

EL ARTE
Y LA CIUDAD

La materia, el cuerpo, paraísos programados

GERMÁN BOTERO*

Profesor Departamento de Diseño Industrial, Facultad de Artes

Universidad Nacional de Colombia

INTRODUCCIÓN

El tema arte-ciudad lo voy a desarrollar en torno a tres situaciones de *espacio-tiempo*, tres ciudades diferentes. Son tres fragmentos que no tienen una relación directa, pero que los podemos articular con un proceso por el cual el hombre ha trabajado la materia, en un recorrido que va de lo ritual a lo funcional.

Este proceso de lo ritual y ceremonial a lo funcional y operativo aparece muy claro y obvio si lo observamos efectuando un recorrido que se inició en nuestras ciudades ceremoniales prehispánicas, continúa con la ciudad comercial-colonial, la ciudad mecánica manufacturera del siglo XIX y la ciudad energética industrial del siglo XX.

Si seguimos con la "mirada" este proceso de connotación ritual funcional sobre lo material, estará acompañado de otros procesos, en particular me intereso por uno que es el concepto de inmaterialidad. En el mismo momento en que la materia abandona su connotación ritual y se le imprime el código funcional, asistimos a un proceso de inmaterialización, proceso ligado totalmente, a lo tecnológico, en primer lugar como consecuencia del desarrollo industrial de nuevos materiales, y más recientemente de los nuevos procesos energéticos que tienen que ver con la informática y la comunicación.

La ciudad es, cada vez, menos materia y más energía; la ciudad no es solamente más liviana aérea y densa sino que igualmente la ciudad es cada vez más mental y virtual.

* Profesor asociado, arquitecto y escultor.

Con los tres cortos fragmentos que he escogido quisiera aclarar un poco esta introducción.

Cuando hablo de lo ritual a lo funcional no quiero decir que los ritos desaparecen, tal vez existen, pero están ligados al consumo como función; los espacios en los que ritualizamos son los sitios de consumo, (centros comerciales, y otros).

El primer fragmento es la ciudad de Chán Chán, situada en la costa norte del Perú, cerca de la actual ciudad de Trujillo y cuyos restos arqueológicos han sido declarados patrimonio de la humanidad. A este primer fragmento le voy a llamar 'la materia'.

El segundo fragmento lo llamo 'el cuerpo' y corresponde a nuestra primera ciudad industrial de Colombia, situada en lo que se llamaba a finales del siglo pasado la región de Antioquía.

El tercer fragmento al cual llamo 'los paraísos programados' es la ciudad de Milton Keynes en Inglaterra a una hora de Londres; es una de las pocas ciudades en este planeta, que se planifica, es decir, existe primero como modelo en planos y tiene una temporalidad de desarrollo que cubre 25 años de 1967 a 1992.

LA MATERIA

La ciudad de Chán Chán¹ fue la capital del imperio chimú y tendrá su desarrollo del siglo XII al siglo XVI d.C. y alcanzaría su máximo poder expansivo en el momento de ser avasallada por el imperio inca en el año de 1470.

En el momento de la conquista de los incas, el reino Chimú abarcaba desde lo que es hoy la ciudad de Lima hasta la población de Tumbes en la frontera con el Ecuador. La dominación de los chimús por parte de los incas duraría unos 50 años; en 1532 llegaron a Tumbes los soldados españoles de Francisco Pizarro acabando con el imperio inca y con esta fabulosa prehistoria.

1. Chán Chán es una de las más grandes urbes de la América precolombina (...) La zona arqueológica cubre unos 18 Km², calculándose que en las épocas de máxima expansión la ciudad concentró una población de unos 200.000 habitantes. La construcción de la ciudad se hizo sobre otras ocupaciones anteriores Mochica y Wari, de los que los Chimús aprovecharon parcialmente sus materiales de construcción y la disposición de algunos edificios.

La región

La región de la costa norte del Perú tiene unas particularidades geográficas y ambientales, que al igual que posibilitaban las concentraciones de población eran un reto para el desarrollo de la creatividad e ingenio de nuestras culturas prehispánicas.

El Perú comprendido entre lo que llaman los arqueólogos, los Andes Centrales, se 'caracteriza' por contener en su ámbito dos regiones bien marcadas: una costera de naturaleza desértica con un mar enfriado por la corriente marina de Humboldt y sitios de alto nivel productivo constituidos por los valles que originan los ríos que cruzan transversalmente el desierto a partir de la cordillera; y otra región cordillerana de múltiples pisos ecológicos, constituidos a partir de diferencias de altitud y longitud que conforman un mosaico de distinto grado de productividad.

En este contexto geográfico ambiental varios factores van a explicar cómo se lograron las altas tasas de densidad de población que permitieron excedentes de producción que fueron invertidos en el sostenimiento de una clase, (artística) artesanal especializada que desarrolló una excelente configuración artística ritual.

Debo aquí recordar algo y hacer una aclaración. La producción artística no va a surgir como consecuencia de que el hombre logre excedentes de producción, con la invención de la agricultura y el sedentarismo, y las consecuentes primeras aldeas y ciudades; la producción artística, surge en el paleolítico superior con el hombre; la producción simbólica es una actividad vital y natural, de la naturaleza humana. Vamos a mencionar algunas condiciones materiales que dieron el soporte y apoyo a el desarrollo de este estado regional.

