

El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica

Social life of aesthetic thinking. Latin American
public art, laboratory cities and urban imaginary

JOAQUÍN BARRIENDOS RODRÍGUEZ

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona
transverso@hotmail.com

RESUMEN • Este artículo aborda la relación entre la producción cultural de los imaginarios urbanos y las prácticas artísticas contemporáneas. Tomando como punto de reflexión la dimensión macro de algunas ciudades latinoamericanas, el argumento central de este texto consiste en delimitar y contextualizar la capacidad del arte, en tanto que herramienta de politización de la subjetividad, para ser utilizado como una estrategia pertinente de agenciamiento micropolítico y redefinición del espacio público. Asimismo, este artículo cuestiona algunos de los paradigmas curatoriales que han hecho de las ciudades latinoamericanas laboratorios para la producción de discursos sobre la urbanidad contemporánea global.

Palabras claves: Espacio público, posciudadanía, imaginarios urbanos, micropolítica, habitabilidad extrema.

ABSTRACT • This article undertakes the relationship between the cultural production of urban imaginaries and contemporary artistic practices. For this purpose it takes into account the large scale aspects of Latin American cities and its main argument consists in defining and contextualizing the capacity of art (if we consider art as a tool to politicize subjectivity) to be used as a pertinent strategy of micro-political agency and redefinition of the public space. Moreover, this article criticizes some of the curatorial paradigms, which have transformed Latin American cities into laboratories for delivering speeches on current global urbanity.

Keywords: Public Space, post-citizenship, urban imaginaries, micro-policy, extreme habitability.

Rastrear la vida social y la función intersubjetiva del pensamiento estético en el interior de las ciudades contemporáneas es una tarea que no puede realizarse a partir de disciplinas cerradas y bien delimitadas, como pueden serlo la sociología, la teoría de la recepción, el urbanismo, la geografía social o la antropología del arte. Lo anterior se hace más evidente si el pensamiento estético deja de ser entendido simplemente como un discurso reflexivo y pasa a ser concebido como una forma de intervención, infiltración y producción de las relaciones materiales y simbólicas cotidianas. Por lo tanto, lo que intentaré hacer en este artículo es ampliar las reflexiones interdisciplinarias en torno al lugar en el que se cruza la producción social de los imaginarios urbanos con las prácticas artísticas contemporáneas en las ciudades latinoamericanas.

La idea de indagar en torno a las formas de vida social que se establecen entre el pensamiento estético actual y la reconfiguración simbólica de lo urbano tiene, desde nuestro punto de vista, una doble pretensión: por un lado, acentuar la crítica respecto a la manera en la que habitualmente se concibe al supuesto carácter público de algunas estrategias del arte contemporáneo (llamado comúnmente arte colaborativo o *community based art*), y potenciar, por el otro, la dimensión micropolítica del arte como una forma de producción de nuevas identificaciones intersubjetivas entre los individuos y los imaginarios urbanos, es decir, como un tipo de agenciamiento creativo de lo público y lo común.

Para hacerlo abordaré dos casos de estudio, diferentes no sólo en escala sino también en la manera cómo éstos se imbrican y entretajan con el espacio público donde se sitúan. En primer lugar reflexionaré sobre la manera en la que algunos proyectos curatoriales han leído y utilizado una o varias ciudades latinoamericanas como plataformas o laboratorios de investigación. Dentro de este primer bloque me centraré principalmente en la temática *Dinámicas de la cultura urbana* (eje central de la Novena Bienal de la Habana) e intentaré desglosar cómo se pretendió que diversas prácticas artísticas interactuaran en el espacio público de esta ciudad alrededor a la idea de la apropiación estética intimista de lo urbano. En segundo lugar abordaré la intervención del artista mexicano Héctor Zamora a la fachada del Museo de Arte Carrillo Gil de Ciudad de México titulada *Paracaidista. Av. Revolución No. 1608*, la cual nos ofrece una oportunidad ideal para reflexionar sobre la manera en la que, en una megaurbe latinoamericana, se produce y legitima la división entre lo público y lo privado a través de los desplazamientos sociales de la institución arte. Es necesario precisar que no pretendo realizar ninguna comparación entre los casos citados. Los he seleccionado, simplemente, por el hecho de que ambos nos permiten describir dos escalas de un mismo fenómeno: la yuxtaposición entre la intimidad micropolítica del arte y la dimensión macrourbana de los imaginarios.

I. LA TRASNACIONALIZACIÓN DE LOS IMAGINARIOS URBANOS Y LA POSCIUDADANÍA

Tras el último cambio de siglo la población mundial asistió a la explosión del fenómeno de las megaciudades. La aparición de diecisiete megalópolis acompa-



Luis Rodríguez, *Sin título*, 2005.

Fotografía digital nocturna de Ciudad de México. Cortesía del artista

sando el inicio del siglo XXI —cada una de ellas con más de diez millones de habitantes— supone una transformación poco despreciable de la fisonomía del planeta. Paradójicamente, el espacio urbano global utiliza solamente el 2% del total del territorio, mientras que, de manera precaria y en condiciones extremas de habitabilidad, prácticamente la mitad de la población total se acumula al interior o en los márgenes de las ciudades.

Muchos de estos complejos urbanísticos responden a lo que Rem Koolhaas ha descrito como los *urban cores*,¹ es decir, grandes corredores a través de los cuales se conectan núcleos urbanos con una altísima densidad habitacional, formando conglomerados de ciudades intersectadas que se extienden interminablemente. El *sinecismo* (*synoikismós*) —proceso de agrupación y organización de *polis* contiguas con la intención de sumar sus fuerzas y cualidades políticas— el cual define Edward Soja como el ADN de lo urbano, cobra en la macroescala de estas ciudades una dimensión «gulliveresca» en la que lo macropolítico parece estar completamente desconectado del espacio público y de sus micropolíticas cotidianas. Desde la antropología urbana, los estudios visuales, la epistemología del espacio social, las políticas de la movilidad intercultural o la gestión de las identidades translocales se habla por consiguiente de la existencia de un nuevo espacio público ultra o posciudadano, es decir, de la emergencia de nuevas dinámicas urbanas que atraviesan y transvasan los límites físicos, urbanísticos y políticos de las ciudades.

El resultado inmediato de estas dinámicas de crecimiento urbano, megapolización y hacinamiento demográfico se ha materializado en Latinoamérica a través del aumento de los procesos de «favelización» o «chabolización» del espacio habitado. La degradación de amplias zonas edificadas y la irrupción de nuevas y extensas áreas conurbanas carentes de los servicios básicos han

¹ Sobre el tema consúltese el monográfico editado por el propio Koolhaas (1994, 1995, 2004); y Edward W. Soja (2000).

marcado durante los últimos años los característicos infraniveles de habitabilidad de muchas de las grandes ciudades latinoamericanas.

