

escritura una especie de Aleph que nos permite leer en su interior los temas candentes del día: el Otro, la desconstrucción, la ética, el testimonio, lo subalterno, los estudios culturales y pos-coloniales, la dialéctica de la modernidad periférica, la “iluminación” benjaminiana, las caras de la multitud —pero en una clave específicamente latinoamericana, “criolla” si se quiere—. No obstante, leer estos temas a través de, o en, o con Borges es también limitarlos en cierto sentido a Borges —es decir, al espacio de la literatura. (Una reducción parecida, fundada en una crítica de la folclorización de lo latinoamericano, del canon del arte moderno latinoamericano al arte conceptual de vanguardia ocurre en el catálogo de la exposición organizada en el Museo de Houston por Mari Carmen Ramírez, *Utopías Invertidas*).

Creo que lo que está funcionando aquí es una especie de neutralización teórica de la fuerza actual de las clases y los grupos populares en América Latina en favor de la reivindicación de una elite intelectual-estética que “sabe mejor”. La amenaza de un “otro”, llámese subalterno, pueblo, multitud, masas —esa presencia potencialmente letal y usualmente racializada que está siempre en los márgenes de las historias de Borges, y que es, en última instancia, una amenaza de descentralizar la autoridad política y epistemológica del escritor o el artista— es cancelada o postergada. Volvemos al consuelo privado y desilusionado, pero finalmente *adecuado* de la biblioteca o del museo. De esta forma, el recurso a Borges corre el riesgo de convertirse en un dispositivo para el giro neoconservador en sí, tal como lo fuera en otra época T.S. Eliot en la crítica angloamericana.

No es que apelar a Borges (o a Eliot) sea en sí mismo reaccionario. Lo que resulta problemático más bien es la incapacidad de hacer que esta apelación registre adecuadamente la conexión entre el nominalismo radical de las estrategias epistemológicas y estéticas de Borges y sus posiciones políticas reaccionarias y a menudo racistas.

Concluyo con la pregunta de Borges porque pienso que es una pregunta particularmente difícil para los que permanecen, como rostros, en el campo de la crítica y la creación cultural. ¿Hasta qué punto estamos también en lo que hacemos, individual y colectivamente, comprometidos con lo que he llamado aquí el giro neoconservador? Dada la particular dificultad de los tiempos en que vivimos y la naturaleza de nuestra ubicación institucional, reconozco que es más fácil hacer esta pregunta que contestarla. Pero la respuesta no puede ser que una fidelidad al arte o lo “estético” garantice en sí la entereza política y ética de nuestra posición.

Bibliografía

BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1989.
SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
RAMIREZ, Mari Carmen; OLEA, Hector, *Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Bulldozer, mon amour

Carles Guerra

Mi intención con esta breve presentación es señalar dos casos recientes que ilustren lo que podemos denominar una forma de producción biopolítica, en la cual el arte se integra en las prioridades políticas y económicas sin apenas posibilidades de desarrollar sus tradicionales capacidades críticas. No se me ocurre otra manera de aportar ideas al debate sobre “¿qué podemos hacer?”. Estos dos casos son la futura bienal de arte contemporáneo que se prepara para finales del año 2008 en Nueva Orleans y la Bienal de Liverpool, dos acontecimientos propios del mundo del arte globalizado. El último grito en bienales de arte es la declaración abierta y sin tapujos de los intereses económicos que subyacen en la celebración de estos acontecimientos. Si hasta hace poco el beneficio político, económico y social era algo implícito en la fórmula de la bienal de arte, desde este momento empieza a ser una premisa infranqueable. La instrumentalización de la cultura ya no es un efecto colateral, sino una condición esencial de la misma.

El ejemplo más inmediato es *Prospect.1*, la bienal de arte internacional que tiene previsto cortar la cinta el próximo 1 de noviembre de 2008 en Nueva Orleans, justo allí, en la ciudad devastada por el huracán Katrina el 29 de agosto de 2005. La misma que a través de la televisión y diversos medios de comunicación vimos inundada por las aguas y con sus habitantes más pobres encerrados durante días en un gigantesco recinto deportivo, el Superdome, el único lugar en el que pudieron refugiarse de la catástrofe tras abandonar sus hogares. Allí va a organizarse la primera bienal internacional que tiene lugar en Estados Unidos.

