city whose civil society is still shaky and that lacks a representative body or public consensus about projects that, under the title of "cultural policies" or "social rehabilitation" involve public space and take decisions about its uses.

Faced with this reality, this round-table might attempt to direct its questions at what we understand as "the city" and at what art strategies either obstruct or lend power to the flows of the urban social fabric and public domain as a source of power and as a way of legitimizing non-institutionalized models of representation and mobility.

An interesting point of debate in this session might be to question to what extent many contemporary art practices have taken advantage of and supported similarly instrumental perspectives on the constituent phenomena of urban life and of its social inequities to what extent has art practice managed to maintain (or not maintained) a critical, contextualized distance *vis-à-vis* the boom in city-planning projects, architecture, interior design and a gamut of new formalisms that end up turning the city into a virtual scale-model of high design? To what extent have mega-cities been considered mere purveyors of exotic icons within the global consumer market for local repertoires? Surely, the panelists' interventions will fuel the debate about which art operations or cultural strategies will allow us to contribute to public spaces' greater vitality and their inhabitants' increased political mobility, as we continue to search for models of erosion, exchange and urban coexistence based on art's de-alienating potential.

URBAN AESTHETICS
YONA FRIEDMAN

Ladies and gentleman, I will talk not so much about my work. You know. I try to take it seriously that this is a Symposium about contemporary Art Theory so I will try it's a tentative. To arrive to a Contemporary art Theory about urban esthetics, which is not necessary my field, but I will comment the slides and I have to explain my technique if I have communication difficulties. I am doing little drawings, so these slides will be little drawings with some text, with a text, which is not necessarily in a good English. Originally I should speak French but it was changed, so you will excuse me for the eventual faults. And in each of the slides I am telling a very stupid banal statement and I will try to add up the banal statements to a tentative theory and for this I will go to the other microphone because I have to see the slides like you.

So the first idiotically simple statement: that the city scape is the result of a large number of individual acts. This has as well a corollary. I will tell that perhaps the role of the architect is less important than the architect is seeing it that doesn't mean that the architect is not important. (image 1) So this act might be that there is some order relating the act but this is not evident. (Image 2) The cityscape changes through small individual acts. I think in Mexico I don't need to accentuate it, it's enough that you are walking in the street (Image 3) individual city acts are some bit interconnected indeed, because you see them together, they are visually necessary interconnected and not only visually, evidently (Image 4) The cityscape is the result of the interconnection of this act. It's a fact because you cannot see one object except to a postcard in reality you see always as a whole. (Image 5) As the individual acts are changing continuously, so the cityscape changes continuously. (Image 6)

This is something you probably see in your city but I see it very much in Paris. But I will add here a little remark to explain about the importance of these individual acts. People walking in a street don't look at buildings they don't look at other things but shop windows; they look at people coming in from of them they look at cars. And I have the experience in Paris that many people don't, know how to look at a building from the first floor up, they know only the ground floor. And at the first floor level are these individual acts, which change the city. (Image 7)

Now a scene that I consider important. A city is a process, is a n ongoing process (Image 8) And it is not the final result that counts. It is a professional error of planners and architects that we think that the building finished is finished and here it is, it's a *chef d'oeuvre* that in reality continues to be changed and a building after a certain time doesn't look the way like its concept or imagined (image 9) Now, I indicated before that there is some order. There is some order but here are no clear rules about this order. So the urban landscape is an erratic process. (Image 11) You cannot detect the order. We all erratic any system we're in a given moment, when knowing its state in a given moment you don't know what will be its next state, after this given moment passes. (Image 11) So even where you don't see, I'm sorry it is a parody, it's not pretending it's the architecture we are living in, but there is no transparency of this order. If I am looking, walking in Mexico there are building of all kinds I have absolutely no feeling why they are that way I am accepting them as a sort of evidence (Image 12) Now a very important statement again. At process, we have no ways to describe a process mathematics is poor for describing process. I don't want to enter in this question but if you want when there will be the question time I can give more details. The only way we describe a process, very simply, a chronological description, by it's history (Imagine 13) So here, I think this drawing explains this individual act as a process and their history by identifying them with their authors. (Image 14) Now, again an

important thing. I am calling "complicated order" an order that exists with no clearly set rules. For example, the alphabet is of this kind. You know the alphabet is a, b, c. There is absolutely no rule why b comes after a except that you are trained to it and I think that for I was in China not a long time ago. For the Chinese it is not evident the reason why the b comes after the a. This is what I'm calling a complicated order where there is an order but you don't know the rules (Image 15) And in a complicated order for example each term has a position but you cannot explain the thing in formula (image 16). And there is no way to predict what will happen at the next step, which follows to the complicated order We begin to find out that the mechanical order we believed centuries in is not fitting to most fact.

Now I wanted to compare complexity and complicated. Complexity means that there is a relation between terms. Complicated means that there is a relation between terms but what relation it's not evident. (Imagine 17) For finite number of terms there is a finite number of complex figures possible. But there is an infinite number of complicated figures possible. (Image 18) Now the urban process is a complicated order. It follows a complicated order and it is not simply complexity as all the time we planners architects think it is different it's as complicated as history or economy (Image 19) So. What I am calling "hardware" for the cities is tree void that exists between the physical objects whatever they are, in our case buildings. (Image 20) Now this is a photo from Shanghai. You are looking at this street in Shanghai. Do you see the buildings? I don't see them. I see the advertisements, I see people. I see cars. This is the city. The building they can be architecture but you don't see them (Image 21). This is another street in Shanghai, at night. Where is the architecture? Where is the planning? It is only the individual unregulated acts. I don't know why this luminous sign is the way, and tomorrow the shop owner might change it and the street changes continuously. It is a

purpose that I am showing existing examples and most of my examples will be from Shanghai because I was myself surprised by the city (a) Another street (b) another street and for example in places in the street, during the time I was there -I was two weeks in shanghai, some of the luminous signs changed. There is a well one luminous sign, in shanghai, which changes every hour. Which is actually possible with the techniques of today. (C) This is again a so-called old part of Shanghai. You don't see the buildings not because of the trees; you are looking at the things at floor level the level of your eyes. (D)

This is a typical building also from Shanghai, but it could be from India, from anywhere you want. It is a building and everybody adds to it something you don't know anymore how the original building looked and with the next tenanted it will change again. It's a continuously changing process. (E) This gives you the idea between the architecture as it is seen in the best normally by us and between the reality (F) Again, you see this very banal modern building that disappeared by what the little changes each ten at was doing All of these changes are absolutely imprevisible . And I was not long time in there but I think that I could take photos' once every three months and it will be different (G) Again, the most important thing you see there are simply the people the fact how a street is used changes the cityscape. (H)

Now, I am talking a few drawings of some of my drawings and I was capturing out all kind of building parts from other buildings and pasting into it. It is a parody. But I wanted to show that the very small intervention changes completely the image. (I) Again (J) I am sorry, there are no proposals they are simply illustrations, the original architectural drawing into which its different elements are pasted, they are the same but each of them looks different and the changes are relatively small (K) the same thing (L) simply by

shop signs you change a street. This is for me the most important personal experience I had in Shanghai. Now I will start to take, rapidly, a next step. Architecture, I consider, is the art of shaping voids. (22) And a void is something you cannot see; it's meaningless (23). A void gets its signification through its boundaries it's evident. (24) And it gets as well a meaning through the things it contains. (25) You can't see a void I think that is as well evident. Next, please. What you can see are the surfaces, which limit it (27), and architects manipulate these surfaces, they don't really manipulate the void (28). The real raw material of architecture is exactly that void that architects cannot manipulate. They can't manipulate its boundaries (29). And there you will never see only one boundary in a three dimensional world that means the boundaries around the void are from all sides (30), and it is usual that these sides are not made by the same persons in the same time (31). The main feature, which gives the character of a void, are the people which are in this void I was trying to show it in the Shanghai photos and here again, (32) And an empty void gives an emotional context (33) which is very different from the same void when it's filled with people. This room when I came here earlier this morning, did look very different because you were not here (34). So again a void can look crowded with few people and it can be that it looks empty even if it is full (35) it is the people in the void that determines its scale. Architects know it very well, in all architectural drawing you draw some little persons to give it a scale (36). Does architecture as an art mean the interaction of voids, boundaries and people? (37) We could conceive a theory of architecture. The architect introduces it's a tentative order in an assembly of voids this order is not necessarily regular and the user of the architect's product introduces his disorder and this disorder is the cityscape.

I am giving now a few drawings of mine trying to show it. (M) This is the same drawing were the user introduces some of his own disorder (N) again some other disorder. At each step you would tell it is the same object (O), again a drawing (P). Again a user introduces steps of disorder (Q) add this drawing. And this disorder in on paper, in reality it is stronger (S) now. They are photos of Shanghai (T) this is the same photo, the same space not on a drawing but the reality (U). Another photo of Shanghai. It changed completely because instead of the cards there is a crowd. Nothing changes the building, the cityscape changed completely. (W) The kind of street you saw before. (A) The introduction of some new luminous elements independent from each other, changes again the cityscape. (Z) A street. Some additional advertisements. Ok so this means that I will stop now.

By any means what I was thinking the theory of art have loved urban aesthetics. First point: urban aesthetics is not the work of the architect. Second point: urban aesthetics is the result of the collective effect of small individual changes. Third point: the urban cityscape is a sort of a readymade in the sense of Duchamp with one difference: it's an ever changing readymade. Duchamp's *Readymade* was there and it was finished. So perhaps the city is artwork, readymade, an ever changing readymade on urban scale. This is a tentative theory and it can be simply presenting it as an initiation and I thank you very much for your patience. Thank you very much.

URBAN ART AND THE CITY
José Luis Cortes Delgado

1st Reflection – “The Universal Phenomenon of Cities”

In order to discuss urban art and the city, we must begin by analyzing the origin and evolution of cities as well as population growth and the process of urbanization. Over the ages, cities have always played an important role in the history of humanity and today, they are keys to the development of the globalized world in terms of economy, technology, finance and trade, politics and culture.

For the past several decades the metropolitan economy has been dominant one, and it would have been difficult for vanguard business ventures to survive without close ties to the city. The future of humankind in the twenty-first century lies within urban agglomerations and humankind's challenge is to figure out how to administer the latter intelligently.

At the dawn of the twentieth century, there were approximately ten cities around the world with a population of roughly one million, today, there are several hundred cities this size.

We have very little experience in terms of the multiple problems inherent to the administration of cities since the phenomenon itself is only a few decades old. It is clear that serious mistakes have been made in this field, especially in terms of the use of natural resources. Herein lies the great challenge of finding out how to bequeath a better world – that is to say better cities- to future generations. Indeed, it seems that we have taken a wrong turn: a once frugal society having become a consumerist society and then wasteful one.

Over the current century, most cities will come to form part of

telecommunications and information technology. How should we adopt the new technology's paradigms? Will it be possible and desirable to form part of this trade network and to integrate the many innovations based on these new technological paradigms, considering cities' traditional forms of administration?

We can see that any given city may have enormous advantages compared to many other cities around the world; in order to understand their respective outlooks and to avoid being misled by biased scenarios, we ask ourselves: Who will think about the future of the cities? Who will lend this future a sense of direction? Who will define the strategies? Who will implement the ideas that are proposed? Which mechanism or system of government will allow cities to really develop?

Cities compete with each other, those that manage to achieve a better quality of life with a high level of cultural development – in addition to solving their basic problems- are those that will prevail.

Another important aspect we must examine is how to show to promote local initiatives so that basic problems can be dealt with, since one of our current time's mistakes is to rely excessively on stabilized governments.

Yet, every tendency towards globalization points in different directions. What can the population do about this? What can artists do? This is yet another question of the twenty-first century: what is civil society's role within cities?

Public administrators are caught up in the operation of great infrastructure projects whose scope goes beyond their terms, and they have little time left to invest in the city's future planning.

In the global economic context, many municipal governments are unclear about what role they must play both in terms of the

city's administration and on national level. This is because they only administer a small part of the economic structure.

In a global order so lacking in transparency, the ability of markets and institutions to adapt at a reasonable speed to the international economic environment depends on the flexibility and sustainability of cities. We must understand that not every city has a different potential because its origins, historical heritage, resources, geographical location, politics and norms are different, most of them are no longer manufacturing centers as well as the hubs of transportation systems.

A new kind of city is emerging: -the city without borders, one that entails a new paradigm: -the invisible city.

What does -the city without borders mean? It means it is for sale to free market forces on the national and international level - bank, industry, business, hotel and real estate stocks flying like birds from one place to another.

What does -the invisible city mean? That the network of international finance engineer world paper to be virtual image that we cannot see and cannot depict - an invisible ghost moving in a matter of seconds from one country to another via the internet and taking decisions on what is to be done in cities.

In terms of commercial venture's physical-spatial manifestations, we can see that their headquarters are in different cities around the world, the architectural design of many corporate headquarters is conceived in places very distant from the cities where the latter are built, moreover, it is repeated indefinitely, leading to the alternation of urban contexts and to the loss of identity of many cities. Representative examples of this are McDonald's, Woolworth, Wall Mart, Kentucky Fried Chicken, Holiday Inn and Marriott. What can we do about this? We

must display our own identity, our cultural diversity and our best architecture more courageously and more forcefully- the latter, given its quality, will prevail. -Good architecture is what makes a city. Fostering culture is what makes city-

Another physical-spatial effect of extensive metropolitan reaps is the high density of contraction in specific sixties. The most notable examples of this are shopping and business centers in strategic areas, new developments in a city's outskirts that alter agricultural areas and lead to further urban sprawl, or in the case of already established historical centers or sub-centers, where the existing structure is modified and the local population is encouraged to move to farther outlying areas. Due to this pervasive phenomenon, most people live far from their workplace, paying a high cost not only in terms of transportation but also socially, for the time lost in commuting. It is important to reflect upon the paradigm of the city's desired shape compared to the result achieved by market forces.

In order to understand the physical-spatial structure of the future cities, we must realize that it is precisely in cities where certain kinds of very specialized labor can be cared out; thus the metropolitan reaps that will prevail will be those that manage, in the short term, to find their calling in the new game of market forces and culture. In many instances, talent and creativity in the administration of metropolitan reaps can help increase their chances of becoming points of interest.

It should be more important for a municipal government to be familiar with the new urban order and the social structure's composition than to administer its own infrastructure, machinery and services; in other words, it is of prime importance to incorporate a city's population and various local organizations and business into its administrative process. Administrators are less aware of that takes place inside the

hidden city's building where operations are handled by the globalized world's contemporary media and telecommunications networks. There are many small spaces that have much greater strategic importance than one could imagine.

Another crucial point about metropolises is being conscious of their capacity to compete with other cities in the control of diverse commercial, financial, economic and culture activities.

We must find ways to administer the city with a strategic mindset that will allow us to consolidate the existing structure and to avoid fleeting investments, to develop the trust of the population and private and public organizations so that they may collaborate in the design of a better city. We must also examine what norms and incentives need to be established so as to Foster in order to compete with other cities in various markets.

Governments must focus on helping artists another talent, creative individual since they are the ones who give rise to most innovation.

These profound reflections are related to philosophical model to which we aspire given our way of life and on which we base our desired model of city and culture.

Society takes into account what it sees, hear it hears, what it smells what it feels and reacts accordingly.

Presently, we must rely on common sense, base the actions we take on our circumstances and not copy models appear ill-suited to our purposes in order to achieve the quality of life we desire, bolster our self-esteem and offer our talent to the world creatively- competitive cities with a thriving culture that allow for a high quality of life. We must have a holistic approach in defining our direction and consolidating -the Project of Culturell -sustainable culture in terms of architecture, city planning, society,

economics and in terms of humanity in general.

2nd Reflection- The Evolution of the Population in Mexico

From 1950 to 2000, the country's population increased fourfold, going from 25 million to 100 million inhabitants. However in 1950, 25% of the population was city-based and 75% was rural. Today the situation is exactly the contrary: the urban population is ten times what it was a few decades ago.

Mexico is dealing with the paradoxical problem of the population's concentrations in a small number of cities and, most notable in Mexico City. This metropolitan area's population of the entire country's rural areas, where over 200,000 townships have fewer than 2,500 inhabitants.

Mexico City's foundation and early development was based on very clear city planning principles; the Aztecs were concerned about creating an order that related to man and nature, with ceremonial centers planned according to astronomical principles. When the Spaniards came, they were awestruck by what they saw. They decided to settle Tenochtitlan, their own dream of order based on the principles of city planning laid out by Charles V later Philip II of Spain. The city's growth continued to follow a certain pattern for several centuries, the process only accelerating in recent decades.

By 1960 Mexico City had a population of over 4 million which became 8 million by 1970 and 12 million by 1980, 16 million by 1990 and 20 million by the year 2000; it will probably still be a few more million, but not much more than that.

The growth experienced in each of the last four consecutive decades has been equal to the growth that took place over the 400 years previous to that, and the phenomenon has outpaced the state's and civil society's capacity to respond to it.

A new urban culture is in the process of gestating and this great city's paradigm. The challenge for those involved in cultural administration is to understand the great potential existing in the city's people – people from rural areas who came here with a will to succeed and make a better life for their families.

3rd Reflection –What is Public Space?

Public space is the point of convergence of human beings every public activity. It is the sum political, socioeconomic, religious and social structures, manifested through the structure of the environment, of physical space and form, its contents including architecture, roads, outdoor structures and fixtures, flora, monuments and urban art in general. Sometimes this space is very rich and sometimes very poor. Public space nowadays is greatly neglected and has been displaced to shopping centers, largely due to a lack of interest in terms of cultural policies that preciously operated in this same public space. Our challenge for the twenty-first century is to find to recover public space so that it can be used intensively by the majority of the population.

4th Reflection – What Are the great City's Paradigms?

As far as this issue is concerned, the main aspect that needs to be defined is the type of city we desire for the future, and how civil society may participate in its development, what kind of aesthetic we desire for the city, in which way artists will participate in the city's art, and how we can make the city constantly pleasurable. A city is the sum of many complex circumstances, full of surprises and fascinating aspects that make the population incapable of leaving it. However, we must define a common platform that goes beyond ideologies and political or economic interest, one that allows the city to be influential and that gives its inhabitants a multiplicity of options and possibilities.

ART AND THE CITY IN THE AGE OF THE REPRODUCIBILITY OF ADVERTISING* **Nestor Garcia Canceling****

Why do we need art in cities? Looking back at history allows us to assert that we need art and, in more general terms, anything of an aesthetic nature for the purposes of decoration but also for more pressing reasons. It seems to me that art, literature and mass media have been introduced and continue to be introduced into urban spaces, to celebrate them, to make a spectacular display of them and to at least four different reasons: to establish or reestablish urban spaces, to celebrate them, to make a spectacular display of them and to either manifest or conceal their disappearance.

Until the mid-twentieth century, literature was the medium of choice fulfilling the aesthetic facet of these functions. Though cities have obviously always been visual experiences, given the predominance of the written word in our culture it was literary texts that established with a city what it was and what it meant. Balzac's and Proust's writing, to the Buenos Aires of Borges and tango, to Kafka's Prague and Carlos Fuentes, Mexico City, and also to cities built as daring, magnificent inventions: Odette's Santa Maria; Garcia Marquez's Macondo; Italo Calvino's Invisible Cities.

One thing these real or imaginary cities have in common is that they are defined in relation to boundaries – as universes in and of themselves differentiated from the indeterminacy of nature. Even though borders may not be as sharply outlined as ramparts, the imaginary texts that create them clearly distinguish the inside from the outside.

However, cities in the age of video culture are relocated within both physical and mental networks and flows. Indeed, we should ask ourselves how identities take shape in these cities that do not contrast as

sharply with nature as delimited city of the past- -the provider of identity, protection and meaning according to Campra.

Nowadays, cities are conceived by the discourses of the press, radio and television rather than that of literature. These are the main agencies contracting the city's meaning. They allow certain individuals to participate in the discussion about what the city I soar a can be, and propose their opinions to others as keys to what they man undertake or express as citizens.

The transition from "lettered city", as Angel Rama called it: the city that literature founded and interpreted, to the audiovisual city, to urban video culture of the loss of the urban context's boundaries and meaning. This is particularly clear in the mega polis, where the founding structure of cities breaks down or becomes more diffuse. Celebrating or restoring dilapidated spaces or resorting to the spectacle of advertising or art then become more common tendencies.

We should briefly recall how megalopolitan sprawl led to the decrease, in the past, of attempts by visual artists to take part in the foundation or celebration commemorate the events and individuals who founded cities and countries, or the express the ambitions of revolutionary or imperialist historical events? Ten years ago, a book about Mexican monuments edited by Helen Escobedo and Paolo Gory showed how the didactic many murals and sculptures had been eclipsed by corporate towers and billboards that either smothered the country's heroes or altered their original meaning.

Here I would like to broach the topic of two ventures from the last few years that propose other tactics of visual intervention in Mexico City. One of these is the series of enormous billboards that has turned the Periférico (the city's main beltway) and other large thoroughfares into strange promotional "art" galleries. The other ins the ABC DF

exhibition and the 1500 "page book accompanying it, widely distributed both in Mexico and abroad, offering a visual repertoire of Mexican capital's -most beloved aspects".

1.- Monuments to advertising. How can one negotiate the incredible glut of offers-goods, messages, promises of Access, information and pleasure – that is a megalopolis? It is the great stage of modern opulence, here everything (the local, the national and the global, the private and the public) is offered in profusion and supposedly available to everyone, to the big city's natives well as to the millions of migrants who made it so huge in their desire to encounter both work and leisure- to be in the place where averting can be found. Mexico City, like Sao Paulo, New York and London, Berlin and Tokyo, is the meeting place of legions who expect to meet whit every face of modernity in these megacities. At the same time, we know that his glut of offers leads to a wide range of experiences given entertainment, the excess of information. Easy access to various means of transportation comes along with bottlenecks, the broad diversity of live entertainment, newspapers mad television channels. Clothes and food seems limited by their cost, forcing people to be selective and make do with what they can afford. This ambivalent aspect of the megalopolis shapes both the public and private sphere and also differentiate ourselves, calling upon us to participate and also to accept exclusions.

These ambiguities appear every day when we drive or ride day Mexico City's Periférico, surrounded by the advertising posted along its edges. The sixty-two-kilometer beltway was built to speed up circulation and allow motorist to easy cross the city from one end to the other. If one could drive at an average of eighty kilometers per hour, one could complete a circuit around the city in less than an hour. However, on a regular day from 7 to 10 am, 1 to 4 pm and 6 to 9 pm

one may take an hour to cover a distance of ten kilometers along many sections of the ring road.

The density of cars on the Periferico finds a visual echo in the excessive amount of advertising along its edges. The boom in billboards on the rooftops of house speedway began in 1987, businesses taking advantage of a lack of regulations. Tough several bylaws governing signage have been drafted since 1988, the main companies involved in the venture (televise, Vendor and Outdoor Systems Inc.) continue to erect more and bigger billboards. New bylaws and successive administrations have not been able to stop the explosion, indeed, a census in May 2001 gave a total count of 7503 billboards, over a thousand of them along the Periferico, most of them illegal, violating basic safety codes and guidelines regarding visual pollution such as law requiring a minimum distance between signs, it has also happened that billboards have fallen down during storms, damaging roofs and leading to complaints from neighborhood organizations.

To the mega-city's profusion of mélanges-juxtaposing traditional dances, both modern and colonial architecture, commercial and political imagery- we must add these huge billboards, twenty to eighty meters wide, that obstruct the view while promising to improve communication. -in terms of communications, we are the solution states an ad for cell phones. While one is stuck in a traffic jam, one can behold, the sexy female model for pornographic magazine ad who says -don't go home. Buy me now!. Several ads refer to basic needs, ranging from digestion(-Say goodbye to heartburn!) to education (-To be bilingual and highly qualified, but first and foremost human!) Urbanites' insecurities are also addressed: -Do you feel totally safe? And -Ultimate Control: driving school.!

Billboards' have become the new method for monumentalizing things in the city.

Sometimes, they still extol common values and still celebrate social memory, thus playing the same role as monuments erected in strategic spots in the city in the past. In a like manner, billboards nowadays sometimes function as markers, indicating which part of the city we are referring to.

Wow ever, the fact that these ads contently change makes it difficult to say "I'll meet you under the Coca. Cola sign", like we used to say "I'll meet you at the cafeteria across from the Caballito".

However, we know that the *Caballito* and several other monuments have been moved while, many others remaining in their original sites have become insignificant, dwarfed by corporate buildings or the billboards that crown the latter. These billboards that block each other and whose ads are moved every few weeks exacerbate the sense of instability, precariousness and diminishing significance of old monuments and other manifestations of collective memory and urban sociability. Instead of celebrating or consecrating a figure or event in a lasting manner, they proclaim the fleetingness of the social, reconceived in terms of consumer-market logic as an endless flow of new events that do not follow any recognizable cause from a social point of view.

What is this glut of messages and its communicational jumble, its repetitive obsolescence actually saying? It says that instead of processes, we now simply have events; instead of history, we have movements, or simply market's bustle: instead of news advertising fads and faster computers, spectacular movie premiers and goods on sale stores. Grimed together as an unclassified jumble, these messages announce the death throes of meaningful series, of cities ordered as commercial and residential neighborhoods, entertainment and leisure areas, university campuses and financial districts. All these messages and

offers, all the ways and communicating with each other are sprawled the city and compete against each other in every space. The visual chaos makes it hard for us to get bearings and figure out which clothing store or internet-service provider best suits our needs: it connotes uncertainty and a confusion of the sense. It might be proposing a kind of short-lived decorativeness- an aesthetic that impels us to enjoy the event while forgetting about the city's underlying long-term formative processes.

2. Light celebrations. The exhibition entitled ABC DF- that opened at the museum of the Palacio de Belles Arts in March 2001- and the "Dictionary" that accompanied it as a catalogue and that is still sold as a book. It presents as attempts to turn a city which "given its size", defies "definition" into something legible; the author of the prologue wonders: how can the Mexican capital's "endless medley of stimuli" and its "great quality of fortuitous and random information" be ordered?

Given that the Dictionary follows an alphabetical order of 515 words defined or commented upon in a glossary at the end of the book, we could suppose that this project's attempt at understanding the megalopolis is based on language. However, the book's first 1296 pages (of a total of 1502) mainly feature pictures -a visual discourse interspersed with forty five texts dealing (in an evocative rather than informative manner) with an equal conceptual glossary itself follows a visual and emotional order to depict "the various forms attachment" that the city inspires, "its most beloved aspects" its inhabitants' personal, emotional links to it" in effect, the forty five texts printed in very large lettering that they appear interspersed among the pictures speak of the emotions that the city arouses, and above all of love. The Word that, made into a large neon sign, was the first pike one saw as one entered the

exhibition space at the Palacio de Belles Arts.

Though it can easily go unnoticed, the glossary bears well-reasoned explanations of certain terms, unlike the texts inserted among the pictures on four occasions. They do not include any specific details about air pollution, the proliferation of advertising or about many other issues that require substantial explanation in order to be understood. The project's strategy is to display lavishness, an abundance of brilliant color, its photographs celebrating everything; hangovers and hygiene, churches and paranoia about muggings, zoos and Zapatistas.

The few factual references there are seem to have been selected for playful rather than informative reasons. Apparently, in order to surprise readers. For instance the text about street names mentions that there are "over 100" streets called Benito Juarez and "over 200" named after Venustiano Carranza. So that we may sense "the magic" and "the coincidences", it specifies that over twenty-one streets are called Peace and that eighteen are named High Tension, while it also points out that "100 Meter Avenue runs nearly a mile". The last paragraph in this text concludes that this "mind bending complexity can contain beautiful simplicity" (pp.1373-1374).

This was the "aesthetic" criterion for selecting most of the words though these might not only refer to Mexico City, as in the case of dentures, elegance, kiss limousine, lips, patents leather, perfume, pigeon, polarized, staircase, taxidermy and Winnie the Pooh. However, the project's ethnographic inclination seems worthy in its attempt to document a great variety of scenes from people's everyday lives without making value judgments about object every use. Instead of monumentalizing official history or falling into the kind of politically moralistic discourse that cicatrices

consumerism, the pictures celebrate the here and now.

However, it is worth examining the formal process that ABC DF uses to celebrate the private and the public, high and low culture and the media. Scenes and objects from the city were chosen for their potential something spectacular, and this intention – discernible throughout the projects to the point of monotony is exacerbated by the images huge size. Pictures of the Azteca Stadium and parties, a gold fret motif on cake, patches, fake eyelashes, sings and homogeneous continuity is created that keeps one from thinking about the inherent discontinuities, gaps and inconsistencies of urban experiences. The book deft and often ironic selections, its timely photographs astutely condensing eloquent contrast it establishes between pictures on facing pages all end up diluted in an arbitrary, excessive accumulation of fragments.

Of course, a fragmentary view of a megalopolis may be more credible than a totalizing narrative. By selecting fragments on the basis of impressionistic criteria and image association, the authors/curators may allow Reading that are alternatives to the explanations of sociologists and city planners. The problem lies in that the project's visual grandiloquence and profusion of color allude to the creation of a new narrative that many easily assimilate those things that are the "pride and joy" of a city: "light nationalism" as Cuauhtemoc Medina called it, adapted commercial, globalist trends. Indeed, we are no longer dealing with state-sponsored nationalism, rather, it is funded by Televisa and J.P. Morgan – ABC DF's main sponsors, while the CONACULTA (the National Council for the Culture and the Arts) logo appears in smaller typeface along with those Telmex, Sushii, Kodak and Apple. One can wonder whether this kind of sponsorship had anything to do with the fact that the most pictures focus on personal tastes, depicting picturesque or pleasant, inoffensive situations. One could

Also wonder how both the exhibition's and the book's discourse might have taken another form if terms had been included alluding to other agencies such as social or urban movements or graffiti – words that do not indeed form part of this projects in the background of certain pictures dealing with other things, but it is prominently featured only one photograph that is part of the Muralism series; like wise, there are only two photographers Zapatistas (under this heading) and another of a large-scale event that took place in Ciudad Universitaria (the national public university's main campus) to welcome the Zapatista Liberation Army upon its arrival in Mexico City, diluted in the formless concept of "gentio" (crowd).

3. Distraction or attempts to console us?

When I handed in the abstract of this essay to this symposium's organizers, I had entitled it Spectacular attempts at Consolation in a Megalopolis. As I fleshed out the article, I realized I had to qualify this statement. The concept of consolation presupposes a dramatic view of the megalopolis that sociologists and the city planners still held not too long ago, at a time when they warned that urban growth had to be regulated and believed that planners could take part in this task. When neo-liberal privatization did away with planning- whose purpose was to articulate manner- its ceased to matter that the modern city was breaking up or that private- sector speculation was contributing to its decay. Postmodern and postindustrial thinking applied itself to celebrating what it called the post-urban. Not only was this school of thought unconcerned about the uncontrolled growth of many areas of the megalopolis and the ensuing social chaos, it also began celebrating the disorder of hyper-urbanized space as it allowed one to spend one's time enjoying technological development and ephemeral flows and sings.

The disproportionate amount of ads on the Periférico and the uncritical visual grandiloquence of the ABC DF show and

book correspond to the high-tech. Pop stylization of a particular vein of post-modern urbanism. From their perspective, we are not facing a structural crisis in need of a remedy but rather free-acting stimuli that we should value. They strung of any concept of public space as setting for communicative interaction that could benefit everyone. They are only interested in celebrating "fortuitous, random information" –with other individuals who can afford to do so– as stated in the book's prologue or in Francisco Goldman's text, because one can love the city for its "fantastic negatives" such as pollution, crime, urban sprawl and ugliness, in -your – face poverty that exert such an irresistible, charismatic pull on myself and so many others! (p.1366)

From the point of view of attempts made at understanding the urban, we must thank postmodern thinking for having valued the city as text, as a network of signs and associated multicultural narratives. It was semiotics rather than postmodernism that introduced this tendency, and also certain individuals in the fields of philosophy, urban sociology and culture (e.g. Walter Benjamin, Kevin Lynch) as well as writers critical of various postmodern premises, from Frederic Jameson to Richard Sennet. These specialized domains of knowledge have begun influencing the general public's consciousness with the help of the media, certain journalists' novel outlooks and the aesthetic of several emerging artists.

It seems to me that this discourse based on fragmentary experiences, this discontinuous ethnography of the urban has different meaning and functions in first –world countries than it does in Latin-American nations. Post-urbanism, having more to do with architecture than with city planning has played a role in controversial restorations of Barcelona, Bilbao, Paris and Berlin. Whatever we may think of the aesthetic and macro social value of these ventures, Frank GHERY S, RICHARD Meier and Daniel Libeskind's museums, Rem Koolhaas and

Ricardo Bofill's public and private projects as well as hundreds of other buildings have added to the aforesaid cities international appeal, reestablished their importance in terms of the history of art and architecture, created sources of employment and fostered valuable cultural discussions.

Cities in Mexico and in Latin America in general -unlike cities in Europe- were built when birth rates were extremely high and huge migrations were taking place, and their infrastructure failed to respond adequately to the needs generated by these phenomena in terms of housing education and services. On the contrary, it was accepted fact that the land, water and air would be despoiled in the process. In this setting where conditions have grown even worse over the last twenty years as a result of predatory economic practices and a slump in industrialization – it is not easy to look sympathetically upon the fragmentation and disregard for planning that Postmodernists like to extol. The ethical problem of urbanism's indifference towards the structural problems of urban development is further compounded by the fact that architecture in recent years has created very few memorable buildings. Instead of farsighted solutions we have ostentatious displays: Mexico City's twenty-seven shopping centers, the Santa Fe neighborhood's 800 hectares of globalized property, or clumsy anti-functional improvisations featuring a mish – mash of aesthetics like the *Centro Nacional de las Artes* (National Center for the Arts). Since the last few decades have not given us much to flaunt besides these by products of architecture, some people might believe that hanging billboards over the Periferico's traffic jams or turning the most everyday events into dazzling mythology are indeed interesting undertakings.