Los imaginarios urbanos de las macrociudades latinoamericanas, por un lado, y los ideales arquitectónicos y urbanísticos, por el otro, parecen sustentarse en la actualidad, por lo mismo, en gramáticas de la esfera pública diferentes. En alguna medida, los lugares físicos y los lugares simbólicos de las ciudades latinoamericanas han dejado de concordar y de coincidir en expectativas, usos y suscripciones. La multiplicación de las denominadas —eufemísticamente— «ciudades perdidas» en Latinoamérica se debe, por lo tanto, a las fracturas que se abren entre la habitabilidad por supervivencia y la habitabilidad como expectativa de la planificación urbanística.

La fuerza política de los imaginarios urbanos, es decir, las imágenes compartidas que dan coherencia, sentido y actualidad a las prácticas y dinámicas cotidianas de la esfera pública, parecen diluirse al interior de esta compleja y, en apariencia inherente, densidad de códigos sociales de las macrociudades latinoamericanas. Retomando las palabras que ha utilizado Kevin Lynch en su libro *La imagen de la ciudad* (1960) para referirse a estas formas ampliadas de ciudadanía, las macrourbes suponen un debilitamiento de la «legibilidad» simbólica del espacio social. Este empobrecimiento semántico de la idea de «habitar una ciudad» es claramente perceptible si se observa que, en lo que se refiere a los vínculos de ciudadanía de sus habitantes, ha habido un claro desplazamiento en las mecánicas de vinculación entre los diversos niveles de adscripción comunitaria (desde los entornos inmediatos de vecindad, trabajo o educación hasta los menos cercanos como pueden serlo los medios de transporte, los espacios de ocio o los corredores turísticos). Esta situación ha sido definida por la sociología, la geografía humana y las teorías de la percepción y producción del espacio público como la «vecindad difusa» (*diffuse neighborhood*), la cual tiene una importante repercusión en lo que al tema de la ciudad como imagen colectiva se refiere.

Las teorías del llamado ecologismo urbano, las cuales argumentaban que un buen diseño de ciudad, un buen planeamiento del crecimiento urbano y una estructura espacial coherente con una imagen preestablecida del entorno social, desembocarían en formas únicas, gestionables y pronosticables de urbanidad y ciudadanía han dejado de ser entonces percibidas como modelos admisibles para articular y pensar lo posciudadano. Frente a un mismo diseño de ciudades lo que encontramos es, entonces, tanto una multiplicidad de dinámicas urbanas diferentes e inesperadas como una serie de estrategias polivalentes de apropiación suburbana, generalmente en contestación a las racionales expectativas de conformación de espacios públicos coherentes y entornos de ciudadanía supuestamente incluyentes.

En el contexto de las macrociudades latinoamericanas, por lo tanto, si lo posmetropolitano sugiere por un lado una suerte de superación del binomio centro/periferia, la yuxtaposición de lo urbano con lo suburbano actualiza por el otro formas de polarización y segregación de áreas infraestructuralmente marginales. Este proceso de homeostasis de las desigualdades sociales es una

de las cuotas que, bajo el impulso de la modernización obligatoria, heredaron las ciudades tradicionales de Latinoamérica después de largos periodos de urbanismos centralistas basados en el desarrollismo económico. Ésta es la razón por la cual estas urbes agigantadas se adaptan muy bien tanto a las estructuras de mercado y producción flexibles, como a la hipermovilidad de grandes sectores laborales fuertemente precarizados, pero no así a la necesidad de reconocimiento y equidistancia de las subjetividades y de los imaginarios colectivos que dan vida a sus diferentes ensamblajes urbanos.

La ciudad —entendida en términos platónicos como el lugar en el que la relación Estado/individuo se encuentra mediada por instituciones que diferencian claramente lo público de lo privado— ya no es el hábitat natural de lo humano, sino el recurso extremo de la habitabilidad. Como de los cascos viejos de las ciudades amuralladas, las macrourbes guardan hoy de la *civitas* ideal solamente restos (contrafuertes, esquinas de fraile, dinteles, cornisas, etcétera), sobre los que se adosan sobrecapas de arquitecturas posmodernas, entrecruzamientos de *ethnoscapes* —como ha llamado Appadurai (1986) a los paisajes urbanos conformados por turistas, trabajadores temporales, refugiados, exiliados, etcétera—, y complejos urbanísticos multifamiliares (en tiempos en los que la familia ha dejado de ser la unidad productiva, afectiva y civil por antonomasia).

Junto a la irrupción de las diferentes definiciones de lo posciudadano, el planeamiento urbanístico de las megalópolis latinoamericanas aparece cada vez más como una expectativa constante de gentrificación de un subdesarrollo que ni el estado, ni la arquitectura ni las políticas públicas parecen poder racionalizar democráticamente. Éstas últimas se han desarrollado a la sombra del crecimiento voraz de la mancha urbana, la cual suele componerse a partir de la mezcla de un hacinamiento constante, una centralización de las políticas y los equipamientos culturales, unos flujos migratorios centrípetos seguidos de la segregación o la periferización de algunos sectores de la población y una ultraburocratización de la administración pública.

II. POLÍTICAS DE SUBJETIVACIÓN: DEL ARTE PÚBLICO A LA TRANSFORMACIÓN SIMBÓLICA DE LO METROPOLITANO EN LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS

Como lo demuestran los programas de desarrollo social por un lado y los planes de fomento cultural de las megalópolis latinoamericanas por el otro, las políticas públicas culturales promueven la idea de que las diferentes estrategias de intervención artística en el espacio público son soluciones factibles, deseables y cuantificables frente a los problemas que la planificación y el desarrollo urbano han dejado pendientes. La política cultural, por lo tanto, se ha sabido montar muy bien en el superávit de reconocimiento ciudadano que ha adquirido el discurso de la crítica institucional ejercido desde la panorámica de las prácticas del arte político. Con él, la gestión institucional del espacio público ha conseguido generar una idea de compromiso social tanto con la cultura y los creadores como con las instituciones sociales y culturales. Temas como la inmigración, la desigualdad, la diversidad cultural, o la ciudad misma como

objeto de reflexión, son parte de la agenda habitual de las políticas culturales actuales de las instituciones públicas y privadas de las megalópolis.

En convergencia con el discurso del arte colaborativo y ante la exigencia o aspiración de generar experiencias estéticas comunitarias (intervenciones artísticas en el espacio público dirigidas a ser parte del entramado cultural de la ciudad), muchas propuestas artísticas se conciben a sí mismas también como alternativas concretas y reales de intervención estratégica y de renovación del espacio urbano. Una especie de altruismo cultural —ofrecido por el artista, pero financiado por instituciones públicas o privadas que dependen de un reconocimiento social constante y una permanente actualización de su poder simbólico en el espacio público—, el cual intenta suplir la ineficacia de las plataformas institucionales y estatales ante los problemas de bienestar social y habitabilidad urbana.