Lo más intrigante de todo esto es la lógica por la cual, tres años después del desastre, una bienal internacional aterrizará en el epicentro de la tragedia. La secuencia que enlaza un conflicto bélico, social y político, o un desastre natural con una intervención armada o humanitaria, y un deseo de reconstrucción culminado con la participación de la cultura es cada vez más familiar. Demasiado familiar para pasarla por alto. Estábamos acostumbrados al argumento de la modernización, el laicismo y la dinamización social, herencia tal vez de la política cultural que alcanzó escala global durante los años de la Guerra Fría. La Bienal de Estambul se vendió así. En su sexta edición celebrada en 1999 tras un devastador terremoto que azotó Turquía, su comisario, Paolo Colombo, apelaba a “la catarsis poética” de la que es capaz el arte. En un contexto problemático a cualquier nivel la bienal juega un papel como instrumento de mediación estética, lejos de convertirse —como advertía Paolo Colombo— en “una solución pragmática para solventar conflictos”. Pero con bienales como esta de Nueva Orleans hemos entrado en una nueva era, en la que ya es muy difícil separar los acontecimientos de orden ecológico, político, económico y cultural. La catástrofe los equipara. Un interés común los recorre.

La *web* de *Prospect.1* abre con una declaración de intenciones que pone el énfasis en la voluntad de convertir la ciudad de Nueva Orleans en un destino cultural. Antes era conocida por su famoso carnaval y su vinculación con la música jazz. Pero después de todo lo ocurrido el tejido comunitario y local está desmembrado. Muchos de los habitantes de Nueva Orleans no han podido regresar. Las radios han dejado de poner música funk y cada vez se oye más un rock suave, lo que indica muy claramente quién se ha ido perdiendo todas sus propiedades y quién ha podido quedarse para salvaguardarlas. Así pues, de acuerdo con lo que dice el anuncio de la bienal, la revitalización económica es el objetivo prioritario. Para ello se apela a la tradición de las grandes bienales internacionales, el espíritu y la dimensión geopolítica de las cuales aquí se convoca mediante un programa de exposiciones con sedes repartidas entre museos públicos, edificios históricos y espacios encontrados [sic].

Esta última modalidad de ubicaciones y recintos, a menudo lugares degradados, desprovistos de interés aparente o estigmatizados por algún tipo de tensión, es la más pertinente para infiltrar el acontecimiento de la bienal en la trama de los conflictos locales. La fórmula de los usos interinos del espacio urbano —habilitándolos para exposiciones de modo provisional— es la marca inconfundible de una transición, un punto de inflexión en los altibajos del valor catastral e inmobiliario. La bienal de Liverpool, por ejemplo, otro de estos acontecimientos no exento de una instrumentalización abierta y declarada del arte en beneficio de la regeneración urbana, acaba de presentar a finales del año 2007 una de sus producciones más espectaculares. Liverpool ha optado por la terapia de shock. Su declive urbano, comparable al que sufren otras ciudades del norte de Inglaterra, exigía medidas urgentes. La más destacada ha sido la introducción de la cultura como instrumento de revitalización. Las cifras invertidas se cuentan por billones de libras.

El escultor Richard Wilson ha practicado un corte ovoidal sobre la fachada de un viejo edificio situado enfrente de la estación de Moorfields, de manera que ese impresionante fragmento de pared gira hacia dentro con la ayuda de la tecnología más sofisticada. Richard Wilson ya era conocido en el mundo del arte por sus complejas instalaciones arquitectónicas. La más famosa es una de 1987, titulada *20:50*. Entonces llenó de aceite lubricante la *Matts Gallery* de Londres hasta cubrirla a media altura. Si aquella obra producía una desorientación espacial gracias al efecto espejo del aceite, la intervención de Liverpool no es menos chocante. Al pasar por delante de *Cross Keys House* una sección circular de la fachada se pone en movimiento. La rotación de ese inmenso fragmento del inmueble deja perplejos a los transeúntes. Los paseantes quedan boquiabiertos con el resultado y en Youtube ya hay más de veinte vídeos que documentan su funcionamiento insólito, que se dispara accionado por un sensor. Su calculado impacto ha servido para lanzar el programa de la capitalidad cultural europea que la ciudad ostenta a lo largo del año 2008.

La obra mantiene un parecido extraordinario con las emblemáticas intervenciones de Gordon Matta-Clark en los años setenta. Éstas solían aparecer en edificios a punto de ser demolidos. A los que conocen un poco la historia del arte contemporáneo no se les escapará el parecido de esta obra con las de Gordon Matta-Clark, ya fallecido en 1978. Es como si Richard Wilson hubiera introducido una mayor sofisticación tecnológica a los cortes brutales que

Matta-Clark realizaba en edificios condenados a la demolición. La radicalidad de los setenta se complementa ahora con técnicas de ingeniería punta. Detrás de la fachada del edificio de Liverpool hay un enorme brazo hidráulico que hace girar el fragmento extraído cuyo diámetro alcanza los ocho metros. Y es preciso añadir que hemos aprendido mucho de las emblemáticas intervenciones de Gordon Matta-Clark. Sobretodo en lo que se refiere a los valores de uso y de cambio que la vida de un bien inmueble conoce a través de los años. Aquellas incisiones en la arquitectura son ya símbolo de una economía urbana que contempla la ruina como un sacrificio necesario para generar futuras ganancias.