En primer lugar está el mar como proveedor de alimento, las particulares condiciones que producen en la costa peruana la corriente marina de Humboldt favorecen el desarrollo de plancton que alimenta grandes poblaciones de peces y otros moluscos marinos. En segundo lugar está la construcción de sistemas de ingeniería hidráulica. Sistemas estos de manejo del agua, en la cual todas nuestras culturas prehispánicas fueron muy hábiles.

En este contexto la cultura chimú construyó extensos canales de agua, pozos wachaques (especies de cultivos hundidos que apro-

vechaban la humedad subterránea). En parte fueron dominados por los incas porque estos les cortaban el suministro de agua de los canales. Con estos sistemas lograron unos rendimientos en la agricultura, que permitieron sostener poblaciones de mayor densidad que las que actualmente habitan en la zona. Todo esto unido a una atenta observación geográfica y cósmica para la predicción y planificación de los calendarios agrícolas y una serie de obras complementarias para el almacenaje de productos.

Estos procesos eran articulados por un poder teocrático militar cuya residencia era Chán Chán en la cual, también, vivían los administradores y especialistas en el riego y experimentación agrícola, pero existían, también, otros centros urbanos dependientes de Chán Chán, donde se residía o se movilizaba la fuerza de trabajo a nivel comunitario o estatal. Esta cultura aristocrática concentró — tal vez, por primera vez, en nuestra América— un gran número de artistas especializados (los llamo artistas y no artesanos en el sentido en que sus productos los consideramos hoy arte e igualmente los conservamos en museos y colecciones privadas y públicas). Estos artistas fueron reunidos allí para la producción objetual que iría a materializar toda la ideología religiosa militarista que se condensaba y esencializaba en las impresionantes ceremonias funerarias.

Vamos a encontrar, entonces, los majestuosos espacios para las ceremonias públicas en las que el poder interactuaba con la población y en los que se reforzaba el prestigio de los grupos dominantes.

Espacio público ceremonial

Donde el espacio se hacía sensible por medio de volúmenes sólidos o el espacio se inscribía en un sistema de líneas y direcciones.

Espacio monumental

Los arquitectos prehispánicos superan a cualquier otro pueblo en la construcción de grandes espacios abiertos y rítmicamente ordenados.

Ciudad funeraria

Se podría pensar que Chán Chán es una especie de ciudad necrópolis, una ciudad funeraria cuando; un soberano asumía el poder,

iniciaba la construcción de su ciudadela y en ella su espacio funerario. Al completar su ciclo de vida era enterrado allí en grandes ceremonias junto con sus pertenencias y siervos; esta ciudadela era abandonada y dejada al cuidado de unos pocos sirvientes el nuevo sucesor no heredaba nada material y debía iniciar la construcción de su ciudadela y su espacio funerario para repetir su ciclo de vida y muerte.

Estos espacios funerarios a diferencia de otras culturas no se ocultaban, por el contrario, para dignificar a sus ocupantes, se diferenciaban bien del resto de la arquitectura de la ciudadela y cada uno de ellos corresponde a un enterramiento principal.

Para darnos una idea de la magnitud de estos espacios funerarios, en uno de ellos llamado 'de las avispas', se encontraron 300 mujeres sacrificadas cuyas edades comprendían entre los 18 y los 31 años. Esto nos da una idea de la magnitud de estos eventos rituales en términos sociales y materiales. Esta situación, en la cual el sucesor debe proveer su cultura material, va a explicar el carácter expansivo y conquistador de cada nuevo soberano para conseguir recursos en tierras y mano de obra.

Ciudadela tschudi

Arquitectura

Esta cultura tan jerarquizada, produce una organización formal igualmente estratificada, así el tejido urbano presenta tres diferentes zonas bien diferenciadas, con tres tipos de estructuras arquitectónicas que son: arquitectura monumental, arquitectura intermedia y suburbios; todas ellas levantadas con adobes de diferentes tamaños, unidos con morteros de barro sobre una cimentación de piedras y cantos rodados.

La primera zona monumental está construida por diez grandes recintos rectangulares que originan conjuntos independientes cuyos muros externos oscilan entre 200 y 600 metros de longitud con una altura de hasta 12 metros. Reciben el nombre de ciudadela y constituían el lugar de residencia de los grupos de élite y el sitio para las ceremonias públicas o rituales privadas.

La denominada arquitectura intermedia se halla concentrada en el área central de la ciudad y es una zona mejor planificada que

la de los suburbios pero, a su vez menos compleja y de menor calidad que las que distinguen a la arquitectura monumental. Disponen de una escasa proporción de áreas destinadas a espacios abiertos y patios con depósitos; la mayoría de estas estructuras se hallan en la parte exterior, inmediata a los conjuntos monumentales y eran ocupadas posiblemente por tecno burócratas, miembros de la nobleza y curacas locales.

La arquitectura de las clases populares, o suburbios, es rústica, sus muros —que no sobrepasaban los cincuenta centímetros— servían como base a estructuras de esteras y palos. Estos suburbios se clasifican en tres tipos: los primeros congregaron a artesanos dedicados a la producción de trabajos de metal, tejidos y madera, albergando aproximadamente al 80% de la población de Chán Chán. Los segundos fueron posiblemente el lugar de residencia de algunos artesanos más especializados y de los servidores de cada soberano, y tienen una arquitectura mejor que la anterior. Los terceros carecen de restos de producción artesanal y tienen una plataforma con ofrendas exóticas que ponen de relieve la existencia de contactos con la selva, por lo que se les asigna la función de posadas, para conductores de caravanas; vemos como aún en la clase urbana baja donde se encuentra el 90% de las poblaciones hubo una gran variación en la posición social.