Other attempts have been made at acknowledging and discussing the tragic facet of our megalopolis, with the most noteworthy results achieved -in terms of the visual arts- in the field of photography. The

huge ads overhanging the Periférico's traffic jams and complacent exhibitions. Could perhaps be seen or read as attempts to console us. And yet, what measure of consolation can we find in an aesthetic that does not acknowledge and re-acquaint us with the critical situation at hand?

INTRODUCTION URBAN AESTHETICS **Marcela Quiroz Luna**

And my stubbornness returned when it became obvious that the game was lost, that the Earth's crust had become a mass of different shapes, and yet I did not want to resign myself, and at every discontinuity in the porphyry that Vug gladly points out to me, at every brittle outcrop in the basalt, I wanted to convince myself that these were just apparent irregularities, that they formed part of a much larger regular structure, in which each asymmetry we thought we saw in fact corresponded to a network of symmetries so complex that we could not perceive them, and I tried to calculate
232

How many billions of sides and dihedral angles this labyrinthine crystal had to have, this hyper-crystal that consisted of crystals and non-crystals.

-Italo Calvino, "The crystals" in T Zero.

Let us start off with the idea that places (in this case, cities) AND Their aesthetics can potentially be read as indicators of their circumscribing contexts social conditions, considering that space rather than time is the primary receptacle of collective memories.

Henri Lefebvre defined the city as the place where a society's material and immaterial wealth is stockpiled (among other characteristic) I wonder when the scales started tipping to one side. Leading to the belief that immaterial wealth is all the most, a necessary byproduct of material wealth (without implying that we make it necessary) at least in terms of the word of ideas an unconcerned individuals in terms of the day-

to day fate of people who have not yet shut their eyes. The city's immaterial wealth might be something that still lies hidden among the strategies that the city designs to keep up appearances. In this respect, to speak of the city and its aesthetics is to speak of survival.

But what can urban aesthetics be?

Pittfalls, comforts, resistance, cloaks reflections, attempts, screens, crystals, non-crystals, Do they belong to sight? Do they belong to time? Do they belong to the soul or to the body's movements? Are the awkwardly justified premises, territorial limits, symbolic foundations, bridled differences, pen-up anger or aftertastes of history?

What the should be (before, while and after being any of the above) is processes that go beyond sight, the daily crossing of paths, passengers inertia, fragmentation Because the aesthetic of an urban space which, by definition, should be read as public-precisely refers or should refer to the public character of space. "Public" understood as a social construction, and its aesthetic understood as evidence of its achievement or failure. Foucault already said so: -Our epoch is one in which space takes for us the form of relations among sites.

But what can one do so that...

What covers and cloaks the city in a supposed attempt to illuminate it make it more beautiful, recall its past or modernize it generally within its hidden core- will no end up being either vertical, elitist imposition on the horizontal, or land over fertilized by advertising, or extension of the white cube? How can we stop the global from ensnaring the local in a guise of homogeneity, turning the city into a prisoner of its own reflection-less image?

It could be that the only way that a city can avoid being turned into a non-place is for it to be rescued as an anthropological site. For its aesthetics to be defined by its use and memory, instead of vice-versa

That is why we need interactions.
Communities. Coexistence. Meetings.
Outlooks. Negotiations.

So as to be able to read them and, through their interaction foster communities that go beyond facades, squares, parks and monuments.

It is said that site specific projects 4- no matter what kind- have the virtue of turning a site into a kind of platform for communication should thus try to avoid at all cost a unilateral discus. i. e, a monologue about the site, and focus on fostering and detecting answers based on the sit and for the site (in the best of cases) whether their intent is to question, commune or play with the site, in order to rekindle a sense of f belonging that may become rooted in individual and collective memory.

In order to think of public practice as –and incite it to be- a space for articulating and evincing the urgently required dialogue between the ethics and aesthetics of city dwellers and their city.

Calvino also said that is was pointless to divide cites into happy and unhappy ones rather he posited two other categories those that through the years and the changes continue to give their form to desires, and those in which desires either erase the city or are erased by it 5 it will be interesting to see if we can struggle with dignity in the second category of city in our attempt to reach the first knowing that in ties of danger it will always be preferable for desires to smother the city than for the city to smother desires.

SCRIPTED SPACE:

The future of forgetting, of the electronic baroque, inside the imaginary recovery of Los Angeles

Norman m. Klein

The United States has entered a moment of dreamy avoidance in 2003 despite the massive shock waves that the bush foreign policy has sent around the word, and despite the economic and fiscal uncertainties at home, there is a stillness- a very strange refusal. For million of people, the intense, even blind pursuit of the everyday – of normalcy in daily life- must outweigh the realization that a constitutional and political shift may have utterly transformed how power operates here.

In the midst of this avoidance dream, variations on the collective memory of cities have become extremely important. there is a return to the inner city in Chicago, Los Angeles, New york, in dozens of American cities. But the return bears the stamps of this avoidance patter. It is urban process as a social imaginary, based on a collective misremembering of what the city actually was back in 1940, essentially the target date for many of the revivals. I will look at Los Angeles for clues, at various internalized images then compare I will these to theories I am developing about on scripted spaces and -the future of forgetting -and finally, I will discuss new writing and media projects that reflect these issues.

In the eastern end of downtown La, over 500 housing unit (mostly lofts) have been added to the warehouse and flophouse district, a negligible number really, gut part of one more ·revitalization· of the downtown core. Various hotels are also being converted into townhouses. A half mile west, the new Disney hall, Designed by Franik Gehry, opens, in the fall within two miles of downtown, the price of real estate has doubled over the past four years.

Presumably, collective memory has at last found a legitimate urban expression. Mixed use has made a comeback, in Pasadena, in Venice, in downtown. And yet, clearly the older urban models no longer apply. Most of the corporate headquarters downtown are gone. In fact, at one. Wilshire Boulevard, a network of fiber optic cables has linked Asian telephone and computer lines into what architectural historian Kazys Varnelis calls "the invisible city" under the streets themselves—miles of invisible unoccupied presence, power as absence.

The most popular addition to "urban" Los Angeles this year is an outdoor mall complex called the Grove, which draws upwards of twenty million visitors a year more than Disneyland. And while the Grove is clearly a suburban bubble based on Main Street circa 1900—Very much a scripted illusion—it is located on Wilshire Corridor, the densest population center in Los Angeles (among the densest in the United States).

Indeed, suburban enclaves are being retrofitted into the urban core. The scripted space has left the walled confines of themed environments (malls, theme parks) and as many urban specialists point out has invaded the city street itself. Global tourism and advanced suburbanization have met but at the same time the United States has entered a new era since 9/11. Globalization is hardly the message being sent from the White House. Borders have restricted immigration. The airline industry remains on the edge of wholesale bankruptcy. The dollar loses against world currencies. The United States are turning inward while it expands the Monroe Doctrine outward. Formerly, just for imperialist interventions

in Latin America. Now with the Bush Doctrine for interventions in the Middle East and Central Asia.

So many of our assumptions from the nineties no longer apply, even though the phenomena seem consistent. Residents of the United States are indeed becoming tourist in their own cities. The drift between rich and poor continues to widen. The balkanization and massive immigration are as evident as ever.

And yet, the implications are different, at least in the United States. It is possible to be utterly isolationist, and still engage in military adventurism around the world. The political implications of the globalized nineties are beginning to be felt institutionally, not simply in terms of global consumerism, global tourism.

II. Scripted spaces are designed to give the viewer or visitor a highly specialized illusion. They are a theater of sorts, for a story where the audience imagines itself as a central character. Baroque cities in Europe, Rome in particular, specialized in scripted spaces. Las Vegas Boulevard (formerly called the Strip) has converted the scripted space into an urban experience of sorts. The Strip is suburban and urban at the same time, for a city that has advanced beyond gaming and tourism, has become a metropolis.

Of course, the scripted space was always deeply allied with political power anyway. It serviced the prince in 1650. Now it services a new species of power that somehow nourishes the Bush administration in Washington and this tourist version of globalized escapism in American institutions, and American cities.

III. Along with scripted spaces comes a deeply hierarchical definition of power. Scripted spaces tend to not be about egalitarian sharing of the "story". They are more about knowing your place in the world

than carving a path through the frontier. Thus, the growing importance of scripted spaces in American cities is symptomatic of the wider class differences hardening, being monumentalized. Each city is designing a Vatican to its aristocratic lifestyle. Behind these hierarchical scripted illusions lies the city itself. We can drive over two hundred years a day in Los Angeles, from the scripted spaces that are being retrofitted to the "city walks" (termed-park malls that resemble cities). The enclaves are nocturnes (reveries), but not nocturnal. They are privatized, highly restrictive, Anglo and conservative in their ideology. As a rule for the masses.

IV: The scripted space often relies on collective memories of cities that resemble the movies more than social, urban history. But we must connect this sense of movies with global media itself, and with the non-urban quality of photo and film memory. Global media have become instruments of the world of cable broadcast- is dominated by global interests primarily, even while it sponsors, or forms an Alliance with "noncoms" (far girth conservatives), in charge of the presidency and Congress. The scripting of the 2000 election, of the war in Iraqis, of Bush in this flyer's bombe suit, are all part of the staging of power. Film designers cross over between the presidency and the movie industry. News is staged via conservative think tanks, to the deliver surrogates to explain the party line.

Thus, there is a clear between the hierarchical nature of scripted spaces and the hierarchical, horizontal exercise of power by global media and the Bush administration. They are of a piece (for the moment) they belong to the Electronic Baroque, the Alliance between instrumentalized media and the presidency.

But beneath this monumentalized scripted presence, the fiscal realities of California and Los Angeles, for example, are dire. Both, city and state are struggling with deficits so vast

that hospitals, libraries of all kinds are nearly dissolving. The poor are divan farther away from the consummate, even while the same ideological drum keeps beating on TV.

Thus we begin to see a world taking shape that will probably look very different from the world that residents of the United states assumed even twenty-five years ago. The disappearance of political oversight from business, from Kyoto agreements, from capitalism at large, reinforces a trend that has been evolving anyway. A feudal anarchy lives directly underneath the enclave scripted spaces that are built monumentally in cities, on the computer and in the presidency.

Indeed, George Wabash is as much a scripted space, along with the war in Iraq as the Grove in Los Angeles. They are scattered from each other it seems, and yet centralized, share the same Anglo fantasy. They rely on collective misremembering enhanced by global media, either the cinematic city (the Grove), or the cowboy film or war the movie as an ongoing presidential campaign (the Bush campaign never stops; and now the next election grows nearer).

V. Global civilization has come of age. It turns out that it is coming apart at the seams more than achieving maturity. It may skip maturity and go directly into a collective senility. With better software, -smartll houses for a civilization hiding from its crisis for as long as possible: forgetting and erasing while the events take place.

That is the strange portrait of the United States this year- an escapist amalgam of scripted spaces from the media to the presidency to suburbanized enclaves inside deeply hierarchical cities. Its is clearly a portrait that is meeting as i speak Within another year or two, we may see what it is meeting into (or should I say "morphing". Like a special effect in Hollywood cinema?

VI. This year, I have completed two projects that play with the problems suggested by this amalgam. First I wrote and codirected a cinematic, database novel entitled Bleeding Through. Layers of Los Angeles 1920-86 (ZKM in Karlsruhe. Labyrinth/USC in LA), It is essentially the second volume of -the history of forgetting more about how photography and

VII. Hollywood films erase memory about booterism (as in my first volume). The intimacy that collective forgetting generates is similar to watching an old movie about a city that was invented purely on a movie back lot, with a back story filled with consumer fantasies, about downtowns in noir high contrast lighting. The central character in Bleeding Through, Molly may have Killed her second husband, but does not behave like a noir heroine. She is not afflicted by guilt. She feels quite at home. As she walks through streets that served as locations for hundreds of -movies murders - in and around downtown. LA Through nests of photos and films and a kind of picaresque novel (over a thousand assets in all) the viewer enters the dynamics of how collective memory is "distracted" by media. A second project covers the history of scripted spaces and lavish illusionistic environments from 1550 to the present: The Vatican to Vegas. The History of Special Effects (from the Baroque to Electronic Baroque.

But at the heart of all these projects (scripted and otherwise) is the schizophrenic divide in the city itself in 2003 in a public sector in LA that devolves into a warlord chaos- while the monuments of media politics get larger, and more constitutionally normalized. Underneath the glamor of its new suburbanized downtown, we find contradictions that will undoubtedly melt in all directions from downtown LA to Bushismo, this is one movie that does not have its third act yet. If these are the early scenes, however, the rest will undoubtedly surprise us.

Increasingly much of downtown LA has become a back lot for the movies. On many of the upper floors along Broadway, and all the way to the loft warehouse district, movies are being shot. Even Spiderman's New York was shot partly over Broadway. Sometimes movie helicopters, for an action sequence, compete with police helicopters known as ghetto birds (actually searching for crime). The two share the same space overhead but manage not to collide. One wonders how long that equipoise will last and whether cultural critics like NY self can stop using worn-out twentieth century models of disaster, and capture instead the realities of this matured Electronic Baroque word as it careens toward the future.

**STREET SINGS: Urban invocations for the World (from underneath your feet)
Shuddhabrata Sengupta.**

I want to begin my presentation by reading from a series of notes made in the course of research for two installations by the Raqs Media Collective in the last year. I refer to these, as a line of aide memoir of images, and effects, that to mind register the city, in my thought, and in the artistic and media practice that my colleagues in the Raqs Media Collective and I enter into, when we engage with the city, as an idea, and as a provocation for our work.

**I. When the day begins in Mexico City a night begins in Delhi...
Preliminary notes for Locationⁿ⁶**

On a global scale- awakening and exhaustion, love and grief, hunger and joy are all emotions that occur at the same time, in different places. When someone ends their working day in London, the office moves, across the internet to a location in Delhi where a new person occupies the virtual workspace that her distant colleague just left. She opens his file as he walks home. When it rains bombs Baghdad at night, it is time for cook supper in New York,

the hands and facts of clocks expressionless and neutral though they may be, can be read as if they registered and calibrated a gamut of emotions through the global night and day.

The drawing of the twenty first century has witnessed the dissolution of time zones and date lines. We are now everywhere and always in a state of jet lag, catching up with the soft insidious ticking away of panic in our heads, in time with accelerated heartbeats and the speeding of our everyday lives, our daily bio-rhythms, (time to rise and time to sleep, times for work a leisure, time for sunlight and time for stars), get muddled as our faces find themselves lit by the light of millions of network screens. The wan light of data flickering across screens, makes day for naught, and night for day. Just as, at an earlier moment, the introduction of electric lighting lengthened the working day. It constructs artifices of emotional states and ways of being as we replace sleeping with waking, hunger with stimulation and that peace of our minds with images of intimate terrors and distant wars.

II. Notes for a work on the city of Delhi in the first years of the 21st Century7

An array of numbers denoting the days accident statistics – a scorecard of injuries and deaths –stands at a busy intersection. The numbers change everyday, roadkill rises with the temperature in summer, and thickens with the smog in Winter.

A sign commemorating a slum demolition warns squatter against attempts are rebuilding shacks.

A blackboard covered with chalk inscriptions. The details of each day's missing persons and the roster of the unclaimed dead, on the wall of a police station on the old city – a new inscription list woman as missing and then as unclaimed dead.

The text of a White Paper on Civil Defense in the event of a nuclear attack details of the

number and distribution mechanism and artificial mind to be made available to survivors.

"Warnings at a cybercafe to surfers that their online behavior may be monitored,

Slide show at the cinema in the interval images of teddy bears, lunch boxes, hand-bags and radios -Careful! Abandoned objects may conceal explosives deceives!"

Announcements on the radio asking the public of desist from paying attention to rumors of a masked killer ape, cyborg, or any other unidentified creatures of the night.

Grim men with large weapons of film posters plastered on the wall of an underpass. Smiling men with promises on election posters plastered on the walls of an underpass. Vacant faces with masks on for an ad for cosmetics on the walls of an underpass Gods, goddesses, godmen, healers, prophets an saints on the wall of an underpass.

An array of identikit faces – wanted by the police for terrorism – the features, assembled out database of faces, could be the contours of anybody's face.

A police officers megaphone voice taking his men through the paces of a daily barricade erection drill at a space for public demonstrations in the city centre.

A medical transcribers identity card, containing details of the amount of hours, of data she logs in each shift.

The telephone voice of a call centre worker, the swift change the vocalization of consonants, diphthongs, nasals and vowels as she takes a call from California spaces of the city, made into film sets by surveillance cameras. A man crosses a grainy frame in the footage, disappears, reappears and looks up at lens.

*Traffic Lights, stenciled with the words
"RELAX" glowing to themselves at night.*

*A photographic image of the city, taken by
satellite in geo-stationary orbit on a clear
day. The radials and straight lines and
spaghetti loops of roads, patches of green
and rust, the meander of a river and a code
that spells a location, and time:
28.28N/77.15E:+4.5hrs UTS. The
photograph gives nothing away, it shows
everything. This image, of the city that I
come from, Delhi, in from a array of images
is now in the custody of the Pentagon, which
bought out all the images of South and
Central Asia taken by this satellite, in
preparation for the Afghanistan campaign,
last year. I had downloaded, it some two and
half years ago, while on a random search for
images of my city on the internet from the
then public archive of the Satellite's images.
Images of my city trapped in a vault,
located in another city. Images. Images of
my city, a fragment of data, which may one
day become a virus in hard drive and infect
the realities of another*

III: A City is a Provocation...

A city is a provocation for acts of making
meaning, a map waiting for a reader, an
invocation that always awaits its Messenger.
Crowded with experiences, people,
memories and histories, city spaces demand
interpretation, and inscription.

Streets ask for signs, Crossroads
intersections, over bridges, cul-de-sacs, and
grids wait to be written on to imagined
topographies.

Let me quote here from the writing of a
young Mexican media activist. Fran illich,
who has always impressed me with the
astuteness with which he observes the
contemporary moment in his work.

*-...At once you have them all walking into
the city the pariah and the outcasts, the
lonely writers coming from the provinces and
towns and small creepy cities, cities which*

*don't exist and aren't contemplated by time
itself maybe, in their homeland cities, which
they already left in the past, they could tune
into the worst happenings of network TV
infomercials, telenovelas, propaganda and
snow – there's always snow on TV. There
are roaming tourist with guides in their
hands looking closely for things they will
never find following steps and instructions
every moment only to find that they will be
forever a step too far, and bottom models
from every miserable part of the country
trying to become top, but always missing
that special something that they could never
become: sure, sure, sure there's plastic
reconstruction, genetic synthesis, but
basically there is never a chance to find
what it takes This is a city that renews itself
with every step, and still it's always the
same... the map is fading and blending, and
yet it's still the same.
Everyone here is a replacement of a
constant in the equation.*

(If I hadn't told you that this was written by a
young man called Fran illich, about Mexico
City I could have passed this off as the kind
of thing that a young artist in a city called
Delhi might have written, while watching a
dubbed Mexican telenovela on late night
Indian satellite TV But for now let that pass.)

We are forever reaching destinations inside
the city, and in our own lives. That address
each of us as long-term inhabitants,
transients, strangers and hostages. We may
be hostages to the city but we also hold the
keys to our own freedom within it Some of
these keys are artworks, and the things that
can be made from the residues, as well as
anticipation of various artistic practices I see
the city as a demand for an art that
addresses the nature of our times.

The streets of our cities, and the pathways of
our daily lives are jammed with traffic.
The skies we live under are crossed with
cables, the Ground beneath our feet is a
cobweb of mud, rocks and optical fiber.

Traffic and data traffic. Wires and wirelesses, codes and codecs. Define that way we are and will be from now on, at least for the foreseeable future. Crucially, this also means that the urban sprawls on the planet, wherever they may be located, enter shifting configurations of meta-urban cluster, linked by data flows. The fact of globalism is something that we would be foolish to discount anymore as the most crucial experience shaping all our lives. Cities are the vessels and vectors of this experience. All of us who are urban, are also global.

IV BORDERS AND NETWORKS

Paradoxically, this occurs, at a time when the senile security paranoia of the nation state also places the most severe restrictions on the freedom of movement. To give you just an example. The journey from New Delhi to Mexico City took me through seven security checks at four airports, and detailed questioning by the immigration officers of four countries, India France, the United States and Mexico Had I Tried to come to Mexico as an ordinary traveler. It would have been impossible, because Mexico no longer grants tourist visas to Indian nationals. Perhaps due to pressure building up from the gatekeepers across your northern borders which specify who may or may not be let into the neighborhood Were I a Pakistani, or a not very well off Bangladeshi trying to meet relatives in the city of New Delhi, the difficulties that I would have to face would have been difficult by a hundredfold. No nation state has a monopoly on the quality of cussedness towards outsiders.

So what do we have, millions of inhabitants living in increasingly globalized cities, an explosion of the numbers of displaced people, exiles, refugees, economic migrants, and workers who straddle intercontinental distances on the telecom networks and an increasing insularity in the politics of culture, and in the culture of politics Networks that open and borders that close.

Nowhere, unless perhaps in dreams, can the phenomenon of the boundary be experienced in a more originally way than in cities! said Walter Benjamin. Although he was talking of the way in which cities desegregate into quarters, and districts, each with their own distinctions, we could transpose this stray remark of Benjamin's to read new meanings about the condition of being in cities that carry the world in them, In carrying the world, they reproduce within themselves the ubiquity of the phenomenon of the border I could speculate that it is because the Tijuana border is what it is. I and Indio have to carry an identity certificate with me issued by the government of Mexico. The city that I come from will also soon awake mandatory the carrying of an identity card inscribed with biometric information. Two senses of the word citizen, get conflated here, the inhabitant, of denizen of a city and the subject of a nation state, and the second threatens to eat up the first. So that the freedom of the city, becomes in time, the dank air of the prison of the state.

Where else, but in the cities, in Mexico City, Chicago, Durban, Dubai and Delhi, Sao Paulo. Shanghai and Sydney –can these realities be glimpsed on a daily basis. This condition of our lives, this shifting contour of the nature of everyday networked existence that is the mundane reality of a twenty-first century urban space, suggests that we make the fact of begin located in any given city and the concomitant fact of placelessness, of not having a place where you live, become a criterion for evaluating whether or not the adventures of the aesthetic bear any fidelity to the nature of this moment.

I would like to offer you here a consideration on a word that I find useful when thinking about how one can best represent and articulate the condition of our networked urban existence. I will read now to you an entry for the word -liminal - from "The concise lexicon of the Digital Commons" a text that we in the Raqs Media

Collective wrote as a prelude to some of our recent work.

-Liminal:

Interstitial, vestibular and peripheral. Far from the center, close to the border, a zone both between and without, larger structures. Liminal spaces and moments are those into which large stable structures leak animated data about themselves and the world. Things happen in liminal zones. A city carries within it the contradiction of liminal zones located in its center, because inner cities are the city's farthest borderlands.

Liminal fringes are often the most conducive environments for the culture of memes. This is because exile images ideas and meanings from several stable structures mingle in the corridors between them. Here, bereft of identities and other certainties they are free to be promiscuous and reproduce. They infect each other with recombine art strands of thought and image at the same time perspective of liminality to bear with an exclusion. Being liminal is to be close to your stand outside the site of the border of any stable system of signs where meaning is frayed from being nibbled at on the edges. Nothing can know the center better than the sideways glance of peripheral vision. Liminality may be acquired from prolonged exposure to the still art of airport departures lounges, thick and over boiled tea at the interstate, but Terminus on the ring road in Delhi, or the subliminal flicker of a cursor in an email message.

I think you can get a sense of the kind for aesthetic practice, that I am alluding to by deploying this quotation interstitial, vestibular, and peripheral. Which allow for the promiscuous, and secretly joyous mingling of images ideas, and meanings from the stable structures of national cultures, in the corridors that are forged between and across them. In the back alleys and basements of global cities, from

where, the sharp sounds and accents of a what the cultural theorist Mackenzie Wark has called a *Globalization from Below* – have begun to emerge, from underneath your feet.

Today, we need a mode of cultural practice that can enlarge our sensory, intellectual and emotional horizons, in order to make space for acts of reflections on our lives as data bodies as fluid and floating clusters of information and meaning. We need a sensory context in which we can examine how we are reflected and multiplied in the compound eye of the apparatus of signs and information that surrounds us and streams through us. We need to know how to offer counter examinations of our own.

V. CITIES AND THE FUTURE ART.

Let me end by quoting a fragment of another text that I wrote last year, as a meditation on what the work of the artist might hold as promise for an imagined future.

'It is as if the pray paint of potential experience, were to mark the walls of the city of the present, with the cryptic signature of its own graffiti enabling life to teach passers by, the citizens of the present, the grammar and the lexicon of a new language for talking about the everyday-ness of the future.

It is to say – here take your passport, your newspaper, your identity card, your work permits, your electoral register, your health record, your social security number, your x ray, your bank statement, your doctors, prescription, your inheritance, your insurance, your wage bill, your shopping list, your debit, your balance sheet, your inventory your fear, your anxiety, your boredom, your humiliation and see what happens if you were to then make them into paste and fashion a papier mache object out of them like you did once with waste paper in primary school recall for once the joy of watching certainties being mashed into pulp.

Watch how the glistening laminate of the passport cover can run and melt when touched, see the figures in the bank statement and the wage bill dance, watch the decimals explode, witness fear dissolving”.

“To make art for the future is to add substance to this speculation to enact it to Perform it, as one would a rite, is to change reality by making another reality occur. To be witness to that art is to listen to whispers from the future, to decode signed and unsigned messages. These messages can be laments, prophecies, or calls for celebration, or puzzles and enigmas but they will all ask us to turn away from the present moment on to some unmapped and immediate tomorrow, which is not merely an accumulation of today's all revolutionaries must lead to be artists even if all artists need not be revolutionaries.

What kind of artists can prepare us for the future? Artist who are willing to hold in abeyance the barriers between artwork and world who can say there is no boundary behind which my work needs to be, of authorship, or patronage, or curatorial frames within which it needs to be protected in order to survive. Artists who are willing to be generous with themselves and be demanding of life- Artists who will give away their work, share their work share their work, collaborate and quarrel with others in the making of work and who will freely take from life and form culture whatever is up for grabs Artists who are not bothered by either the pressure to be original or by the need to belong, artists whose daily lives may be woks in progress, and who can create ways of being and working with others that are pleasurable and provocative. Artists for whom there is no need to fetishize style or manner, or technologies, or practices, even while they evolve styles, take on manners push the borders of technologies and transform practices., Artists who even if they sell in the marketplace, know that the market only measures the vanity of the buyer, not the work of the artwork

Such people, whether or not they are recognized as artists, or choose to call themselves as such, may choose to be nameless, may be comfortable ensembles or coalitions, might perform different identities for different purpose, and find themselves more often in a fairground, on the street, in a picket line or on web site then they might be in galley, a museum or a studio. For me, the future of art, and the art of the future, hinges on the recognition of these realities, and on artists, on all those who work with art, choosing to create those ways in which they can work in the present that anticipate imagined futures.”

From all the reports that I have been able to gather, it appears that this sensibility of the future is the great as public secret that seems to be circulating between the cities like passwords passing whispered from mouth to mouth outside the gates of citadels. Perhaps the word of art will begin to recognize the cadence of these utterances. From what I have hoped to hear in this conference. It appears that, such an undertaking might already be in progress. We are all pitching in to make our cities hospitable to the world in each of us. What better reason can there be for making art?

PUBLIC SPACE JOSE LUIS BARRIOS

Public spaces are the issue we will be dealing with today their conception and functions, their nature and the shifts they may manifest in the contemporary world context. In a world where the city can no longer be seen as an enclosed territory fundamentally defined by political discourse on national identities or traditional notions of the state in a society where information technology and consumerism have had such an impact that they impose themselves as patterns defining the global; the meaning of public space has changed developing into new forms and processes that no longer merely refer to squares. Parks and streets

but to more complex circuits of social political and cultural exchange.

After listening to yesterday's approaches to the issue of urban aesthetics, to the ways in which cities and their — landscapes — are formed. We may only be able to venture in a first instance that any approach we might have to the phenomenon of contemporary urban space would have to follow the perspective of a protic logic from discourses vindicating city planning projects that recover identity through memory, monuments and objects, to the logic of radical contradiction that reaches beyond complexities to a concept OF THE CITY as organic promiscuity; from the anesthetization of chaos and of the urban aesthetic conceived for tourists to the city as recycling and resistance, what all this seems to bring into play in issues regarding the negotiation of the meanings of public space. Positing the fallacy of global cosmopolitanism (another contradiction) at one extreme and the reassertion of the local at the other.

To reflect upon the meaning or meanings that public space might have, we should first put into perspective at least two basic issues: Understand that public space is a network of social relations exhibiting various degrees of order and chaos and, at the same time a horizon of political negotiation. Dimensions which in the contemporary world context feature very complex conditions of interaction. From the perspective of the network of social relations, the shaping of public spaces today lies beyond the scope of the dynamics of community and class struggle. Indeed. The state of capital in the contemporary world has sketched out new forms of social relations where the social interactions understood as class struggle also implicate ethnic and community struggles given that, while financial capital expands world. This situation contemplates migration phenomena as part of the organization of our world's social sphere, phenomena that have impacted and continue impact on public space. From the point of view of

public space and space of political interaction, the new outlines of horizons for negotiation are unstable due to communities increased mobility and the different ways in which these insert themselves into urban spaces traditionally legitimized as loci of political or economic power. This takes into account the social distribution of power outside political circles as a strategy whereby the use and function of public space would be defined. We cannot rest satisfied with multiculturalism, tolerance and fragmentary maps of neighborhoods as reflections of cultural traditions and as an allegedly democratic rhetoric of space.

Reflecting upon the meanings of public spaces in contemporary cities calls into question issues that must take into account the contradiction that exists between political discourse — still conceived on the basis of closed nations of territory, race and language — and the falseness of the global consumer community. The problematic of the meaning of community must be considered in terms of a process and instability rather than in terms of an identity. In short in modernity posits paradoxes, the post modernism posits aprotic. Thus the aprotic quality of public space in contemporary cities supposes an understanding of the construction of borges like accounts of ramifications leading to new ramifications where processes are outlined and the erases by memory and history. By life and the every day. By the future and projects where technology and science appear as systems of colonization and at the same time open up the public space of information to hackers and the free flow of fantasy where economic globalization standardizes urban landscapes and cosmopolitan imaginaries while creating it of consumption (terrorism and drug trafficking) where art functions as a fetish while it also questions the limits of the political institution of culture and its market. In short, public spaces present themselves as an opportunity to encounter narrative strategies and language games.

The essays of the three speakers on today's first panel will show out these strategies. Nelson Brissac's commentary explores interstitial public space and, if a narrative is first and foremost a time-based issue, the time inherent to this interstice of urban space belongs to the inhabitants' functions and processes that lie outside the scope of modernity's macro-narratives. Brissac does not deal with an aesthetic of the fragment, but rather of the interstice as a condition of the public spaces of outsider cities. Rosa Olivares' intervention broaches strategies for negotiating the meaning of public space among artists, cultural politics in the local arena and the community it deals with; public space's immediate aspects: who inhabits it, how it is regulated and its relation to art practice. Finally, Michel Verjux's essay discusses the possible significance of public space in terms of a city's most tangible elements: matter, light, space and time, not only as an issue of aesthetic expressionism or minimalism, but as an issue of wording or linguistics. In the city's visually saturated environment, illuminating to display — means playing a word game within the arena of language that a city's spaces use to inscribe their meanings.

Nelson Brissac is a philosopher whose field of study has included art and city planning. Since 1994, he has been the organizer and curator of *Arte Cidade*, an urban intervention project in Sao Paulo, Brazil. He has also organized and curated several other projects dealing with urban space either in the form of direct interventions or exhibitions on the topic. He has written several books about the problematic of urban space, teaches in Sao Paulo and has lectured at Columbia University in New York City.

Rosa Olivares has a B. A. in journalism and has also studied art history and literature. As a journalist, publisher, art writer and critic, she has published her work in various newspapers and magazines since 1975, including RNE, *Comunicacion XXI*, *La Calle*, *Diario 16* and *Paris Photo*. She is a founding

member of LAPIZ, international art magazine, and was its associate editor, then managing editor and editor in chief. She has organized several public art and city planning projects and worked as an independent curator, primarily in the organization of photography exhibitions; she is currently the editor of *Exit imagen y cultura* (since 2000); last December she launched the project EXITBOOK, a new magazine about art, books, visual culture and city planning projects and worked as an independent curator, primarily in the organization of photography exhibitions; she is currently the editor of *Exit imagen y cultura* (since 2000) last December she launched the project EXITBOOK, a new magazine about art, books, visual culture and contemporary art publications.

Michel Verjux studied visual arts in Dijon and is a member of several contemporary art organizations and associations in France. He is a writer and visual artist and has worked in theater. He also does research in art theory and has been teaching at the Sorbonne University in Paris since 1996. He has exhibited his own work extensively since 1983. He has published approximately sixteen pieces of poetry and over forty texts on art theory. Since 1983 he has been working on a Project entitled *clearages*, an exploration of the sculptural effects of light.