La atracción diseñada por Richard Wilson parece ser todo esto y más, pero ahora se presenta con una conciencia evidente de su significado más allá del arte, con una velocidad y espectacularidad controladas, impensables en la época de Gordon Matta-Clark. Si Richard Wilson representa el arte que se corresponde con una economía impaciente y espectacular, Matta-Clark aportó una comprensión crítica de los procesos urbanos. Wilson es un colaborador entusiasta de la nueva economía urbana y el título de su intervención en Liverpool no podía ser más obvio: *Turning the Place Over* (Dándole la vuelta al lugar). Aunque también podría haberse titulado *Turbo Matta-Clark*. Es decir, el urbanismo crítico y la antiarquitectura asumidos como herramientas de transformación, todo al servicio de un capitalismo que espera beneficios instantáneos del arte. Pues cada vez más se exige que el cambio de valor catastral se produzca en un lapso de tiempo menor. Formas de arte urbano como las de Wilson no serían más que el pistoletazo para los inversores. *Turning the Place Over* es como si se colgara un cartel con el mensaje de que ese lugar está en venta.

Por si quedaba alguna duda, el lema de la Bienal de Liverpool reza así: *Engaging people, art and place* (Implicando la gente, el arte y el lugar). Es decir que el arte ya no se introduce de manera contingente, para ver qué efecto puede llegar a producir sobre el entorno, sino que es parte integral del proceso de revitalización económica que ahora sigue protocolos adaptados al nuevo capitalismo. El efecto del arte está sujeto a cálculo. El placer que se deriva de él es una pieza más de la ingeniería social. Cada nueva bienal que se convoca nace marcada por esta sospecha.

En este sentido, Nueva Orleans no supone una excepción. Su reconstrucción ya ha sido objeto de agrias polémicas y denuncias. Sólo hace falta echar un vistazo a los artículos publicados por el geógrafo y activista Mike Davis en el periódico "The Nation". El diagnóstico es muy crítico con lo que ha ocurrido en la política local de esa ciudad y con la manera en que se está efectuando la reconstrucción. Da toda la impresión de que el Katrina forma parte de un desastre planificado para redistribuir las cuotas de poder en el gobierno municipal. Mike Davis cita a un representante político, Barney Franks, y dice que la mala gestión y la "inacción" durante las semanas posteriores al paso del huracán parecían "obedecer a una política de limpieza étnica". La transformación del equilibrio racial —recuerda Mike Davis— ha estado en la agenda de los conservadores desde hace mucho tiempo. El huracán les ha llegado como una bendición del cielo. Algunos políticos locales y corporaciones como RAND estimaron en los meses siguientes al desastre, que para recuperar la mitad de población que había en Agosto de 2005 habría que esperar como mínimo tres años. Justo a tiempo para celebrarlo con la flamante bienal internacional de arte.

Pero mientras tanto, y en ausencia de una gran parte de la población afro-americana que huyó con las inundaciones, el poder ha cambiado de manos. Las ayudas para la reconstrucción han favorecido a las grandes corporaciones de carácter federal en detrimento de las pequeñas empresas locales. Nydia Velazquez, representante del House Small Business Committee, asegura que dos mil millones de dólares procedentes de fondos federales han ido a parar a las grandes corporaciones mientras los contratistas minoristas han sido prácticamente excluidos. A esto se suma el caos financiero de las hipotecas sobre la propiedad y los seguros, de modo que el éxodo en la región parece inexorable.

La violencia que se vivió en los peores días de las inundaciones sigue siendo objeto de comentario. Muchos fotoperiodistas desplazados al lugar denuncian que continúan acosados por la policía y el ejército. Después de visitar Nueva Orleans y Biloxi, fotógrafos como Thomas Dworzak, Stanley Greene, Kadir van Lohuizen y Paolo Pellegrin llegaron a la conclusión de que el Katrina no ha sido un desastre de la naturaleza, sino una catástrofe favorecida por la desatención del gobierno de Estados Unidos. De modo que al oír las historias sobre el estado de las cosas en Nueva Orleans a muchos les suena como si se gestionara igual que la guerra de Irak. Con la misma incompetencia. Todo lo cual incita a pensar que la próxima bienal llega en el momento preciso que a menudo da paso a una intervención humanitaria. El problema es que el gobierno norteamericano no puede invitar a un ejército pacificador extranjero. Sería de estúpidos. Sin embargo, una bienal puede actuar igual que lo hace una intervención humanitaria. Debe parecer una acción desinteresada y altruista, destinada a atenuar el trauma, sin que eso suponga obstáculo alguno para que contribuya a una gentrificación que borre definitivamente del mapa el equilibrio racial previo al desastre.