No obstante, frente a la inconmensurable escala de algunos problemas como la habitabilidad, el hacinamiento y la pobreza de las macrociudades latinoamericanas en la época de las posciudadanías, es difícil percibir con claridad qué tipo de estrategias político-estéticas de apropiación del espacio público pueden efectivamente ayudar a revertir tal situación de crecimiento desordenado y exclusión social. Por otro lado, la posibilidad de que el arte público propicie algún tipo de desplazamiento respecto a las actuales formas de producción social de lo metropolitano o respecto al agenciamiento de nuevas políticas de subjetivación tiende a diluirse, cada vez más, bajo la creciente promoción transnacional de las industrias creativas, la capitalización de ciudades para el turismo y la localización afirmativa de la globalidad a través de la culturalización de la economía. No obstante, ahí donde se cruzan los campos de reflexión de los estudios visuales, la dimensión política de los imaginarios urbanos y las estrategias de negociación crítica de las prácticas artísticas contemporáneas se abren algunas grietas para imaginar, proponer y promover posibilidades de habitabilidad más equilibradas.

Si se previene de todas las formas de idealización estética, la rearticulación de nuevas formas de representación del espacio urbano desde el campo del arte puede funcionar como bisagra entre la acción micropolítica de los imaginarios urbanos y las tácticas de apropiación de «los lugares» de la ciudadanía. Los imaginarios urbanos pueden ser, en este sentido, elementos en los que no sólo se reconozcan las expectativas, usos y usuarios del espacio social, sino también las prácticas micorbánas o micropolíticas ciudadanas a las que se ha referido Michel de Certeau (1984) respecto a la concienciación de lo cotidiano.

La rearticulación de los imaginarios a partir de las prácticas artísticas de la representación urbana deben, por lo mismo, eludir la retórica de la autonomía del arte; de no hacerlo, éstos tenderán a promover situaciones contradictorias respecto al nexo entre representación estética y representación política o derivarán en prácticas de estetización del subdesarrollo urbano que sólo podrán cumplir con la función de dar imagen a las preocupaciones éticas de las instituciones de carácter social. La circulación estética de los imaginarios urbanos debe buscar entonces la concordancia entre las políticas públicas que atienden

asuntos de ciudadanía y las políticas culturales que abordan las problemáticas de la ciudad desde el ámbito de la reflexión y la experimentación estéticas sin caer en el falso dilema de la estetización del espacio público como una forma de despolitización de las prácticas artísticas.

Por ello, el tipo de revalorización de la dimensión política de los imaginarios urbanos a la que pretendemos hacer referencia (la cual podríamos definir como el espectro micropolítico de las representaciones estéticas de la ciudad o como el sistema de producción estética de los contenidos simbólicos del espacio urbano), se relaciona más con una expectativa indirecta de la circulación inmaterial de las imágenes de la ciudadanía. Esta dimensión puede considerarse como una «acción sinálgica», en la medida en que, si bien es insembrada con las intervenciones artísticas en el espacio público, sólo puede ser activada a partir de la apropiación colectiva y politizada de una nueva imagen de lo ciudadano. Esta «acción sinálgica» podría definirse entonces como un conjunto de expectativas contenidas en ciertas prácticas artísticas, a través de las cuales se posibilita la apropiación de diversos referentes culturales urbanos con los que, de manera estrictamente indirecta y no planificada, se pueden motivar cambios concretos y sustanciales en situaciones políticas usualmente consideradas como «extraartísticas».

Este planteamiento no supondría una separación entre el campo de acción del arte respecto a la esfera política de la ciudadanía sino, por el contrario, una nueva manera de reconectar la acción y el activismo ciudadano con el punto donde convergen las representaciones políticas y las representaciones estéticas de los habitantes de una ciudad. Un ejemplo serían aquellas coyunturas políticas en las que los ciudadanos reorganizan sus representaciones urbanas ante la necesidad de negociar las políticas públicas que les incumben, como en el caso de un plebiscito o ante una encuesta ciudadana. Otros ejemplos serían aquellas situaciones en las que el desarrollo comunitario se percibe como algo más cercano y conveniente que el desarrollo individual, o aquellas en las que los individuos particulares se ven forzados a rearticular su biografía ciudadana y sus estrategias de pertenencia territorial frente a un nuevo proyecto de ciudad imaginado colectivamente.

Las micropolíticas estéticas de los imaginarios urbanos son entonces motores epistemológicos en pequeña escala a partir de los cuales pueden incubarse potentes transformaciones sociales. Sin embargo, la mera representación de diseños ciudadanos no excluyentes o de reformulaciones psicogeográficas de la urbanidad a través del arte no consiguen articular, por sí mismas, el potencial político radical de los imaginarios urbanos en tanto deseos colectivos materializables.

III. LA CIUDAD LATINOAMERICANA: LABORATORIO CURATORIAL PARA EL PENSAMIENTO ESTÉTICO

Debido a lo señalado hasta aquí no es extraño que la urbanidad, la ciudadanía y los imaginarios culturales latinoamericanos se hayan convertido en preocupaciones permanentes para el arte contemporáneo, las prácticas curatoriales y las políticas culturales participativas. Múltiples artistas y gestores culturales,

cada uno desde su propio ángulo de acción, se manifiestan y toman posición frente a estos problemas. En el transcurso de los últimos diez años, por decirlo de alguna manera, la ciudad latinoamericana se ha convertido en objeto de una constante reflexión estética. A partir de un conjunto de calificativos que han terminado por parecer indisolubles de la geografía urbana de Latinoamérica (subdesarrollo, hiperdensificación, desorden, violencia, marginalidad, pobreza, etcétera) ciudades como Sao Paulo, Ciudad de México, Santiago de Chile, Bogotá, Panamá, Colombia, Río de Janeiro, etcétera, motivan polémicas, intervenciones, discusiones y teorizaciones de diferente índole.

En consecuencia, importantes bienales, ferias, exposiciones, simposios y demás eventos internacionales, promovidos por instituciones públicas y privadas, han tematizado recientemente sus líneas de investigación alrededor de aspectos como la participación en la esfera pública, la convergencia de lo local con lo global, las ciudades fronterizas, las subculturas o la densidad demográfica de Latinoamérica.

En el campo de las prácticas artísticas contemporáneas podemos encontrar interesantes ejemplos de exposiciones *in situ*, así como investigaciones curatoriales itinerantes y en proceso, las cuales centran su mirada en lo que las macrociudades latinoamericanas tienen de abrumadoras y maravillosas, exóticas y cercanas, o imposibles e indescifrables. La ciudad latinoamericana como experiencia estética y epistemológica se ha convertido, por lo tanto, en un laboratorio en el que coinciden antropólogos, urbanistas, curadores, artistas, políticos, *lobbys* turísticos y empresariales, gestores culturales, etcétera, cada uno intentando decodificar los atractivos, ventajas, riesgos e intereses que las ciudades latinoamericanas y sus imaginarios culturales despiertan.