SP INFORMAL URBANISM

How changes in the cities such as Sao Paulo have answered to the new roles imposed to big metropolises by the international mobility of capital? The megacity indicates the configuration of new spatial forms, as a result of globalization impacts. Social and functional hierarchies of megacities are indistinct and are mixed in terms of space; they are organized in sectors, with concentration of new uses. In Sao Paulo, the implementation of traffic highways and the new real estate and commercial projects are done inside enclaves disconnected from the former urban configuration which completely

fragments the urban tissue. Modernized centers emerge residential condominiums, shopping malls and trademark chains _ that are periodically repeated along the main avenues. The deactivation process of the territory located out of those enclaves, together with a peripheryzation process of areas along highways, constitute constructed emptiness, spaces on informal and indefinite use. Those interstitial spaces are and definitely amplified, by the neighborhood contamination. It is a continuous and undifferentiated growth. In this case the interval takes everything, in a whirling movement of space occupation. The zone is where everything may happened: it is the place of informal processes.

It is a landscape of conflagration where modern construction co. Exist survival devices. Street vendors take the street, slums continuously fill the available spaces between the highways, homeless communities install themselves under viaducts, they occupy empty buildings in downtown and lands in periphery. Paper-pickers (the wanders that pick paper, junks and industrial remains over the street) establish reverse flows of a recycling economy alternative. Popular malls emerge inside financial districts.

Population into these dynamic processes develops equipment to olive and operate in the global city. Artifacts, vehicles, sales tents, architectures of precarious housing: paraphernalia to move around and to lodge oneself, a survival instrument to critical urban situation, they are instruments to faces fences and regulations. To occupy empty land or with intense flux, to supply needs of stay and circulation.

In the field of forces set in the metropolitan territory, out of the centers of investments and power, some people does not have access to the new articulations of global economy and they engender other ways of social insertion and occupation of the city. These new social actors try the extreme

condition of global capitalism: total mobility, total availability. They love along flukes – recycling, informal distribution, temporary occupations. They constitute a new economy and modality of territorial occupation. Informal activity generates a complete dissolution of the existing architecture and urbanism; it generates new territorial and social configurations. That i show informal commerce occupies squares and streets, how slum quarters take commerce and office buildings. They aim at creating zones that are open and fluid territories in the intervals of the city's structured spaces. This dense and apparently inert space has, therefore, another dynamic. A liquefied architecture and urbanism that can be perceived only thought their flux. The informal activity articulates a new urban device, opposed the organization determined by dominant constructions and urban design. It composes another way of organizing and perceiving the space: it advances in continuously variable lines, creating passages from spaces to another, ceaselessly changing the arrangement of the urban territory. It takes the territory through raising its density and intensity. Informal occupation and commence engender other configurations, more flexible and dynamic, to these vast interstitial spaces, expanding zones in- between metropolises center. New urban conditions ceaseless overflowing and re- articulating, not obeying the formal organization of economy and city's infrastructure. They are devices _ the occupation of an area by homeless, street vendors, *favelas*, the emergence of centers of unforeseen activities taking the urban space and the infrastructures that constitute productive and efficient economical systems and social organizations, operating out of the regulation mechanisms of the city. They are new social practices that consolidate an architectonic repertoire and production and communication instruments adapted to these populations. It is an informal urbanization.

The new way of urban restructuring is characterized by a partial dismantling of the urban infrastructure that is actually in collapse. The infrastructure is appropriated to other objectives. Streets vendors, deposits of recyclable material, informal commerce and provisional housing occupy the limits of private property and urban infrastructure. Urban equipment is incorporated by a wooden and industrial scrap architecture that fills all existing space between the ground and the suspended roads.

It is a process that seems to announce a new tendency: the appropriation of transit equipment -originally conceived to assure the union between distant points and to support modernized enclaves- in accordance with other functions and directions. Sectors of the infrastructure turn to be used in new articulations, highly reconfiguring the city according to informal dynamics. Sao Paulo has become a battlefield, a city made of modernized enclaves and vast interstitial territories, where new urban practices appear. Slum quarter, street vendors and homeless population occupy the city. How to map these dynamic and formless process, that break with all conventional parameters of urbanism and culture?

ARTE/CIDADE

Interventions in megacities

Today, the development of a Project of artistic and architectural interventions in an urban environment raises new issues related to projects and their implementation. The experiences carried out in recent decades established an extraordinary repertory regarding the choice of situations as well as aesthetic an urban strategic employed. But these new practice methods in urban spaces triggered some pressing criticism in response to their relationship with urban redevelopment plan (promoted by the state or by estate corporations) and with the politics of art institutions.

Furthermore, in recent years the global integration of the world's greatest metropolises, together with the emergence of large urban. Architectural projects promoted by foreign capital, arrived as a phenomenon that caused a fundamental change in the amplitude of such interventions and in the parameters used to evaluating urban spaces. Such projects tends to create self-sufficient enclaves that are dominated by great architectural structures and isolated from the rest of the urban fabric, which in turn remains abandoned to decadence, social exclusion and violence.

Closely related to this process we find the consolidation of a tendency toward large museums and thematic exhibitions with international itinerancy programs. With their huge artificial and stage-designed environments, they end up subordinating aesthetic. The renovation of Ibirapuera Park (with the creation of an exhibition center composed of four large constructions) for the Mostra do Redescobrimto: Brasil +500 (Rediscovery Show: Brazil + another 500) seeks to integrate Sao Paulo into that tendency. It is monumentally that hands over the city and art to spectacle and cultural tourism.

It is no longer possible to devise projects for urban spaces without considering this new enlarged scale. Due to the increased spatial, institutional and social complexity of urban situations, every intervention must acknowledge that intense renovation process of cities. This involves the need to develop strategies that counteract spatial circumscription, totalizing architectural forms and the institutional or corporate management of art.

These are the questions that permeate preparation and implementation of *Arte/Cidade-Zona Este*, in 2002. The Project consisted of gathering around 30 artist and architects to devise interventions in Sao Paulo Eastern zone. Which comprises

an area of 10 square kilometers. This region was the setting for the city's first immigration and industrialization in the beginning of the century. Transport systems were introduced, which completely misconfigured that area's traditional spatial organization. In the 1980s, news quarter built with modern infrastructures began to emerge and proliferate in the vast intervals between shantytowns, streets markets and areas inhabited by the homeless. Not by chance, this area is today targeted by the first large urban development projects under the format of those which have reconfigured the world's metropolises.

The idea is to take this region Sao Paulo as a field in which all issues concerning the globalization of cities and art are examined. Berlin-Mitte, setting to one of the most extensive urban redevelopment projects, serves a critical parameter for these these large operations. At a moment when recent urban revitalization politics and established public art schemes are collapsing under the complexity and scale of the new situations, *Arte/Cidade* proposes to discuss new urban and artistic strategies of interventions in megacities.

The preparation of this Project was begun in 1997. This process took place in three phases: an extensive urban planning research of the region, the selection of the cities and the development of intervention projects. Allocated to the participating artists and architects, the research focused on the role played by the area in the global representation of Sao Paulo. The proposal in discuss of how, in contrast to the rigidly structured and organized redevelopment projects, it is precisely in these terrain vague that new spatial and social configuration can occur.

Dominated by the *informed* and the indeterminate, the zone is an all bull empty and inert territory. It is occupied by mutant and nomad element capable of triggering new and unpredictable linked and

occurrences, which escape the plane and structure entirely. This research ended with a list of all the possible intervention situations, areas presenting structural complexity and the socio-spatial dynamics that characterize the megalopolis. The intention was not to start from isolated locations but from an entire region comprehending processes of urban renovation, architectural elements and existing modes of occupation. The Project consists of a new approach toward selecting situation for artistic and urban intervention. Beginning critically with the strategies developed by artists since land art and with urban planning revitalization practices. The areas were visited by all of the participants, who contributed important suggestion on the thought and possibility of new locations, enriching the originally proposed layout.

The artists and architects invited to work on the Project development their proposal base don this work. How can one consider the multiple and complex determinations that affect those situations, during the elaboration of the intervention projects? In what way can all participants – many of whom are foreign – operate according to those factors? A support crew composed of architects and engineers followed each projects development closely, paying the utmost attention to stressing their structural sustaining problems, and the use of electronic materials and devices were studied in each case, with the goal of experimenting and transgressing conventional functions. The Project is a repertory precisely developed according to the most recent plans for urban spaces, which need to be consolidated. In order to work on an urban scale, it is essential to develop adequate aesthetic and technical procedures: converting individual proposals into projects (with technical drawings), equating technical (material and structural) issues, politics (relations with the communities and public parties involved) and estimating budgets for its implementation.

In order to prevent the project's indiscriminate submission to the complexity and scale on the planes proposed, these must be structured on a working process carefully founded on technical projects and the equate operational support. This approach also breaks away from the now already established procedures of site. Specific projects. The idea is to avoid having the locations serve as mere context or backdrop to Works that simply allude to and comment on the situations.

The proposals introduced by *Arte/Cidade* encompass, overall, different aspects of the Eastern region's spatiality, which is characterized by fluidity, instability and incompleteness. They address the occupation modes of the displaced and nomad population: a modern elevator for a large vertical slum tenement (koolhaas); a community center for the homeless (Acconci); the social insertion of street markets through media (Dias / Riedweg); an inhabitable billboard (Adams); commemorative street signs of urban disasters (Muntadas); unfinished structures of the occupation of a deserted area (Vergara); leisure equipment in situations forestalled by heavy traffic (B. Schie).

Or, they address the large-scale reconfiguration and perception of space: the cutting of a building's pillars (Nelson Felix); the displacements of the roofs of industrial warehouses (Iole de Freitas); a theater evidencing there is no more public space (Walterico Caldas). These are not intrinsically architectural or urban planning projects, nor are they unfeasible or negative propositions, or a monumentalized representation of utopian or social service alternatives for the city's global restructuring, for decentralized urban politics based on the activations of these divided spaces – creating dynamic areas devoid of exclusive concentration, encouraging heterogeneous spatiality and speed differentials.

These intensive urban cartography evidences the area's complexity and dynamics, the diverse ways in which it is occupied and the potentialities of the operations conducted, the idea is to work on the intersection of these different vectors, in the intervals that emerge within the fragment fabric and in the discontinued currents of the megalopolis, to provoke other articulations between the diverse situations by broadening their urban, cultural and social impact and significance, and intensifying the population's perception of these processes. Contrary to conventional exhibition devices, *Arte/Cidade* assumes a high degree of the experimentation dealing with factors and variables that escape anticipation and control. Such are the components of the Project, which refer to the play of actors in urban space – indeterminateness inherent in the city.

Arte/Cidade seeks interventions that can transcend their immediate location and relate to the vast territory of megacities and the global reconfigurations of economy, power and art. It seeks to trigger our perception of situations that no longer reveal themselves solely to on-site exploration and visual scrutiny, through interventions that consider the great scales of global and metropolitan renovation processes, but that counteract the institutional and corporate appropriation of urban spaces and artistic practices. Interventions in megacities raise issues of perception regarding large urban areas, which entirely escape the mental map of its inhabitants, the parameters established by urbanism and the discourse of art for public spaces. Which issues would thus relate to the public's apprehension of large-scale interventions? The choice of a region that cannot be condensed to individual experience excludes the possibility of tracing common features and dimensions. There is no direct or evident itinerary among the various sites nor will a visiting schedule be proposed. At a moment when cities are adopting monumentalizing strategies dedicated to marketing, real-estate promotions and cultural tourism, *Arte/Cidade* seeks to

avoid the element of spectacle inherent in such processes. Concurrent with the realization of the interventions, we hope to introduce the most important urban projects planned for the eastern region: the implementation of a new express train system, projects for large, inactive railway areas and a vast, multifunctional tower. Could *Arte/Cidade*, a project originally conceived for artistic interventions in urban space, unfold into a field of discussion about urban renovation processes in which artistic and urban planning interventions would gain another scale or degree of significance? Is it capable of obtaining sufficient credibility that it can discuss governmental initiatives and those of large private corporations? In the current setting of the management of cities and culture, dominated by corporate and institutional operations with great economic and political power, is it possible to create a public space for the debate on urban development and artistic production alternatives? www.artecidade.org.br

**The Landscape within the City:
Displayed, Turned to Profit and Forgotten
Rosa Olivares**

In the last few decades, an inordinate amount of importance has been given to installing works of art—or objects considered to be art—in public spaces. Indeed it has practically become a genre of contemporary art in and of itself, a practice adopted by more artists everyday: not only as sculpture—as has been the tradition until now—but as an extensive series of diverse, extraordinary staging art projects, of installations of objects whose very existence exemplifies better than any theory the evolution and development of sculpture today. But when we speak of public art, or art in public spaces, we are speaking of much more than simply art. Indeed, a series of elements comes together in public art projects that defines them above and beyond their value as art in purely economic

as well as political terms but also in terms of their fashionable, social or decorative aspects (to name but a few) which also change in every situation. This boom of public installations is taking place all over

The world, in all kinds of cities, but it is perhaps most visible as a phenomenon in small European cities. It is true that contemporary megalopolises hold a very particular attraction characteristic of our time, but in spite of the incredible size of their populations and their high levels of conflict, indeed most cities around the world are not megalopolises but rather small cities, though themselves varying somewhat in scale.

In big cities, issues concerning living conditions and the resulting need for a range of aesthetic strategies define a problem that seems far removed from the small and sometimes absurd issues that are apparently still at stake in smaller cities. Issues such as speculation, major landscape modification and the coexistence of very different ethnic, cultural and social groups do not necessarily have a bearing on the creation of public spaces in cities with smaller populations. However, indeed maybe because of their particularity and smaller size, the problematic existing in cities that number between 50 000 and 300 000 inhabitants can be analyzed as a case study: it is easier to identify and understand problems on a smaller scale, and once they have been isolated, the answers that are found can be transferred to other places or other spaces.

Concretely speaking, the municipality of Vitoria-Gasteiz in northern Spain's Basque Country is a small city which, though it is the political capital of the Autonomous Basque Region, does not have a large population (around 210 000 inhabitants) but one of the highest levels of quality of life in Spain—so much so that it has been called the "small Switzerland." Every neighborhood or area, old and new, has every imaginable social amenity, including parks, hospitals, sports facilities, public libraries and of course—1% of

the cost of any construction project allocated to art. In other words, sculptures, fountains or art structures are installed in every new park and neighborhood. The big problem is that this has been going on since the 1970s. In those years, funds were allocated to the buying of sculptures whose concept and materials were rooted in nineteenth-century aesthetics and their expression in the decoration of gardens, religious- and public-building facades and the design of squares and other public spaces in the city. Hence, for over thirty years, objects have been installed all over the city—a small one, we should recall—leading to the fact that not a single square, street, park or corner is bereft of an object that, whether made of stone, wood or iron or any other material, is supposed to be a work of art.

But tastes and fashions in art and aesthetics have changed considerably over these past thirty years and, more importantly, so have social customs and political conditions, while shifts have occurred in the power structure. During this period, there have been autocratic mayors from different parties who have kept absolute, unquestioned power over their terms in office, ruling municipal parties have changed from left to right and, most importantly, nationalist sentiment is on the rise: on the level of a small city, this has translated into a rather parochial outlook. In terms of the decisions that the city has made with regard to culture, we therefore encounter that the vast majority of the alleged art that has been commissioned, bought and installed in city streets is the work of young local artists who are practically unknown—or completely unknown—beyond the municipality's immediate surroundings. We are faced with a manipulated reality whereby the 100 or more pieces installed in these last thirty years have practically no value as heritage and little artistic merit. Less than a dozen of these works have resisted not only the passing of time but even the usually more benevolent passing of artistic judgment. Most of them are either donations or acqui-

sitions from young artists who did summer workshops in the city, or purchases by individuals associated in one way or another to certain public figures or parties. Works have been bought from artists who do not exhibit and are not represented by galleries—many of them do not even consider themselves artists but rather almost as hobbyists—and that would not even have been accepted as donations by any municipal museum collection.

Given this situation, the city administration currently in office has decided to undertake a technical study of the city's sculpture collection to see which pieces should be removed, restored or relocated. After a series of studies and meetings, a qualified representative of the art world is commissioned to catalogue and appraise each and every sculpture's artistic quality, market value and material conditions. The result of the initial inquiry was emphatic: the city must be cleaned up, its image brought up to date with works specially commissioned for specific sites: currently installed pieces must be cleaned and restored, and those that are either eyesores, in disrepair, or that given their size, particular materials, etc. are not properly installed must be removed. Though it has the municipal government's unanimous support, this technical decision has hit one small snag: public opinion.

Public opinion. The public is never consulted when anything is installed, but it seems as if it were entirely its responsibility when the time comes to remove something. No one seems to recall the manipulation to which this public opinion is constantly subjected: lack of education in terms of aesthetics, lack of information, a habitual ugliness in cities that increasingly outgrow their natural bounds, featuring bad architecture and lacking references to the art of our time... To install works of art on public thoroughfares, in public space, should be a result of public interest: giving art and beauty back to the people, making our cities more

human, more livable and involving them more in contemporary thinking and culture. However, the truth of the matter is that installing works—art—in public spaces has become a money-making scheme for some, a demonstration of power for others, an exercise in bad taste for most and, in social terms, a nuisance to a city's dwellers.

The usual process is to plan a great spectacle for the media, obtaining publicity for the politician who commissioned the piece and for the art group who made it; the following step is economic and, depending on the project's characteristics, funds are raised by either an art promoter or the companies building the piece and to a lesser extent the artist, though this differs greatly from one case to another; in general, however, the better the funding, the worse the art project. We could put forth a mathematical rule whereby the quality of the project decreases as the pageantry and money increases. Naturally, with any installation, the idea that the piece is definitive, i.e. will remain in place forever, carries a lot of weight on a technical as well as conceptual level—and I would even dare to say on a moral level—as if we could foresee the future from a given date, foresee an eternity for any given work subjected to the passing of time, weather and political and aesthetic changes. If nothing, absolutely nothing, is eternal, it is hard to imagine that a sculpture in the street should last forever. When an artist considers this sort of construction, he or she might find the concept of its eternal permanence overwhelming and this is why these projects are often commissioned to artists who, because of their level, do not contemplate too many of the issue's aspects besides the fact that they are being given a public commission that is well paid and that their work will become a point of public reference. What practically none of them dwells on is the possibility that this point of reference might be to bad taste, political absolutism or an urban-planning blunder.

In Vitoria, the experience has borne relatively good results, which is the same as saying that the results were relatively bad. We have not yet finished our work but we can now estimate that city council will remove at least 25% of the public sculptures that are in the city's streets. Many others will be moved to parks on the city's outskirts—newly developed areas whose dwellers will thus also bear witness to the history of recent local sculpture. But maybe the most interesting point of all this is the drafting of bylaws—though, as I have said, nothing is forever—exerting greater control over the future placement of art objects and installations in the street and public spaces, banning donations and ensuring that a committee of experts oversees commissions: a series of measures that stops the city from filling the street with stuff and from turning public art into outdoor furniture.

It goes without saying that some of the city's worst eyesores will remain in place, continuing to occupy a space of privilege along some of the busiest streets. The display of pomp is guaranteed and so are the profits, while the culture of local residents will remain hidden behind the city's curios and scarecrows that biased or blind politicians aspire to turn into absurd symbols of a historic city.

Any public art project should be based on the notion that any work installed in the city must have a social, historical or artistic reason. The quality of the chosen artists should be taken into account in the project's development and also the fact that they are commissions drawn off public funds for everyone's use and enjoyment. It is a greater responsibility than that of individualized creation aimed at museums, collectors, and galleries. We must stop these works, these projects from a singular fate: being forgotten, scorned and left to fall apart.

But the reality is that cities nowadays are chock-full of objects, traffic signals, containers, advertising and—why not? alleged

works of art that do not establish the slightest dialogue either with their immediate setting or the city or its inhabitants. The most immediate solution would be to simply stop installing things in our cities and try to clean them up to leave the space open for architecture, the landscape and people. The next, much more difficult step would be to remove all the sculptures and monuments that really do not establish a space of their own in the urban structure. Eliminate and remove objects and clean up cities to create a space for reflection. Starting from scratch to resituate ourselves within our surroundings and construct the urban landscape of the future.

PUBLIC SPACES

Itala Schmelz

Over the previous panel discussions, we have been able to see that it is impossible to grasp or define the notion of public space from a single point of view, as it is a site of convergence for all sorts of interests. It is a heterogeneous, syncretic space in constant progress, erratic and chaotic, probably impossible to quantify. The city is supposed to be the paradigm of rationality, but it is doubtful nowadays that we could speak of vertical planning. Rather, what we behold is a constantly dissolving context that we can only approach based on fragmentary experiences. However, what we can emphatically state is that we are truly fascinated by both the city and the mass media of our time and that we are perplexed by the rich, complex panorama of the social network that traps and distributes us.

Society nowadays is besieged by the public. Ideology as well as pornography infiltrate homes through the media, while the subliminal voracity of consumerism has overtaken the streets. "Public" cannot be defined as the opposite of "private." We live in a gregarious society, riddled with collective imaginaries. Public space is the place where intersubjectivity settles, where individuals' idiosyncrasies coexist and it is the

point of convergence of common sense. We experience public space pragmatically, but also from the point of view of emotions and memory; it is the place of exchange, dialogue, survival but also the space of economic control, of the coercion of identity, and at the same time, it is the space of thievery and resistance.

We cannot conceive of human beings without the act of communication. In order to understand today's public space it is fundamental to look at the physical and virtual channels that our civilization has built, giving us access to exorbitant quantities of information at ever increasing speed. Public art nowadays is concerned with communicating by using the languages and technological and audiovisual media that constitute the virtual and physical geography in which we live. Moreover, contemporary art—understood as a series of disciplines and interdisciplines that, in essence, is more of a concept than a craft—seeks to involve itself with the city on the level of a privileged order of reading. Artists today cannot remain passive or indifferent to the excess of meaning, to the suggestive symbolic vortex of the places that they travel to and experience.

Transgressing the museum's boundaries, art for the past several generations has struggled against the position to which it has been relegated by utilitarian rationality. I would like to contextualize this round table by emphasizing that the growing interest for public art has to do with our search for a more active role in society based on our own practices, with our desire for dialoguing on equal footing with the present in which we live, and also with our need for considered, critical actions in the complex setting of our times. We are being called to interact in public space. In this panel discussion, we shall directly deal with contemporary-art actions and practices that are currently understood as public art: readings of the context, walks, interventions, what we have come to call deconstructive practices,

minimal or maximum gestures or expenditures, subtle and, in many cases, fleeting dislocations.

SITTING ABROAD - SENTADO EN EL EXTRANJERO **Erik Gongrich**

First part: What's really necessary to add to reality? Is there any need as an artist to add something to all the found situations, objects, sculptures, etc. in public space? How much are found situations already art or architecture? How do I create as an artist a relationship between the public space in a city and myself? In this first part I would like to present some of the found situations, objects, sculptures, etc. and some of my works focusing on the artistic interventions in the urban context. That means how I changed specific situations in public institutions and how I developed guided tours through different cities. These presentations are: „Ready- Mix" was an exhibition 1997 in a pavilion and the public space in the center of east-Berlin.

I placed different foam objects and billboards in public space and made a specific guided tour through the backyards of the center of east-Berlin along these signs. The whole formerly east part of Berlin changed a lot at that time which means it got „westernised". „Interface Rue du Chevaleret" 1998 in Paris was an intervention in two different institutions. It also included a guided tour through these institutions and the district where they are located. The whole district got massively gentrified in the last years. „Quadras y manzanas" was an installation in Fundacion Proa/ Buenos Aires which questioned the image of the city of Buenos Aires and used the interview-questions of „Sitting Abroad - Sentado en el Extranjero" written on a wall to answer directly on it. The show was accompanied by a bicycle-tour which was another way of using a tour to discuss the informal part of a city.

Second Part: Sitting Abroad - Sentado en el Extranjero, 2000 Is a research of several months in Mexico-city, Bogota and Buenos Aires which has been published as a book and presented in different installations. In interviews and photographs the complexity, the function and the use of public space is examined. The interviews focus on personal views on how people live with public space and how they imagine to change it.

Are there ideas or plans that are more than reality for you? Do you have hidden places in your city with a personal meaning/history? Has your favorite architect build in your favorite city? Which Science-Fiction-Films do you like most? Which street in your city is masculine which one feminine for you?, Which houses did influence you, especially in your youth?, Do you prefer city-maps or do you ask a taxi driver?, Did you ever had the feeling of being in the city of tomorrow?, Do you think an art work could be effective as city planning?, Which place, city and space a-e you dreaming of?, Does graffiti in public space bother you?, ..." are some of the questions which I used in the interviews. They have been as well basic questions etc. start my work in Istanbul. Some of the answers of these interviews are going to be projected as text-slides together with image-slides. Excerpts of some interviews:

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

I leave home - walk towards the office: chancellery, street 10 with road 6 (historic center)- and I walk all along road 7 up to the junction with 26. Then I walk from that corner up to the 72th (second center). From the 72th on, I have no clue what will happen to my life. Two sites (both centers). Moving from the historic to the contemporary, which is necessary, which I do everyday.

Do you like city maps or do you prefer to ask along the way?

I don't trust maps. I prefer the human filter

Where do you prefer to sit in public space?

In the floor, against a wall or in the windowsills, in those niches. I think these should be more public. There I feel safe. It is a matter of safety and image. I enjoy sitting in the windowsill. Contemporary life relies on scenery. To feel good, I must consider what is behind me, what surrounds me, as much as what I have ahead of me. As I sit in a building, the building becomes my context and I must like the building. It's like a conversation between the building and the user. *Franklin Aguirre, artist, Bogota.*

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

I call the elevator. The door opens. I go 14 floors down, walk four meters, get on a taxi. I try not to talk to the driver. I pay five pesos, get off the cab, walk ten meters and I arrive to my office. *Ferhmann Silvia, Press Goethe-Institut, Buenos Aires.*

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

I live in the Nápoles neighborhood. It's a neighborhood of houses for one or several families built in the 50's. I walk ten minutes to Insurgentes Av. Then I continue in bus for 45 minutes until I arrive to Ciudad Universitaria, which is in the south end of the city in the middle of a ecological reserve. This hour by bus is an important for me as a thinking space.

Did you ever experienced violence in public space?

There exists an obscene exhibition of wealth and poverty. I'm happy for every person who plays music and doesn't rob me. *Peter Krieger, city, architecture and art historian, Mexico city*

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

I have a night route for security reasons. But I have a route to say "hi" to my friends. In Bogota is better not to have always the same route, because that is "giving papaya". It is dangerous.

Which is your favorite city?

The Bogota which I like the most is a Bogota that combines prices, salaries, combines types of people, combines social classes, combines ways of transport, com-bines costs. The Bogota which I like the most is the one that blends and is no bigger than two percent of the city. The rest of the city labels and strongly excludes. If you live south, you are labeled. If you live north you are labeled. *Alvaro Suarez, architect, Santa Fe de Buenos Aires*

Are there hidden places in the city that have a personal meaning for you?

Some places are forbidden, for example the neighborhood of Santa Ines which is being demolish in order to do the Third Millennium Park. Now there are several social problems in this area of Bogota, for example homeless. There exist around 12,000 in this neighborhood. Neighboring areas like the "Sabana", "Estanzuela", "Pepita" are known as "la playa". If some-thing is stolen from you and you need it back go to "la playa" and you can buy it back. There they also rent spaces to sleep of two square meters. There is no bed, it is just to sleep indoors. People go because there they can meet with a stranger and find support and share a loaf of bread. I was walking with my nephew around the neighborhood and we met a group of mechanics. They asked us: "What are you doing around here?" I told him I was remembering the past with my nephew and he answered: "It is better if you look after your future, it is dangerous". They have their own laws that have nothing to do with the ones of the country, even if they are just three blocks away from the presidential palace. *German Bernal, interior construction craftsman, Santa Fe de Bogota.*

Can you describe the daily route you take everyday in the city? There is an alternative way into downtown, not going through the conventional streets. We call it the "Circunvalar". As the Americans say, it is a scenic road at the edge of the mountain that goes from north of the city into downtown. I

always take this route. It is the same always: from my house to the "Circunvalación", along the mountain and then into downtown in street 10. It is the only way to get there. It must be a level five road (for an upper class) of people that go to work in the downtown area and then until their homes in the north of the city. Nobody else uses this road because there is no public transport. José Ignacio Rocha, *curador museo Luis San Angel*, Santa Fe de Bogotá.

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

The route I take everyday implies a thousand changes. From home to the street, from the sophisticate neighborhood to the market. From there to the subway. Then I meet with friends it means I must change a thousand times direction, going from one island to the next. Doris Steinbicher, Austrian artist, Mexico city.

Are there key experiences or journeys that allowed you to access to something new? It happens suddenly that I remember a situation and cant remember a situation and cant remember in which city it happened. That is why I think that loosing your way is the best way to get to know a city. For example, when I don't know any longer where I am and continue walking and walking and walking and don't know if I m walking on the right direction or not. For a strange reason in the end, I think this lonely situations in which I m. walking in a certain city, become fresh memories but sometimes don't even remember in which city they happened. Pedro Reyes, artist, Mexico City.

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

What a terrible thing coming up to here Everyday from home up o here. I can almost not describe it as I go out, there is a six lane avenue with traffic all the time if I wake up with energy and feeling. OK. come here in the car with the music at its highest

singing, dancing. If not, if am anxious. I try to match every stoplight where they sale the newspaper to buy it. L come with the newspaper opened here, driving still with it But I really arrive here like through a tunnel of traffic. Osvaldo Sanchez curator, Mexico city.

Are there hidden places in the city that have a personal meaning for you?

Two or three years ago, regional television channels started in Bogota. There are at least two. Then people started noticing how Bogota has really beautiful places. Places you can enjoy randomly but this satanization didn't allow you to see al these beautiful places. These situation must be created so people notice that we have a city even though with several problems but with beautiful things which other cities in Colombia do not offer. Julian Betancourt *Mellizo*, director of he Museum of Science an Play Santa Fe.

Can you describe the daily route you take everyday in the city?

In my house, going from bed to the living room.

Where and how do you experiment the city in an erotic way?

In the highway, yes Cecilia Alvis, architect, Buenos Aires.

What is missing in your city? What would you like to change?

This city has a serious problem of public ways in which to transit. There is no public space were you can feel or walk at ease. It's a city were you never feel at ease. In a poll we asked people. What do you do on the weekends? Nothing, I stayed at home. The 80- 90% of the people does not leave their homes. At night, this city is sex, drugs and violence. He who goes out to the street goes looking for one of the three.

Where do you prefer to sit in public space?

I walk plenty. Almost always, I am walking. I don't like to sit down in general, if you go to

the plaza, you'll notice that very few people are sitting down. People rather get together in groups to eat or talk, and talking is always done standing up.

Do you prefer staying at small hostels or rather at large hotels?

Large gives a safer- feeling. In a small hostel you never know if you get or leave the next day. Funny as it is, where there are more people. One feels much more at ease Ismael Ortiz. Santa Fe de Bogota.

Did you ever-experienced violence in public space?

Always, I believe it's a permanent occupation of the public space. I see it every day.

Today there is a stripe of land between the constructed towers and the river.

Afterwards comes Puerto Madero that is lower, and on the other side is the ecological reserve. Between buildings, after Puerto Madero and the ecological reserve. There still remains a free band of land. This band was privatized and last Sunday two towers appeared that are going to be larger than the already existing ones. These are closer to the river I hate Puerto Madero.

Yesterday I went because I had to go to the Catholic University and on my way back, on the cab, I saw that the Hilton Hotel is constructed in this area. So all that area that is park now, that used to be part of the -*Costanera Sur* - will become a line of private buildings. This happens constantly in Buenos Aires. I see all the line from.

Belgrano towards *El Tigre*, what they are doing in the area of el Nuñez, We must consider that Buenos Aires has three million inhabitants since 1949, There has been no growth. It is not necessary to construct. All is a big speculation. Gabriela Massuh, director of Culture Goethe- Institut, Buenos Aires.

What do you like most of your city?

Bogota has great communication networks I like that we are starting to care about the

city. I also like of Bogota the majority of women over men. It gives the city a feminine look. It creates an interesting sexual competence. You can see how between the woman from Bogota and the rest of the Colombian women from Bogota are more explicit. This makes the city much more mysterious, more erotic more gentle, stranger, and more seducing. *Armando Silva, sociologist. Santa Fe de Bogota.*

PARK FICTION **Christoph Schäfer**

I would like to start with two slides that show how art is being challenged by everyday life. The first picture shows a small, expensive shopping mall in the heart of the city center of Hamburg. But there is secret yet monumental message hidden in this building from the early 80's. So, let's take a closer look.

The challenging thing in this picture is of course not the golden letters at the bottom "Hanse" –referring to the nostalgic past the hanse trade network that founded Hamburg's wealth in the renaissance time. The calling thing is inscribed right into the bricks above. Badly paid workers from Poland work on German construction sites and if you look precisely, you can see 5 letters here. P-O-L-E-N- Poland.

Having been in Mexico City for the first time and only for a couple of days now I feel challenges like this on every corner

Power is the ability to define a phenomenon and make it act in a desired way (HUEY p. Newton)

Henri Lefebvre, book "The Urban Revolution" – was an influence on the initial park fiction concept the urban revolution will supersede the industrial revolution. Lefebvre concept of -the urbanll corresponds in May points with the concept of the multitude. At this point I d jus like to line out, that urban space is being described as

appropriate space, the space of condensed diversities and differences.