Estamos ante un tipo de intervención biopolítica, ampliamente ensayada en conflictos previos, salvo que aquí, en lugar de carros de combate son bulldozers lo que circulan por las calles. O, a veces, incluso las dos cosas. Así, este modelo de bienal novedosa (no tanto por los contenidos, sino por su definitiva incorporación a la secuencia desencadenada por la catástrofe) lejos de asumir una reconstrucción crítica basada en los argumentos de los ciudadanos, lejos de convertir en contenido el conocimiento acumulado en el propio lugar, tendrá que hacer esfuerzos para parecer arte. Que no le ocurra como a la 3ª Bienal de Berlín, en la que Ute Meta Bauer abordó de manera valiente una representación multifacética de las cuestiones urbanas y las tensiones que caracterizan Berlín. Los críticos se lo hicieron pagar caro. A juicio de estos había cometido el error de poner por delante la investigación antes que el mercado del arte o el espectáculo. Muchos se quejaron diciendo que ya estaban hartos de exposiciones que parecían seminarios. ¡Querían, de una vez por todas, disfrutar del arte!

Pro-test Lab

Nomeda and Gediminas Urbonas

Nomeda: antes que nada, como los otros participantes, quisiera agradecerle a Ute Meta Bauer y al resto de los organizadores del SITAC por este evento increíble, significativo. Estoy realmente contento de estar aquí y de poder presentar nuestro trabajo, el proyecto *Pro-test Lab*, que se desarrolló a través de producciones artísticas organizadas como una campaña para reclamar el espacio público, como un método de protesta contra la privatización de Lietuva (que significa Lituania) — y que en este caso es el cine más grande de Vilnius. También quisiera agradecerle a todos los participantes por sus estimulantes contribuciones y quisiera mencionar que realmente me gustó cómo ayer Katherine y Srdjan presentaron su trabajo, compartiendo el micrófono de una manera tan amistosa. Sin embargo, aunque también nosotros dos estamos presentando nuestro trabajo aquí, hemos decidido que lo vamos a hacer de manera diferente. Como todos sabemos, la democracia nace del conflicto. Es una idea que ha surgido aquí varias veces en los últimos días, así que para ser efectivos y evitar las peleas hemos decidido que yo voy a moderar y mostrarles las imágenes mientras Gediminas habla. Esperamos no rebasar los límites de tiempo.

Gediminas: yo también quisiera agradecerle al SITAC, al PAC y a Ute Meta Bauer por habernos invitado y por su hospitalidad. Durante los últimos días los dos hemos participado en las clínicas, como interlocutores. A Nomeda y a mí nos pareció muy valioso estar involucrados en este intercambio con participantes de la ciudad de México. Quisiera agradecer al moderador de nuestro taller, Daniel Garza Usabiaga, que pacientemente participó en un análisis de las nociones de solidaridad a través de la traducción y de la construcción de un puente entre las diferencias y las subjetividades personales presentadas por “lo que queda”.

En esta ponencia presentaremos el proyecto *Pro-test Lab*, así como las estrategias que usamos para “hackear” el espacio público de Vilnius; todo esto se convirtió en un proyecto de arte que intenta documentar las posibilidades de una protesta “imposible” y luchar contra la situación específica de la privatización del espacio público. Quisiera empezar trazando un mapa del terreno contextual en el que tiene lugar el *Pro-test Lab*, a través de una introducción a su historia. Desde la disolución del Imperio Soviético y el reestablecimiento de una Lituania independiente, el país vivió un periodo de cambio económico y político, empezando con un modelo soviético de *economía planeada* y yendo hacia un modelo capitalista, regulado por el mercado. Desde entonces la idea de la liberación y modernización del país se ha basado en el principio del libre mercado y por ende en la privatización. Esta privatización, como el principal principio ordenador que garantizaba un “rompimiento con el pasado”, indicó que la primera y principal víctima de este rompimiento iba a ser el espacio público. ¿Para qué queremos un espacio público en el capitalismo? ¿Necesitamos parques públicos, edificios públicos, espacios