Como ejemplos clave para entender esta tendencia podríamos citar proyectos como el desarrollado por Gerardo Mosquera y Adrienne Samos titulado *CiudadMÚLTIPLEcity*, el cual fue celebrado en la ciudad de Panamá en 2003 y que reunió a artistas como Brooke Alfaro, Francis Alÿs, Rafael Ortega, Ghada Amer, Gustavo Araujo, Gustavo Artigas, el colectivo Artway of Thinking, Yoan Capote, Cildo Meireles, etcétera, quienes trabajaron en proyectos de intervención pública a nivel de calle y de la vida cotidiana panameña. Este proyecto buscaba, en palabras del propio Mosquera, «convertir la ciudad de Panamá en la protagonista de las acciones artísticas» (2006). También celebrada en 2003, la exhibición *CaracasCase* abordaba por su parte la idea del potencial cultural del urbanismo informal. Promovida por el Urban Think Thank, la muestra condensaba el resultado de un trabajo de investigación llevado a cabo por investigadores de más de quince países sobre las transformaciones de la ciudad venezolana. Esta iniciativa fue coordinada con fondos del Gobierno Federal Alemán y de la Fundación Cultural Alemana Berlin/Halle a través de una serie de consultores internacionales, entre los que destacan la curadora Catherine David, el geógrafo Neil Smith, el economista Elmar Altvater, el arquitecto Kristin Feriéis, etcétera.

Con un tono político marcadamente diferente, el proyecto *ExArgentina* desarrolló entre 2002 y 2006 una serie de exposiciones, coloquios y ediciones

alrededor del asunto de la crisis económica argentina de 2001. Este proyecto intentaba conectar la dimensión internacional del aparato financiero con las manifestaciones y levantamientos populares internos. Aunque el campo de análisis era la economía global de Argentina en su conjunto, la zona de ingenios de Tucumán, la ciudad de Rosario y la capital Buenos Aires protagonizaron una especie de triangulación en la relación entre el activismo, las prácticas artísticas comprometidas y la crítica a los influjos del capitalismo neoliberal en Argentina a partir de la década de los setenta. Un ejemplo de esta focalización fue el coloquio *BuenosAires2003. La crisis de la representación* organizado como antesala de la exposición *Pasos para huir del trabajo al hacer* (celebrada en Colonia en 2004), la cual fue quizá la muestra más conocida del proyecto *ExArgentina*. Para la base teórica del coloquio se contó con la participación de especialistas de la talla de Ernesto Laclau, Maurizio Lazzarato, Scout Lash y Katja Difenbach por un lado, y los artistas-investigadores agrupados bajo el Colectivo Situaciones por el otro, quienes debatieron sobre la ruptura acontecida entre los vicios de la clase política y los deseos populares y desilusiones políticas colectivas.

Otro ejemplo de evento internacional de gran formato es el que pone en interacción a la ciudad de Tijuana (México) con la de San Diego (California), separadas geográficamente por sólo veinte kilómetros; con el título de *InSite*, esta trienal es un proyecto bicultural concebido como una iniciativa de producción de arte colaborativo en el espacio público, el cual se celebra desde 1992. Este evento problematiza el contexto cultural de ambas ciudades a partir de la transculturalidad y la hibridación fronterizas en un intento por desvanecer la idea de frontera política entre la cultura hispanoamericana y la (mal llamada) cultura americana o norteamericana de los Estados Unidos. Repensar no sólo la separación geográfica sino también la separación simbólica, ha permitido que la frontera entre estas dos ciudades se convierta en una forma límite de reflexión estética de la ciudad latinoamericana.

En la misma línea de eventos de arte público de gran formato, la Bienal de la Habana celebró su novena edición entre los meses de marzo y abril de 2006. La temática medular de la bienal giró en torno a la idea de las *Dinámicas de la Cultura Urbana*, subtítulo de la muestra. Nacida en 1984, esta bienal surgió con la idea de investigar, difundir y promover las artes plásticas de Latinoamérica y el Caribe, pero rápidamente amplió sus expectativas incluyendo artistas y experiencias culturales de África, Asia y el resto del mundo. En la actualidad, como prácticamente todas las bienales, la Bienal de la Habana dibuja una cartografía «universal» del arte contemporáneo pero, al mismo tiempo, intenta mantener un punto de especificidad: el de la lectura del arte internacional «desde» su insularidad, su localidad e incluso —ante la lógica de los ejes del poder económico— de su carácter periférico o marginal.

Lejos de priorizar la presencia de artistas latinoamericanos, la última Bienal de la Habana ha apostado más bien por destacar tanto los visos de marginalidad que permanecen en los circuitos de la cultura visual contemporánea, como las características de los intercambios culturales entre las «geografías centrales» y las «geografías periféricas» del arte actual.

A través de diversos proyectos de exposición, talleres, ciclos de conferencias, intervenciones en el espacio público, etcétera, la Novena Bienal de la Habana se sumó así a la inercia global por repensar el punto de convergencia entre la cultura visual, las nuevas formas de ciudadanía, la participación directa y la inscripción de las prácticas artísticas actuales en la esfera pública. Mediante una propuesta curatorial bien definida, esta bienal intentó a su manera dar un giro a la idea de la urbanidad latinoamericana como el laboratorio ideal para medir el impacto estético y la intervención cultural desde el campo de las prácticas artísticas contemporáneas.

IV. LA NOVENA BIENAL DE LA HABANA. ALGUNAS ESTRATEGIAS PARA IMAGINAR LA CIUDAD DESDE LA INTIMIDAD DE LO URBANO

Como es fácil percibir, no sólo la Bienal de la Habana sino también la propia cultura y la sociedad cubanas se encuentran inmersas tanto en un profundo atolladero económico, como en una crisis organizativa, estructural e ideológica, la cual parece absorber muchos de los esfuerzos en un mar de constantes contradicciones. Bajo este marco, la última Bienal de la Habana, para los ojos del visitante foráneo, fue percibida como una multiplicidad escurridiza de escenarios, intervenciones públicas y propuestas alternativas, que en su irradiación inagotable, terminaron por dibujar un mapa de ofertas inconexas debido al irregular nivel del programa de eventos y a la ausencia de una buena planificación de la agenda de actividades. Como en otras ediciones, el *leit motiv* de la bienal fue en consecuencia el solapamiento, la incongruencia y la falta de efectividad de la programación. Presumiblemente, el impulso por centralizar y oficializar ciertas propuestas terminó por generar un enjambre difuso que, de manera contraproducente, opacó las temáticas centrales por las que apostaban sus curadores.

En una bienal en la que más de dos terceras partes de los artistas que participan en las actividades culturales no son reconocidos oficialmente por la organización central, es fácil imaginar que gran parte del potencial creativo se encuentra en circuitos alternativos y en actividades que no emergen ante el espectador de manera inmediata. Así, de alrededor de cuatrocientos artistas que se dieron cita en la ciudad de La Habana, más de 270 formaban parte de lo que se conoce como las «actividades colaterales», o bien trabajaban en proyectos paralelos a la bienal, entre los que se encontraban, como era de esperarse, los de un carácter político y crítico más directo y punzante.

La Fortaleza de San Carlos, conocida popularmente como la «Cabaña», ha sido tradicionalmente la sede principal y oficial de la bienal. En ella suelen llevarse a cabo los actos de inauguración del evento. En esta ocasión, sus naves acogieron a más de noventa artistas con los que, desafortunadamente, se tejió un hilo curatorial bastante tímido con sólo unas cuantas interesantes sorpresas. El tratamiento de las diferencias culturales latinoamericanas en el espacio público (una de las temáticas de la bienal que mayor expectación habían generado) resultó en este recinto una desilusión casi homogénea que tendía en

repetidas ocasiones a fetichizar lo popular en una marcada tendencia hacia la estetización mediante localismos *kitsch* y hacia la auto marginalización como estrategia representativa.