Lefebvre projects a new map over the city. He distinguishes 3 levels. The global level G cathedrals, big museums nuclear power stations, multinational headquarters shopping malls, deportation camps, and so on.

The second level "m" consists of local squares, community churches, local schools and libraries, streets and local parks.

The urban revolution however, springs from a third level, the private level p the level of inhabited space or dwelling space. That gives the developing change its direction. Here the abilities to appropriate are still alive. Without mentioning it, Lefebvre also draws a gendered map. If the private inhabited space is defined as female. He at the same time ascribes the ability to revolutionize the urban to women.

And in fact, the sentence "the private is political" only was given real substance by the feminist movements of the time, who for instance in Germany founded in 1968, the anti-authoritarian -Kinder laden -- movement, autonomous laboratories based on a new way to look for children's needs and from there invent an experimental way to live with children.

These levels do not live peacefully next to each other, but they describe conflict zones and hierarchies' of command. They are at the same time interwoven concepts, points of view, and points of departure. And the most devalued level economically, culturally as well as in political thinking, is the everyday knowledge, every day knowledge, everyday poetry, and everyday life.

In the industrial age, face and rhythm of the factory were forced onto cities and created disciplined milieus of boredom segregated into zones of works, sleeps, and consumption, modernist architecture in the

north managed to solve the question of housing for the masses effectively, but at the cost of reducing urban everyday life to the description and satisfaction of calculated average necessities.

Artists started recognizing the importance of everyday life in the 60ies and 70ies. Steve Willits, an artist who influenced what I do worked in exactly the fordistic blocks of flats.

Willats developed questionnaires that reflected the relationship between private and public, for instance. In cooperation with inhabitants of the block, he produced photomontages, and thus placed the private abilities to develop a world, to develop machines to escape, to express you, into the spotlight.

Some of these works like the questionnaires were later shown on public boards in places. Willats calls, "public resources" libraries, underground stations -level MA.

Und setzest Du nicht dein LEBEN ENIN SO SOLL ES DIR NICH GEWONNEN SEIN (Schiller, "The ROBBERS")

This sentence translates. And if you don't risk your life, (if you don't engage), you shall not win a thing. But "Einsetzen" has a double meaning in the German language, so you can translate it also like this. And if you don't insert your life, you shall not win a thing.

Willats work has a problem. The small boxes that he makes, where the work of the other players is fit into. He thus positions his work on a higher level in the game. That alone wouldn't be bad, but he does not fit his own life into the boxes. By doing this, the level separation is structurally repeated. It is the position of the global manager, of the objective administrator, that Willats plays, while the other players somehow are being enlighten they only

speak in a frame fixed by the artist, which means, they do not really speak, and thus are relegated back to level p.

This strategy was probably still OK. In its time, when you were asked to. "please separate, clearly between, science, art and everyday knowledge" But today, this is not appropriate anymore.

This is due to a change of paradigm, happening now on all levels, the transition from fordism to postfordism. The transition from the regime of the factory from the assembly line discipline, to the dissolution of factories into the territory, the implementation of factory discipline into the individual.

Along with these developments, the clear line of demarcation between cultural fields becomes obsolete.

Because the hard factors that determine production lose importance (all big corporations can produce under equal conditions everywhere in the world), factors like image-production, ideology, layers of meaning wrapping the product, and the communicative abilities of a corporation or an individual become important- in short the immaterial aspect of work. The correlation of all these qualities with classical descriptions of art, is not by chance.

In the process, abilities are generalized, that used to be the domain of artists, bohemians or subcultures. These groups already for ages understood their everyday practices, their everyday practices, their clothes, lifestyle etc. as language. The very same generalized abilities and languages are being employed now by capitalism as a resource. This is of course true everywhere, as this leaflet we found in *Calle Hamburgo* in Mexico on our first day, shows. Here you can make a workshop to become "Mujer Total" - The total woman.

Beauty, Image and personality- everything has to be mobilized in totally integrated capitalism... Truth is on streets. Under this

new paradigm, however, types of works like Willats, fantasizing an objective role for themselves, are not continual as an emancipatory project.

"Desire will leave home and take to the streets"

The central Park Fiction slogan as well as the title of Margit Czenki's film about park fiction, relates to a sentence by Hölderlin (quoted by Lefebvre) It is impossible for the human being, not to live as a poet. It is impossible for the human to live without a thing, that transcends functionality, banality without a relation to desire, to the outside.

This is where the force, giving the direction to the urban revolutions. That springs from inhabited space, lies this is literally true for Mexico City. Since years, the first step of this new type of urban development is that inhabited space, lies. This is literally true for Mexico City. Or to introduce a new term. Inhabited space constitutes itself, without asking state planners or authorities. Only after this first, autonomous and constituent step, that often goes hand in hand with constituting neighborhood networks, building networks and political self organizations, communal facilities are fought through, like water supply, electricity systems. The chain of command is turned upside down the autonomous and constituent practice of level p is ratified after the fact by level M. The local administration.

For me personally, this practice of worldwide self organized -irregular city building, has always been the outspoken horizon of Park Fiction. Its real as well as utopian point of relation.

If our small project has something to offer in a situation like this is of course a question, I can not answer. But centrally we were able to deal with the following questions: How can we middle level M, the level of public

Space, be opened for private desires?
Why is happiness regarded as a private affair?
Why does the -public sector only recognize standardized needs as part of this responsibility? (And even that less and less)
Which moments of happiness cannot be experienced alone?
Which experiences need the collective?
What kind of spaces are necessary for this or could be invented?

Now lets have a look at the situation Park Fiction worked:
Space and body politics IST Paul

St Paul is the red light district of Hamburg, Germany's biggest harbor city. It is at the same time a residential quarter. 70 percent of the population do not have a German passport. St Pauli is outspoken loud, tolerant, excessive and the poorest area in western Germany, in the second rich town of the European union. So the situation is tense, but has also freedoms other German cities don't have. Freedoms that are endangered, for instance by gentrification, like this an investor bought lots of houses in St. Pauli and founded a museum. The erotic art museum. To give himself the touch of a cultural person, art lover. We call this, art serving gentrification. L will come back to this a later, and now introduce a really interesting person. Lets look at Harry Rosenberg's harbor bazaar. Harry, a Jewish ma, was born in St. Pauli, right in the house where I live now. In his youth, Harry was a sailor . In the fifties he stopped going to the sea, and opened his bazaar. It was a giant thing it connected rooms and basements of at least five houses. An exotic, mysterious underground garden or underground museum filled with goods that Harry bought from sailors. Things they either had bought on their travels or even things they had built themselves on the log and boring days on board. Every sailor in the world knows. That you can always sell stuff to Harry always bought everything that was brought to him.

In the late eighties, the -erotic art museum investor I mentioned before, bought the buildings Harry had his business in and threw Harry out of those basements. Direct after he evictions out of his life work, he got a heart attack and died. His daughter carries on with his business. Since the eviction in the early nineties, she had to move the bazaar three times.

Micro space, politics: Example: table of Kochsalon an alternative dining place
Esso garden and punker, installation against using an electric box as a bar for beer cans, at the reeperbahn 100 meters away from the park.

Willies chicken grill Willie fries chicken in the area directly next to the formerly squatted house, and thus keeps with this grill a whole area very close to the park inhabitable in summer.

And here the place banning by Hamburg police. This one was given to as friend of ours who comes from Africa, and who was sitting on a staircase. This leaflet the police gave to him says, your behavior in a drug scene bla bla... to ban out from this area The guy doesn't even have anything to do with drugs. It is a place where African people meet and hang around He lives directly at the border of the indicate area, and was not even allowed to use the subway stations

In this neighborhood, which is very densely built you have one place that still has a very wide view over the harbor, right to the horizon. Right here the city wanted to build additional blocks. And the neighborhood did not want these buildings we wanted a public park instead. However demands like this from communities had always been ignored by authorities. In this location the demand was even more hopeless, because the Elbe shore, the harbor wall, is a place, where power always liked to represent itself.

The Nazis wanted to tear down the whole st-pauli area, also because it was a rather leftist community. The Nazi wanted to build a row of big blocks and a nazy skyscraper. The bricks for these buildings were to be produced in concentration camps. But the setting in of the allied bombings put an end to these plans.

After the war however, these plans were taken up again in altered forms now it was the coffee corporation *Tchibo*. Who wanted to build their HQ here these plans were stopped by the squatters from "Hafenstrasse" in the most intelligent and hard squatters fights in Germany in the late 80's.

Park Fictions started in 1995, after the squatted houses had been legalized. Park Fiction however is not about private space where people live, but about desires leaving the apartment and appropriating public space.

Park Fiction worked in a local network: Neighbors, social institutions, the church, squatters, artists shop and café owners and together with the very strong Hamburg music scene around the "Golden Pudel Klub" (The Golden Poodles Club) locate in a tiny old house right in the park, the government would have liked to demolish too. This music scene has great style a very high musical level, and ties within social movements since the 80's. Here is a very early example from one of the most radical bands. Die goldenen Zitronen (The Golden Lemons) still developing influential music today from 1985.

The singer with the German accent, Schorsch Kamerun, is also owner of the "Golden Pudel Klub" and part of may park fiction activities ad plays a main role in Margits Park Fiction Film.

The key idea of Park Fiction is to organize a parallel planning process and a collective production of desires for he desired park without being commissioned by authorities, to do so. We developed a parallel and approachable planning process for a real place, connecting arts and social movements without going into the trap of taking the "legal" path of the unmovable bureaucratic system. Political groups on the left as well as the rullers, usually underestimate art – they don't take it seriously. As sad as this is sometimes, it can also be a benefit: we started the collective production of desires, made lectures and park related exhibitions in all shop windows, in schools, the church and so on (and thus also created a little -parallel knowledge universe) activities -anticipating the parkll like open –air cinemas with agit-prop slide shows and raves. So the park was already a real thing on many levels- in the community, in the *hip&trendy* music scene and on a national level in the art-scene before we approached the state with demands.

This constituent way of working, of organizing a parallel planning process, of course is a much more sustainable way to challenge the dominating system of urban planning. When the politicians entered the scene. They found themselves in a complex field, where they had very big difficulties to "move" because for a short moment in time, we had made the rules of the game, had a complex, lively idea of what we were doing, and they were in the stupid position, and looking boring and like people who just block things.

Besides activism and infotainment, we developed tools: How do you make planning accessible?

We organized the planning process like a game, and gave out game boards instead of leaflets (you can actually play this game), that show all the points where you can get involved.

Central thing was the planning container containing the "moulding office" or "plasticine office", a telephone hotline for people who get inspired late at night, a garden library and the -archive of desires.

We developed the -Action Kit - a mobile planning office with questionnaires, maps plasticine, a Dictaphone, an unfoldable harbor panorama and a Polaroid camera to capture ideas.

We also employed pseudo-sociological instruments, like Steven Willats used, quoting and recycling means from a deeply social democratic era. The difference, however, is in our work concept- integrating ourselves in a rhizomatic way *with our own ideas and desires* into an open process.

About all the ideas we decided in two community conferences. As we didn't want the ideas to become neutralized by long discussions, by an "alternative consensus" we decided democratically only about general functions of the park and picked favorite designs, which after the decision go back to the individual or group who had the idea, to develop the idea further in a radically subjective way.

If subjective is the new front of capitalism, then artistic practices get more power. At the same time, artistic practices carry the potential for autonomy, potentials of resistance and "sperrigke it".

Park fiction moved into this field, by claiming public space for non-commercial productions of desires from the neighborhood.

Products: For me, all the things we have organized and all the time and money invested would have been worth it, for one drawing alone. Here it is it is by an 18 year old Turkish girl, and it is a youth café with a special feature: a row of letter boxes for youths, whose post is being controlled by their parents. This work shows a nice paradox- how classical public space can protect the basic right for private communication.

The park will consist of different -islands with different functions by different groups and individuals, done in contradictory styles.

Central point will be the -female pirates - fountain. Anne Bonny and Mary Read will be silkscreened or etched into flat hard glass plates, cut in these edgy shapes. At night will be flowing in poison green and blood red light. Somewhere else this fountain might be -kitschy - but here in St Pauli, with its many sexist depictions of "available" women, the cruel pirates (who really existed) are a strong counter- image. This design however is not e financed.

Construction of the first sector of the park will start in march, and the -teagarden island and the flying carpet will be built. (waves allow for intimacy in a small space)

The "tulip-patterned" rubber sports field has also a little hidden message. The Turkish girl Nesrin Biguen has designed it. It refers to the tulip era when the tulip fashion swapped back to turkey the country where the tulip comes from (like most flowers that grow from onions), The -tulip-era (18th century) is in the collective memory of many Turkish people remembered as an era of great tolerance and freedoms flour fishing of the arts, exchange between Europe and Islam world, and the era when the semi-public space of the café house started in Istanbul. So also in this design there is a little footnote inscribed.

Now three fotos from Documental: because there is always the unsolved question, how do you show projects like this in a white cube-art space. Centrally we showed Margits film, which shows all professions and voices in the process, and how art and politics made each other more clever by collaboration.

The five tables, quoting sixties style language labs, are devoted to the 5 keywords of ark fiction:

Interventionist residents- infotainment
Tools Production of desires
And: In bed with bureaucracy.

Because of the long time, since we started, and the realization of the park, the idea of collective production of desires has been seriously damaged. But the bureaucrats had another trick in their sleeves: they sold a building under the park to an investor with a taste for subcultural milieus as a misery backdrop for expensive gastronomic enterprises. The park area on top of the building has been fenced off since 2 years already, so construction of the park can not start. The investor aspires to use the Park Fiction area on his building for gastronomic yuppie events which we could stop and will fin means to stop in the future.

I would like to end my talk with a bit of skateboard philosophy. The skateboard is a genial and dumb invention, and I imagine, good art would work exactly like a skateboard: it is a device you nearly cannot use to move forward, and it is neither a sports device. But a board with wheels, that allows to use different urban facilities asphalt, concrete flower pots, abstract public sculpture, staircases for fun, and to interpret them in a different way at the same time. The fascinating thing is exactly the simultaneity of this form of functionality, that allows you to use the world in an unpredicted way, while at the same time, the world is redefined in a meaning making process. The ideal artwork functions like a device.

As precondition for skateboarding, you need a great amount of urban planning cures. Sealed up surfaces and concrete plains. For dead zones like this, the critical theory of the sixties only had the concept of "alienation", This alienation was answered with the utopian sentence "Under the pavement is the beach" (Unter dem Pflaster liegt der Strand). In the middle 80ies however, when skateboarding had radicalized extremely, an

independent skateboard company called itself "life is a beach" (paraphrase of "life is a bitch"). And the trick of skateboarding is of course, that the monolithic asphalt by the mythical city planning authority is transformed by skating it. Speed, skill and tricks, turn concrete into a soft and a very sensual thing it is being ridiculed. So the category of freedom appears in play full friction with real social conditions, crisscrossing through powers objectives voluntarily.

But advisable it is, to confront the mythical powers with trickery and recklessness (Benjamin)

ARE PUBLIC ART POLICIES NECESSARY?

POLICIES FOR PUBLIC ART? Graciela Schmilchuk

It has been stated that cultural policy making refers to the system of the state's action with clear goals and strategies articulated on the level of education, economics and the body politic. In Mexico, this system is bankrupt; neither the state nor any political party have shown themselves capable of understanding the task at hand or undertaking the transformations that the present time requires. Today we witness the mobilization of various social forces: artists, cultural and corporate groups launching initiatives. However, in political terms there seems to be a lack of both clarity and debate concerning the role culture in general and art in particular must play, though actions have clearly been taken.

These round tables panelists offer some guidelines to discuss the topic at hand, one which is actually a question of policies for public art? Which makes me wonder: to what extent are policies concerning public art necessary or desirable if we consider art as a public issue?

Public art-as both a concept and a physical thing- has a very loaded history in Mexico as

in other parts of the world in spite of its current significance and the way its problems have been examined. That even the boundaries between art and non art are not clear lead the issue even more whether the field is city planning, sculpture, mural painting, actions or installations, basic questions, we must ask are how the changing boundaries between the public and the private or the lack of legislation and regulation in this regard affect everyone's art and life within cities. The state does not take on its role of arbitrator on behalf of everyone's interests but rather on behalf of only a few, by allowing for instant, the creation of new roads that encourage car culture or permitting excessive outdoor advertising or inversely, by refusing to acknowledge contemporary Mexican artistic experience committed to the social and public context. I.E. creative collectives, activists' printmaking urban performances and interventions, monumental sculpture programs, etc.

In this forum dealing with contemporary art, Gustavo Lipkau presents the controversial city-planning project *Mexico Ciudad* (Mexico, the City) We may then ask ourselves: how has the population participated in the discussion and conception of the project and what role will it play in the future? What is the place of artists and how will profession also from diverse field of the social sciences and humanities take part in this debate?

On the other hand, what kind of demarche does the actions of independent individuals and groups suggest in terms of art and the body politic? Fernando Garcia de Ageing talks to us about Francisco Toledo's actions in Oaxaca, an outstanding case of involvement and shared responsibility in public cultural matters without the intervention of vested economic, political or image related interest, A case that also shows that one way we may take part in public policy making is by analyzing problems

speaking out discussing actions and thinking them through, establishing a good connection with the citizenry and recognizing its capacity for rapid mobilization, and eventually a certain amount of fundraising

Another topic or perspective we should discuss is the role that the art world lends to art within the city. Is the city viewed as an extension of contemporary art's field of experimentation and hermeticism? Or perhaps as a realm that encourages one to reflect out loud about the city's diverse aspects and to seek out new channels of involvement? Or, to quote Ferran Barenblit does contemporary art see the city as a synonym for a reality that reaches beyond the specific site in which it is deployed maybe even beyond its public and public policies?

And finally, what do we actually know about arts negotiation of space? Very little We need to follow up, do careful research in each specific area or neighborhood and in central municipal administrations in order to find out how the issue is dealt with and think of recommendations based upon this Without a doubt, greater cooperation between research institutes (in sociology anthropology and art and municipal governments is essential.)

In terms of the state's private sector's and citizenry's involvement in public art policy making, what most people would find hard to reject is the mere deepening understanding of art's role in the public sphere, including its political clout and the tendency to open new paths and create an atmosphere that fosters creation and participation.

267

PUBLIC ART; WHAT FOR? Ferran Barenblit.

As it turned out, I was asked to participate on the last day of the SITAC the only day

when the topic at hand is indeed a question of policies for public art?

In a first instance, we must take into account that Europeans have grown increasingly distant from the notion that many of us had of the politicized citizen and are nowadays more often merely considered to be a city's or a state's consumers. The relationship that the individual establishes with his or her community is departing or, at least, we are led to believe that it must depart- from this idea of involvement, following instead another concept whereby the individual is merely consumer of the offers that are made to him or her. Thus, people's relationship with their environment is increasingly mediated by their use of the latter.

Art must work with the essential raw matter of reality. In a word aspiring to ever greater objectivity, art is a territory of political and civic resistance. When I use the term -political and civic resistance. When I use the term political I am referring to politics in both its narrow and broad sense: what everyone has in common including but not limited to traditional political work

We live in a world pushing us ever further towards objectivity- to accepting the existence of indisputable spaces of truth. The framework imposed by the capitalist system in which we live insists that absolute values must be viewed as unquestionable points of reference. The market has been established as the ultimate and only grounds on which to validate truth and objectivity: everything is and exists in terms of its value in a brutal economic space. Objects (but also ideas worrisomely enough) acquire or lose value in this global economic space that now governs our lives and thanks to which wars are declared without shame or mercy.

What role does art play in this setting? That of a space of resistance *vis à vis*. This condition of irrefutability continually thrust upon us art work is a stronghold of

subjectivity a space of resistance against the standardization of human relations and the globalization of emotions.

That is why we must reassert art's engagement with the real. Let us recall that Don Quixote, after all, lost his mind due to an excess of fiction, though this then endowed him with an extraordinary ability to see the real.

My friend and colleague David G. Torres ascribes to the following: that one of art's most effective processes is to put things between quotation marks. When Duchamp put a urinal on a stand, he was asking us to question the nature of an object whose use was so unquestionable in a way Duchamp set us on a very interesting course: in we call into question whether the urinal is a urinal then in fact we can call everything into question. As Torres states, we can even question whether the news on CNN is true or whether- as a well-known Spanish reporter says - that's how things were and that's how we've informed you of them.

What Duchamp was doing then, ultimately, was to open the way to ironic subversion. Pierre Cabane's well-known interview with him features the following dialogue.

PC: It seems that every time you decide to take a stance you qualify it by means of irony or sarcasm.

MD: Always. Because I didn't believe in it. PC: But what did you believe in?

MD: In nothing. The word "belief" is also a mistake. It's just like the word "Judgment". These are the two appalling things on which the Earth is based.

PC: In any case, do you believe in yourself?

MD: No

Duchamp's trust or reliance on irony is essential to understanding all contemporary art because it is an extraordinary weapon for dealing with the subjective- an instrument allowing one to be exactly indeterminate. Irony is not a universal process. It is not

something that quite simply “exists” as the great paradigm of objectivity likes to claim. Irony is something that “happens” and only if the speaker and the listener are willing to play the game of multiple interpretations irony is based on “maybes”, on taking the risk that one might or might not be understood.

Even defining irony is awfully difficult Irony does not have the same meaning here in Mexico as it does in Spain; its meaning has also changed over the past 100, 500 or 1000 years. Although irony is as ancient as thinking, oddly enough, over all these years, it is hard to draw the line between those who are in favor and against it.

Generally, we can say that irony happens when the speaker says one thing but might mean the contrary. Clearly, we are once again dealing with maybes—a situation in which the spectator is forced to think

I will venture three examples.

In 1991, Rogelio Lopez Cuenca was asked to come up with a -public sculpture project for the Universal Exhibition that was taking place Seville a year later. Expo -90 was supposed to be a visible sign marking Spain's definitive incorporation into Modernity after a long period of Transition. Lopez Cuenca's proposal did not agree with what those who had commissioned him surely had in mind. In the end, Do not Cross. Art Scene was rejected. It consists of a length of plastic tape that the artist uses to delimit public space, whether urban or rural. In the Expo's immediate context, this simple strip of plastic, costing close to nothing, cordoned off a few square meters of the Isla de la Cartuja — in the name of art — What happened here? In the name of untenable speculation, these same square meters were worth their price in gold, creating a strange paradox.

Indeed, Lopez Cuenca's goal, in his own word, was to ridicule the idea of art as an insular, autonomous territory “the exclusive preserve of professionals and specialists in

the field” By deciding quite arbitrarily to cordon off a zone that spectators were supposedly allowed to enter. Rogelio Lopez Cuenca posits a totally ironic situation: the work's nature negates its own materialization, Thus, he questions both accepted notions concerning the essence of creation and that of -the divorce between art and life

Another piece I should mention here is Javier Longobardo's Monumental Zaidin. As many of you know, Granada is a beautiful city in the southern Spanish province of Andalusia. It is located in a fertile valley backed by the Sierra Nevada- not too far from the extremely popular Costa del Sol indeed a setting beyond compare. Millions of tourists visit the Alhambra, the Albaicin and the historic area's narrow streets. Javier Longobardo's piece is a series of postcards of his city. However, rather than take pretty pictures of Arabic monuments,

He chose to represent the neighborhood where he lives- Zaidin, one of the city's lower-class neighborhoods whose various deficiencies can be rather obvious And yet, he gave his images the kind of visual treatment usually reserved for postcards of beautiful places. In fact, he says he does not understand why we always celebrate the exceptional rather than the everyday. The result is a playful take on the urban environment that doubles as a harsh critique. However, instead of resorting to direct criticism, Longobardo chose to use irony as the most effective weapon to face a complex reality.

The third piece I would like to discuss is Aparejo Antonio Ortega (the Antonio Ortega Technique) which you will soon be able to see in a show at the Laboratorio Arte Alameda. Ortega has registered a design in his name that is simply a specific way of laying bricks to form a wall Ortega spent precious time and energy trying to find a new solution to the problem of bricklaying. According to experts

in the field (and they do indeed exist, as Ortega demonstrates with an extensive technical bibliography), there are only so many ways one can lay bricks to build a proper wall so that no bricks have to be cut in half in order to form right angles. Ortega figured out an as yet unforeseen way of doing this and he registered it in his name. He thus found a new solution to a non-existent problem. In fact, to something that no one had even considered as a problem. Did we actually need a new design? In a way, he reverts Duchamp's logic when the latter said that if there is no solution neither is there a problem.

The *Aparejo* Antonio Ortega has many possible readings. On the one hand, it treats the artist's role ironically and locates Ortega himself at the starting point of critical analysis. In fact, it is as gratuitous as Rogelio Lopez Cuenca's delimitation of a few square meters of urban space. The result is a piece that, playing with minimalist aesthetics, questions the "usefulness" of work in art.

As conclusions to the question proposed by the title of this conference (Policies for Public Art ?) I would like to put forth two ideas.

On the one hand, I believe we must have faith in art as an intellectual activity that generates discourse. We should resist the increasingly widespread temptation of the kind of art that simply illustrates other disciplines' discourse. This tendency posits art as a documentary activity - a machine that puts into images what philosophers, scientists and anthropologists think and say. We must claim a space for art and artists where they can generate their own discourse, or, better said, discourses.

On the other hand, I would like to venture an answer: this is not about marking work in the city but rather with the city. I believe we should not invade reality with urban sculptures or limit ourselves to documenting reality's processes. Art is an extraordinary

activity but means of which one can look at, analyze and alter the real. It should not be a passive spectator of the world in which it exists, but rather yet another actor on the broad political stage in which we live. Let us make art that deals with intensity. That studies the real, that reflects upon its reason for being and that emphasizes its contradictions.

PUBLIC SPACE IN JAPAN **Toshio Shimizu**

Introduction. Since the 1990s art is changing in Japan. Before that date, New York was the model young artists followed. Every month, art magazines reported the latest information on the most recent art from New York. However, since the 90s, New York has lost its preponderant position. Instead of art from New York we started seeing a larger range of art. The Japanese art scene opened up to works by young British artists from London or art from emerging Asian countries such as Korea and South East Asia.

Young Japanese artists started showing abroad. Tadashi Kawamata, Tatsuo IYAJIMA, Yasumasa Morimura, Hiroshi Sugimoto, Dum Type belong to the first generation of such artists. Foreign museums or international exhibitions presented these artists. They are artists who didn't follow the American model. They created an art based on Japanese traditional aesthetics but which showed new elements that could be appreciated in the international art world.

The most important change during the 1990s was that art started being shown outside of museums, mostly in cities, in what we call the -Public Space. It is curious that during the 1990 important museums of contemporary art opened in Japan in Hiroshima, Marugame, Mito and Tokyo.

They began to support contemporary artists and to open up possibilities for them. But at the same time people started to want to see art outside the museums. The Museum has lost its prestigious position in the art scene.

There are at least three types of new art activities during the 1990s

1) Art festivals organized by an artist or ordinary people in the city. The display

paintings and sculptures in streets, in parks in office buildings foyers, stations, or in shopping malls.

2) Public art programs in public or private building. In these programs, a curator is designated to make a project. Mayor international artists began to be invited to create art work for public places in Tokyo and other cities.

3) Artist in residence programs. Artists are invited by a community to stay for several weeks or months. TEY WORK AN SOMETIME PRESENT EXHIBITN OR EDUCATIONAL Programs for local people.

These new activities demonstrate that contact points between art and people increased and diversified.

In 1992, I organized a symposium. The title was "Places of Contemporary Art" In order to prepare for these new phenomena in Japan I invited French curators, artists, art critics and the Japanese architect, Arata Isozaki, a specialist in urban planning and art critic.

Two themes were examined during the symposium. The first one was. -Contemporary Art in the Museum - It was about the new roles of museums in the creation of new art. Why were French people invited? Because I wanted to introduce French examples of -Grand Projectl inaugurated by the President Mitterand. The discussion was very fruitful. Seeing what happened during the past ten years in Japan, I am convinced the theme of the symposium was right on track.

Since then, I have done three different projects in the city and outside of the museum.

1) Temporary intervention in the City, displaying art works by Daniel Buren, House Wa

2) Curator for public art programs This means the long term placing of art works. Two projects are now beginning.

3) Enlarge the notion of public space into virtual space. I have organized an exhibition of videos that were distributed through internet.

I would like to share my notion of Public Space in Japan.

History. To provide a historical perspective of what is happening in Japan today. I would like to give an overview of the history of "Art and City" in Japan. History. To provide a historical perspective of what is happening in Japan today. I would like to give an overview of the history of -Art an City - in Japan.

Throughout the 300 years of the Edo period the notion of art was very different from the West. Art was everywhere in every day life. The doors of houses were painted. People wore beautiful kimono and paintings hung in the tokonoma, a small niche in houses for art and flowers. Art was a very personal and secular affaire. This was before the introduction of museum in Japan Art was not et in museums, but in everyday life.

The age of the Monument. During the late 19th Century and after the meji Restoration of 1868, Japan started becoming a modern country by importing the Western civilization. The New Meji Government modernized art and cultural policies. The government started to build museums in the city and also monuments.

They are mostly statues of heroes of the Meji Restoration or some legendary samurai generals who helped the emperor in the

past. The government tried, through these statutes, to strengthen the political system. The new government's system was very fragile. Many people didn't even know who the emperor was.

During World War II, many statues of war heroes were constructed as propaganda. When the war was over, the government started to build monuments to the war sacrifice and for peace. I think these sculptures continued the idea of monuments from the Meiji Restoration, i. e the purpose of art is to convey a message from the government to people.

The Age of Modern Art. In early 1950 s, the two first modern art museums were founded in Japan. These museums began to introduce modern art to a large public Curators and art critics who participated in these museums organized an outdoor sculpture exhibition, suggested by the people of Ube. Its purpose was to improve environment of a city that had been devastated by war and later rushed into industrial development, IT was the first time that modern art was displayed in a Japanese city. Artists were invited to display their large sculptures in a park and when the exhibition was over, they were installed in different places of he city of Ube They continued this exhibition every year and in the 1970s a total of 60 sculptures had been placed

272

In 1970s, many other cities started to follow the example of Ube. To have sculptures in the city became a condition of a modern and cultural city Today you can sea a large variety of sculptures streets or parks of big or small cities. These works are strictly modern art. The don't convey any message from the government or any group. Artists were free to do anything that art critics recognized as having artistic value.

As early as the 1970s when these sculptures started to invade may cities, some people

Didn't respect these woks because most of time they had nothing to do with local community or city. People couldn't share the very personal artistic expression of these sculptures. People started to speak of "Sculpture Pollution".

The age of Public Art. As said at the beginning since the 1990s, three new movements began. These movements were reactions against museums and modern art sculptures in the city. People were really tired of the "Sculpture Pollution" The first important movement emerged in Fukuoka, in the early 1990s in Fukuoka, artists, museum curators, and ordinary people formed a curatorial group to start an exhibition in streets, in shopping mails, in front of office buildings, etc.

It was called "Museum City Project" The group decided upon the theme of the exhibition, selected artists found places to place the art woks, and did fundraising. They were site specific art works it was very successful as a result of the strong direction of the curatorial group. They controlled the quality of the art works and gave them meaning.

In the nineties, curators started to organize public art programs in the city. They selected artists and art works which would integrate to the space.

Curators had to consider physical conditions such as size, proportion and material in order to obtain harmony between art and space. In Tokyo, Shinjuku I – land Building (1994), Fahre Tachikawa (1995). International Forum (1997), and a lot of other building allowed the public the possibility of seeing nice sculptures and paintings in public spaces.

Art in the City. An overview of the history of the relationship between art and city in Japan shows that, as of the sixties, there

has been a demand for art in city . Even if the modern art movement in the city. Why did people want to see art in the city? People s demand was spontaneous. I think in Japan it was a movement to recover art in every day life. Museums had separated art from life. People were forced to go to museum to see art works.

If we consider Japanese art history, it is quite reasonable for people expect to see art outside of museum and in everyday life. But what is the place of art in city? What is public space?
I would like to answer this by sharing my experiences.

For the past 10 years, I have been involved in three different art programs in the City. an art exhibition in streets, a public art program, and a virtual exhibition.

1) The Tachikawa International Art Festival
The Tachikawa International Art Festival (1999) was a large outdoor art exhibition.

The national culture agency, which is the equivalent of a culture ministry provided a budget in order to support and encourage the development of the local community through art. People of Tachikawa formed a committee to organize an outdoor art festival in collaboration with the city government. L was nominated as artistic director.

My strategy was to stimulate everyday life through art in the city. In a public art program, art should not stimulate every day life too much. However, art is not always peaceful and hammiest Sometime is toxic, it criticizes society or tries to make people aware.

Apart from some beautiful sculptures, in Tachikawa I decided to display some provocative art in streets and to present performances in public space in some cases art works caused problems I think these problems are welcomed. They give people a chance to think of art and life. And that was what I expected.

My idea was to use many urban sites to display the art works. However, it was not easy to get permission in private spaces I asked the owners. In private spaces I went to see city s administrators and the police it seemed normal to ask the private owners for their private space but the city spaces, which I understood were public, were treated by the persons in charge of them as through they were private. There was no idea of public space Cities are composed of private territory. The City is a kind of mosaics of private areas. Even the streets and parks belong to the Ministry of Land and Transportation. They are private. In fact, there is no public space that belongs to the public.