Textil, ciudad tejido

Hablamos anteriormente del ciclo de vida y muerte y es para estos ritos funerarios para los cuales trabajan los artistas que eran especialistas en metales, cerámicas, tejidos, piedra y madera.

Toda esta producción de altísima calidad conceptual y material se inscribió en la ritualidad funeraria.

Cuando el imperio Inca invade el reino chimú toda esta tribu artística es forzosamente conducida a la ciudad del Cuzco, para trabajar para el imperio Inca.

Hay una unidad total en los temas, en la iconografía, y en los procesos con los cuales se construye la ciudad y con lo que se construyen los objetos. Se trabaja la arcilla con pigmento de la misma manera que se realiza un tejido. Se usa la misma geometría.

Ritmo, muros

Lo que se crea con el tejido o el calado en los muros son ritmos, que parecieran conducir a través de los espacios arquitectónicos.

Escenografía y arquitectura

Podríamos imaginarnos esta arquitectura de un solo material y de un solo color, como el telón de fondo o escenografía para ceremonias, en los que el color del vestuario, soportaba gran parte de la intención estética del evento.

Cerámica

Esta es una cultura que logra una articulación mental y que le permite construir con un mismo material y una idéntica iconografía, sus objetos de uso cotidiano, sus objetos de uso ritual y su gran ciudad ceremonial; no hay un corte entre lo objetual y lo arquitectónico. La misma técnica sustrativa con la cual se realizaron los calados de los muros se emplea igualmente en la cerámica.

La iconografía chimú es de una gran libertad formal, y recoge temas de su entorno ecológico. Animales marinos y situaciones cotidianas y rituales.

Escultura

Es una cerámica de un gran valor escultorio por la complejidad de sus soluciones formales. Combinando en una sola pieza elementos esféricos, cilíndricos y cuadrados.

Metalurgia

El trabajo en metal indica aporte del oro, la plata y el cobre, a diferencia de nuestros orfebres colombianos que, resolvían una forma más volumétrica por medio de la fundición a la cera, la metalurgia peruana trabaja sobre superficies y planos. Otra de las técnicas en las cuales desarrollan una importante habilidad, es la lapidaria, el trabajo en piedra, pero también en conchas.

Las esculturas, cuerpos encontrados en Chán Chán, cuerpos frontales en actitud ritual, nos servirán como introducción al segundo tema que lo llamo 'el cuerpo'.

EL CUERPO

Si la anterior ciudad de Chán Chán la vemos a través de la materia, este segundo fragmento lo vamos a ver a través del cuerpo y se refiere a una de las ciudades que a principios del siglo xx concentraba ya no a artesanos o artistas, como era el caso de Chán Chán, sino que concentraba mano de obra y en particular mano de obra femenina.

A finales del siglo pasado se iniciaba en América Latina la implantación manufacturera específicamente en tres sitios, Monterrey en México, Sao Paulo en Brasil y Medellín en la región de Antioquia, Colombia.

Los dos primeros sitios —México y Brasil— tomaría auge, entre otros motivos, por tener un amplio mercado interno. La región de Antioquia —zona andina aislada geográficamente— desarrollaría el primero y principal centro manufacturero en Colombia como desarrollo y consecuencia natural de un proceso de especialización regional en la minería de oro que desde la época prehispánica se implantó en la región, proceso minero que sería expandido por la llegada de los europeos en el siglo xvi.

Antes de la conquista, la región de Antioquia abastecía con sus minas de oro a las principales culturas orfebres de Colombia. Entre otras a la Quimbaya y Zenú que eran sus vecinos. Después de exterminados los indígenas en las labores mineras y saqueado el oro de los vivos y las tumbas, se traen del Perú y México los primeros ingenieros y procedimientos técnicos para labores mineras. Estos centros mineros pasan sucesivamente de manos de los españoles, a los ingleses, después de la independencia; y a los norteamericanos con alguna intervención menos importante del capital francés.

Para finales del siglo xix toda esta tradición técnica y comercial sería la infraestructura tecnológica de la implantación fabril en la ciudad de Medellín. La demanda para el desarrollo manufacturero, habría de venir por la creación de un mercado interno, a través de la naciente industria de exportación de café y fue esta industria cafetera una de las primeras que contrataría mano de obra femenina.

Todo este proceso minero va a generar el primer enclave de tipo capitalista del siglo xix en Colombia, la mina de El Zancudo. Allí se concentró la mayor cantidad de conocimientos técnicos, con-

centraba el capital más grande del occidente del país y posiblemente de Colombia, y hacia finales del siglo XIX (1890) era un negocio complejo que abarcaba no sólo lo relacionado con la minería y la fundición de metales preciosos sino, también, la integración de actividades subsidiarias, como la extracción de carbón, producción de hierro, construcción de maquinaria y explotación de bosques y ganadería para su suministro.

Mano de obra femenina textil en 1916

El 75% de los empleados de la principal manufactura de principios de siglo (1916) eran mujeres. En esta ciudad de principios de siglo los curas prohibían desde el púlpito el trabajo de la mujer y en la naciente industria hubo que crear una institución que mediatizara y garantizara ante lo social los códigos de comportamiento asignados a lo femenino y se crearon los patronatos donde las campesinas que llegaban a la ciudad eran internadas y de allí salían a las fábricas como obreras.