Tal fue el caso de tres artistas fotógrafas. La boliviana Raquel Schwartz, quien presentó su serie de fotografías de mediano formato titulada *Retratos Urbanos*, en las cuales aparecen representadas situaciones y personajes de carácter cotidianamente popular como lo son los interiores de los locales de servicios o las paradas de mercados saturadas de objetos de colores. Sin el empuje crítico que tenía la instalación *Ilusión* que esta artista presentó en el marco de la Quinta Bienal de Mercosur, sus retratos flotaron en una superflua ilustración de la clase trabajadora marginal latinoamericana. En un tono similar, las reproducciones fotográficas de la venezolana Sara Maneiro daban cuenta de situaciones cotidianas bañadas de imágenes sobre la violencia, el sincretismo religioso o la caótica vida de la ciudad a través de una serie de restos materiales que la artista recogió en diversos paseos por la ciudad de Caracas. Al interior de esta serie, titulada *Souvenirs de Caracas*, aunque se pretendía una búsqueda antropológica de la urbanidad venezolana, el resultado parecía reducirse a un conjunto de *collages* de gestos triviales y objetos intrascendentes aglutinados bajo una mirada un tanto distante y escéptica. Las fotografías panorámicas de la peruana Andrea Miranda también recogían escenas de mercados con las típicas rotulaciones de los carteles de precios, la acumulación de mercancías extrañas y delirantes ante la mirada foránea, el colorismo y demás ingredientes del folclore de los ambientes populares.

Mucho más profunda e interesante respecto a los imaginarios urbanos fue la propuesta de la artista colombiana Margarita Pineda. Esta artista, radicada hace algún tiempo en la ciudad de Barcelona, promovió un intercambio de camisetas nuevas por camisetas usadas de transeúntes de las calles habaneras; el intercambio implicaba que los peatones dibujaran sobre un mapa de la capital cubana sus recorridos habituales, sus movimientos por las calles de la ciudad. Estos trazos, vertidos como dibujos a escala de los propios mapas mentales urbanos de los habitantes de La Habana, eran a su vez calcados en las camisas obtenidas a través del intercambio y después bordados por la propia artista. Los diferentes procesos de la acción eran llevados a cabo *in situ* en la «Cabaña». Al final de cada jornada, hileras de perchas con camisetas colgantes almacenaban las «psicogeografías» de los participantes, es decir, los mapas íntimos y personales a través de los cuales éstos imaginan sus espacios físicos inmediatos. Las imágenes de la ciudad fueron así reconvertidas en trabajo manual y materializadas en una dinámica de colaboración entre la artista y los peatones. La metáfora del hilo y la del recorrido por la ciudad, trabajaban por lo tanto en un nivel muy personal de la vivencia urbana.

Otra intervención interesante fue la llevada a cabo por el reconocido artista cubano Ramón Serrano quien, a través de una serie de fotoinstalaciones, abordó el tema del turismo ideológico de la isla. Con el título de *Espejismos*, esta pieza consiste en un conjunto de reproducciones fotográficas sobre lienzo de algunos de los hoteles más emblemáticos de La Habana, las cuales descan-



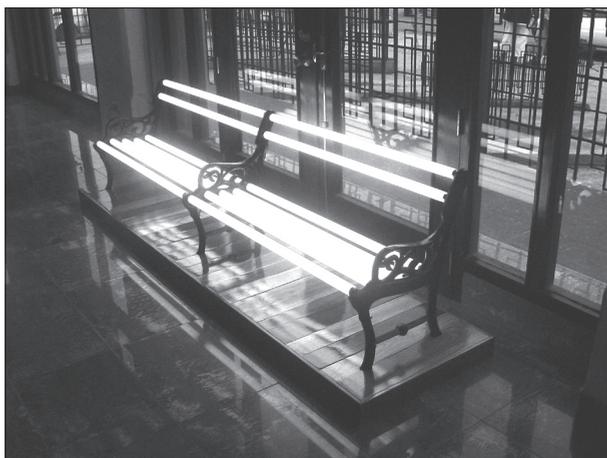
Ramón Serrano, *Espejismos*, 2005. Instalación, fotografías digitales sobre lienzo, dimensiones variables. Catálogo de la IX Bienal de La Habana

san sobre pilas de libros de la más estricta estirpe marxista empleada por el socialismo real de la isla. Los huecogramados sobre cristales de autobuses del alemán Ottjörn, en resonancia con la acción de Margarita Pineda, trabajaban también la materialización de mensajes urbanos realizados indiferente y anónimamente por usuarios de ese transporte público. La obra la conforman tanto las impresiones sobre papel como los propios cristales de los autobuses, los cuales fueron desmontados para que cumplieran la función de placas de impresión. La instalación de luz del japonés Goh Ideta, la cual fragmenta la presencia de los sujetos sobre el territorio, desdibujando la relación identidad/espacio físico, trabajaba también con una gran economía de elementos algunos aspectos primordiales de la relación entre lo urbano y lo individual. La instalación del cubano Franklin Álvarez, aunque ahogada por las dimensiones de la pieza —un trampolín que tiene como piscina un conjunto de contenedores repletos de desperdicios— daba lugar a una crítica del espacio social cubano de manera muy directa y aguda.

Debido a problemas presupuestarios de la bienal, fue notoria la ausencia del proyecto *Territorio Sao Paolo*, el cual trabaja sobre la idea de la «imaginación revolucionaria de las ciudades». Más conocida, pero no por ello menos interesante, la otra intervención individual pensada para la «Cabaña» corrió a cargo de la artista francesa Lucy Orta quien, a través de su ropa-refugio (*refuge wear*) y sus arquitecturas con alma (*architecture with souls*) planteó aspectos como la exclusión y la habitabilidad extrema de las ciudades.

El centro Wilfredo Lam, al otro lado de la bahía, presentó por su parte dos exposiciones que no terminaban de encajar en el discurso global de la bienal. Una del fotógrafo americano Spencer Tunick, la cual repetía el esquema que ya le conocemos: cinco o seis fotos de gran formato de diversas ciudades con esculturas masivas de cuerpos desnudos. En este caso, ni siquiera existía el atractivo de que algunas de ellas fueran tomadas en La Habana para suscitar el interés local. La otra exposición individual intentaba mostrar al Carlos Saura fotógrafo con una serie de fotopinturas absolutamente irrelevantes respecto a los ejes de introspección artística de la bienal.