Public space is just a place where people can enter without any restriction, but it is under control of a section of the city office. As a result, in Japan it is very difficult to organize a large urban project. The government started the construction of the airport without the consensus of the local people.

So the decision about the use of a space depends on the good will of the private owner or city officer in charge. The destiny of a place depends on an individual s will So if you want to organize a project. You have to get everyone s consensus, on by one. This is one of the reasons why Japan is unable to organize a large art project as France did in 1980s Japan is traditionally a country of consensus. -Yamato - Japan s old name, means "Great Harmony"

If you want to organize an exhibition in the city, you have to go to the private owners to the city office and police. If you are lucky to find a nice person, you will obtain permission to use the space belonging to the city and will be able to organize an interesting project to simulate the city. But you need a lot of energy. So today, there is less activity than before in this field. It is same for public art projects I am currently doing two public art project started

as a good will initiative by important people in different organizations that commissioned artworks. In a project promoted by the local government of Iwate, North of Japan, an architect suggested to the governor he should spend one percent on art and he accepted.

2) Public Art Program

I would like to tell you about how to get consensus within the government for an art project.

In cases where an important use of the land or space belonging to city or public organization is involved, it is necessary to justify why that a public space will be used for art and also to reach an agreement about the proposed project, its theme, artists list, artworks etc. In fact, agreement is reached through negotiations with government people.

I would like to exemplify this through one of my projects.

In Morioka, north of Japan, I am now doing a public art project for cultural complex building which includes a library, art gallery, meeting rooms, etc. The best way to reach an agreement is to form a committee of specialists and government representative. The curator presents his projects with its theme artists list, and budget. The committee examines the project and approves its take off.

But in Morioka, they preferred not to form committee of specialists. Instead, they formed a committee within the government. The president was the governor and directors. We had several meetings in order to arrive at the final proposal of the project that satisfied all members.

In fact, the committee of specialists didn't work as well as we did. During the modern art period, many sculptures were chaotically displayed in city. This happened because of

the specialists committee. They come from outside of community and had no idea of the local history, nor did they understand the local mentality.

But our committee was not opened to the public. They knew that when a project is completely open to the public. It is impossible to reach a consensus. Art is so much about personal taste that if the public examines the project, reaching a final proposal would be difficult. However, each member sought the opinion of the public and reported it at the meetings.

These observations about public space and the ways to obtain consensus seem very specific. Japanese examples. But would like to say that there is no universal way of solving the problems of art in the city. If they want to place art in city, each cultural entity will have to find its own solutions.

The Future. However, we cannot wait for somebody to come up with the idea of art in the city someday. Artwork is necessary for life. We have to activate situations ourselves.

My idea is to propagate the "One percent" concept in Japan. If the government spends one percent of their construction budget when they build schools or hospitals, the situation will change. The budget should be invested on art projects developed by a curator or an artist after discussions with people, so that public space becomes really public. Today, there are people in different cities organizing artistic and cultural events if we can make a network of these people. The approval of the "One percent" law will not be impossible.

3) Virtual Exhibition. I would like to mention the virtual space in 1988, I organized an exhibition of video works in Tokyo through the internet. Video works were stocked in

the hard discs of a server. Using the internet and the MPEG2 system of codification,

people could get the video works and see them on small monitors or on a large LED screen in a coffee shop. I saw the possibility of using the virtual space as public space. Today many artists share using internet to show their works and the commercial distribution of video has begun would like to develop the virtual space as a public space in which to show art works it will be interesting to use internet through mobile phone as a public space.

ART AND THE CITY. POLITICS FOR PUBLIC ART
Alejandro Hernandez.

Evidently, the various roundtable discussions in this symposium have dealt with the issue of the relation or relations that exist between the City. Today we have listened to panelists speak of politics for public art in a first instance, of politics in first instance. Of politics in the strict, perhaps narrow sense of the word as management and administration as the strategies that allow for and foster art practice as something "public".

But maybe we should take a step backwards and ask ourselves rather whether or not every relationship from the outset. And also ask ourselves whether the relationship between art and the city is not a political relationship from the outset. And also ask ourselves whether the relationship itself between artists and their art and we must underscore the possessive their art is not also inevitably a political one.

The topic at hand is indeed art and the city rather than the artist and the city. But if it had needed the later, it would be impossible to overlook. Plato's exclusion of artists (of poets that is to say the creators of works from the city banned both from civic. Space and from the urban real (which are not necessarily one and the same).

In a series of essays whose title happens to be The Artist and the City. philosopher

Eugenio Trias explains the need for this ban in a space (civic space) where everyone is interdependent and governed by pre-established rules that transcend individuality established rules that transcend individuality -and where each thing is what it is says Trias-, there is one individual (the artist being aware of all the terms implications) who rises above the rest and shows us or gives us a "work" that is the result of his or her poetic- erotic impulse- a work that, now following Heidegger, creates a world for itself and is a self - sufficient entity . This action s disruptive nature and the confusion generated by the artists actions in the eyes of the philosopher- politician justifies his or her expulsion.

At least since the dawn of modernity- the modernity that began, shall we say, around the time of the Renaissance and especially since the outset of Romanticism- the artist has been viewed as someone who distances him or herself from his or her own cultural milieu (in a dialectic gesture that negates tradition in order to achieve a new synthesis that reaches beyond it) As Deleuze states concerning the writer an artist becomes what he or she is by becoming a stranger to his or her own language and culture. The artist today is a critic a dissident a radical and thus sows dissolutions in any pre-established social or cultural order.

Here over the last few days, we have talked about the issue of consensus, of *sensus communis*: common sense. This leads us to many questions has consensus, outside of literary works ever been the result of an agreement among free willed equals? Are not culture and tradition- necessarily public- ways of assuring consensus a hence, political forms of control (which does not imply that they are evil perse)? Should a breakdown in consensus be seen as a loss? Is modern art- like modern thinking- a cause or effect of this breakdown in consensus, of common sense?

German philosopher Peter Sloterdijk states that -politics, in its classic conception, referred to the art of co ownership in cities- the art. He also quotes a statistic from 1993 in which "one out every five.

German youths feels like an artist they no longer mean the artist as creator, but rather the last human being whose aura is defined by a permanent flow of experiences". Breakdown n consensus makes us wonder about the possibilities of politics in a society of artists where personal experience prevails. Do not ask yourself what the city can do for the artist. Ask the artist what he or she can do for the city. But let us view broadly this power of the artist what the artist is able to do. Let us of course question authority, but maybe beginning with the authoritarianism implicit in the very notion of the "creator" he or she who has control over what he or she can do. Let us assume the political power of art and the art of politics beyond such issues as permits and regulations, interventions and monuments, grants and recognitions prizes. Many or all of us here would like the politics in the plural, in lower case and in between quotation marks (which may not be a bad idea) or policies of our various city administrations to give us a Richard Serra instead of a Sebastian, or even worse, five upright snakes spitting out water. 12 And so what? What are the political- in caps? Implications of the fact that some of us want this sort of thing in public space everybody's an nobody's space and that others do not? What policy in the singular? might induce art in public space to be precisely that: public?

**FROM THE CITY TO THE CAMP BARE
LIFE AN URBAN POST. POLITICS
Bülent Diken**

In a joke from the times of the German Democratic Republic a German worker gets a job in Siberia and knowing that his letters will be read by the police he makes a deal with his friends Lets establish a code if a letter you will get from me is written in ordinary blue ink. "Everything is wonderful

here stores are full, food is abundant, apartments are large and properly heated movie theater show films from the West, there are many beautiful girls ready for an affair the only thing unavailable is red ink" (Zizek 2002: 1).

Slavoj Zizek starts his recent book on September 11 with this joke and the "red ink" in the joke is of course a symbol of politics, of the missing link in today's "post Political" society. Like the term "trans politics" popularized by Baudrillard and Virilio years ago, post politics signals the lack of a hared language in which individual problems can be translated into a collective, social terminology. So to say, a post-political sociality is a sociality. That is the en of society, of the city and of politics. To discuss this idea I would like to open up with six short cases or examples

First, let us imagine the situation of a refugee, that is of a person who has lost all his political rights. The refugee is reduced to being a "human being as such" to a politically "naked body" an therefore he is the very subject of human rights Yet paradoxically as Giorgio Agamben, following Hannah Arendt, writes, this figure "that should have embodied human rights more than any other marke(s) instead the radical crisis of the concept" (Agamben 2000: 19).

What is of interest in this context is that the refugee is excluded (he has for instance no citizenship rights in the country n which he seeks asylum) but not really -outsidell (he is absolutely subjected to the power of the juridical political framework of the country in which he seeks asylum) In other words, in the figure of the refugee -Inclusion - an exclusion are mechanisms that operate simultaneously in a gray zone, making the distinction of inside outside obsolete.

Second example could e a symmetrical one: -gated communities 'public" space do not exist, the "gates" are controlled by private police, and the most basic citizenship rights

such as the right of free movement are denied outright see Rifkin 2000, ch7) Along with other solipsistic urban scapes such as shopping malls, theme parks, tourist sites and so on, gated communities represent a particularistic understanding of ethics and politics and of course of the city seen from the gated communities the city is made of fragments and fragments alone. It is no longer a common good thus no longer a city in the classical sense.

Third example: rape camps in ex-Yugoslavia. As is well known, the classics on warfare have sought to theorize -regularly warfare that is, situations in which one army of men encounters another in a battle to conquest or defend a territory. Recently, however, much attention has been paid to what is called "asymmetric warfare" and accordingly to phenomena such as guerrilla tactics, terrorism, hostage taking and so on. War rape is an exemplary case of asymmetry in which the enemy soldier attacks a civilian woman rather than another male soldier.

The prime target here is not to hold or take a territory but to inflict traumas thus to destroy family ties and group solidarity within the enemy camp. Rape in this case is a fundamental way of "abandoning" subjects to "state of nature" war rape stamps the mark of sovereignty directly on the body. War rape is essentially a bio-political strategy aimed at abolishing the distinction between the self and the body, reducing, in this case, the woman's identity to "bare life".

Fourth example might be a kind of sextourism. Let's imagine for instance Ibiza also called -the Gomorrah of the Mediterranean - What attracts the tourist to Ibiza is a combination of music cheap drug and sex plus sun and the sea a "carnavalesque" mixture swayed from the constraints of daily life. A site in which it is made infinitely easy to experience a temporary metamorphose a transformation

from the citizen into a naked body in search of enjoyment. This transformation of course is not less bio-political than that of women in rape camps. The same bio-political process is experienced as repression in one context while it is embraced as liberation in the other, however the diagram of power is in both cases the same in both cases "form of life" is suspended in a biopolitical metamorphosis.

Example 5: Let's imagine the standard situation of being watched by the Bio Brother.

This can of course take place everywhere: in Los Angeles ghettos, in the airport, or in the shopping mall. The point in this context is that technologies of surveillance do not recognize a person as a citizen but as a biological body, or even as body tissues. To use Deleuze's (1995) concept, one is not an individual with respect to these technologies of control but, as I will develop in the following an individual. Which means that "bare life" is at the very center of the city today, at the place hitherto occupied by the normalized citizen. Even when we refer to environment, human rights and other "sacred" values of our time, we refer to the biological body of man.

The last example: the popular reality-TV show. Big Brother. Whereas "social life" was hitherto defined in terms of democratic rights and duties, today, with increasing privatization and with the demise of panopticism, -society increasingly turns into a spectacle. When "society" loses the weight once attributed to it by Durkheim at a time it was impossible not to feel the pressure of "social facts" that is when "society" no longer can repress or promise salvation, it can only be staged as a spectacle as a simulacrum of a "society" that still somehow exists, masking the anxieties that follow the disappearance of "society" and the privatization of issues that were hitherto perceived to be political. In this new form of society anxiety seems to arise not from being watched by Big Brother, but from the

prospect of not exposed to the Others gaze all the time (Zizek 2001. 249 51 The spectacle becomes the only guarantee for the -existencell of a society around the individual. Further, the actors, in reality TV are perceive either as fascinating objects of desire or as disgusting objects, and needless to say -bare lifel is nothing else than this juxtaposition of the object and abject in a zone of in distinction . A grey zone of ambivalence in which reality and spectacle also become indistinguishable (see Baudrillard 1994 Baumanj 2002, 159-60 in this threshold the city is dissolved into a state of nature and to quote Hobbes man (becomes) a wolf to man.

What these 6 examples share in common is the following Firstly in all of them the political subject is produced in a zone of in distinction that makes differences such as biological/cultural, natural/social, irrelevant. In all the examples, the distinctions between private/public, exclusion/inclusion, civilization/ barbarism, inside/outside tend to disappear. Secondly, in all the examples what is politicized is the -bare lifel of the naked person. The principle of sociality is no longer the city but, as I argue in the following what Giorgio Agamben (1998, 2001) calls the "camp".

Historically, the city has been imagined as a disciplinary space entrenched by "walls" originating in an act of inclusion/ exclusion. However, the underlying fantasy behind contemporary urban life is that the city is an unpredictable and dangerous site of survival an indistinctive "urban jungle". Which brings us to Agambens primary claim that the concentration camp as the prototype of zones of in distinction is the hidden matrix of the modern, its nomos.

As is well know in political philosophy, Carl Schmitt argued that the "nomos of the earth" is constituted through kinking localization and order to each other. Order is conceptualized in spatial terms as homes towns and nations. Outside, disorder reigns.

But there is an ambiguity in this in the state of exception the link between localization and order breaks down The concentration camp, however, emerged when the unlocalizable (the state of exception) was granted a permanent and visible localization, signaling the advent of "the political space of modernity itself" (AGAMBEN 1998: 20, 174)

With the camp as a permanent space of exception, "to an order without localization (the state of exception, in which law is suspended) there... corresponds a localization without order". The location of the "unlaw" within law transforms society into an unbounded and dislocated biopolitical space. The camp, in this sense, signals that the state of exception has become the rule illuminating how sovereignty works and how political space is constructed. In other words, the camp illustrates a logic writ large. In Kierkegaard's words, later appropriated by Schmit and Agamben, the exception explains the general as well as itself. The camp was originally an exceptional, excluded space , enclosed and surrounded with secrecy. However, the production of "bare life" that is life stripped of form and value, is gradually extended beyond the walls of the concentration camp today as the inside outside distinctions disappear.

It is important in this context to recall that sovereignty works through an act of abandoning subjects, reducing them to bare life. Bare life is the life of the homo sacer, which belongs to humans in so far as it cannot be sacrificed but, at the same time does not belong to it in so far as it can be killed without the commission of homicide the homo sacer is inscribed in a zone of indistinction situated between the Greekzo? The natural life common to humans, gods and animals, and the bios which is the life proper to humans.

Lets now go back to the camp The Nazi concentration camp is a obvious example of

Hobbes state of nature. Reduced to animal existence, the inmates had no other concerns than survival. The camp was placed outside the rule of law. The guards could punish the prisoners randomly, without taking any consequences for their acts. However, the exclusion of the Jews the Gypsies and other enemies took place from within the real of law. It was a case of "inclusive exclusion" that is sovereignty was established after the state of nature. The state of nature is nothing else than "the being- in potentially of the law" (Agamben 1998: 35-36) The originally sovereign act establishes this ground zero of civilization through an act of "abandonment" of (form of) life (Agamben 1998-29)

Significantly in this context, modern sovereignty does not only work according to the disciplinary logic of exclusion. Disciplinary confinement, and thus exclusion and normalization constitute only one of the three spatial principles embodied in the camp. The camp is, to be sure a disciplinary space, but also a space of control organized according to the logic of flows manifesting another biopolitical paradigm. Control does not demand the delimitation of movement but rather abstraction and speed. Significantly, in the Nazi camp, there was no pace for rest; reflection and comfort work, finding something to eat and survival were parts of a daily battle, which mean that the prisoners were in permanent movement. What interrupted their "controlled flow" was terror in contrast to discipline and control which operate, respectively, in terms of enclosure and flow, terror functions against the background of uncertainty, insecurity and unsafety. The inmate of the camp could be hit, at any time, by the guards anger the greatest terror being of course the shower. Terror immobilizes through fear. It is thus disciplinary without the spatial confinement of discipline and the functional regularity of flows.

In this context mobility and its ever increasing significance in contemporary societies is a central issue (see Urry 2000) in today's control societies, one no longer moves from one closed site to another but is subjected to free floating nomadic forms of control (Deleuze 1995 178) Inclusion and exclusion thus take place through continuous, mobile forms of surveillance. Whereas discipline worked as an instrument of immobilization, post panoptic forms of power target the conduct of mobile subjects (Bauman 1998 51 2) Neither demanding nor promising normalization they engage in pre-emptive risk management (Rose 1999 234)

The city as a complex technological artifact illuminates the logic of control. No doubt that the systems of control are urban phenomena (Lyon 1999) yet this might be misleading because the -conventional cityll no longer exists. The contemporary city is no longer founded on the divide between the inside and the outside. The city of control is Rem Koolhaas fractal "generic city" which cannot be measured in dimensions. (Koolhaas et al 1995 1251) With Derrida, the city of control cannot be Whole, with Baudrillard, it cannot be Real, and with Virilio, it cannot be There (see Koolhaas 1995 et al : 967)

Within the disciplinary diagram of exception, single central authority watches individuals immobilized on the "edge" of the society with the diagram of control (for instance , the global market) multiple, deterritorialized authorities watch the mobile "dividuals" the multitude, through generalized bio politics. Yet control is prone to immanent problems the complex global interdependencies of flows bring forth inherent dangers. As Deleuze wrote the nightmares of the disciplinary society were entropy (that is, lack of centralized co-ordination) fund sabotage (or, opposition) in control society the dangers are noise and viral contamination "Noise" emerges, as Luhmann would put it, as a problem of miscommunication between the codes and the

programs of the differentiated function systems (see Luhmann, 1989) The -virall on the other hand emanates indifferent to control, bringing with it what Baudrillard called "transparency"

Transparency is a flattening process characterized by the intensification of indifference and the indefinite mutation of social domains. When everything becomes political, politics disappears, When every thing becomes urban, the city disappears, Transparency is disappearance.

Transparency is the answer to the question put forth by Baudrillard in the late 80 s -Why does the World Trade Center have two towers? The twin towers of the WTC were perfectly smooth surfaces, which merely mirrored each other, confirming the irrelevance of distinction and opposition in a postmodern world. Canceling out difference, upon which politics is based, the WTC was a symbol of transpolitics. An obscene system in which dialectical polarity no longer exists, a simulacrum, where acts disappear without consequences in indifferent -zero sum signs (Baudrillard 1994 16. 32)

Yet for all that transpolitics is not a peaceful order. The foreclosure of the political and the implosion of the social provoke new. Obscene forms of violence. Terror, which is not a product of a clash between antagonistic passions, but the product of indifferent forces. Small wonder that it is terrorism naked violence, which demolished the WTC.

Transpolitics and terror mirror each other in a smooth space of indistinction, they are the twin faces of the contemporary control society. Bin laden, created by the CIA and wanted by the FBI, versus state terror. When the difference between terror and state disappears in a post political obscenity, they start to justify each other, terrorizing the political itself by transforming in into a hostage.

The figure of the subject produced within the disciplinary dispositive was that of the prisoner. With control, we have the "dividual" the subject controlled on the move through multiple systemic inscriptions and codes. The figure of the subject regarding terrorism is that of the hostage an anonymous figure that occupies a radical state of exception beyond the principle of exchange. The hostage is a naked, formless body. Which is absolutely convertible anybody and everybody can be a hostage.

In the disciplinary era, exception was enclosed inside the panopticon and the "ghetto" camp in the form of a island of disorder midst order in control society, there emerges a smooth space of discipline beyond the ghetto walls. Yet at the same time, due to the problems of noise and the viral, anarchy spreads too. As disorder is generalized across the smooth space, the disciplinary situation is reversed what has hitherto been exceptional becomes normality. Consequently, there emerge island of order amidst disorder. These gated communities refer to particularistic orders, while outside, in the urban jungle, horror lies in wait.

In short, we are witnessing a cyclic process of creating spaces of indistinct discipline followed by control, followed by terror, and then the return of discipline as the reversed panopticon, as the politics of security.

Discipline establishes sovereignty by creating zones of exception through confinement. Control reverses this realizing the fantasy generated by the disciplinary society that of breaking through the wall. Free movement becomes a necessity. This however, brings with it an even more sinister, mobile power. Freedom of movement along strictly regulated flows comes to coexist with confinement and fixation. Thus the utopia generated by control society is that of an unregulated flow. Terror emerges here as the utopia specific to control society as its line of escape it invests in fear turning citizens into hostages,

to *homi sacri*. In the transpolitical war against terror, the state extends exception as a permanent state along a totalitarian line of flight from terror. The fantasy generated by terror is in other words based on the promise of security, certainty and safety. | Which brings us back to disciplinary confinement as protection against terror. Discipline opens the space for control, control for terror and terror for discipline.

Where does this, then, leave us regarding the question "Are public art policies necessary? As I argued, we live today in a time of increasing mobility, which is also a time in which populations' ontological status as legal subjects is suspended (Butler 2000) Concomitantly, the location of un/law (state of exception) within law tends to transform the urban space into a dislocated biopolitical space in which modern political categories (such as right/left, private /public, absolutism/democracy) are entering into a post political zone of indistinction and thereby dissolving (AGAMBEN 1998 4)

Even more fundamental a question is thus: how is it possible to re-invent politics and the polis? But regarding aesthetic (ist) approaches in this context, the camp does not bring with it good news. Hitherto the artistic critique of capitalism has emphasized ideas such as hybridity, nomadism, subversion and transgression against power, Post-structuralist French philosophy for instance, loudly and proudly opposed capitalism and power with an aesthetic critique, nomadism versus sedentariness, situationism versus the society of spectacle and so on. The problem today, however is that aesthetic critique seems to be accommodated by power, which itself goes nomadic in the "space of flows".

As Luc Boltanski & Eeva Chiapello argue, since the 1970s, while the social (e.g. Marxist) critique of capitalism has been silenced, "the new spirit of capitalism" has found new forms of legitimization in the aesthetic critique, followed by transfer of

competencies from leftist radicalism toward management. The aesthetic critique has in other words, dissolved into a post – Fordist normativity as the notion of creativity has been re coded in terms of flexibility and difference has been commercialized This is needless to say, also the point at which the aesthetic approach itself should be re evaluated in relation to the city and public life.

It is significant in this respect that the aesthetics design ideologies of New Urbanism have hitherto justified the post political reality of the camp. Hence i would like to reformulate the discussion topic once more as is it possible to re politicize urban aesthetics today) Or is it possible to re invent the city as a common good -Or , is it possible to return from the camps? And to repeat the old Marxist question. "What is to be done" if return is impossible?

References

Agamben, G (1998) *Homo Sacer, Sovereign Power a Bare Life*, Stanford. Stanford University Press.

Agamben. G (2000) *Means Without End Notes on Politics*, Minneapolis. University of Minnesota Press.

Baudrillard. J (1994) *Simulacra and Simulation* Ann Arbor. The University of Michigan Press.

Bauman Z (1998) *Globalization . The Human Consequences*. New York Columbia University Press.

Bauman Z (2002) *Society Under Siege*. London. Polity.

Boltanski, L. & Chiapello E. (1999) *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris GALLIMARD

Butler, J (2000) *Antigone s Claim KINSHIP Between Life & Death* New York Columbia University Press.

Deleuze, G (1995) *Negotiations*, New York
Columbia University Press

Koolhaas, R, (1995) *S, M, L, XL*,
New York The Monacelli Press
283

Luhmann, N (1989) *Ecological
Communication* Cambridge: Polity PRESS.

Lyon, D (2001) *Surveillance Society
Monitoring Everyday Life*. Buckingham.
Open University Press.

Rifkin, J (2000) *The Age of ACCESS. How
TO Shift from Ownership to Access is
Transforming Capitalism* London Penguin.

Rose N (1999) *Powers of Freedom
Refraining Political Thought*. London
Cambridge.

Urry, J (2000) *Sociology Beyond Societies
Mobilities for the Twenty-First Century*.
London Routledge.

ORCHID ARCHITECTURES

Neil Leach

One of the best known works of the Baroque
is *The Ecstasy OF St Teresa*, the exquisite
sculpture by Gian Lorenzo Bernini in the
Cornaro chapel of the church of Santa Maria
della Vittoria in Rome. This work has caught
the interest not only of enthusiasts of the
Baroque, but also of contemporary theorists
from the world of psychoanalysis and
philosophy. Why then has this piece proved
of such interest to these theorists and how
might their thoughts on this sculpture begin

to inform a discussion of contemporary
architecture?

ST. Teresa of Avila (1515-1582) was a
Carmelite nun and religious mystic. She
was a reformer who established her own
order, and who set up seventeen new
convents throughout Spain. She was
regarded
As a saint in her own lifetime, and was well
known for her ecstatic religious experiences,
of which Bernini would no doubt have been
aware when he captured her so vividly in his
exquisite sculpture. -*The Ecstasy of ST
Teresa*, in the Cornaro chapel of the church
of Santa Maria della Vittoria in Rome.
Certainly St Teresa's – visions had been
cited when she was canonized in Rome in
1622, within thirty years of when Bernini
began his sculpture.

To the contemporary world she is most
famous for her vivid and incisive accounts of
her ecstasies or raptures that are recorded
in her autobiography.

...Rapture is, as a rule, irresistible. Before
you can be warned by a thought or help
yourself in any way, it comes as a quick and
violent shock, you see and feel this cloud or
this powerful eagle rising and bearing you up
on its wings.

The eagle is, of course, God and a
fundamental aspect of the rapture is the
feeling of being raised aloft by God.

One sees one's body being lifted from the
Ground and though the spirit draws it up
after itself and does so most gently if one
does not resist, one does not lose
consciousness. At least I myself was
sufficiently aware to realize that I was being
lifted.

The majesty of one who can do this is so
manifest that one's hair stands on end, and
a great fear comes over one of offending so
great a God.

Overwhelmed in this state of religious convulsion the rapture takes hold it is a bittersweet moment of ecstasy that is both pleasurable and painful. In this her ecstasies share something of the sublime.

One seems to be on the point of death, only the agony carries with it so great a joy that I do not know of any proper comparison. It is a harsh yet sweet martyrdom...

Yet at the same time this pain is so sweet, and the soul is so conscious of its value, that it now desires this suffering more than all the fits that it used to receive. It believes this to be the safer state, too because it is the way of the cross, and, in my opinion, it contains a joy of exceeding worth, because the body has no part in it but agony, whereas the soul, even while suffering, rejoices in the bliss and contentment that this suffering brings.

As the word ecstasy implies this experience takes place beyond the body. "Ecstasy" means a standing outside of the body. The ecstatic rapture is an experience of the soul, an extra corporeal sensation. During the process the eyes remain closed or half closed, but in any case, the individual is almost oblivious to the outside world.

Very often the raptures seemed to leave my body as light as if it had lost all its weight, and sometimes so light that I hardly knew whether my feet were touching the ground. But during the rapture itself, the body is very often like a corpse, unable to do anything of itself. It remains all the time in whatever attitude it was in when the rapture came on it seated, for example and with the hands open or closed. The subject rarely loses consciousness. I have occasionally lost it entirely, but not very often, and only for a short time. Generally the senses are disturbed and though absolutely powerless to perform any outward action the subject still sees and hears things though only dimly, as if from far away. I do not say that he can see and hear when the rapture is at its height and by its height I mean those times when the faculties are lost, because closely united with God.

But what begins to emerge is a markedly erotic undertone to St. Teresa's description of her raptures. In particular, when she is being stabbed with a long golden spear as in the sculpture by Bernini, her language shares much of the discourse of erotic pleasure. She uses a metaphor of penetration for her ecstasies which seems to echo operations in sexual intercourse. Moreover her ecstasy is clearly a corporeal (or perhaps extra corporeal ecstasy).

In his hands I saw a long golden spear, and at the iron tip there appeared to be a point of fire. This he plunged into my heart several times so that it penetrated to my entrails. When he pulled it out, I felt that he took them out with it and let them utterly consumed by the great love of God. This is not a physical, but a spiritual pain though the body has some share in it even a considerable share. So gentle is this wooing which takes place between God and the soul that if anyone thinks that I am lying, I pray God in His goodness, to grant him some experience of it.

It is through her raptures, then, that St. Teresa comes into union with God. In this state of ecstasy, the boundary between the self and the other is broken down. The ecstasy allows for a form of mystical bonding which while religious in its essence, shares certain characteristics with a more carnal form of love. Indeed Bernini's highly expressive portrait of St. Teresa with her blissful expression and the spent appearance of her feet and hands only reinforces this connection.

Bataille and Eroticism. Georges Bataille (1897-1992) was intrigued by this connection between mysticism and the erotic. Bataille was of course, a theorist who delighted in the excess, a critic who both wrote and theorized on the subject of obscenity and eroticism, alongside his own often highly erotic fictional work. In *The Story of the Eye* he wrote a theoretical text, *Eroticism*. In *Eroticism* Bataille picks up on

the way in which the religious always threatens to fold into the erotic He compares an contrast these two overlapping moments. Bataille is no interested in Simplistic equations which collapse the two into the same category, reducing the religious to the erotic and treating rapture as little more than a form of sexual orgasm The contrast between divine and carnal love, he notes is a very marked one We must a void two reefs we must not try to diminish the experiences of the mystics for the sake of comparison, as psychiatrists have done albeit unintentionally. Neither must we spiritualize the domain of sexuality to exalt it to the level of ethereal experiences Moreover, the key difference for Bataille is that the mystical experience leaves the individual in a state of exaltation, whereas the sexual experience leaves that person in a state of disgust and the inability to continue In contrast, a promise of light awaits at the lifts of the mystical outlook.

Nonetheless he admits that there are staggering similarities and then corresponding or interchangeable characteristic the two systems Marie Bonaparte he notes, had compared the rapture directly with the sexual act, citing the example of a nun who had experienced such raptures only to discover n later life when she left the convent and became married, that these raptures had been in fact a from of sexual orgasm. St Bonaventure had also observed that mystics are not infrequently "sullied with the flow of carnal flux" during their ecstasies.

Eroticism was published in 1957, a few years before Bataille's own death, and it is perhaps no coincidence that a key theme in this text is that of death and its relationship Co life in the context of the erotic. For it is not simply that on occasions the propagation of life may lead literally Co death, as in the case of a mother dying during child-birth. Rather the two become entwined within the erotic moment. Eroticism, Bataille observes, is 'assenting to life up to the point of death.'

At an explicit level there is a direct connection between death and the erotic in the French slang for orgasm, 'le petit mort' — 'the little death'. It is this theme that Bataille pursues through the figure of St. Teresa who had herself acknowledged the sense of death that accompanied the vital experience of her raptures. For Bataille it is as though the desire to live life lo the limits of the possible and the impossible with ever-increasing intensity' brings with it the desire for death, but it is a desire for death that amounts — seemingly paradoxically — to a transcendence of death:

It is the desire to live while ceasing to live, or to die without ceasing to live, the desire of an extreme state that St. Teresa has perhaps been the only one to depict strongly enough in words. 'I die because I cannot die.' But the death of not dying is precisely not death; it is the ultimate stage of life; if one dies because I cannot die it is on condition that I live on; because of the death I feel though still alive, and still live on. St. Teresa's being reeled but did not actually die of her desire actually to experience the sensation. She lost her footing, but all she did was to live more violently, so violently that she could say that she was on the threshold of dying, but such a death as tried her to the utmost though it did not make her cease to live.

The ecstatic of the religious mystic is one in which all differences are effaced, and all distances overcome. The ecstatic subject is lost in a sea of oceanic bliss: "There is no longer any difference between one thing and another in any respect; no distances can be located; the subject is lost in the in the indistinct and illimitable passing of time. He is absorbed in the everlasting instant, irrevocably as it seems, with no root in the past or hopes in the future, and the instant itself is eternity." ¹

Here there are clear links with Bataille theory of sacrifice. The "death" of the erotic moment

is a kind to the death of the sacrificial moment. Eroticism leads to a dissolution of the boundaries of the self, but so too a fusion on the self with the other, which overcomes the "self-contained" character of our normal existence. Eroticism, the, like sacrifice, leads to a transcendence of the self, and opening up to the fundamental continuity of existence: "Erotic activity, by dissolving the separate being that participate in it, recalls their fundamental continuity, like the waves of a stormy sea, In sacrifice, A violent death disrupts the creature's discontinuity; what remains, what the tense onlookers experience in the succeeding silence, is the continuity of all existence with which the victim is now one."

Above all, it is important to recognize that, in Bataille's terms, sacrifice – like love— leads not to discord, but to a form of harmony: It is the common business of sacrifice to bring life and death the upsurge of life, life the momentousness and the vertigo of the unknown. Here life is mingled with death, but simultaneously death is a sing of life, a way into the infinite.

While Bataille does not make any explicit reference to aesthetics experience in general, he draws a connection between poetry, death and eroticism, and articulates clearly the fusion that poetry itself may offer: "Poetry leads to the same place as all forms of eroticism- to the blending and fusion of separate objects. It leads us to eternity; it leads us to death, and through death to continuity. Poetry is eternity; the sun matched with the sea."

Thus, for Bataille, the erotic and the mystical come together to some extent in the ecstatic moment, and they do so within the symbolic framework of life and death.