¿Que arte se producía en esta ciudad manufacturera? Igual que en la ciudad de Chán Chán varios siglos antes, gran parte de la producción artística seguía ligada a los ritos funerarios, pero en el nuevo contexto de los cementerios cristianos. Es en el cementerio donde encontraremos el desarrollo de la estatuaria escultórica realizada por los mejores escultores del momento, pero también un naciente género artístico, la fotografía. Estos procesos fotográficos estaban ligados a los procesos químicos que también requería la industria para la cual se formaron los primeros profesionales en el extranjero.

Dos de los principales estudios de fotografía de principios de siglo fueron los de Benjamín de la Calle y Meliton Rodríguez. Archivos que han sido recuperados en la ciudad de Medellín. Los estudios usaban escenografías traídas de Europa, con temas totalmente ajenos al entorno cultural de la ciudad, pero con las cuales creaban una necesaria escenografía para crear alegorías.

Así como el proceso manufacturero descompone el proceso artesanal que realizaba un solo individuo y lo asigna a diferentes individuos y órganos creando la función y especialización, la ciudad

va a materializar este proceso creando los nuevos órganos y funciones principalmente en el área de transporte y comunicación (transporte público, tranvías) y redes de infraestructura energética y de servicios.

Leger empieza

La posterior etapa industrial, más ligada al concepto de energía que al mecánico manufacturero, va a articular este fragmentado tejido urbano, igual que en sus industrias, con las cadencias y secuencias del armado en serie. Vamos a ver ahora un poco de lo que pasaba en el arte europeo.

Mondrian y la ciudad

Vamos a terminar este segundo fragmento con dos obras de Mondrian, obras que el pintor explícitamente dice están inspiradas en la nueva ciudad y que tienen que ver con un viaje que hace a Nueva York, pues las miraba desde las altas ventanas sobre la ciudad. Estas pinturas que nos muestra enseñan flujos, nos sirven de introducción a la ciudad contemporánea, la cual parece ser en su parte formal, una red de flujos. Pasamos, entonces, al tercer fragmento.

PARAÍOS PROGRAMADOS

La tercera y última temporalidad a la que llamo paraísos programados, es la ciudad de Milton Keynes en Inglaterra. Es una ciudad totalmente planificada, es decir que existió primero como modelo en planos y cuyo desarrollo se calculo para 25 años, iniciándose en 1967, y terminando en 1992, año en la cual tenía una población aproximada de 100.000 habitantes pero planeada para una población máxima de 200.000.

Crecimiento

Si la ciudad de Chán Chán inicia y se reproduce con base en ciudadelas, correspondientes al ciclo biológico de un soberano, la ciudad de Milton Keynes, crece teniendo una unidad; distritos de 15 a 30.000 habitantes.

Estando en el otro extremo, la ciudad tiene unas similitudes con Chán Chán a la cual se le calculó en su mayor desarrollo 200.000 habitantes; también Milton Keynes, tiene la intención de ser una ciudad horizontal en términos físicos y visuales teniendo el mayor centro comercial de Inglaterra en un piso.

Su sistema vial se resuelve en su mayor parte por medio de *round points*; sólo en su parte central —totalmente ortogonal— funciona por semáforos.

Laberinto

La circulación en los distritos de vivienda se hace por entre arboleados que aislan la red vial de las viviendas. El desplazarse en medio de árboles crea una sensación de laberinto, pues el paisaje se homogeniza, no hay marcas o referentes que nos ubiquen espacialmente. Esta sensación mental de laberinto se refuerza al ser la malla vial ligeramente curva.

Paralelo a la malla vial existen ciclovías, y caminos peatonales. Una característica de estas nuevas ciudades es la naturaleza domesticada; al igual que construimos la ciudad construimos el parque; no es la naturaleza lo que dejamos como reserva, sino la naturaleza planificada y de alguna manera nostálgica.

Podemos encontrar un invernadero, donde todo el año tenemos vegetación tropical, traspasando toda la ubicación geográfica. Tenemos uno de los escultores más radicales de el *Minimal* (movimiento escultórico norteamericano que impulsaba un arte, despojado, no referencial y ligado a la estética aséptica de lo tecnológico). Esta escultura ya no es la materia, es el modelo mental.

Arte y ciudad, problemas y sugerencias

GUSTAVO ZALAMEA*

Profesor Departamento de Bellas Artes, Facultad de Artes

Universidad Nacional de Colombia

217

IMAGINEMOS UNA CIUDAD que pueda encantar a los interesados en el arte de todo el mundo por su actitud inteligente de promoción e impulso a la actividad, y que pueda seducir también a los miembros de la tribu que se llaman expertos o críticos.

Imaginemos que cada cierto tiempo —cada diez años por ejemplo— esta ciudad se puebla de obras de arte, de proyectos realizados por dos centenares de artistas provenientes de distintos países y de distintas culturas, pinturas en el espacio, esculturas, instalaciones permanentes y efímeras, intervenciones, ceremonias, acciones. Obras que son un puente de relación, de comunicación, de revelación y de placer.

Imaginemos, también, que estos artistas transforman el espacio de la vida cotidiana, la calle, el bus, la plaza, el edificio público, el paisaje, sin obstruirla ni complicarla; que las gentes que viven la ciudad entienden estas celebraciones como una fiesta que les pertenece y empiezan a reconocer —guía en mano— las obras que aparecen en su ruta.