En la fachada del centro, sin embargo, la intervención del colectivo mexicano



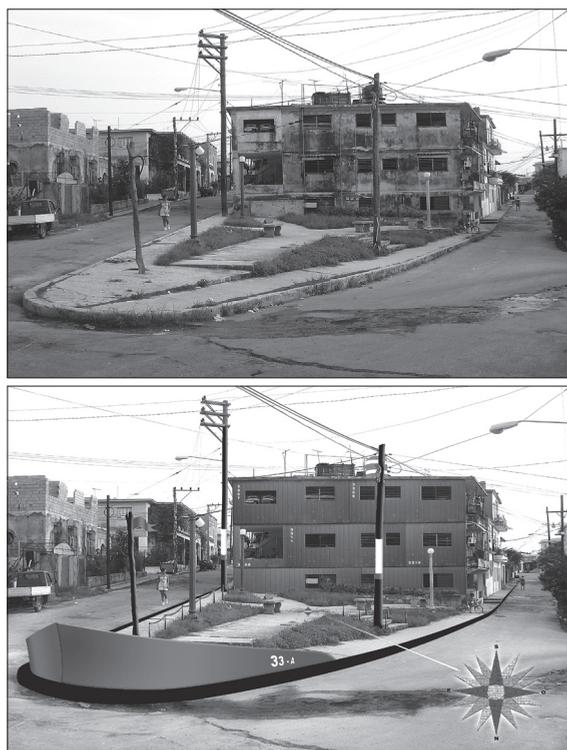
Analía Amaya, *Banco lumínico*, 2003-2005. Tubos de luz fría y metal.
Galería Habana, Departamento de Intervenciones públicas

Tercerunquinto presentaba una propuesta verdaderamente interesante titulada *Iluminación Pública*, la cual consistía en utilizar la electricidad del Centro Wilfredo Lam (el cual es el punto neurálgico de la organización, la difusión, la prensa, el recibimiento de artistas, la información de actividades, etcétera de la bienal) para iluminar la acera exterior del recinto, volviendo pública la energía productiva, privada y restringida del centro. La pieza del colectivo se infiltraba de manera crítica —a diferentes niveles— entre las políticas públicas y culturales cubanas, ya que el 2006 había sido declarado por el régimen de Castro como el año de la Revolución Energética en Cuba. Las palabras del propio Fidel (quien ha afirmado: «para mediados de 2006 nos sobrará electricidad») fueron, por lo tanto, el trasfondo de la intervención *Iluminación Pública*, la cual desbloquea la «estrategia de Estado» de restricción del horario de iluminación pública, desvelando las conexiones entre el valor social del arte, las instituciones públicas culturales y las normativas gubernamentales, como elementos que contradicen las ideas de bienestar social nacional.

Como habíamos dicho antes, las exposiciones menos centrales aglutinaron algunas de las propuestas más inquietantes. La exposición del cubano Wilfredo Prieto en el Convento de Santa Clara consistió en la escueta instalación de una pequeña escultura formada por un poco de grasa, un jabón y una cáscara de plátano en el centro de una monumental sala. Con un lenguaje sencillo y un gesto en apariencia humorístico, *Grasa, jabón y plátano* reinventaba el sentido social de lo resbaladizo, propiciando una lectura de las tensiones sociales más inminentes —y por lo mismo menos visibles— de lo cotidiano, haciendo una acertada lectura de la idiosincrasia cubana y de la dependencia y subsistencia colectivas. Esta intervención de reducidas dimensiones fue producida por el propio Wilfredo Prieto tras negársele la posibilidad de intervenir la calle con su obra *Ouroboros*, una inmensa grúa de carga en aparente estado de auto suspensión, la cual pudo verse como parte del proyecto Madrid Abierto en España. En los talleres de la artista Tania Bruguera, por su parte, largas jorna-

das de presentaciones de proyectos permitieron un acercamiento a propuestas artísticas frescas y bien conseguidas, como la del joven artista Reiner Quer, la cual consistía en el aumento de la ilegibilidad de mensajes políticos —pintados tradicionalmente sobre las paredes de las calles con letras manuscritas de dos colores— mediante el doble juego de resaltado del color inferior por un lado y de abandono a las inclemencias del clima del color superior por el otro. La instalación de la artista Ana Olema, por su parte, consistía en unir las dos casas contiguas a su vivienda con una fila de zapatos, la de la izquierda pertenece a un funcionario norteamericano, y la de la derecha a uno cubano; en poco tiempo, los transeúntes se habían robado los zapatos rompiendo el nexo de unión entre estos servidores públicos. La demanda pública de bienes elementales había simbolizado las relaciones interinstitucionales del país.

En este mismo contexto fue presentada la intervención pública del artista Alejandro Ulloa titulada *La Barriada*, al parecer el más claro ejemplo que pudo verse en el marco de la bienal de arte colaborativo basado en la comunidad, en el esfuerzo voluntario y en la disolución del artista hacia la figura de un simple generador de ideas para el bien común. Apoyado por el trabajo de los vecinos, este artista propició la remodelación de una esquina abandonada de un barrio marginal de La Habana, transformándolo en una especie de proa de barco. La red de sociabilidad y comunidad, en este caso, funcionó como el elemento sobre el que se sostiene la iniciativa artística de Ulloa.



Alejandro Ulloa, *Sin título*, 2006. Documentación de intervención pública en una comunidad. Ciudad de La Habana, Cuba. Cortesía del artista

El Museo Nacional de Bellas Artes acogió el proyecto *Museo Tomado*, el cual incluía a seis importantes videoartistas cubanos (Toriac, Cordero, Bruguera, Saavedra, Garaicoa, Rodríguez-de la Cal). Este museo se convirtió también en la sede del evento teórico *ForumIdea06* coordinado por Dannys Montes de Oca, en el cual participaron una treintena de críticos, curadores y escritores. Dividido en ejes temáticos como: los espacios de representación, la visualidad urbana, los nuevos públicos, lo global y la supervivencia urbana, y la tecnología y la interactividad urbanas; las polémicas y reflexiones suscitadas en este ciclo de conferencias de tres días consiguieron abrir líneas de trabajo impostergables para la transformación de las megaciudades latinoamericanas.

Otras exposiciones de la bienal intentaron conectar ciudades separadas geográficamente a través del flujo e intercambio de prácticas y artistas. Tal fue el caso de la muestra *CubaBrasil* enfocada al arte callejero y al *graffiti*, o la muestra *Ciudades Internas/Habana-Berlín*, las cuales, a pesar de su buen *staff* de artistas, no consiguieron traspasar el carácter fortuito de las vinculaciones ciudadano-geográficas.

Tomando en cuenta esta pequeña muestra de lecturas y experiencias estéticas acontecidas en el marco de la Novena Bienal de la Habana, se puede argumentar que la necesidad de experiencias urbanas vividas desde la intimidad, y desde los deseos individuales y colectivos es, quizá, una de las actitudes que palpitan, en la actualidad, con más fuerza en el campo de las prácticas artísticas y en el de la curaduría internacional.