Lacan and the Jouissance of St. Teresa
Jacques Lacan was also fascinated by Bernini's sculpture, The ecstasy of St. Teresa's, and uses an image of it to the front

cover of his volume. Encore. And like Bataille, he too observes the parallels between eroticism and religious mysticism to which the sculpture seems to allude. Certainly, for Lacan, St. Teresa's experiences as conveyed by Bernini's to immediately understand that she's coming. There's no doubt about it. 'There is, admittedly, a certain reductive and patronizing tone to Lacan's somewhat flippant comments about St. Teresa. Lacan's crucial contribution, however, is to locate the whole question, however, is to locate the whole question of ecstasy within the broader contexts of *jouissance*.

In this work Lacan focuses on the sense of *jouissance*. Has been used in English literature since the sixteenth century, It might literally be translated as 'pleasure', referring to the "pleasure" of the text, and so on. In French *jouissance* maintains a certain erotic purchase that has been lost in English appropriations of the term – it has a more overtly sexual connotation, referring to the pleasures of the sexual act itself. If poststructuralist writers from Derrida to Cixous constantly evoke the term, it is in extended sense of the erotic pleasure to be derived from reading the text.

In Lacan the term *jouissance* exceeds the simple sense of "pleasure". It is at point when we go "beyond the pleasure principle", when the sheer overload of pleasure principle, when the sheer overload of pleasure constitutes a form of pain, that we experience *jouissance*, which can therefore be understood as a form of 'painful pleasure. For it is the moment of *jouissance* that reveals a trace of the intensity of the "real", which – in Lacanian terms - is always inaccessible. The "real" cannot be symbolized. It remains a foreclosed element that may be approached, but never grasped. Thus *jouissance* itself comes to stand for what is hidden. And when we encounter an object that bears witness to the "real". Like the terrifying angels of Rainer Maria Rilke's second Duino Elegy, it is always a traumatic

event. Hence the bittersweet ecstasies of St Teresa offer a perfect example of *jouissance* at work.

The Erotic's of the Orchid. How, then, might we appraise Bernini's sculpture from an architectural point of view, and what insights might it offer for an ecstatic engagement with architecture? What begins to share similarities with, on the hand, the state of religious ecstasy, as observed by Bataille, and, on the other, the *jouissance* of the text observed by Lacan and others objects of aesthetic contemplation, the latter category of the "text" we might begin to recognize that the mechanisms in play with aesthetic contemplation replicate those in both an erotic and a religious encounter. Hence we might explore the fundamental nature of aesthetic contemplation by comparing it with these latter two. Throughout there is a sense in which the engagement with the other' - in the case of architecture, the built environment – amounts to a forcing of a relationship with the "other".

We might therefore recognize the potential of the aesthetic realm to provide a sense of "belonging" that echoes the attachment of a religious or erotic sense the attachment of a religious or erotic sense devotions. As such the aesthetic realm might be seen to play an important social role in compensating for the demise of other structures of "belonging" such as religion or the family. It may provide a means of overcoming the homogenizing placelessness of contemporary society and inscribing individuals into their environment. Thus, in an increasingly nomadic words where identities are always plural and in a state of flux.

Notions of any fixed home are losing their hegemony, the aesthetics realm holds out the potential of offering some momentary sense of "belonging" is hinted at in the discussion of "becoming" in the work of Deleuze and Guattari.

Gilles Deleuze and Felix Guattari provide an evocation commentary on the relation of insects to their habitat in their description of a wasp setting on an orchid and the interaction between the two. Here they appear to be referring to the digger wasp (*Gorytes mystaceus* an *Gorytes campestris*), and the fly orchid (*Ophrys insectifera*). What is remarkable about the fly orchid is its physical resemblance to the digger wasp. The fly orchid both looks and smell like the female digger wasp. As a result, the male wasp is seemingly duped into thinking that the fly orchid is a female wasp. Whether the wasp is deceived, or knowingly plays along with this ruse, it allows itself to be seduced by the orchid. Once it has landed on the orchid, the wasp act in an excited manner as though indulging in a form of copulation, rubbing its abdomen against the velvety surface of the labellum and flutter. In its wings. Friedrich Barth describes this process as a form of "pseudocopulation". The frenetic activity causes pollen to be deposited on the wasp. Eventually the wasp tires, and tries its luck on another orchid. The wasp is thereby lured into serving as a surrogate sexual partner for the orchid, helping to transfer pollen from one plant to the next.

The relationship between wasp and orchid is a complex one. The orchid has adapted to the wasp, but so too the wasp has develop a pattern of behavior that serves the orchids. As Deleuze and Guattari observe, wasp and orchid enter into a mutual reciprocity, such that the wasp influences the orchid, lo less than the orchid influences the wasp. The terms "becoming" captures the dynamics interactions between wasp and orchid. "Becoming"- becoming animal, becoming female, becoming molecular, becoming imperceptible, becoming other – is a key concept for Deleuze an Guattari. All forms of becoming other, and involve a creative engagement with the other on the part of the subject. At the same time a state of "becoming" is not constituted by any particular entity. It concerns the space between various entities, and constitutes a

“flight” between them: A becoming is neither one nor two, nor the relation of the two, it is the in-between, the border of line of flight. “Becoming” is clearly an interactive process. It can never be limited to one individual entity “becoming” another. Becoming always involves a reciprocity, a mutual interaction. Deleuze and Guattari refer to this as a “bloc” of becoming:

It is not term which becomes the other, but each a counters the other, a single becoming which is not common to the two, since they have nothing to do with one another, but which is between the two. Which has its own direction, a bloc of becoming, a-parallel evolution. This is a double capture, the wasp AND the orchid: not even something that would be in the other, even if it had to be exchanged, be mingled, but something which is between the two, outside the two, and which flows in another direction.

For Deleuze and Guattari “becoming” is a highly suggestive term that hints at new strategies of “belonging” within our contemporary world. What should not be overlooked, however, in any discussion of “becoming” is the deeply eroticized nature of interaction between wasp and orchid. It is an interaction that reveals the ‘sensuous correspondence that might exist between a creature and its habitat. In effect, they provide a highly architectural analogy for an aesthetic cocoon – a form of temporary sanctuary within a society of fluidity and flux.

Barragan and the Architecture of Ecstasy

Within this heady mix of aesthetics, erotics and religion, brought together under the realm of ecstasy, we can begin to reconfigure our understanding of aesthetics. The aesthetics domain, in other words, need to be recognized not as some discrete, pure operation, but one that both borrows from, and shares affinities with, the erotic and the religious. It is not simply, as psychoanalytic thinkers remind us, that art is a form of sublimation of the erotic. Nor is it simply that the religious

depends upon the aesthetics (witness, for example, the angelic singing of the choir, the incense and the splendid ornamentation of the church, just as the religious has been outlined above. But rather these different realms are thoroughly inter-connected, such that it makes little sense to talk about one isolation. These three separate domains are bound together as a constellation through the logic of *jouissance*. It is as though the *jouissance* of an aesthetics experience has direct affinities with the bittersweet pain that Lacan alludes to in his discussion of the raptures of St. Teresa.

Such an approach might allow us to open up our frame of reference, when dealing with the discourse of architecture, beyond the come what straitened understanding that has become the architecture, an architecture of bliss, an architecture of the ecstatic. How might this allow us to reappraise the work of an architect, such as Luis Barragan, whose own exquisite orchid-like architecture comes close to offering us a state of the ecstatic found in Bernini’s sculpture of the St Teresa? How might this sumptuous architectural production be configured within the schema of the aesthetic, religious iconography everywhere evident in Barragan’s work is not only testimony to his own deep religious conviction, but it also hints at a connection between the religious, the erotic and the aesthetic.

A visit to Barragan’s own house is every revealing. As his living arrangements show, Barragan lived a seemingly acerbic life, despite the relative ‘lasciviousness’ of the architecture that he created, with its sensuous play of form and color. Barragan’s bedroom closely resembles a monastic cell with its simple single bed beneath an image of the crucifix, further religious can be found in the whips here? And if he did, what was their purpose? Are we to assume, as the guide to the house would maintain, that they were left there simply because Barragan would change into his riding clothes here? Or do they have some other role? Why, for

example, would whips be left here and not in the room in which other riding tackle—the stirrup, saddle etc.—would be stored? It is not that we should assume that these whips would have been used for any other purposes, such as self-flagellation or the like. Indeed, we need not assume that items left left on display need to have a direct utilitarian significance. The average house, for example, is full of items that are never used as such, but are kept on display for a purely symbolic reason. Rather we might question whether such items might have a certain suggestive potential to open up particular corporeally embedded ideas. They become objects of the crucifix. They become objects of contemplation that allow us to image the possibility of pain. By extension, they also allow us to imagine the possibility of pleasure.

Could these whips, then, not hold a clue to Barragan's whole Outlook on aesthetics? Are we able to glimpse within the orchid like beauty of Barragan's interiors a certain erotics of pain, but so too an erotic of pleasure? And could these erotics not be understood within religious terms as part of the operations of the ecstatic? Might this give us an insight not only into the nature of Barragan's own aesthetic vision, but also into the nature of the very discipline of architecture? Is Barragan's work, in other words, not a perfect example of the operations of *jouissance*, of a *religio-erotic* aesthetics that lies at the heart of all good architecture?

POLITICS FOR PUBLIC ART?

Lorena Wolffer

To speak of politics concerning art in public spaces "I prefer to use this expression rather than more problematic -public art" – in the current context of Mexico City inevitably involves a whole series of complications. Those of us who have undertaken – or have attempted to undertake—art projects in this city's public sphere know that, in doing so, we are forced to act as negotiators between

political powers, inadequate and limiting laws, and bureaucrats or government officials with conflicting interests. Talking about any project of this nature would be like narrating a long, farcical soap. Opera about useless meetings, arbitrary decision-making and simply baffling scenes, worth turning into a comic strip. I am referring to projects that do not exactly fit the patterns of the recent sculpture show on *Reforma* Boulevard, but are rather pieces that are made based on the connects in which they are shown and that aim to establish a dialogue with this specific space.

It seems appropriate, to mention but one example, to refer to the reasons why Cesar Martinez changed the color of his piece *Piedad entubada* (Piety in a Pipe) – an intervention he did last year on a section of the *Viaducto* expressway as part of the *Agua/Wasser* exhibition. Using blue paint, Martínez wanted to outline what had once been the course of the *La Piedad River*.⁴¹ However, after over a year of negotiations, Mexico City government officials "invited" him to change the color he had proposed to use, arguing that it made reference to a particular political party.⁴² Thus, the intervention that can be seen today on the *Viaducto* is aqua green, -a color that instead recalls the one in high schools kindergarten handrails, or public restrooms, –to quote the artist. And this is just one of countless stories of how government officials and/or bylaws have transformed (sometimes willfully, sometimes unintentionally) art projects in public spaces.

Yet, to discuss the role that art plays in public spaces in this city we must first, in my mind, deal with the complex organization of, -our public space *per se*. As has surely been discussed in this symposium's precious panel, our public space consists of a series of territories that are not necessarily clearly set, outlined or regulated, and there are no standards to determine the "quality" of one public space *vis-à-vis* another. Certain city planners and sociologists have

argued that they in fact may never have been public domain, but rather parochial spaces. As Martin Hajer and Arnold Reijndorp state in their book *In search of the New Public Domain*: "... what most people experiences as a pleasant public space is actually often dominated by a relatively homogeneous group. (...) Public domains because one belongs to that specific dominant group."

In Mexico City, considering everything from the unbridled proliferation of outdoor advertising to the building of private homes in public parks or forest preserves, the border between what we call public space and private space is redrawn every day and changes from one moment to another. The historic absence of law regulating outdoors advertising, of the general legal void in this field. Public spaces in Mexico City are highly problematic areas of interactions- almost always defined by business and consumer interest—fulfilling a wide range of private functions, confirming Hajer and Peijndorp's theories. But how could it be otherwise if it is precisely in a city's organization that a society's lingering inequities are clearly represented? If we contemplate public space as a medium through which notions about citizenship and one's belonging to a city can be constructed – as Lynn A. Staehelin and Albert Thompson state in their article "Citizenship, Community and Struggles for Public space" – then shape of Mexico City is nothing but a map of its residents' social, economic and political realities.

Taking this intrinsic into account, i think we should begin by discussing the shape of our city, including an analysis on the possible place of art, to the purpose the necessary politics.

It is a fact that Mexico City has no adequate policies for dealing with art in public spaces and, hence, developing projects in that context can almost be considered a heroic feat impose policies on art, but rather consider it as a fundamental, necessary

factor within the re-conceptualization of public space. I am not proposing to create organizations like the Toronto Public Space Committee – devoted to the "democratizations of public space", mainly by means of ad campaigns – but rather to understand art as a way of interpreting – and not decorating –our city in the context of much broader discussions about the policies that the city needs to implement.

For over a year, Saul Villa – my collaborator in the projects *La belleza esta en la calle* (Beauty is in the Streets) – and I have discussed the problems of public space and the place that contemporary art can or should occupy within it. The countless meetings we have held with government officials, artists, curators, city planners, architects, businesspeople and even members of parliament regarding these issues – and the fact that subject of art in public spaces must necessarily be pursued within the context of discussions about the shaping of our city, In an attempt to delve deeper into the issue, Villa and I organized a colloquium entitled public – that took place at the *Sala de Arte Publico* Siqueiros in July 2002 and that was also coordinated by architect Arturo Ortiz – involving a wide range of professionals, from artist to businesspeople.

Based on my experiences and the many questions that were posed during public am convinced that insisting on introducing policies designed specifically and exclusively for art in public spaces would not only be useless but also requires that we take into account other kinds of apparently basic considerations: what do we mean when we talk about art in public spaces? What kind of art practices are we talking about? Made by which artists? Sanctioned by whom? Addressed at which audiences? If some of the most interesting projects developed in the public arena were presented in that specific space precisely in order to escape the art world's processes of legitimization and to address audiences that are more

heterogeneous than those that usually attend openings (among other reasons), would the creation a commission or institution devoted to art in public to art spaces not perpetuate the patterns characteristic of established art venues? And most importantly: in developing policies for art in public spaces, how can we guarantee that they will include a heterogeneous range of practice?

I do not have slightest doubt about the relevance and need for conceiving certain projects for art in public spaces that act as catalytic and incentive resources, promoting people to reflect in the city in which we live and its complexities. However, taking into account the aforesaid problems and being reliant to enter into limited discussions about specific policies concerning art in public spaces. I have decided to simply discuss a few projects. These Works have managed to establish a refreshing dialogue with the context in which they were presented and consequently with the communities residing in or traveling through this context. Faced with the reality that spaces devoted to contemporary art (whether governmental or private) need the proposals try to revert this tendency by showing art to diverse audiences and communities, incorporating the latter into the process of artistic reflection.

I become more convinced everyday that projects in and for public spaces must be independent and self-managed – without government endorsement, local permits or the certification of the art institution – and that this might be one of the most effective ways of transforming certain public spaces into public domain.

In this sense, I would like to mention the work of certain graffiti artists such as Humo, Skape or Krater. As dissident art dealing with urban intervention, graffiti is an as – yet-untamed expressive tool that generates various narrative and aesthetics. Stephen Powers, a self-titled “public artist” and the author of *The art of Getting Over: Graffiti at*

the Millennium, states -what I sell aren't really products but rather “vapors” which hip-hop lingo, refers to public presentation of certain often invisible sectors of society. I am not only attracted by the truly great work of graffiti artists such as Humo –a member of the DNC crew (Designing New Culture) who understands and uses graffiti as a contemporary tool to reinterpret and reclaim history – but also by the fact that graffiti artists appropriate and christen public space – and often private space of –presentation. It is true that graffiti is an imposition, but so is official public art and the so-called –branding of the city. Unlike the latter, however, graffiti –As Powers says – is not about selling products. Those of us who travel around in the city have noticed local, national and multinational companies' increasingly obvious commercialization of public space: many walls and fences are covered by billboards nowadays, street signs in the Miguel Hidalgo District have been privatized, sporting Coca Cola logos and the policemen on Insurgentes Avenue stands inside blue Pepsi booths. Faced with this phenomenon, the takeover of spaces by graffiti artists and so – called “billboard liberators” – who either work with or intervene upon outdoor ads – is not only refreshing but, in my opinion, necessary.

For my part, in addition to sometimes presenting performances in public spaces. I have carried out two projects involving billboards in Mexico City. The first was *Soy totalmente de hierro* (I Am Totally of Iron), a Project I did in collaboration with photographer Martin Vargas and graphic designer Monica Martinez in 200. Using ten billboards scattered around the city, this “counter-campaign” sought to question and respond to the stereotyped representation of women in the ad campaign *Soy Totalmente Palacio*⁴³ as well as a few others that have popped up in the cityscape.

My intention was to create an alternate “advertising” space in the exact same sites where ads are “exhibited” in Mexico City and

thus prompt an analysis of the intricate ways in which society – through one of its most conniving and revealing media – constructs and manipulates our notions of femininity. With the final Works (five in total), I was not trying to find instant solutions to age-old problems; yet, I attempted to articulate some of the issues that I perceive as fundamental in order to counteract the way women are represented in contemporary Mexican advertising. The five pieces were shown in the following locations:

1. This is My Palace and It's Entirely Made of Iron – Tlalpan and Eje 6 Sur; Periférico Canal de Garay and Eje 6 Sur.
2. Who Teaches You How to Be a Women? – Insurgentes and Avenida del Iman; Plaza Santa Cruz, San Antonio Abad.
3. The Problem Is that You Think My Body Belongs to You – Insurgentes and Copilco; Insurgentes and Quintana Roo.
4. The Curious Thing Is that You Think You Can Control my Image – Camino a Santa Teresa; Rio Churubusco and Calle 17.
5. No ad Campaign Can Silence my Voice – Periférico Sur and Zacatepetl; Viaducto and Tránsito.

During the two month that the billboards were up, there were numerous and often astonishing reactions to them. I gave over fifty interviews to newspaper, magazines and television programs, in addition to hosting a press conference, I received up to thirty e-mails a day was asked to taken part in several internet chat sessions where I received some comments in favor of the work and many against it. I was even invited to a well know talk show whose producer insisted on matching me against the director of the Palacio de Hierro's add campaign. Though I was briefly temped by this thoughtful offer, I obvious turned it down.

The second project -which I mentioned earlier– was Beauty Is in the Streets, done in collaboration with Saul Villa. At the outset, this projects was conceived as a series of thirty billboards that hoped to depict some of

the everyday tensions existing in the city. However, given that several institutions that had agreed to supports us withdrew they're funding, fearing hypothetical. Political reprisals, we ended up presenting only four pieces (a much scaled down version of our original plan), three of which can currently be seen on some of the city's streets, and one which we hung from the facade of the *Sala de arte Publico Siqueiros* during the public colloquium. As a response to the difficulties we faced in bringing off the original Project, the billboards offer simple reflections about the complex shaping of public space in Mexico City, expressed in the four following phrases:

1. This Is Not an Ad, It's a public Space – Revolucion and Mixcoac
2. Where does a public Space Begin? – Circuito Interior, Colonia Cuauhtemoc
3. Who Controls What Is Public? – Avenida Cuauhtemoc and Eje 8 Sur
4. The Notion of Public Is Private – Sala de Arte Público Siqueiros

Perhaps because this Project did not imply a hypothetical confrontation whit a major national chain of department stores, the final scaled-down version of Beauty Is in the Streets did not generate the same kind of media buzz as *Soy Totalmente de Hierro* had, though that does not make it any less important in my eyes.

Employing different strategies and addressing more specific audiences, the work of certain performance artists tackles and articulates notions of performance art can function as a metaphor for the implicit contracts that are made every day in our society –as American writer Kathy O'Dell states in *Contract with the skin: Masochism, Performance Art and the 70s*– then these Works seek to alter the kinds of contracts that are represented in public space and thus redefine the latter for a few hours. I am referring to the work performance artists live Emma Villanueva, whose work is Little

understood by the art world given both its subjects matter and formats and the fact commodity made by and for minority and that it often over steps the bounds of art's traditional domains to make use of public space.

In her performance entitled *Pasionaria*, Villanueva – wearing a black and red bikini colors – walked from of her body painted the same - walked from the Zapata subway station to the UNAM (National Autónoma University of Mexico) when its main campus was under police control. While Mexican society was bitterly divided into staunch supporters of the CGH (General Strike Council), a moderate faction and those who were definitely against the movement, Villanueva took to the streets to expose and defend her own point of view. Along her way, the performance artist asked people to manifest their opinions about the strike at the UNAM on their bodies. On this long, tiring journey, Villanueva uses her body – a meta-sexualized object of her own making – as a conveyor or receptacle for the conflict at the UNAM. In flyers that she handed out to her "audience", the performance artists state she was not a CGH member but that, as a student of the UNAM, she would refuse to attend classes until the six demands stipulated in the CGH's proclamation had been met. Villanueva even confronted the police directly – perhaps in a more effective manner than the CGH itself had – by trying to hand them flyers and, when they refused to take them, stuffing them into their pockets. Television cameras and reporters, looking for the latest scoop concerning the dispute, turned this performance into that day's top story.

Finally I would like to discuss two projects that were fundamental in establishing a dialogue between different communities, organized by the Mexico City Museum – under the direction of Conrado Tostado – with and in the directions in the Buenos Aires, Doctores Sur and Tepito neighborhoods. Besides exhibitions and

performances. These projects included conferences. Talks and, most notably guided tours to the aforesaid neighborhoods. The premise behind these exhibitions, entitled *Notoriety is to Blame: Buenos Aires and Doctores Sur* and *Tepito: The Unsellable Objects*, was to allow the neighborhoods to represent themselves through their communities' voice. Dealing with these neighborhoods' ill repute among our city's general population, the guided tours consisted of inviting people from others parts of town to converse with Tepito, Buenos Aires and Doctores Sur residents. Thus, visitor found out about the experiences and points of view of people living in these areas as well as about the activities that they organize, such as the parade featuring floats dedicated to our Lady of Guadalupe that takes place every August 15 in the Buenos Aires and Doctores Sur. Among these project's diverse aspects, we should also note a public exhibition of comic strips about the history of the Buenos Aires area painted by various artists on the metal screens of some of the local shops. Thus, the Buenos Aires neighborhood underwent a nightly transformation – when stores closed and pulled down their screens – and narrated its own history.

Though these kinds of projects may not be seen as dealing exclusively with art in public spaces, they do include a dialogue with among the residents of the zones in which they took place – something which seems not only desirable but also necessary, in the end, I believe that the most interesting and appropriate projects for art in public spaces are precisely the ones, like those undertaken by the Mexico City Museum, that resemble projects such as Code 33 by American artist Suzanne Lacy. Code 33 was a public art Project undertaken over a period of two years (1998-1999), in the streets of Oakland, California, and concluding with the presentation of a public performance. The Project included youth art workshops and video productions, workshops in which youth and police could confront each other,

press reports and community discussions. As in the case of the projects in the Tepito, Buenos Aires and the Doctores Sur neighborhoods, these activities facilitated and promoted a different kind of visibility for the spaces and communities involved; moreover, they dispelled or transformed common preconceptions about specific areas and communities.

Instead of wasting our time justifying artwork imposed on an avenue or square by the political regime of the "citizenization"⁴⁴ of culture or defending the ingenious "intervention" of some artist on a median in the *Condesa* neighborhood⁴⁵ I think that the projects that are worth undertaking are precisely those that make us more visible, that lend us a presence and a sense of belonging and where we live. And as for the question this panel was asked to discuss "policies for public art?" – my answer is no, thank you very much.

ASYMPTOTE
Hani Rashid

Asymptote, as you heard, is a firm that I run with my partner Lisa Anne Couture in New York. We have been involved in many different kinds of projects over the years, since we started. I think what I would speak about here would be seven points of what, maybe from the Asymptote point of view, might be a way for architects to reconsider urban space as a place of deployment. This sort of blur between art, architecture and urbanism is something that we are extremely interested in. Although we do see ourselves predominantly as a really architects, and by that I mean that we sort of have to engage the public ground, there is a kind of social contract. We have to meet client and city needs but at the same time, try to maintain a certain level of critical Outlook and behavior that may sometimes seem subversive, but in fact we have to find a way to actually build.

So I'm going to concentrate on the way that our work has moved into the world of building- not away from the virtual reality work – but in many ways, the way that the virtual is trying to many ways, the way that the virtual is trying to inform our proposals in buildings. These are the seven points that I'll be referring to.

The first one and you'll notice behind the text that I've used images, some of which you might recognize from a certain period in the avant-garde, mainly of the 60's and early 70's with groups like Archigram, Arcasoom, Ufo, the Florentine Avant-Garde, Yona Friedman, Constant and many others that have been such powerful forces in the way that way the engage city space, in the way we engage politics, in the way we engage design: you'll see their influences though out our work in the urban field. A few years ago we were asked to look at a city in Scandinavia, Copenhagen, and asked to look at proposing new kinds of urban structures for the city. We started by taking the UT,UTM, or OTE photographs, military surveillance photographs and it sounds kind of strange but we actually found military surveillance photographs of Copenhagen and decided to use those as kind of a premise for urban filling r for urban design and architectural strategies for the city. This is one of the drawing that we produced, and the drawings were produced in a kind of automatic fashion. They were done really by sort of link down in a kind of digital graffiti maybe a sort of system of designs or operations and then filtering those operations spatially to in fact create a kind of urban structure.

This was over the Canals I'm just going to show a few of the images, not the whole Project but this is a kind of way to start to map on to the canal, onto the voids of the city and into the city. A kind of lacing tectonic graphic work, that could then reveal itself as, in this case, a propose for a new kind of urban park in Copenhagen. One that would in fact cover all the Canals with this kind rest

and so on. It was a proposal that that actually went quite far until finally the minister of culture in Copenhagen told us that it was blasphemy to cover the Canals because that is their sacred kind of "touristic" space.

Another drawing here on your left was another kind of mapping, digital mapping that we dropped on to the city, in this case it landed in a sort of remote area. You can see the famous SAS Hotel in the background and that, through the computer process then revealed what we called -the steel parkll, a park somewhere between a kind of large sort of urban playground and then maybe a kind of hyper Richard Serra sort of space.

Another one dropped on a pie area on the Outskirts of Copenhagen and this kind of writing, lets say this kind of textual overlay, revealed for us a series of operations that could end up a series of operations that could end up begin sort of topiary gardens with cuts, sort of in the spirit of Gordon Matta Clark, thought the actual building itself and then in fact coalesce into another kind of structure that would have in fact a kind of urban mapping.

So these drawings, these computer operations the revealed a series of sort of architectural and urban interventions. For us it was a very important work, because it was one of the first times that we engaged a computer, this was 1996. It was the first time the computer started to come into our practice as a means of drawing, as a means of sketching, as a means of thinking. As opposed to just a tool to produce working drawings.

A Little later we were asked by the city of Aorhus in Denmark to look at their center square. The square is a typical European kind of piazza space or plaza in front of the very important church for Aorhus and the plaza is called the Bispertov. And the Bispertove is translate loosely into the

Bishop's cap which is the main theater's structure. And really what happens is you have a kind of void in the main theater's structure. And really what happens is you have a kind of void in the city that is used for most of the year as a kind of parking lot, which is a typical kind of criminal activity of medieval European cities by state. Bye the politicians. But once a year they have a festival called the Aorhus theater festival and they asked us to somehow approach the space with a kind of structure that would in fact be the "celebratorial" structure to create a kind of environment for the theater.

Our impulse was a really to wrap the space, to create a kind of blanket, a single uninterrupted surface over the whole plaza space, and then to arbitrarily program pieces theater productions, different operations and different kinds of situations. Ideally we would have liked to wrap the entire square, up on to the church and into the existing buildings. But, you know, this typical of what we do as architects: sooner or later the codes, the rules, the delimiters that come in to allow us to operate, we have to negotiate constantly.

So we ended up occupying the territory that we were allowed to. We got to break out a little bit, but nevertheless, it created a kind of compelling surface that we were able to wrap into the city space top laid a kind of visual game with the church, with the cathedral itself. Even to play with this idea of the bishop's cap as kind of tectonic intervention. And even for the city of Aorhus recalled the sailing heritage of city, the seaside aspect of the city. if any of you know Aorhus it has a kind of black to the sea, one doesn't even realize that actually, it is part of a kind of a seaside sort of town. The structure goes up in three days; it's deployed very rapidly. It has its obvious sort of ancestry in circus tents and military tents. The idea is that it actually is a kind of structure that appears all of the sudden in the center of the city; it gets occupied, its get programed, there is a big festival that takes place and then with the same kind of

rapidity it disappears again. And so this is constant year after year now for, I think, the last five or six years, it's appeared at a certain moment at the end of the summer, it celebrates a kind of place that Aarhus has. And then it has a kind of frame for the historic center. So in a way it has an ability to fill the city with structures that may not necessarily be permanent in that case but have a means of reinterpreting or re-comprehending what city space is.

Celebrating the banality that is everywhere, Racing from, as we heard before, branding and operation and a kind of omnipresence, let's say of advertising products, and so on.

BMW came to us with a strange proposal. Well not a strange proposal, what they saw as a very normal proposal, a very real proposal: to build what they called an "Order Fulfillment Center". As we read the brief we became more and more intrigued by how perverse and strange the brief was. It was an idea the BMW had, on the heels of Audi and VM and other car companies, that they would produce a building that would allow people to buy cars, perhaps online or in a showroom and the fly to Munich may be with their family and so, book into a hotel and spend three or four days in Munich at the Order Fulfillment Center waiting for their car to be born.

The perversity of this didn't escape us. You realize that it's very much in line with Disneyland, very much in line with the way that the world basically perceived from the branding advertising point of view. Everybody is a commodity and everybody is "commodifiable" and everything is "commodifiable". So here we were the trying to development and win the Project. The cynicism we had had towards the brief couldn't come across obviously, something architects learn to do very well with the client. The client has to perceive this to be the building they want and so we played along. The design of this building was

based on the idea of a race track, so that the cars would actually come into the building and would move around, some very fast some very slow, and you could watch your car sort of excruciatingly be born. The end of the assembly line would be in the building, the car's last moments would be added to it and it would find its way to the main hall. Also people would circulate through the building so that they themselves would become a kind of a trajectory through the building.

So the building has these obvious routes and things like the famous Fiat building in Turin but it also has a kind of flip. One of the things that is interesting about BMW as most car companies, but perhaps more so in BMW than most, is their fetishistic kind of love of what they do. So the idea that the car or the building has a fetishistic kind of love of what they do. So the idea that the car or the building was based on the idea of a race track, so that the cars would move around, some very fast some very slow, and you could watch your be added to it and it would find its way around this building and navigate its way to the main hall. Also people would circulate through the building so that they themselves would become a kind of a trajectory through the building. So the building has these obvious routes and things like the famous Fiat building in Turin but it also has a kind of flip. One of the things that is interesting about BMW as most car companies, is their fetishistic kind of love of what they do. So the idea that the car or the building has a fetishism component – that is looks like the fan belt or like the motor, was also a part of the game. So that the building will be both: a kind of a one-to-one race track as a building but at the same time a kind of object of desire for the BMW folks.

Inside, there are two main halls. This is the hall where you can go see all the prototypes, you can get into virtual reality machines and see what it is like to drive a new BMW a certain speed, and you can spend endless

hours head meandering around, salivating over BMW products. It was kind of a precedent here: there is a very famous building, the Ducal Palace in Urbino. It has a very interesting ramp, a double spiral ramp actually, that allowed the duke of Urbino to watch his horses and his horsemen and soldiers go to battle and then he would wait and then he'd watch who came back and watch the horses come back up the ramp.

So this idea of the spectacle the panopticon, being sort of at the moment where you can watch the spectacle of the birth of the car was very important. And then the cars would drive up on the stage where there would be seventy millimeter high definition film of very detail of the car, music would play and the family would get in and drive away, and people would clap until the next car comes. We didn't win I wonder why and so we quickly took a Mercedes Benz and drove to Stuttgart. True story. In Stuttgart we were then asked by Mercedes to design a Museum for the Automobile. Now interestingly enough, another company, another German company with another kind of obsession with cars and with the automobile. But in this case we decided that what was really interesting was the premise that Mercedes Benz wants to develop the and they are building in now the "quintessential museum of the automobile" that would show the entire history of the car and therefore stake a claim to being the inventor of the automobile. Which in fact, by some definition they did.

So the original idea was really to create a kind of single surface again, but this time where the cars would be shown in their kind of quasi-erotic state, let's say. Because if you think about car advertising, cars are always shown kind of turning corners, spewing mud. There is an amazing sort of condition of the car and it is what we call a "z condition" and it is kind of inclined, turning into corners and so on. So we thought, you know, why not

show the cars in this sort of situation. So they're mobile, they're kind of fluid, they're seen as three-dimensional objects, kind of a fetishistic thing again. And here you see in fact the speed record holder from the nineteen fifties actually, a Mercedes car which has a morphology which is in fact a double sign/co-sign relationship over the body which creates an aerodynamic body. So that same relationship was something we wanted to explore in the making of this building.