Las posibilidades económicas y técnicas del mundo actual permiten realizar, sin inversiones mayores, proyectos sencillos de arte contemporáneo capaces de estimular la convivencia con la experiencia estética de muchas maneras inesperadas y extraordinarias. Hoy es perfectamente posible sentir el arte contemporáneo no solamente como algo cercano sino como algo propio, en todas sus múltiples formas, en su levedad, en su fragilidad o en su fuerte presencia, en

* Profesor asociado, maestro en artes plásticas.

su apropiarse de los elementos de la vida cotidiana, de la intimidad o del erotismo, en su simplicidad o en su simbolismo, en su peculiar manera de incitar al descubrimiento, en su delicadeza o en su ironía, en su decidida intención de escapar a la banalidad del discurso ideológico.

Puede parecer necesario, hoy, revisar la noción de espacio público en relación con el arte o, —más precisamente— en relación con las prácticas del arte contemporáneo. En principio se entiende por espacio público el espacio físico que se recorre al movilizarse en la ciudad, espacio que está siempre unido a su trama urbanística y arquitectónica, una trama construida a través de la historia y que se encuentra en constante proceso de transformación, *un espacio que se usa en forma compartida*.

Al mismo tiempo puede hablarse de un espacio mental, alimentado por todos los medios de comunicación escritos, radiales, televisivos e informáticos que simultáneamente conforman, integran, aceleran, dispersan y disgregan las relaciones entre las gentes que viven en la ciudad. Si tenemos que revisar la noción de espacio público es porque en las últimas décadas han cambiado dramáticamente las ideas sobre la naturaleza del arte, el papel del artista en la sociedad, las técnicas artísticas y la forma en que se expresan en la ciudad las relaciones de poder. En *El Callejero*, una revista de Caracas, la N° 49, se lee: "En la calle las fronteras se desdibujan, las nociones y los juicios sobre lo que es o no es arte, pierden sentido. Allí todo circula, se recicla, se expone a la vista del que pase. La función comienza y termina en cualquier lugar. Sus rostros pueden ser visibles o invisibles; su legado perdurable o efímero. La temporalidad es siempre relativa.

Hoy parece obsoleto levantar un monumento a la vieja usanza, elaborar un busto, conservar en bronce el rostro de un héroe. Y cuando se hace el intento son muy altas las posibilidades de que resulte fallido, como en el triste caso de las estatuas de Galán. En el barrio La Candelaria hay una proliferación de figuras realizadas a escala humana que aparecen por todas partes, en los techos, las ventanas, ... Cuando eran tres o cuatro tenían cierta gracia derivada de lo inesperado: hoy se han convertido en una especie de plaga.

Uso y abuso del espacio público. Otra idea fallida llevada a cabo por la Cámara de Comercio: la de agrandar obras de artistas reconocidos a la escala de un edificio de varios pisos. Las imágenes se trivializan y se convierten en agentes de polución. En lugar de clarificar y sugerir, confunden y crispan. El problema del mural en la ciudad contemporánea amerita estudios y una atención especial: hay que tener en cuenta que cada intervención genera una miríada de nuevas relaciones y redefiniciones.

En cambio, puede parecer muy sugerente —y lleno de poesía—, el diseño de una plaza donde los bustos olvidados y extraviados de la historia se encuentren y dialoguen, como propone en la exposición *Arte para Bogotá* el arquitecto Lorenzo Castro. Si algo merece ser recordado, se busca una manera diferente de hacerlo visible: los estadounidenses muertos en la guerra de Vietnam —cerca de sesenta mil— tienen su nombre grabado en una gran pared de mármol negro que se hunde en la tierra. La guerra se despoja de todo heroísmo. A través del monumento conmemorativo la guerra se visualiza como una enorme tumba. Inútil insistir sobre la intención crítica. Hoy es posible envolver un edificio de grandes proporciones, cargado de una historia dramática: Christo, artista norteamericano de origen centroeuropeo, empaqueta el *Reichstag*, sede del parlamento alemán, en 1997, y Berlín es, durante diez días, una fiesta. El empaquetamiento del *Reichstag*, una obra efímera, ejemplarmente contemporánea, se convierte en un extraordinario evento que toda la ciudadanía experimenta en jornadas memorables.

Tanto el monumento conmemorativo como el empaquetamiento del *Reichstag* son trabajos públicos importantes y significativos, aunque los motivos e intenciones que los producen sean diametralmente diferentes. Entre los dos extremos hay artistas claves que continúan creyendo en ciertos valores ya probados de la modernidad y que siguen funcionando como grandes decoradores —utilizo a propósito la palabra decorador porque es bastante problemática— y hay también, desde luego, una gran cantidad de valiosos artistas menos conocidos, comprometidos con investigaciones nuevas y una práctica más experimental.

Los trabajos urbanos están destinados a religar con un público distinto —al menos esa es la ambición— del que entra a las galerías y los museos: se supone, que éste, en grados más altos o más bajos, ya está ganado para el disfrute, que posee cierta sensibilidad, y que apreciará las obras realizadas a propósito para el espacio ciudadano. Insistamos: el arte hoy no está limitado a la decoración de interiores o exteriores. No necesariamente es un bien mueble, aunque los mecanismos del sistema procuren su mercantilización y neutralización.