IV. CIUDAD DE MÉXICO: ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LA VERTICALIDAD

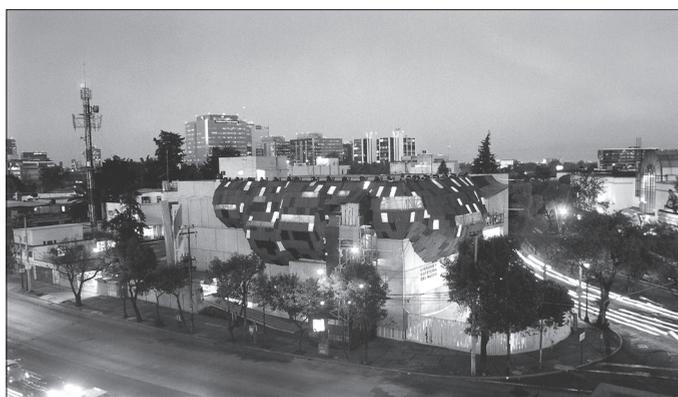
Paracaidista. Av. Revolución No. 1608 bis de Héctor Zamora

Uno de los *urban cores* del territorio latinoamericano más inquietantes en la actualidad es el que se conoce como Zona Metropolitana de Ciudad de México (ZMCM), la cual comprende no sólo todas las delegaciones políticas (ayuntamientos administrativos) del Distrito Federal (DF) sino también más de 27 municipios aledaños (con una población que rebasa los 25 millones de habitantes). Esta ciudad de ciudades propone, en este sentido, un paisaje urbano prácticamente inaprehensible. El crecimiento demográfico de la ZMCM, atrapado en una estructura fractal de conurbanización perpetua, es el resultado de un comportamiento urbano contradictorio (el cual caracteriza a gran parte de las ciudades de Latinoamérica): la tendencia a perpetuar el oxímoron «desarrollo con pobreza» como un supuesto mecanismo de sostenibilidad.

Situada en el interior mismo de muchos de los ejes políticos, económicos y estéticos de entrecruzamiento de la ZMCM, la pieza que el artista mexicano Héctor Zamora adosó a la fachada del Museo de Arte Carrillo Gil en 2004 puede ayudarnos a explicar la manera en la que una intervención artística en el espacio público puede convertirse en un superávit representacional de los imaginarios urbanos colectivos. La intervención de Zamora, titulada *Paracaidista. Av. Revolución No. 1608 bis*, consistía en la parasitación de una de las instituciones

museísticas más representativamente oficiales del contexto cultural mexicano con una vivienda básica, construida no sólo con los materiales de más baja calidad, precio e inmediata obtención, sino con las técnicas vernáculas que la ingeniería de autoconstrucción popular ha desarrollado en una ciudad que se ha edificado de manera informal en casi un 80%, es decir, al margen del diseño, lineamientos, control y planeación urbanísticos.

En México, el «paracaidismo» es el nombre que se le da a los asentamientos irregulares (generalmente, en los linderos de las zonas conurbanas), los cuales suelen edificarse en cordilleras que propician un hacinamiento caótico y en caída, del que los registros fotográficos aéreos han hecho ya una imagen común de la urbanidad periférica latinoamericana. La intervención de Héctor Zamora partió entonces del principio de llevar a la vertical absoluta la estrategia de apropiación del espacio público característica del paracaidismo.



Héctor Zamora, *Paracaidista*. Av. Revolución No. 1608 bis, 2004. Vista aérea de la intervención al Museo de Arte Carrillo Gil. México, D. F. Cortesía del artista

El parásito de Zamora (en el cual el artista vivió durante aproximadamente tres meses) absorbía del museo los recursos energéticos indispensables —agua, electricidad, etcétera— de manera subversiva e inteligente, como lo hacen también los asentamientos ilegales; es decir, por medio de técnicas como los «diablitos» (instrumentos que bloquean, alteran o reconducen los contadores de energía para minimizar o anular el gasto de luz de un edificio). Su habitáculo, por lo tanto, estaba doblemente «colgado» (o suspendido) de los suministros de la institución.

A través de esta estrategia, la vivienda paracaidista de Zamora convirtió en privado el espacio público del museo. Esta inversión de la imagen y el valor institucionales, junto a la visualización pública (de escala explícitamente macrourbana) de las estrategias «ilegales» e informales de la habitabilidad extrema de Ciudad de México, propiciaron un cortocircuito entre la representación institucional de la acción artística del museo, la justificación ética y estética de la intervención urbanística del artista y el imaginario ciudadano de los vecinos contiguos.

Sin haber funcionado como una premeditación (pero quizá sí como una expectativa sinérgica de su obra), uno de los motivos por los cuales Héctor Zamora



Héctor Zamora, *Paracaidista*. Av. Revolución No. 1608 bis. Vista peatonal. Cortesía del artista

decidió intervenir este museo, y no otro, fue el hecho de que el Museo de Arte Carrillo Gil estuviera asentado en uno de los límites de la capital mexicana en donde el museo comparte vecindad con amplios asentamientos irregulares de «paracaidistas». Por esta razón, muchos vecinos denunciaron el temor de que la obra de Zamora promoviera represalias legales frente a los colonos (paracaidistas), quienes de golpe habían visto escenificada tanto la marginalidad, como el carácter informal, inseguro e ilegal de sus viviendas.

La instalación *Paracaidista*. Av. Revolución No. 1608 bis no intentaba por lo tanto, resolver ninguno de los múltiples problemas de vivienda y habitabilidad de la «huella ecológica» del DF, ni tampoco intentaba denunciar ninguna política pública específica (ni la del museo ni la del gobierno de la ciudad); su estrategia consistía más bien en lidiar una batalla estructural, legal, ingenieril y poética con la institución (y con la verticalidad tanto de las políticas sociales y culturales como con la verticalidad de la fachada del museo). Así, la obra había echado a andar una contradicción que había asumido como propia, en la medida en que la propia habitabilidad e institucionalidad del arte y de las políticas públicas en el contexto en el que se emplazó la obra de Zamora, son por sí mismas contradictorias.

A pesar de que no todo el público supo, en su momento que la obra había sido clausurada por el gobierno de la ciudad antes de su inauguración (argumentando el incumplimiento técnico de los lineamientos urbanos de la ciudad), los procesos de construcción del imaginario urbano de la Ciudad de México, a partir de esta parasitación institucional habían, sin embargo, conseguido ampliar su rango de percepción sobre el problema de la habitabilidad urbana. El nivel de profundidad de infiltración en la institucionalidad del arte que la pieza de Zamora había conseguido, consistía entonces en un hecho importante: que la resignificación del discurso de la autonomía del arte (como estrategia de

justificación, excepción y acreditación interinstitucional de una práctica artística) había servido para propósitos ajenos y posteriores al valor intrínseco de lo artístico. Así, el juego entre la crítica institucional y la institucionalización de la crítica había alcanzado un nivel de ironía funcional aprovechable desde el campo de los imaginarios urbanos de la ciudad.

VI. CONCLUSIÓN

Como ha intentado demostrar Armando Silva en sus estudios y encuestas sobre las ciudades latinoamericanas, la relación que guardan los imaginarios urbanos con la construcción de redes posciudadanas de alta complejidad es un ingrediente vital para entender cómo circulan y cómo se negocian las políticas y las estéticas representacionales de los individuos; cómo las identidades adquieren —también— un valor simbólico en el mercado global de la subjetividad y cómo los ciudadanos suscriben o renuncian a sus pertenencias culturales o territoriales.