So we literally mannered the building around this premise; we developed a kind of sign/co-sign relationship, we computed what sort of a floor would in fact have to be developed to show the cars on the inclines, how people could traverse that floor. And then the whole building in a single smooth exteriority that would evoke the spirit of the car much as in Neal's reference to (Deleuze and Guattari's) A Thousand Plateaus, with the image of the orchid and the wasp. Here the car and the building are caught in this kind of behavior, let's say. The cars, the body, the interiority, the way the structure is developed, the entire building is in fact premised under the idea that it is manufactured in a similar kind of set of processes and with a similar set of desires that automobiles are in fact engaged in. So the landscape you come into, the single surface with the different cars on the show would be chronological, although we found out that the curators hate being told how to put their cars, so they would rather do it whatever way they think is right. You would go downstairs and see Paris-Dakar tracks and so on, you would go to the back and see a Formula One race track, and so on. So technological innovation is another kind of important step or another kind of important engagement that we are involved in, in terms of how we deal with city space. Obviously here is the famous super-studio building that would surround the world. I think in many ways we are in a time when we have a different kind of relationship to technology. It

is much more obviously tied in to communication systems, telecommunications systems, and -smartll conditions in terms of weaponry or in teems of buildings. And if you start thinking about architectural interventions in terms of these things you start looking into architecture in a different way.

This is a real project for an office complex in San Francisco. It is three hundred thousand feet or thirty thousand square meters of interior space of offices that are enclosed in a large sort of vaulted structure, within a larger old structure. And really it is an intervention of a new building into an old building. The problems were obvious, the problems were that the building could have a kind of interesting skin because it did and need to keep out the rain or the weather but at the same time it had a problems with light. We had to figure out a way to get as much light into the buildings interiors as we could, given that we were working inside of an enclosure.

So we developed a situation where the interior volume would have two major sorts of technologies that would allow for light dispersion into the interiors. One would be this kind of core though ventricular structures and Fresnel lenses that would allow for light to come in and be directed into the building interior. And the other was really lighting the interior of the building with a kind of reflective surface and allowing mirroring to in fact drive light off of those surfaces and back into the building. That meant that we had to create a kind of envelope that would allow for this light to be dispensed into the office floors. Also the main core could then become. We called it our kind of "fifth element circulation system". Where the office workers here were thought of, in the kind of dot-com hysteria, as people who would want to literally skateboard out of their office or rollerblade out of their office.

So the whole building is designed under the idea that you could basically be on a

Seaway, that is the latest thing to hit the markets in America. On your Seaway, you could come in, find your way through the Babylon or through the fifth elements core and get out to a different place. And the skein itself would be a skin that has light sensors on it, that would have computers that would allow different reflectivity, different sort of moments angles. So as the light shifted coming in from above in would then circulate the light into the building and constantly be altering to do that. And what effectively you get then is a king of skin that's closer to biological skin. You get a skin like we have on our bodies which in fact is malleable, is constantly in motion and the entire interior volume like some large cocoon creature would have its skin constantly moving as the light is moving and have a kind of animate life to it.

Another project, which we managed to succeed in winning in a competition, was for a thing we called the Hydro Pier in Holland in a place called Harlemmeer is a place you probably never heard of. L never heard of it but the city council made sure to let me know that it is the fastest growing urban situation in Europe because of its proximity to Schiphol Airport. So this fast growing urbanism what they call urbanism which is really a king of sprawl urbanism, is in need of identity. The interesting thing about this sort of contemporary situation of urban sprawl is that as we continue to build and build fanatically. There is a tendency, as locusts, to invade places with centers, shopping malls and hotels. So the idea was to build a kind of pavilion. Our first reaction was that the pavilion should then celebrate a couple of things technologically. One was the remarkable history of Haarlemmeer, which was built in a polder where a hundred and fifty years earlier, water was taken out of the area five meters of water to be precise. And those five meters of water, their removal is what in fact allows Holland particularly Haarlemmeer in this polder to exist. So this notion of removing the water, the kind of pumping satanic that allowed that to happen, the fact

that the water itself is such a kind of compelling an intriguing part of the Dutch landscape. There is this tension always between water and land, this kind of constant holding back of water to the dykes and so on.

And then the other intriguing this is flight. The fact that Haarlemmeer and particularly this site, is on a flight path into Schiphol. So our constantly have a kind of artificial nature, the lakes the polder and so on but you also have these large jumbos flying overhead all the time and they re part of than nature part of that artificiality.

The proposal was really to have a kind great skin of water running over the entire building that would din fact come down in a cascade; one would have to come into the building under the water, through a water wall and the come under this kind of massive wing structure into the building proper.

And so as you come into the building as you see the building you so to walk through this cascading water. The water is engineered to be at a specific height and limit in terms of its flow. It flows over these glass structures leaving all kinds of interesting traces of shadows and elements. In an strange way we were using one of the oldest means of virtualization and illusion.

And the notion of going back to water works and the history of the use of water in architecture to really create something that have more to do with bare facts, rather than a simile. In other words that the building really is in a constant state of mutation and transformation by virtue of this skin of water that is running over its surface throwing shadows dealing with light. A very low key or low tech approach to creating a kind of tendency of effect which is fact related to computing to virtualization to digitalization inside the main pavilion in incased this kind of Villa Malparte looking object, which waste a direct quote buy an architecture that in fact allows you to go to the five meter mark inside the pavilion itself. The entire building

is smooth surfaced and skinned, the windows move directly into the stainless steel and aluminum cladding. Depending on where you are in the building in fact sits as a very enigmatic structure in its landscape and in fact it has become a sort of destination for this place.

And the notion of going back to water works and the history of the use of water in architecture to really create something that has more to do with bare facts, rather than a simile In other words that the building really is in a constant state of mutation and transformation by virtue of this shin of water that is running over its surface, throwing shadows dealing with light. A very low key or low tech approach to creating a kind of tendency or effect which is in fact relate to computing to virtualization to digitalization inside the main pavilion is incased this kind of Villa Malaparte looking object which was t a direct quote but an architecture that in fact allows you to go to the five meter mark inside the pavilion itself. The entire building is smooth surfaced and skinned, the windows move directly into the stainless steel and aluminum cladding, defending on where you are in the building. The architecture then attests to almost be kind of computer generated and manufactured. And the building in fact sits as a very enigmatic structure in its landscape and in fact it has become a sort of destination for this place.

And incidentally this idea of destination is very intriguing in a kind of Bilbao effect in Urbanism and in architecture you cant be sort of overlooked., There is something very perverse that happened in the marking of this building ever since it is opened all it does is have exhibitions about itself . Even though we have other ideas for its programs they seem so satisfied to keep having exhibitions about its photographs, it becomes a place were architects meet to discuss other buildings, so it has a very strange life and existence. But on the technological side the attempt here to build an entirely sort of smooth uninterrupted artifact with a kind of minimal structure,

effectively it kind of looks like its coming down on four points we had to find a way to do that in terms of means and mechanisms available and within a very tight budget. Any of you architects out there know that in the moments our start curving steel panels and glass everything goes up exponentially.

So we turned actually away from architectural production and we went to the air space people who do the airbus fuselages and they use kind of dynamite process to explode panels underground, to create them curvature we needed at a very good price. So we did that and my partner Lisa Anne spent a lot of time out at the signet on the week that she was there checking on the dynamited panels. She did quite well unity. She got to the airport and they found TNT on her shoes and then we were in trouble. Another building that we've been looking at, and somehow dealing with this idea of technological building and how in fact, the thesis here really is how building designs are being influenced by the technologies we are using at our fingertips now the computer programs the modeling techniques (You know, computer software that is really made for the animation and film industry and industrial industry as opposed to the architectural world. And how these things are imputing the way we are conceiving built space and intervening on city space) this is a museum called the Eye Beam Museum, its is a museum dedicated and predicated on the collecting of digital and interactive and internet related art. You know, when you get a program brief like that you have to sort of look twice. Because in the history of museums obviously and there has been a very long history in particular in New York you can almost start doing a kin of taxonomy of the museums in terms that they're sort of tied to the art that was created at the time that they in fact showed it. The Guggenheim, obviously we all know, sort of changed the paradigm of art when you can see it across large expanse. The whither

has a whole other set of influences over art, similarly the MOMA had its influence at one time over art.

So to create a museum for art that we can't quite put our finger on, an art theta is cooing down the pipe, we have to resort to a few techniques and ideas. One of the things we did is that we began the project as a kind of an animated morph and then out of that we came up with these solid structures that we sort of intended, could be manipulated by the artists and curators once working in the building. It created this fluid façade idea that behind the kind of veil of glass, the various galleries or theaters or objects could in fact be transferred across the space an altered according to the art work. That is because we had no real way of predicting what art would be like twenty thirty, forty years from now. Given the trajectory of the digital. At the moment artists are kind of slower at embracing new technologies but it is inevitable that these technologies are going to interfere and start to create new kinds of artifacts

The building itself abided all the typical set book rules in New York and the attempt was really to create a sort of hybrid between loft like spaces and flowing fluid spaces that would transfer across the site "sectionally" And we did that by developing a kind of structural system of an entirely self contained or uniform set of surfaces that would in fact allow the building to not have columns and then be penetrate in areas where we could compromise. The structure. Then we would shrink wrap that in glass. And the shrink wrapping idea was really a way to sort of capture the building and seat it as much as you would do with a piece of meat in a supermarket. But the idea here was really that the glass panels themselves would each be and contained two hundred and fifty six shades from white to black. This would be electronically and actually economically viable because this glass is own sort of approachable. And you would defectively have a kind of black and white

textile sure face on which artistes or the museum people could operate. And you can produce icons you can produce text, you can produce strange kinds of flickering images, so the building itself would be a tableau or a canvas, lets say for some of these digital productions.

And the notion of the black and white was a kind of a key here, because we propose buildings with a full dynamic video field on their surfaces, but the notion that you could have a first one that could get built and it's the museum for interactive art sort of like those old black and white Macintoshes that some people keep around just to remember what it was like back then so here you have a kind of assembly of the structure, the movable pieces within that and the shrink wrap glass system and the way it in fact hits the ground and the whole building becomes kind of open able at the ground level and people could in fact flow in and out and across these various spaces.

This is a very serious proposal for an office building in the city of Manhattan and so it really was an attempt to build a technologically intriguing building that would actually have a kind of viability would be able to actually be built and then it will stand in its history with those other museums as marking a time at which this went on. So the building inside the entire back wall would be a pixelated video driven surface so the building would seem to go on infinitely to the back. Pieces of the Building fall out into the main space in this case a kind of theater, in which by virtual way the slabs are moving across the space. Then you go down to the other galleries, again not dealing with an actual artifact to house paintings, or drawings or photographs, or even in this case there is a Nam June Paik from the dark ages down there on the corner they don't know were to put it exactly or video surfaces, or good old fashioned sort of classical works like Bill Viola videos kind of up in the wall in the conventional sense.

Humanizing the everyday. So along those lines how can we then begin to bring a kind of humanity or a kind of interest that goes beyond the technological beyond the sort of distance that we tend to distance ourselves? And one of the big issues I think with architecture and urbanism is really sprawl, sprawl suburbanization and it really doesn't matter which city we are talking about there is a condition of land development and has all of its obvious pitfalls and problems. But from my point of view one of the things that has perhaps the sociological implications of that as an opposed though the environmental, are very important but lets just take the sociological for a moment. This is a scheme that we won in competition and hopefully would be building soon. The gray building we unfortunately have nothing to do with, although I would mind doing a lot of them and below that there is a kind of a landscape that we proposed. And what we proposed to do and we did this with a group called West state in Holland was to eradicate the first three of four stories of each of these office buildings. And that is something that we could get away with because we proved that most of what goes on in those first stories is in fact public amenities or should be given up to public amenities.

So given that we have that envelope of space we would then integrate that space with bike paths, with the green strip being a kind of park system that runs through it, different kinds of cinemas and public amenities and all this existing with a kind of complex landscape. So the idea being that all through the building you would have a sort of extruded urbanism that exist down. Beneath the buildings. There would be a kind of life at the bottom of these office buildings that would just be a matter of going outside and sitting and having a sandwich and then going back up to your cubicle and then, you know, getting closer and closer to suicide.

What really would happen here is that there would be a whole kind of urban life down

Trees, a king of urbanism, sort of the best of ideas of urbanism, the ideas of public space, amenities, difference, a sort of vitality and so on would be brought in and would create an entire architectural landscape and arena. And this is one way, at least in our minds, to kind of attack the developers continual desire to build and get square footage areas and viability studies out of the buildings they build. To get return on their dollars lets say. And if it worked whining it may be reasoning that it could in fact enhance the desirable of these space and become desirable's places to work a play.

Along those lines of humanizing structures or buildings we had an opportunity to two a completion for a new music theater in Graz, Australia, and our intention here was really to bring to Graz a kind of building that would celebrate what was really particular about this place. One thing that we are very interested in when we work in any city of any period is really what are the kind of fingerprints of that place that makes it very special. And one of the things about Graz is the kind of music, the music schools, and the fact that when you walk through the city of Graz sometimes in certain areas especially around the music academy you hear instruments being tuned, you hear sonatas being played. There is a whole kind of fantastic metaphysical situation there in terms for sound.

So we proposed a building which in fact was based on the musical notation system of Graz. And the idea was that the notational system for the building envelope, and that the building envelope itself would be a kind of mutable or transformable envelope. That the envelope could be tuned, that a musician could interfere with the space. Here musicians or anyone coming and using the building could in fact tune the building alter the building configuration. These panels would be acoustic and they would in fact alter the entire interior volume and the sort of resonance of the building itself.

So the building would be continually altered and changed according to different people usage and different ways of accessing it. So here the thing was to create a building that in fact acts as musical instruments in the city. And that people would obviously see it as a kind of interesting artifact in itself, which almost is made of music musical notation and actually evokes a sound.

Its interesting because when we did this a couple of people compared, its, lets say to the Bilbao, And the intriguing thing of the Bilbao for us is the fact that it's a solid adage of frozen music being architecture and so on that its really a kind of static object very classical in many ways although seeming very vibrant and new. But is in many ways very sort of typical the entrance it's still relatively central, the halls are relatively symmetrical and so on, But the idea here is that this building itself has a kind of double mutational aspect. One is that is actually altered by the people who use it. And the other that the building itself and its surfaces would somehow reflect the city it in. And this began us on this kind of trajectory and again Neal had mentioned camouflage we really got interested in this notion that building could start to become camouflaged that they could start to co inhabit their environments, And even though the architecture may seem formally kind of extreme, they may in fact offer quite the opposite. Those were in fact all the reflections of the city and the various surfaces as they removed on the building.

This brings the idea of cultural "contextualism". What does it mean now in a kind of post international, post global village world when we work in different cultures and try to extract something of the contextual Nature of those places? A very old project of ours, kind of pre-digital, lets say is this Museum for the city of Tohoku in Sendai in Japan. And this is a museum for agrarian culture and the history of African culture the growing of rice effectively. And the building was designed

on a defunct rice paddy surrounded by the bullet train air the top and the highway system on the other side. And the notion here was to create a kind of building. One of the most important aspects of this museum is that when we designed it this notion of the flooding the annual flooding of the rice paddies would continue and that the building would sit in the rice paddies and in fact be flooded. The building would exist as a kind of flooded entity on its surface. All the lines were in fact traced from the existing rice fields and as you came into the building interior you would find minkas and old buildings and a kind of diorama in the main country hard. And all the roofs were in fact these tripe folded structures that played with this idea of temple architecture and peasant architecture in Japan the Minka, being a peasant building and this notion of the temple buildings, one reading of them might be that they only are really about the earth and the sky, and the middle is kind of insignificant. The roofs become the elaborated structures, so this notion that the roof structure of the Tohuko Museum would celebrate that kind of tri-part folding in a new sort of formal condition.

Also in Japan another project that tried to work with that kind of modern intervention but tried to understand the history of the place in Kyoto, is the KRP Furosaka Gas at the Kyoto Research Park. This is a building that had all the usual problem associated with industrial parks we sated by creating a kind of complex, and you can see the building that were built in the seventies and the eighties and the nineties and then our kind of intervention that would come into play.

The building really becomes a kind of graphic notational system almost a sort of brush stroke as an architecture that would then become a viable building solution include a hotel cinemas, all kind of things. But really and this is an early building of ours the notion that the building could actually

become part of the city and allude to its history in something other than a kind of postmodern pastiche or stage set way that would actually evoke or extract something else from the place in which it works.

After that building they asked us to do another one a few years later, that one was done in 95, and in 97 we did a little building in the same area for a multimedia research facility and an exhibition hall. And this building was the first time that we actually try to create something that would play the same kind of contextual game, but would also introduce some new languages in terms of this idea of context. One thing is obvious about his image, is that the building real context. If you think about what we were doing when we built these projects on the outskirts of cities is an industrial park on the outskirts of one of the most beautiful and historically compelling cities in Japan KYOTO. And the car and again a kind of suburbanization.

So the building has to play a kind of game between being both part of the automobile, its culture, the notion of the commuter out there and at the same time, have a kind of spirit of locality and a sort of individualism to it. So the building then becomes this kind of play it is a hybrid between traditional structures and alluding to this traditional kind of visual cues and at the same time a very kind of modern building pushing this notion that Kyoto an Japan sits between the its old history and its very contemporary state.

There were two things that we were asked to do by the client. One was that we push this idea of machine and robotic building technologies to create all the curved panel designs. And then also the Kyoto research party was investigating video surfaces and video skin as a possibility. And we stated to think what would happen if you actually could create a building that had a life feed over all of its surfaces, which is what that simulation was about. And of course the

question is back, you know Will that get a use as the Nasdaq in New York basically for data and advertising and logos and so on it becomes another surface to brand. Or, in this case we said why doesn't, it become a kind of place for almost a cage. So the building surface becomes kind of musical and has a kind of contextualism that goes well beyond any kind of formal contextualism it is literally contexted, if there is such a word in terms of the urban fabric.

Along those lines we have another project that we produced in New York which seems to be coming back to lie lately. Which was a Museum for Technology Culture. And this building actually this is pre that horrible day on New York September 11 What we really had decide, and its interesting how September 11 kid of affirmed this, that the city of New York and the skyline really is a kind of icon and a kind of something stationed in a certain period in modernism, in a certain heroic period in American culture A time when America was in space age, was in a cold war and other things.

So we saw the skyline as this sort of sacred and strange space to compete with, yet again yet another sky scraper or yet another building just seemed, in the period when we were doing this, to be kind of futile. So we say well lets do a building on the water. That's camouflaged, that exists in a kind of subversive way. That is almost invisible. Can we in fact create an invisible building? But at the same time, it had to be one of the world largest museums.

We put the building into the East River. We began to think about its surfaces and its submersion (in the east river) the video. Skin that we could perhaps produce over it what its architecture would be like how it becomes almost a kind of self building in the river, what it would be like to begin to invigorate its surfaces with data having o do with New York City with its culture, its life.

And particularly its interior, which can be transformable, we thought that we d flood the building. There is a famous naval battle tat took place in Piazza Navona in the Renaissance Italy when they would flood the entire place. That the building would either be flooded, it would be a kind of hybrid between a sports stadiums an lets say, a convention hall, and in this different sort of situation, it will be able to exhibit all kinds of artifacts of contemporary culture and technology. The thinking here being that it could exhibit, on the heels of the Guggenheim, interesting motorcycles and fashion, that this building could exhibit battleships, airplanes all kinds of things well beyond the scale of the artifact in museums. And it would be illuminated by this giant sort of steroid Nam June film piece that would be the entire illumination of the building it would come from the video light of this Nam June park sort of vortex. And part of the collection would be in fact New York skyline itself. It would be as if the building actually acquired the skyline as part of its collection.

Anticipatory futures. I think part of the whole relevancy of our work as architects and designer and artists is really to anticipate the future in any kind of way we can This is a vey hypothetical project that was done actually for Business Week of all people They had called us up and said could you show us what the office of the future would be like in terms of space and we said well you know what probably is going to happen ins that airport have become more and more sort of cities in themselves they have become the place were people meet, This notion that the airport has become this strange surrogate urbanism is something that intrigues us So the idea is that by the year 2000 as we know we have airport with terminals dedicated to airlines but by in this case we were predicting 2005, you'll start having corporate headquarters taking over terminal space. So you all have the IBM these are names that you are no supposed to know who the original names are because

of copygirl's at the Sorry Corporation would stat to built over the years, expand out into the airport, crate these kind of hubs, as they populated the airports they would brand and they would locate themselves as longer and larger structures and they would become really the corporate headquarters where the entire company would operate out of, and they would transform and became one building they would use their airplanes to kind of again the orchid thing have a meeting with IBM and the planes would soar of dock art that terminal.

The terminals themselves become kid of urban landscape where not only are there obviously commuter and people moving thorough, and business men and meetings, but there is also jogging access to stock markets, data and to on And of course between meetings you d land play nine holes of golf and get back in your plane and go to the nest city as kind of a convenient location of golf courses and business amenities right next to airports which I think would make perfect sense, And then the idea of hyper-branding taking this notion branding building and space, and taking it to its logical extreme. Why not make the entire building the ideal company building were its basically for the time this company stocks area ok it has the entire interior design and architecture under its hold?

Another proposal in terms of this idea of taking control over these things is a new stadium for the Dodgers in Los Angeles And this is a stadium based on an anticipatory future where if the smog conditions and if we don't get certain environmental things in place we are going to need to cover the stadium is in fact based on the idea that there is a pneumatic show that contains colored gases that produce large logos for corporate sponsors and they

would in fact fund the building. And they would Morph all the time because these buildings would just have one owner it would continue to evolve depending on who talks over the stadium. The idea is that he entire skin of the stadium would continuously transform and animate. According to that there are two or three objects that actually move around the stadium on tracks that deliver hot dogs to the people sitting in the stand, so all the amenities circulate around to so people don't event have to travel very far God forbid they get some exercise at a baseball game.

This is a project for the little train station it was done in collaboration with Jeff SHAW, OUT ZKM. Who is a very interesting filmmaker who's making hemispherical interactive movies? And this is tree hundred sixty-degree interactive hemispherical film cinema really, n the middle of he little train station. AS you get of the train you see this artifact sitting at the end of the station in the old train station, which is part of their cultural capital 2004.

And finally this notion of extracting urban DNA, as I said earlier, when we work we look for ways to understand the finger prints and the sort of anomalies of places because really many architects today, find themselves working in many places the notion of a local architect is more and more strange. So how do we do that this is a sketch that I did a Little while ago. This was part of a project more in the art world that in the architectural world, and its really a way of understanding architecture in terms of the human body, un terms of cyberspace.

So how does the body and cyberspace begin to form a kind of architectural world We used here a protective gear from sports, The idea being that *sports amor* is really the best kind of analogy for us in terms of how we interface with that we virtually need mutating skiing as we confront cyberspace and artificial realities so this is jus kind of

study a meditation on the formation that we got out of hyperdizing. And bringing together various sort of protecting gears to create a kind of fluid dynamic, virtualize state of the body. Those experiments have found their way into other kinds of works by us, in terms of drawings and sketches and digitally produce drawings and sketches and digitally produce drawings.

Something that I have become extremely interested in is how the computer becomes a sketch tool how the medium itself can provoke new sort of spaces in architecture and possibilities So these are studies. Called ice spaces or image escapes theory are base on a id of deconstruction or dismantling of advertising of logos of artifacts that we surround ourselves with everyday our shoes our watches, our cars, our cities our buildings into new formation that are tempting to seek out an architectural envelope or an architectural ensemble. They are drawings for possible architectures. And we did a number of these, and we have been doing them for quite some time, and producing this in sort of series, always to try to understand how we can use these techniques and tools to create new kinds of possibilities for the buildings and objects we design.

Along those lines, some recent studies and drawings that have been doing are called M scapes or motion scapes and they are really based on the idea that the automobile, and this goes back to the BMW, Mercedes projects, that the automobile is really a kind of interesting and intriguing artifact I think about it today no only as something that supposedly has to do with speed and a elegance an design but is also relate with desire. It's tied to the advertising mechanism that dictates it and its almost a kind of erotic association we have wit cars. So the ideas of taking car bodies and transforming them into things that seem s to be almost anatomical that seem to be thing we wear, as part of the study as well as an ambiguity of their presence terms of where the origin was and

where we let off when I made these drawings.

For example here is another one, which takes the car body and flays it out into a sort of kin. This one was vey important for us it had a number o association and important aspect to it and was something we wanted to develop further. It really. Talked about a kind of interiority and exteriorly, kind of human anatomical conduction mechanized body, the *amor* it had many of the thing we have been looking for and studying and so it became the project on which we started basing the whole urban study.

It was around this time we got invite to the document and we were thinking how we could bring this interest into to the Document in terms of its polemic. And also with such important figures as Yona Friedman an constant being also invited we realize that we wool have to establish a dialogue with the it would make sense to or to Document and just dialogue only with the artist or dialogue only with ourselves, that we should have a polemic about urbanism. So we began to take this M space and formally interrogate it in terms of what could do with it as a king of hypothetical urban structure. So we video mapped a number of different subjects on to it and finally ended up arriving on the w two full size M space forms which are really the size of two automobiles each one was t built back to its one to one status an automobile hanging on the middle of the space which ended up looking like a primitive bone or something video mapping cites on to that.

We video-mapped what we called the DNA extraction of the cities Hong Kong Tokyo and New York.

Tokyo, Hong Kong, New York and so, we will literally play the cities as a kind of instrumental through their skyscrapers. The Skyscrapers have become the groves, the material like in a cell that the laser could in fact, engage to come up with asoundrac for that place.

Incidentally one of the things that was interesting when I walked in the space and saw this the first time after computer simulating it and going over and over in our studio in New York what struck me was something I did not expect to look like the Mosque in Cordoba I did expect to see it that way, it never had anything to do with it but it was fascinating to see that it had that kind of spiritual dimension to it that we could never have anticipated until we actually enacted in the room in Documental Each of the tracks had an amazing kind of thumbprint Tokyo sounded like bird singing Hong Kong, sounded like song New York sounded like a king of drunk everybody was in bad mood it was very interesting because when I showed the piece to people when they come into the space they said to me which CD is that I had to listen as opposed to seeing what I saw in fact on the texture maps it was only the sounds that in the end gave me the information of which urbanist I was in fact mapping in the space than you very much

N. B. This is direct transcription of Randy Risdhid's keynote lecture. Some of the speech colloquialisms have been modified to consist of images, please refer to www.asymptote.net.

CE QUI EST LÀ DEVANT MES YEUX

Michel Verjux

« Comme il m'est difficile de voir ce qui est là devant mes yeux ! » Ludwig Wittgenstein, Remarques mêlées.

O. Je voudrais m'excuser de trois choses, principalement. La première, c'est que je suis incapable de parler espagnol, ici, à Mexico. C'est un peu triste, car l'espagnol et le français sont deux langues romanes très proches. Je parlerai donc, pour commencer, en anglais, avec, malheureusement, ce langage qui, dans ma bouche, ressemble à un mauvais pidgin et dans lequel je me sens quelque peu à l'étroit mais, pour finir, j'interviendrai en français. La deuxième chose, c'est que je ne suis pas un artiste qui travaille directement sur le registre de ce qu'on a l'habitude, depuis un certain temps, dans le champ de l'art actuel, d'appeler « art public », c'est-à-dire avec les problèmes sociaux, culturels et politiques qui sont considérés par ce champ comme étant ceux de la ville ou de l'urbanité et que l'artiste devrait prendre en compte. Je n'ai pourtant aucune réticence, bien au contraire, à travailler dans la ville ou dans l'urbanité, mais à ma façon — et, sans doute, avec des questions relatives à la cité (la polis) qui s'avèrent n'être pas moins cruciales que d'autres.

La troisième chose, c'est que je ne pense pas pouvoir être véritablement capable de produire, à l'intérieur d'un champ comme celui de l'art, ce que je considère comme étant vraiment de la théorie — je veux dire de la théorie comme on en produit par exemple dans les différents champs des sciences expérimentales. Je crois que la distinction suivante faite par Ludwig Wittgenstein est très pertinente : celle entre le fait d'expliquer par des causes, dans les sciences, et le fait de donner des raisons ailleurs (une distinction qui reprend, à sa façon, celle que l'on trouve, dans la tradition herméneutique, entre l'explication (Erklären) dans les sciences de la nature et la

compréhension (Verstehen) dans les sciences sociales).

1. Mais rentrons dans le vif du sujet. Pour quelles raisons faire des œuvres d'art visuel et plastique, aujourd'hui, d'une façon générale, et, en particulier, dans l'espace public, plutôt que quelque chose d'autre — plutôt que quelque chose qui pourrait être, par exemple, plus directement utile à nos sociétés, en relation avec les problèmes sociaux, économiques et politiques les plus urgents, à commencer par ceux de la vie quotidienne ?

Pourquoi rechercher une caution culturelle, une caution artistique à propos de telle ou telle chose (objet, intervention, etc.), qu'on jugerait bonne d'introduire ou de créer ici, dans cette ville, à cet endroit, à ce croisement-ci ou dans ce jardin-là, voire dans les médias (qui sont, ne l'oublions pas, partie intégrante de l'espace public) ?

Pourquoi intervenir devrait-il forcément revenir à faire une œuvre d'art plutôt que produire une autre sorte d'artefact ou de signe ? Pourquoi de l'art dans un tel contexte plus qu'une autre chose ?

Pour quelles raisons imposer des œuvres d'art visuel, aujourd'hui, dans des endroits déjà si remplis d'autres choses, dans des endroits déjà si contaminés, voire si défigurés ; et pourquoi des œuvres d'art pourraient-elles parvenir à alléger, décontaminer ou réemballer quoi que ce soit ? Mais ces questions ne renvoient-elles pas, finalement, à celle-ci, plus vaste encore pourquoi ajouter quelque chose d'autre à ce qui est déjà là, à tous ces phénomènes, objets ou signes qui existent déjà dans une ville ou dans la vie ordinaire ?

Toute réflexion à propos d'un artefact ou d'un signe, a fortiori une œuvre d'art, est liée à une façon plus générale de réfléchir. En ce qui concerne ma posture et mon approche les plus générales, j'essaie de plus en plus d'être à la fois le plus réaliste et le plus

logique possible, sans pour autant perdre en sensibilité et en créativité et, surtout, sans m'éloigner de la pratique — car, comme le dit Robert Musil « Le pouvoir de suggestion de l'action est plus grand que celui de la pensée . » J'ai en tout cas tendance à chercher la spécificité d'une œuvre d'art visuel et plastique en portant mon attention non pas seulement à une, mais à plusieurs des fonctions qu'elle remplit, à leur interrelations, même si celles-ci s'avèrent être fort différentes : que ce soit la fonction expositoire, la fonction esthétique, la fonction poétique ou encore d'autres fonctions plus proprement liées à l'histoire, au champ et au langage de l'art. « Nous voulons comprendre quelque chose qui est déjà ouvertement devant nos yeux. Car cela, nous semblons, en un certain sens, ne pas le comprendre. » En disant cela, Ludwig Wittgenstein parlait de logique, mais nous pouvons tout à fait transposer sa remarque dans d'autres champs d'activité propres aux êtres humains comme ceux de l'art ou de la morale.

Ainsi, quand nous prêtons attention à l'ensemble du processus et du dispositif que constitue une œuvre d'art, que voyons-nous, en fait ? Certes, beaucoup de choses sont déjà là, ouvertement posées devant nos yeux ; mais malgré cela, nous avons tout de même quelques difficultés à voir qu'il y en a d'autres qui, pourtant, sont aussi en face de nous, ou bien autour ou en nous. En effet, d'un côté, comme nous le rappelle Jacques Bouveresse à propos de Wittgenstein et de sa conception thérapeutique de l'activité philosophique : « Nous savons que l'auteur des Recherches philosophiques avait une prédilection particulière pour le mot fameux : "Everything is what it is and not another thing" . » Mais, de l'autre, nous devons prendre en compte le fait qu'il n'est pas aussi facile que cela, parfois, de voir ce qui est montré, ainsi que le souligne cette autre remarque de Wittgenstein : « Comme il m'est difficile de voir ce qui est là devant mes yeux ! »

Une œuvre d'art, si nous la considérons comme un artefact, est un objet culturel qui est situé historiquement et géographiquement, qui est produit par une société dans un certain endroit de la planète et à une certaine période — même en ces temps de mondialisation —, c'est-à-dire dans une « forme de vie » particulière — que celle-ci soit une forme de vie conventionnelle ou plus marginale, voire alternative. Mais nous pouvons aussi considérer qu'une œuvre d'art fonctionne sémiotiquement, qu'elle peut être vue comme un signe. Et, en tant que signe, elle réfère à des « jeux de langage » particuliers ; et ces jeux de langage eux-mêmes réfèrent à un langage spécifique, le langage de l'art — aussi varié, contradictoire et évolutif soit-il —, lui-même entrelacé à des « formes de vie » particulières, etc. Mais, en tant que signe, nous ne pouvons pas oublier qu'une œuvre d'art existe tout d'abord, d'un point de vue anthropologique plus large, au sein du vaste ensemble des moyens d'expression et de communication spécifiques aux êtres humains.