Esto es importante para entender que en un paseo por una ciudad como Münster podríamos encontrar, como primera obra en nuestro recorrido, varias calles atravesadas por miles de cordeles llenos de banderines propios de las fiestas en los barrios populares, y, como segunda, la proyección simultánea y superpuesta de *El exorcista* y *Juana de Arco* sobre una misma pantalla gigante. Obras que “firman” Daniel Buren y Stan Douglas, aclarando de una buena vez que el problema de la firma ya ha sido destazado en forma caníbal hace mucho tiempo. Y sigamos de la mano de Rosa Olivares, directora de la revista *Lápiz*, visitando otras propuestas, realizadas en Münster, como por ejemplo “una instalación sonora en un *parking*, que nos hace revivir con todo el cuerpo en total excitación, lo que sería un choque automovilístico, con efectos increíblemente visuales y sensitivos, creada por Olaf Metzger”.

En Münster, pequeña ciudad de Alemania, se realiza cada diez años un proyecto escultórico dirigido por Kaspar König, que ha interesado y entusiasmado a sus autoridades políticas y a diversas empresas que actúan como patrocinadoras. En la última versión, de 1997, más de setenta artistas realizaron sus trabajos, convirtiendo a la ciudad en una especie de gran museo al aire libre con la mayor colección de obras públicas proyectadas especialmente para el sitio. Las obras que se exhiben en Münster han sido planeadas por los artistas después de viajar a la ciudad y conocerla, lo que hace que su vinculación sea más fuerte y significativa. Daniel Buren señala en el catálogo que “la obra de arte no es autónoma. Todo lo que exhibe al aire libre depende de ese aire, sobre todo en la ciudad, donde ese aire está polucionado de mil maneras”. Se exhibe, además, en una ciudad verdadera, con problemas de vandalismo y de robo que

han llegado a afectar algunas obras, pero que no han disminuido el interés de los artistas por participar, ni de la población, que ve cómo su espacio vital se enriquece sin cesar. Incluido el despacho del alcalde, en cuya mesa uno de los artistas invitados, Penck, decidió colocar una escultura. Es claro, también, que la mesa del alcalde es espacio urbano. (No es muy difícil imaginar las formas que poblarían la mesa del alcalde Peñalosa).

También en Münster, Rebecca Horn transforma la torre silenciosa de una antigua cárcel en una instalación audiovisual en permanente actividad. Jorge Pardo diseña y construye un estupendo muelle de madera que se adentra en el río, añadiendo una dimensión inesperada al paseo por la ribera. Serra plantea un complejo diálogo con la arquitectura, colocando sus grandes esculturas en las entradas de la ciudad, frente a edificaciones históricas. Tony Oursler instala en una farola un dispositivo sonoro que funciona cuando se enciende la luz: "Apagar, encender, apagar, encender... la visibilidad altera el estado de conciencia... mira a tu alrededor / todo está vivo en la luz / mira dentro de la luz". Elin Wikström y Ann Brag presentan, diseñan y realizan una bicicleta que se mueve hacia atrás. Paul Armand Gette instala una escultura simbólica: escultura virtual del signo de Afrodita. Alighiero Boetti esconde su autorretrato en bronce caliente en un jardín, y lo riega para que despida nubes de vapor, aludiendo irónicamente al recalentamiento de la actividad intelectual del artista. Ilya Kabakob construye una alta antena para mirar el cielo y leer un mensaje terrestre en un parque aledaño al río. Sa Genzken levanta una gigantesca farola, luna prefabricada, faro para que los extraviados reencuentren su camino.

Otros paseantes podrán encontrar sin dificultad el gran punto rojo que marca el centro absoluto de la ciudad, según los cálculos científicos precisos, obra de Karin Sander. Y también los textos que Lawrence Weiner ha impreso en acero en espacios en construcción. Nam June Paik ha instalado treinta y dos coches del siglo xx que tocan suavemente el Réquiem de Mozart. Los carros han sido pintados de plateado, y su vaciado interior se ha convertido en un cementerio de la tecnología repleto de monitores, de los que surge muy tenuemente la música. Hans Haake realiza una obra crítica: al

lado de la columna que celebra las victorias de Bismarck en tres guerras; ha instalado una réplica de madera que encierra un tiovivo infantil. El tiovivo puede verse a través de las tablas y gira continuamente haciendo sonar su monótona melodía, descubriéndonos de un solo y certero golpe la inutilidad y la trágica ridiculez de la guerra.

Münster es un extraordinario ejemplo de cómo un proyecto escultórico de gran aliento puede ser una utopía posible y deseable. Una utopía en la que caben desarrollos experimentales junto a trabajos de corte moderno ya reconocidos pero, también, llenos de posibilidades plásticas y poéticas. Objetos como, por ejemplo, las esculturas de Eduardo Chillida, que equivalen a las obras de Edgar Negret o de Eduardo Ramírez Villamizar, obras que no parten del *sitio específico* sino de conceptos escultóricos y volumétricos firmemente preestablecidos.

En 1997 el evento de Münster coincide con la *Documenta* de Kassel, organizada por Catherine David, y uno de los temas más abordados por los artistas seleccionados es el espacio urbano, a partir de múltiples y divergentes perspectivas, lenguajes y medios técnicos. Podemos integrar algunas de ellas en nuestro recorrido ideal y arbitrario.