Los imaginarios culturales urbanos —en tanto excedentes simbólicos de lo ciudadano— deben concebirse entonces como algo más que un conjunto de recursos inmateriales gestionables desde las políticas públicas o como finalidades estéticas de ciertas prácticas artísticas con pretensiones sociales; estos también pueden ser pensados como una nueva ágora en donde las confrontaciones estéticas y políticas generan contrapuntos entre la subjetividad territorial y el agenciamiento cultural, entre la representación participativa y la acción política directa, entre diseños de ciudad dibujados desde la perspectiva de las administraciones y nuevas formas de urbanización multitudinaria menos jerarquizadas y más conectadas con estructuras reales de solidaridad.

Las nuevas realidades urbanas latinoamericanas ya no responden, pues, a diseños bien cohesionados de lo ciudadano (administrativa, arquitectónica, productiva, subjetiva o representacionalmente), sino a nuevas dinámicas multifocales del espacio urbano (en las que la percepción de lo público y lo privado se entremezclan y el poder institucional y las propuestas antisistémicas se vuelven interdependientes). Por ello, la teorización sobre la posciudadanía latinoamericana debe poner en el centro de sus preocupaciones ese espacio de conflicto en el que las representaciones políticas y estéticas de la ciudad se debaten en torno al futuro inmediato de la habitabilidad: los imaginarios urbanos.

Tomando prestado un término de Giovanni La Varra, lo urbano debe buscarse, en la actualidad, más en conglomerados de ciudades ocasionales (en las que incansablemente cobran vida y desaparecen experiencias efímeras de sociabilidad) que en el diseño demográfico de las macrociudades, en la gestión burocrática del espacio público o en el control estatal de la capacidad colectiva para imaginar escenarios más equilibrados y multidimensionales de la habitabilidad urbana. El carácter transformador del arte contemporáneo encuentra entonces sus límites en las políticas mismas de subjetivación de los imaginarios y en la capacidad misma de los ciudadanos para agenciarse las representaciones colectivas de lo que les es común.

REFERENCIAS

- APPADURAI, Arjun (ed.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARTER, Erica, James DONALD y Judith SQUIRES (eds.). (1993). *Space and place. Theories of identity and location*. London: Lawrence and Wishart.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. (1996). Latinoamericanismo, modernidad, globalización: Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón. En *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.
- DE CERTEAU, Michel. (1984). *The practice of everyday life*. Trad. Steven F. Rendall. Berkeley: University of California Press.
- DE JONG, Ferdinand. (2003). Globalising the self, localising the other. En Raney, K. (ed.). *Engage. Promoting greater understanding and enjoyment of the visual arts*, 13: Julio. London: Engage Publishers.
- DE LA CAMPA, Román. (1996). Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. En *Revista Iberoamericana*, 62: 176-177; Jul.-Dic.: 697-717. University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DE TORO, Alfonso y Fernando DE TORO (eds.). (1995). *Borders and margins: Post-colonialism and post-modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- (1999). *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica. Una posmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert.
- DIETERLEN, Paulette (comp.). (1997). *Justicia global y local*: México: UNAM.
- FABIO, Giraldo y Fernando VIVIESCAS (comp.). (1996). *Pensar la ciudad*. Santa Fé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- FISHER, Jean (ed.). (2000). *Reverberations: tactics of resistance, forms of agency in transcultural practices*. Amsterdam: Stichting Balie.
- FUSCO, Coco. (1989). About locating ourselves and our representations. En *Framework*, 36: 7-14. Detroit: Framework Publishers.
- GRANT, H. Kester. (1998). *Art, activism, & oppositionality. Essays from after-image*. London: Duke University Press.
- HARVEY, David. (1989). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell.
- . (1973). *Social justice and the city*. Baltimore: John Hopkins University.
- . (1985). *The urbanization of capital*. Oxford: Blackwell Publishers.
- . (1990). Between space and time: Reflections on the geographical imagination. En *Annals of the Association of American Geographers*, 80: 418-34. Washington DC.
- . (1985). *Consciousness and the urban experience*. Oxford: Blackwell Publishers.
- HUBBARD, Phil y otros. (2002). *Thinking geographically. Space, theory and contemporary human geography*. Nueva York: Continuum.
- KOOLHAAS, Rem. (2004). *Content*. Colonia: Taschen.

- . (1994). *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press.
- . (1995). *S,M,L,XL*. Róterdam: 010 Publishers.
- LACLAU, Ernesto. (1994). *The making of political identities*. Londres: Verso.
- LA VARRA, Giovanni. (2007). *Post-it city: The other european public spaces*. Obtenido en febrero de 2007 desde <http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/lavarratext.html>.
- LEFEBVRE, Henri. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- LYNCH, Kevin. (1960). *The image of the city*. Massachusetts: MIT Press.
- MACKENZIE, Fiona A. (2004). Place and the art of belonging. En *Cultural geographies*, vol. 11, num. 2. Londres: SAGE Publications.
- MATO, Daniel (coord.). (2002). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: FLACSO-CEAP/Universidad Central de Venezuela.
- MEDINA, Cuauhtémoc. (2001). Del aprovechamiento estético del subdesarrollo. En *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano de fin de siglo*. Valencia/Pernambuco: Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana-Governo do Estado de Pernambuco.
- MENDIETA, Eduardo. (1998). Modernidad, posmodernidad y poscolonialidad: Una búsqueda esperanzadora del tiempo. En Mandieta, Castro-Gómez. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- MOSQUERA, Gerardo. (2006). Dossier. Obtenido en febrero de 2007 desde <<http://www.arteamerica.cu/3/dossier/mosquera.htm>>.
- SMITH, Peter. (2001). *Transnational urbanism. Locating globalization*. Oxford: Blackwell.
- SASSEN, Saskia. (1998). *Globalization and its discontents: Essays on the new mobility of people and money*. New York: The New Press.
- SILVA, Armando. (1987). *Punto de vista ciudadano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- . (1992). *Imaginario urbano. Bogotá y San Paulo. Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- SOJA, Edward. (1989). *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*. New York/London: Verso.
- . (1993). History: Geography: Modernity. En During, (ed.). *The cultural studies reader*. Nueva York: Routledge.
- . (2000). *Postmetropolis: Critical studies of cities and regions*. Oxford: Blackwell Publishers.
- TAN, Pelin. (2004). Re-defining topography: suggestion on space/place in contemporary art. En Reinhold Goerling, Victorio de Borso (eds.). *Kulturelle topographies*. Düsseldorf: Stuttgart Verlag.
- . (2004). Border/migration/geography (representation of identity and transnational experiences). En *Art-Sociology: Symposium*. Estambul: Mimar Sinan University, Sociology Department.

- TERKENLI, Theano S. (2007). *The place of everyday life geographies in the production, reproduction and practice of cultural difference in a globalizing world*. Obtenido en febrero de 2007 desde <http://www.art-omna.org/NEW/past_issues/theory/05_The%20place%20of%20every%20life%20geographies_by%20Theano%20S_%20Terkenli.htm>.
- YÚDICE, George y otros. (1992). *On edge. The crisis of contemporary Latin American culture*. Minneapolis: University of Minnesota Pres.
- . (2002). Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales. En Daniel Mato (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-Universidad Central de Venezuela.

RECEPCIÓN: FEBRERO DE 2007

ACEPTACIÓN: MARZO 2007