Chaque œuvre d'art ne semble-t-elle pas pouvoir jouer, dès lors, plusieurs rôles ? Chaque œuvre d'art ne peut-elle pas être regardée comme remplissant non seulement une ou deux fonctions, mais un véritable faisceau de fonctions ? Si nous répondons par l'affirmative, il n'en reste pas moins que l'une des questions qui subsistent consiste alors à savoir quelles fonctions nous devons retenir comme étant les plus caractéristiques, spécifiques ou pertinentes. Roman Jakobson a clairement précisé que, dans ce « faisceau de fonctions [bundle of functions] », il y a une interdépendance très forte entre les différentes fonctions mais qu'il y a aussi, en définitive, « une hiérarchie [et qu'] il est toujours très important de savoir quelle est la fonction primaire et quelles sont les fonctions secondaires. » Je pense personnellement, aujourd'hui, que nous devrions conserver, dans la conception de Jakobson, l'idée d'interdépendance et de hiérarchie, mais la modifier quelque peu en insistant sur le fait qu'il est sans doute plus

pertinent de savoir, non pas quelle est, mais quelles sont les fonctions primaires ou quelle est la combinaison spécifique des fonctions qui s'avèrent décisives et, par la suite, quelles sont les autres. Par exemple, il me semble de plus en plus qu'on a affaire, avec une œuvre d'art visuel et plastique, à une combinaison spécifique non seulement de la fonction esthétique, de la fonction expositive et de la fonction poétique, mais aussi d'autres fonctions culturelles et sémiotiques liées plus précisément à l'histoire, au champ et au langage de l'art. Ainsi, pour établir une comparaison, si, dans le champ qui nous concerne, celui des arts visuels et plastiques, l'une des premières fonctions est la fonction expositive, dans le champ de la littérature, n'est-elle pas alors la fonction narrative ? Et cette fonction expositive n'est-elle pas, avec la fonction esthétique, au centre de la relation que nous entretenons avec les œuvres en tant qu'artefacts, en tant qu'objets exposés et formes visuelles et plastiques, en tant que choses à la fois montrées en dehors de chacun de nous et offertes à nos sensations et perceptions immédiates ? De la même façon, une autre fonction primordiale, la fonction poétique, ne s'accomplit-elle pas dans la relation que nous entretenons avec les œuvres lorsque nous sommes disposés à les saisir comme si elles étaient des signes en eux-mêmes ? N'est-elle pas au cœur de cet effet rhétorique autoréférentiel particulier qu'elles peuvent produire ? Ce qui, du reste, fait que la poétique d'une œuvre d'art visuel et plastique ne pourra se faire à partir des mêmes éléments ou facteurs (sémiotiques) que celle d'une œuvre littéraire... Ce qui doit, en tout cas, s'avérer vraiment pertinent de prendre en compte, c'est bel et bien l'ensemble des fonctions que l'œuvre d'art remplit, et leur combinaison, et non pas seulement une fonction spécifique unique, comme la fonction poétique, ainsi que le proposait Jakobson — même si c'est une fonction à laquelle je suis personnellement très attaché dans mes propres œuvres.

Venons-en maintenant au contexte d'exposition d'une œuvre. Chaque œuvre est montrée, exposée, dans une situation donnée. Mais, de la même façon que ce qui vient d'être énoncé précédemment, il nous faut prendre garde au fait que chaque situation doit plutôt être non seulement considérée à partir d'un ou deux, mais à partir de plusieurs, voire d'un faisceau de paramètres assez important. Le même genre de questions se pose alors ici : celui de savoir quels paramètres ou quelle combinaison de paramètres nous devons retenir comme étant les plus caractéristiques, spécifiques ou pertinents. Et il n'est pas toujours si aisé de mesurer ou d'évaluer de tels paramètres. La complexité (ou la complication, comme préfère le dire l'architecte Yona Friedman, ici même encore dans ce symposium) de-tel ou tel contexte architectural ou urbain peut même se révéler être très difficile à comprendre (à appréhender, à démêler) pour les artistes en général et plus particulièrement pour l'artiste que je suis. Car, ni eux ni moi, nous n'avons appris comment intervenir face à de tels problèmes, comme les anthropologues ou les sociologues sont censés l'avoir appris. N'est-il pas dès lors préférable de ne pas intervenir à ce niveau, du moins pas directement ?

Portons désormais notre attention sur le « couple » artiste/regardeur. Chaque œuvre, apparaissant dans une situation donnée, est créée par une personne au minimum, un artiste, et regardée par une autre personne au minimum, un visiteur donné. Chaque œuvre est faite par quelqu'un pour quelqu'un d'autre : un émetteur (l'artiste, le créateur) et un récepteur (le regardeur, le visiteur). Mais chaque artiste et chaque visiteur (usager, passant, connaisseur, etc.) a son propre itinéraire et sa propre compréhension de l'œuvre. Et là aussi, c'est un véritable faisceau de dispositions, habitudes, pratiques, usages, buts, stratégies et intérêts les plus divers qui oriente son parcours et sa compréhension. Une fois de plus, le même genre de ques-

tions que précédemment se pose maintenant ici : celui de savoir quels dispositions, habitudes, pratiques, usages, buts, stratégies et intérêts nous devons prendre en compte comme étant les plus caractéristiques, spécifiques ou pertinents. Mais il n'est pas toujours si aisé de mesurer ou d'évaluer de tels facteurs. Ne devrions-nous pas, à nouveau, être capables d'approcher de telles questions comme est censé pouvoir le faire un anthropologue ou un sociologue, et même, ici, en ce qui concerne certaines questions, un psychologue?

Au bout du compte, à propos de ces deux derniers points, la situation donnée et le couple artiste/regardeur, dans tout ce qui est déjà là, ouvertement devant mes yeux, que choisir comme phénomène, matière ou sujet à partir desquels faire quelque chose qui soit un travail artistique, qui me paraisse non seulement satisfaisant, mais vraiment juste et stimulant ? D'un côté, quoi et comment voir, imaginer ou décider ce qui pourrait être une réponse à la fois évidente, inventive et efficace à telle ou telle question posée dans un espace public ou un contexte urbain ? De l'autre, que m'est-il possible de savoir de ce qui se passe réellement dans la tête du passant ou du visiteur, de ce que quelqu'un ressent, s'approprie et comprend d'une œuvre installée dans l'espace public ? Et comment pourrais-je d'ailleurs le savoir ? Comment du reste m'est-il possible de savoir ce qui est nécessaire aussi bien à l'émetteur qu'au récepteur, ou du moins communicable entre le créateur et le passant ou le visiteur d'un espace public ? S'il y a des réponses à ce type de questions, ce que nous pouvons obtenir renvoie sans doute aux provenances, trajets et attentes de chacun, au groupe d'individus, à la famille, au type d'éducation, à la classe sociale, à la catégorie culturelle ou professionnelle et aux divers genres de communautés auxquels chacun s'est trouvé et se trouve encore peut-être plus ou moins apparenté. Et la conclusion est encore ici la même : il est indispensable de posséder les qualités et les capacités d'un bon chercheur (patient,

conscientieux et conséquent, etc.) et, de plus, celles d'un chercheur qui soit anthropologue, sociologue ou psychologue !

2. Mais revenons à ces notions de « public » et de « sémiotique ». Si une œuvre possède un statut public, qu'est-ce que signifie, ici, « public » ? Cela signifie-t-il qu'une œuvre peut être partagée par tout un chacun dans la cité, ou seulement par une partie des gens, par une communauté particulière ? En ce qui concerne les œuvres d'art, d'une façon générale, c'est nous qui les avons créées, en tant qu'êtres humains appartenant à une société particulière. Mais si ces œuvres sont destinées à d'autres êtres humains, à quelle société ces derniers doivent-ils, quant à eux, appartenir ? Ces œuvres sont des artefacts. Et ces objets sont exposés, c'est-à-dire posés en dehors de chacun de nous, ou plus exactement posés entre, au milieu de nous, es méson, comme disaient les Grecs dans l'Antiquité. Ces œuvres sont intersubjectives ; et elles ont un statut public — et ceci, du reste, qu'elles soient ou non montrées dans la rue

! Elles sont censées concerner n'importe qui appartenant au peuple (pris dans son ensemble) auquel elles sont adressées. Reste à savoir ce que cela implique pour ces œuvres qu'elles aient un statut public...

Si une œuvre possède un statut sémiotique, qu'est-ce que signifie, ici, « sémiotique » ?

Cela signifie-t-il qu'une œuvre peut être comprise ou interprétée comme un signe et l'art comme une sorte de langage ? Cela signifie-t-il qu'il y ait, de part et d'autre de l'œuvre, d'un côté l'intention, l'expression ou la conception (au moins partielle) de quelque chose — par l'artiste — et, de l'autre, la compréhension, la réception ou l'interprétation (au moins partielle) de cette même chose — par le regardeur, le visiteur ? C'est en effet en exprimant et communiquant quelque chose (même malgré nous) que nous avons créé ces œuvres et cela, à partir de ce que d'autres

ont exprimé et nous ont transmis (délibérément ou non). Cela implique-t-il qu'une œuvre ne peut être comprise ou interprétée que par quelqu'un qui appartient ou, du moins, connaît suffisamment le langage que pratique la communauté qui a permis d'exprimer ou de concevoir un tel signe ? Faut-il avoir appris un minimum le même langage pour comprendre ou interpréter quoi que ce soit à propos de cette œuvre ? Mais si l'art est une sorte de langage, cela signifie-t-il que nous devons suivre un certain nombre de règles, et quelles sortes de règles, dans un langage aussi varié, contradictoire et évolutif ? Et qu'est-ce que suivre une règle ? Et jusqu'à quel point devons-nous la suivre, en ce qui nous concerne ici ?

Ce qui semble clair, en tout cas, c'est qu'une œuvre d'art installée dans ce qu'on appelle l'espace public (mais ne sommes-nous pas aussi dans l'espace public lorsqu'une œuvre est montrée dans un musée, un centre d'art ou une galerie privée ouverte au public ?), est toujours exposée au milieu de nous — entre nos corps, physiquement parlant, et les différentes personnes que nous représentons, au milieu des diverses dispositions et interactions des regardeurs et visiteurs et de l'artiste.

Une œuvre d'art n'est-elle donc pas tout à la fois phénomène, forme, objet, dispositif et signe ?

Et si elle apparaît comme une chose cruciale, c'est qu'elle est au croisement de nos divers itinéraires, des uns et des autres, à la croisée de nos multiples projections, à l'intersection de nos attentes qui nous semblent les plus personnelles et les plus sin culières et de nos constructions sociales et mentales les plus collectives et les plus généralisatrices. Et une telle chose est bel et bien un objet public et un signe : une chose destinée aux gens, mais, bien sûr, dans le langage que ceux-ci sont capables de maîtriser, dans le langage qu'ils ont appris. Ce qui fait que si nous voulons diminuer les

malentendus, apprendre et enseigner l'art deviennent des tâches prioritaires : des tâches qui relèvent du « public » tout autant que du « sémiotique » — car le problème de la cité (polis) et celui du (ou des) langage(s) sont liés.

Précisons quelques points à propos de la question du langage.

La conception que Charles Sanders Peirce a développée à propos des signes en général ou, plus exactement, de ce qu'il nomme le processus sémiotique, peut maintenant nous aider, ici, à établir quelles sortes de signes peuvent être produites, du point de vue de leur relation avec la réalité, et a fortiori de leur relation avec des choses réellement présentes et agissantes dans la ville, l'urbanité, la cité, l'espace public, etc. Car, si, aujourd'hui, dans les arts visuels et plastiques, nous ne produisons et n'utilisons plus seulement des images (encore qu'un net retour en arrière soit depuis un certain temps, sur ce plan comme sur d'autres, fortement engagé !), en définitive, dans la vie ordinaire ou ailleurs (dans les sciences, par exemple), cela fait longtemps que nous sommes loin de ne produire et de n'utiliser que cette sorte de signes !

Comme le rappelle Peirce : « Il y a trois sortes de signes. Premièrement, il y a les ressemblances ou icônes [images, photographies, par exemple] qui servent à transmettre les idées des choses qu'elles représentent simplement en les imitant. Deuxièmement, il y a les indications ou indices qui montrent quelque chose à propos des choses, du fait que leur existence est physiquement liée à ces choses. Tel est un poteau indicateur qui montre la route à prendre [...] ou une exclamation vocative comme "Hé ! là-bas" qui agit sur les nerfs de la personne interpellée et force son attention. Troisièmement, il y a les symboles, ou signes généraux, qui ont été peu à peu associés à leur signification par l'usage. Tels sont les mots, les phrases, les discours, les livres, les librairies. [...] Le mot symbole a [la

Signification] d'un signe conventionnel, ou dépendant de l'habitude (acquise ou innée), [... un retour à la signification originale. »

Si l'on revient maintenant à l'espace public, un problème assez conséquent se pose. En effet, si nous considérons que l'art est une sorte de langage, il nous faut alors considérer qu'il existe aussi toutes sortes d'autres langages que les langues naturelles et que, dans une ville ou dans la vie ordinaire, par exemple, nous devons faire avec toutes ces sortes de langages. Mais alors comment nous y retrouver ? Quelquefois, ces langages sont éloignés les uns des autres du point de vue de leurs buts et des jeux qui sont joués, mais visuellement, physiquement ou formellement proches ; d'autres fois, au contraire, proches du point de vue de leurs buts et des jeux qui sont joués, mais éloignés, visuellement, physiquement ou formellement.

Quelle sorte de but devons-nous suivre, quel sorte de jeu de langage voulons-nous jouer, nous, en tant qu'artistes, quand nous intervenons directement dans la ville, en extérieur, dans des endroits publics réels, dans la réalité urbaine, dans les rues, sur les trottoirs, sur les murs des bâtiments, ou directement dans les médias, etc. ? Pour quelles raisons, aujourd'hui, d'une façon générale et, en particulier, dans les endroits dits publics, faire des œuvres d'art visuel et plastique plutôt que quelque chose d'autre — plutôt que quelque chose qui pourrait être, par exemple, plus directement utile à nos sociétés, en relation avec les problèmes sociaux, économiques et politiques les plus urgents ou ceux de la vie quotidienne ? Pourquoi rechercher une caution culturelle, une caution artistique à propos de telle ou telle chose (objet, intervention, etc.), qu'on jugerait bonne d'introduire ou de créer ici, dans cette ville, à cet endroit, à ce croisement-ci ou dans ce jardin-là, ou bien encore sur cet écran de télévision ou en ligne sur Internet ? Pourquoi le fait d'intervenir devrait-il forcément consister à faire une œuvre d'art et non pas à produire une autre sorte

D'artefact ou de signe ? Finalement, la question ne revient-elle pas à celle-ci : pourquoi ajouter quelque chose à ce qui est déjà là, à tous ces phénomènes, objets ou signes de la ville et de la vie ordinaire ?

L'une des réponses à cette question a quelque chose à voir avec la pratique d'une activité comme une activité thérapeutique. C'est ainsi que, dans l'Antiquité, des philosophes comme les sceptiques, les épicuriens et les stoïciens concevaient la pratique de la philosophie. Cherchaient-ils vraiment à ajouter quoi que ce soit à notre stock de connaissances, cherchaient-ils à bâtir de véritables systèmes théoriques ? Ou bien n'affirmaient-ils pas le « lien étroit entre l'exercice de la philosophie et la santé de l'âme », ne cherchaient-ils pas, tout d'abord, à agir contre cette « attitude de la pensée consistant à porter des jugements trop hâtifs [comme] la précipitation », etc. ? C'est aussi de cette façon qu'un philosophe comme Wittgenstein concevait son activité.

Lorsque Jacques Bouveresse dit, à propos de Wittgenstein et de sa « prédilection particulière pour le mot fameux : "Everything is what it is and not another thing" », que « cela devrait être, d'une certaine façon, le mot d'ordre de la philosophie [et que] cela signifie justement que les objectifs de la philosophie sont bien différents de ceux d'une entreprise théorique », bien qu'il le dise dans le contexte d'une discussion sur le statut scientifique et théorique de la psychanalyse, n'est-il pas possible de rapporter sa remarque au champ qui nous préoccupe ? N'est-il pas possible, effectivement, de concevoir notre pratique de l'art comme une sorte de thérapie, une thérapie qui porterait sur nos comportements face à ce qui est montrable et à ce qui est visible, et, mieux encore, sur nos comportements à l'égard de ce qui peut être montré et de ce qui peut être dit ?

Pourquoi ne pas pratiquer l'art comme une sorte de thérapie, pourquoi ne pas faire des œuvres qui soient, en quelque sorte, d'utilité

publique, même si cela s'avère peut-être plus difficile à mettre en acte qu'à imaginer ? Ou, dit autrement, pourquoi ne pas produire un art qui tente de retrouver une sorte d'écologie visuelle et plastique ? Car, même aujourd'hui, après un bon siècle de modernisme et de ses divers héritages (que ceux-ci soient fidèles ou serviles, respectueux mais critiques ou clairement sceptiques, voire totalement rebelles), et les terribles défauts des uns et des autres, leurs accents utopiques, idéalistes et tyranniques ou franchement caricaturaux ou naïfs, qu'avons-nous d'autre à proposer ?

3. Espace, temps, matière et lumière sont des cadres, des éléments ou des facteurs physiques dans ou avec lesquels nous sentons, agissons et pensons. Ils nous sont communs et nécessaires. Directement ou indirectement, nous ne pouvons pas faire autrement que les utiliser lorsque nous créons des œuvres qui sont autant des formes et des objets que des signes. Que faire de l'espace, du temps, de la matière et de la lumière dans une œuvre d'art, aujourd'hui — et a fortiori dans l'espace public ? Quel jeu de langage jouer, dans la forme de vie qui est la nôtre, à partir de ces cadres, éléments et facteurs physiques ?

Rappelons, d'une part, le rôle des « indices » dans une œuvre. Selon Peirce, les signes d'un langage, vu sous l'angle de leur rapport avec la réalité, doivent être pratiqués et compris comme pouvant remplir à la fois une fonction iconique, une fonction indicielle et une fonction symbolique (conventionnelle) — la fonction indicielle renvoyant au lien existentiel, à la relation de contiguïté physique avec la réalité à laquelle tel ou tel signe réfère. Ne devons-nous pas ainsi être attentif à cette fonction indicielle quand nous sommes amenés à pratiquer et comprendre des œuvres d'art relevant d'un langage de signes spécifiquement perceptuels, visuels et plastiques — le lien existentiel, ou la relation de contiguïté avec des cadres, éléments ou facteurs physiques comme l'espace, le temps, la matière et la lumière ?

Rapprochons, d'autre part, le rôle des « jeux de langage » de celui d'une œuvre. Lorsque Wittgenstein propose de « penser à [...] l'un de ces jeux par lesquels les enfants apprennent leur langue maternelle », et d'« appeler ces jeux des "jeux de langage" [voire, de] parler parfois d'un langage primitif comme d'un jeu de langage », il pense bien entendu à un langage à base de mots comme celui auquel renvoie toute langue naturelle. Nous pouvons nous inspirer de lui, ici, mais en pensant à un langage à base de phénomènes, formes et objets divers qui seraient spécifiquement perceptuels, visuels et plastiques. Ces derniers, pratiqués et compris comme on pratique et comprend des signes en général, ne peuvent-ils pas en effet être pratiqués et compris à l'intérieur de jeux de langage ou d'un langage primitif, comme on vient de les évoquer ?

Voici maintenant mes réponses personnelles, en tant qu'artiste. Mes réponses tentent ici d'être les plus évidentes, basiques et génériques qui soient en prêtant attention à cette fameuse fonction indicielle que peuvent remplir les œuvres, sans oublier pour autant leur fonction symbolique et en les concevant comme des jeux de langage ou des sortes de langage primitif. Depuis une vingtaine d'années que je le pratique, j'appelle ce travail artistique un travail d'« éclairage ». Car éclairer, c'est déjà exposer. C'est une action, un processus ; l'action ou le processus d'exposition de quelque chose au regard de quelqu'un dans un contexte donné. C'est quelque chose d'immédiatement physique qui permet une interaction perceptuelle, visuelle et plastique entre un individu et son environnement, et entre lui et d'autres individus.

Physiquement, l'éclairage est un élément intermédiaire. C'est aussi un élément permanent ou intermittent : il peut disparaître et réapparaître. Mais il est, dans tous les cas, l'élément nécessaire entre les objets et l'espace construit et le regardeur, le visiteur,

évoluant dans cet espace, avec et parmi ces objets.

Physiquement, éclairer est une action qui se montre tout en montrant l'espace, les objets et les individus pendant temps de son accomplissement. Viennent alors principalement deux autres questions : quoi montrer et comment Ou, dit autrement, quoi éclairer, et sur quel mode général et de quelle façon particulière ? Car l'éclairage est une action en elle-même et, dans le même temps, un mode d'exposition et une façon d'exposer. Mes réponses, ici. Ce qui est montré est ce qui est là devant nos yeux. Le mode d'éclairage consiste en projections de découpes de lumière dirigée : un mode flexible, adaptable, orientable et efficace, et relativement facile à maîtriser. Et la façon particulière est celle qui reste la plus proche de ce que la technique utilisée permet, la plus basique surtout, sans ajout ni transformation de quoi que soit aux niveaux lumineux ou optiques — les couleurs, textures, formes, dimensions des objets et de l'espace ne pouvant être données ou déterminées que par et dans chaque situation particulière d'exposition.

Sémiotiquement, un éclairage remplit tout à la fois une fonction autoréférentielle et une fonction référentielle. Du point de vue de sa fonction référentielle, en tant que signe, la projection d'une découpe de lumière dirigée ressemble à un signe indexical, comme en parle Peirce. C'est un index visuel, un élément de connexion dont le matériau de base peut tout à fait ne pas changer, rester identique, tandis que la forme, la référence et la signification ne peuvent que varier systématiquement selon la situation et les conditions particulières dans lesquelles il est en train d'agir. En tant qu'index, la nature de la relation de cet instrument avec le contexte de son usage n'est ni arbitraire ni conventionnelle ; toute projection d'une découpe.

de lumière est existentiellement liée avec l'environnement auquel elle réfère. Quant à la fonction autoréférentielle, ne l'avons-nous pas déjà évoquée précédemment lorsque

nous avons parlé de la fonction poétique que remplit une œuvre, du point de vue du signe pris en lui-même (et non pas du point de vue du signe pris par rapport à l'objet auquel il réfère), et de son token (ou signe-singulier) plus précisément, dans la terminologie de Peirce ? Par ailleurs, du point de vue du signe pris en lui-même, mais cette fois-ci de son type (ou signe en tant que généralité) plus précisément, toujours dans la terminologie de Peirce — ne s'inscrit-elle pas dans l'héritage des œuvres de ce qu'on a appelé la modernité ? Une mise en garde capitale doit néanmoins être faite ici : ce qui m'importe, c'est que la forte présence de cette fonction autoréférentielle ne soit pas, comme elle l'a trop souvent été, dans cette fraction de la modernité qui est la nôtre, au détriment de la fonction référentielle (même si ceci a été interprété comme un progrès) !

Revoyons une dernière fois ce point important. Personne n'est obligé de voir telle ou telle projection d'une découpe de lumière sur un mur, par exemple, comme une œuvre d'art. Et peu importe d'ailleurs, puisque cela ne l'empêche pas de toute façon d'être vue comme fonctionnant à plusieurs autres niveaux, déjà intéressants en eux-mêmes, fort heureusement ! L'inverse — être obligé de la voir comme une œuvre d'art — ferait sans doute perdre beaucoup de sa force à communiquer publiquement en dehors de quelques initiés... Il est donc toujours envisageable de voir une projection de lumière, sur le plan physique et du point de vue d'un usage ordinaire, comme un éclairage tout à fait normal.

Et sur le plan sémiotique, il est aussi tout à fait possible de la voir comme un simple index, comme nous venons de le rappeler — que ce soit des points de vue de l'usage ordinaire ou d'usages liés à d'autres champs, comme celui de l'art. Comme il est aussi possible de la voir comme une image ou un symbole. De la même façon, il est possible de focaliser sur l'une ou l'autre des fonctions qu'une projection peut remplir ou

sur l'un ou l'autre des rôles qu'elle peut jouer. Car ce qui compte, n'est-ce pas en définitive que, dans chaque cas, nous soyons à même de comprendre ce qu'elle nous offre, nous montre ou nous dit, par rapport à ce que nous pouvons, avons besoin ou voulons en faire ? N'est-ce pas, en fait, de savoir en quoi il évident, fructueux ou pertinent de la voir comme ceci ou comme cela ? Qu'il soit ainsi possible de voir telle ouvre comme remplissant une fonction esthétique immédiate, visuelle et plastique, ne doit par conséquent pas nous empêcher de la voir comme remplissant d'autres fonctions (à condition qu'elle en soit capable, bien entendu) : expositoire, poétique, etc. Ne tombons-nous pas, d'ailleurs, sur le même genre de problème dans d'autres champs de la création ? Dans une ouvre littéraire, par exemple, les fonctions proprement esthétique et poétique ne se conjuguent-elles pas avec d'autres fonctions : narrative, spéculative, etc. ? Prenons un échantillon de littérature, cet extrait du Tao t'king, par exemple

« Trente rayons convergent au moyeu mais c'est le vide médian qui fait marcher le char.

On façonne l'argile pour en faire des vases, mais c'est du vide interne que dépend leur usage. Une maison est percée de portes et des fenêtres, c'est encore le vide qui permet l'habitat.

L'être donne des possibilités, c'est par le non-être qu'on les utilise. »

C'est très beau et nous pouvons même avoir le sentiment d'être devant quelque chose d'assez unique. Et puis, les fonctions esthétique et poétique se combinent bel et bien ici avec les fonctions narrative, spéculative, etc. Nous pouvons cependant reconnaître ceci tout en gardant les pieds sur terre et les yeux ouverts ! Mais nous pourrions trouver cela tout aussi beau et unique, si nous nous abstenions, entre autres, d'employer des mots comme « vide »

ou « être » ou « non-être », du moins tant que nous ne sommes pas certains de voir clairement quel usage nous pouvons en faire de façon pertinente et fructueuse et, surtout, tant qu'ils ne nous apportent rien de nécessaire... !

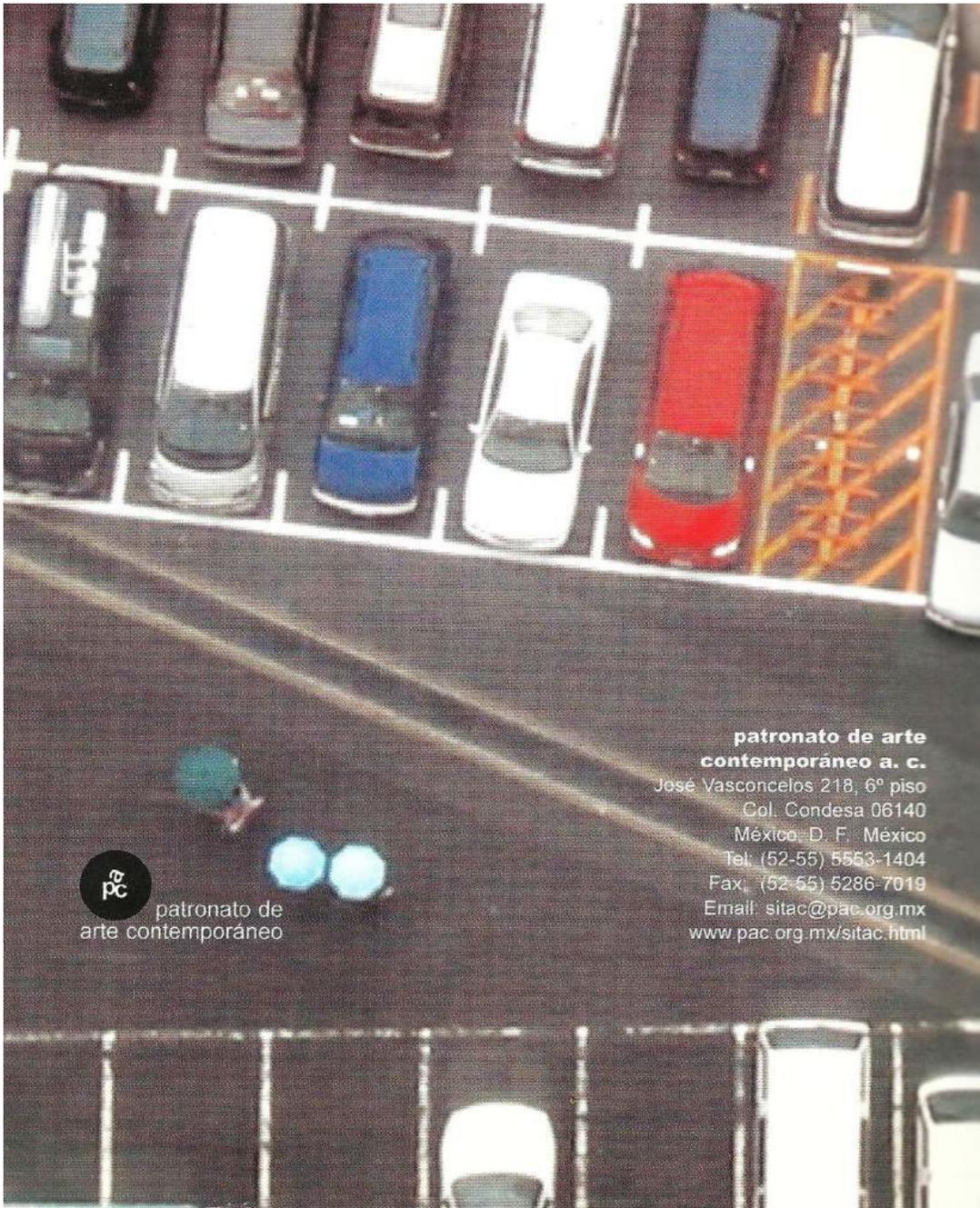
En effet, quant à nous, ce sont l'« existant » et le « faire » plutôt que le « vide » ou l'« être » qui nous importent : c'est l'espacement entre les objets et la structure de la construction architecturale qui permet de faire usage de ces objets et de cette structure, c'est le volume en creux d'un récipient qui permet de le remplir et c'est le jeu à l'intérieur du moyeu que traverse l'essieu qui permet à la roue de tourner. Tout comme l'éclairage, qui n'est ni espacement, ni creux, ni jeu (au sens technique d'espace requis pour laisser la possibilité de mouvement d'une pièce dans un mécanisme), est ce qui remplit cet espacement, ce creux et ce jeu tout étant l'action intermédiaire qui permet aux couleurs, aux textures, aux formes, aux objets, aux dimensions, à l'espace et aux visiteurs d'être visibles — et la façon qui permet de les voir comme ceci plutôt que comme cela.

Nous l'avons déjà dit : qu'il soit possible d'appréhender telle ou telle découpe de lumière projetée comme un index ou une icône ne doit pas nous empêcher de l'appréhender comme un symbole — reste dans chaque cas à savoir estimer quelle sorte de relation (que le signe entretient avec la réalité) est la plus décisive pour comprendre ce qu'elle signifie ! De quel genre de symbole peut-il alors s'agir, en premier lieu, lorsque nous nous trouvons face à un éclairage revendiqué comme ouvre d'art ? Quel est en tout cas celui que j'aimerais produire, en tant qu'auteur de ce symbole ? Un éclairage est indispensable à l'acte de montrer et à celui de voir, et donc à toute interaction publique primordiale nécessitant de passer par le fait de voir et celui de montrer — et ces interactions sont innombrables !

Mais comment un éclairage particulier, en train de s'accomplir dans une situation donnée, peut-il — et ceci malgré sa singularité même —, exemplifier ou symboliser quelque chose de plus général ? Comment quelque chose d'existentiel peut-il être en même temps quelque chose d'universel ? Un éclairage peut, selon moi, être le symbole du phénomène, de l'acte et du processus d'exposition. Ou, plus exactement, le symbole à la fois de notre exposition (et, potentiellement, de notre relation) individuelle, existentielle et de notre exposition (et, potentiellement, de notre relation) commune, partagée, à cette situation dans laquelle nous nous trouvons et évoluons, en tant que regardeurs et visiteurs, c'est-à-dire en tant qu'êtres humains et individus historiquement, géographiquement et socio-culturellement situés. Comment un tel signe peut-il être réellement et principalement un signe intermédiaire nécessaire qui nous met en connexion tout à la fois psychologiquement, physiquement et logiquement avec notre environnement ? Comment peut-il en même temps indexer et symboliser ce qu'est notre exposition au monde et l'exposition du monde à chacun de nous ? Et si la réponse a quelque chose à voir avec sa triple dimension personnelle, naturelle et collective, qu'est-ce qui peut bien donner à ce signe une dimension collective, publique, aussi primitive soit-elle ? Rappelons-nous ce que nous dit Peirce : « Le mot symbole [...]. Etymologiquement, il signifierait quelque chose de jeté ensemble [...] Les Grecs utilisaient "jeter ensemble" très fréquemment pour signifier le fait de passer un contrat ou une convention. »

N'y a-t-il pas toujours, dans l'œuvre d'art, quelque chose qui est de l'ordre du contrat ou de la convention, quelque chose qui relève du symbole — quelque chose de public, en tout cas de projeté ensemble ? Reste à savoir quel genre de contrat ou de convention nous voulons ! Car, si un tel contrat — de nature sémiotique et publique — peut se conjuguer avec l'action physique élémentaire — éclairer — que l'œuvre

constitue ou les fonctions artistiques élémentaires — exposer, émouvoir, créer, signifier, etc. — qu'elle remplit, peut-il, en revanche, nous engager en quoi que ce soit en ce qui concerne les données incertaines que sont les sensations, perceptions des regardeurs ou visiteurs (de ceux qui sont toujours les autres par rapport à soi, artiste ou non) et le sentiment qu'elle peut provoquer chez eux ? Je ne le pense pas, bien que je ne puisse toutefois que souhaiter que ces sensations, perceptions et sentiments soient au plus près de ceux que je veux provoquer !



patronato de
arte contemporáneo

**patronato de arte
contemporáneo a. c.**

José Vasconcelos 218, 6° piso

Col. Condesa 06140

México, D. F. México

Tel: (52-55) 5553-1404

Fax: (52-55) 5286-7019

Email: sitac@pac.org.mx

www.pac.org.mx/sitac.html