Tomamos aquí fragmentos del artículo de Jaume Reus, *Politics / Poetics, un recorrido antropológico*, publicado en la revista *Lápiz* 137, que describe algunas de las obras presentadas. "En algunos emplazamientos, Lois Weimberger sembró un conjunto de diferentes especies de vegetación espontánea que crece y se expande rápidamente atacando la flora local, en sutil alusión a los problemas actuales de la inmigración: a nadie interesa la vegetación espontánea mientras esta se expanda por las zonas abandonadas y limítrofes de las ciudades". "Por su parte, Martín Kippenberger sitúa una entrada de metro 'transportable' sobre el césped de una de las riberas del río Fulda. Esta forma parte, junto con otras dos estructuras similares instaladas en lugares que nada tienen que ver con el metro, en la isla de Syros en Grecia, y en *Dawson City West* en Canadá (en medio del desierto helado), de un proyecto donde pretende ironizar y mostrar su escepticismo respecto a ideas tan "actuales" como son las redes de información y comunicación o la visión globalizadora del planeta. Las entradas pueden resultarnos familiares pero su ubicación las

convierte en imágenes surrealistas". Gordon Matta-Clark está representado a través de dos obras fotográficas con referencias críticas hacia el trasfondo económico e ideológico de la arquitectura, especialmente en alusión a ciertas prácticas de especulación inmobiliaria en la ciudad de Nueva York: De Hans Haake se expone una instalación que denuncia las relaciones entre el arte y el poder de una firma dedicada a esas prácticas, obra que llegó a ser censurada por el Museo Guggenheim de Nueva York.

Al revisar el conjunto de trabajos relacionados con problemas de ciudad, presentados en la última *Documenta*, se encuentran también propuestas críticas importantes de equipos de arquitectos y urbanistas, propuestas relacionadas con la manipulación de los medios masivos de comunicación, numerosos registros y reportajes fotográficos que puntúan zonas de conflicto, juegos interactivos corrosivos, y proyectos de navegación alternativa a través de *internet*.

Por razones de espacio y de tiempo no es posible reseñar en detalle estas múltiples propuestas, pero lo que interesa es subrayar que la ciudad es hoy —y ha sido siempre— a la vez objeto y sujeto protagonista de una incesante experimentación artística. Una especie de campo de batalla donde se juegan y se modifican las relaciones de poder entre los artistas, la comunidad y las diversas estructuras institucionales.

En 1994, para presentar el *Proyecto Bogotá*, escribí: "Recuperar la ciudad mediante el arte, y recuperar para el arte una función significativa que pueda reconectarlo con la comunidad, debiera ser objetivo esencial de los artistas. La malformación y degradación de nuestras ciudades no ha incluido nunca la noción de ciudadano, determinando un tipo de ambiente que no puede ser interpretado o vivido, sino sufrido o consumido. Los artistas no deberían sólo impugnar este ambiente ni limitarse a proponer consumos distintos al margen de los circuitos dominantes, sino intentar articular proyectos que tengan alguna incidencia sobre la configuración del futuro.

Al estructurar, al definir formas, al diseñar, al ordenar, el artista tiene el poder de pensar una realidad distinta y mejor, el compromiso de buscar, con los medios que están a su alcance, procesos artísticos y comunicativos sobre los que pueda construirse el teji-

do de una verdadera ciudad. En el fondo subyace la idea de que dar forma, trabajar sobre la forma, involucrar a la gente en labores de construcción que enriquezcan el espacio físico y espiritual en el que transcurre su vida, es una actividad básica para establecer lazos de solidaridad y de pertenencia”.

En 1995, la convocatoria de *Arte para Bogotá* se basó sobre dos ideas centrales: la primera, que la actividad artística es constituyente clave del enriquecimiento cultural y de la libertad; la segunda, que es posible generar procesos sobre los que puede construirse un verdadero tejido significativo de lugares, recorridos, hitos y acontecimientos, capaz de ser usado y disfrutado por las gentes que viven y hacen la ciudad. La exposición resultante reveló varias líneas centrales sobre las que se enfocan y tensan los trabajos de muchos artistas: la construcción de *cartografías* de la urbe, el trazado de rutas, la reflexión sobre el cruce entre lo privado y lo público, la recuperación de la memoria, la invención de ecosistemas, la creación de hitos, la producción de acontecimientos, todo atravesado por una constante exploración de las identidades. Líneas que coinciden con lo visto en Münster y Kassel. Estrategias, operaciones, dispositivos. Menciono aquí, solamente, unos pocos proyectos destacados entre los setenta que se presentaron:

En la caracterización de grandes vías fue notable el trabajo de Lisa Andrew, Gonzalo Cano y Paul Laslmet sobre la Avenida Caracas. En obras monumentales el *Obelisco* de Consuelo Gómez, las *Américas* de Jonh Castles, *Chiquinquirá* de Germán Botero. En lugares de encuentro —lugares literalmente de enlace—, los estanques de Mario Opazo y José Omar Valbuena, el *Meta-recinto* de Alicia Barney, los *Siete espacios de tiempo* de Beatriz Eugenia Díaz, un extraordinario proyecto sonoro. En intervenciones sobre el paisaje y las señales, las tapas de alcantarilla de Diego Mendoza y las propuestas de la Fundación Paisaje Urbano. En las acciones participativas las ideas del grupo Kumú, las de Opción Colombia, *Seropositivo* de Fernando Arias, *Imaginemos que a todos alguien nos mataba*, de Germán Martínez, *¿Quiénes son?*, de Sylvia Ibarra. En comunicación, *Interferencias*, de María Elvira Escallón, *Dermis*, del grupo Bogotá. En símbolos e historia, *La guerra de los bustos* de Lorenzo Castro, la *Co-*

rrección del monumento a la reina Isabel, de Victor Laignelet. En pinturas murales la serie de Muyi Neira, *Comic ciudadano*. En juegos, *Bogotá 7800* (plante un árbol por cada víctima de asesinato) de Luis Roldán, Paula Valencia, Liliana Andrade y Ana María González. En imagen gráfica, el *Proyecto Bogotá*, un multiplicador de ideas e imágenes críticas, de propuestas realizables y de construcciones utópicas, en un formato de tarjeta postal, práctico, eficaz, y no exento de poesía. La ciudad vista como un lugar de reflexiones caleidoscópicas. La utopía entendida no como un sistema perfecto y único y excluyente sino como una incitación a producir acontecimientos artísticos desde todas las perspectivas posibles, celebrando la diversidad.

Entre paréntesis recordemos también aquí el programa de cultura ciudadana de los alcaldes Antanas Mockus y Paul Bromberg que le dio un enorme impulso a toda la reflexión sobre ciudad y ciudadanía, y también, ¿por qué no?, el estupendo casamiento en el circo, del alcalde Antanas Mockus, y la segunda navegación por el río Bogotá, realizada recientemente por la fundación Al Verde Vivo, todos actos potencialmente estéticos.

Hoy en Bogotá, en un momento en que —por razones económicas y conceptuales— el modelo de la galería comercial entra en crisis, los artistas se agrupan y proyectan eventos apoyados en la autogestión, buscando el respaldo de instituciones locales que entienden la importancia de la actividad. Arte para Bogotá, la Bienal de Venecia —del Barrio Venecia de Bogotá, que va para su tercera edición—, Monserrate Móvil, el Taller Arte Dos Gráfico Espacio Vacío, la Galería Santa Fé, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo —con sus programas Paso al Arte y su banco de propuestas artísticas—, Artistas en residencia, la Maratón fotográfica, el Museo de Arte de la Universidad Nacional —con *Fragilidad y Emergencia*—, entre otros, generan y propician la reflexión y el movimiento.

Frente a una sociedad que sigue centrada en el espectáculo, los artistas despliegan estrategias diversas de resistencia, aunque simultáneamente muchos procuran desarrollar proyectos de construcción moderna.

Aunque algunos críticos radicales puedan considerar que hay que acabar con el artista como decorador público, y con la idea de

"amueblar" las calles como si fueran salones de la burguesía; al imaginar un paseo por una ciudad utópica yo desearía contar con todos los que desarrollan propuestas en un alto nivel.

Volvamos, entonces, a una cuestión fundamental, y tratemos de precisar ¿Por qué nos puede interesar hoy la actividad artística, y, particularmente, la creación contemporánea? Una respuesta: porque el arte es lo único que puede salvar a una comunidad del estancamiento y de la corrupción de la conciencia. Porque, como vía de conocimiento —a diferencia del lenguaje y de la ciencia que son abreviaturas de la realidad—, el arte intensifica la experiencia de lo real. La actividad artística no es un complemento de la lógica, ni sus resultados pueden medirse estadísticamente. Pero es una actividad decisiva para transformar la idea del mundo y la manera de percibirlo. Leo un fragmento del manifiesto fundacional de la Bauhaus: "Si bien las concepciones vitales de los artistas no procuran cambios inmediatos, sí crean imágenes y experiencias originales y universales: ellas caen como un cristal en el fermento amorfo de la vida y no es sino lentamente, y a veces imperceptiblemente, que este cristal comunica su orden y su claridad al caos que lo rodea".

Del arte se habla con ligereza como si fuera únicamente un accesorio, un embellecimiento o adorno de la vida, pero esto es desestimar su significado real e ignorar su papel vital. Al arte hay que concebirlo como una dirección especial, como una nueva orientación de nuestros pensamientos, de nuestra imaginación y de nuestros sentimientos. Y la creación contemporánea no sólo nos hace ver el mundo sensible en toda su riqueza y diversidad sino que nos llama a alterar nuestros modos de ver, empujándonos a mirar de nuevo, incitándonos a descubrir en cada nueva propuesta una especie de acontecimiento primordial.

La influencia del arte moderno sobre todos los aspectos físicos y espirituales, positivos y constructivos, de la vida humana a lo largo de este siglo ha sido decisiva y sorprendente. Lo único que no ha podido impedir es la guerra. Pero si aceptamos que las prácticas artísticas contemporáneas hacen parte del territorio del pensamiento, y entendemos que están cambiando y van a cambiar enormemente los modos de ver y de sentir en el siglo venidero, también pode-

mos aspirar a que contribuyan a acabar con la guerra, y a que las obras de los artistas no sean solamente nuevas estelas luminosas en otro siglo sombrío.

Una de las claves es la resistencia al discurso del poder. Y no hay que olvidar que el arte no está fuera sino dentro de uno mismo. Lo que hay afuera es un punto de referencia. Giulio Carlo Argan escribe: "La ciudad ya no es portadora de valores sino de noticias: ya no es una construcción histórica sino de sistema de información manipulado según oportunismos momentáneos". Parece una frase dirigida a quienes nos gobiernan. A mí no me cabe la menor duda de que a la clase dirigente —políticos, dueños de periódicos y medios de comunicación, grandes empresarios, comerciantes y terratenientes— le cabe la más grande responsabilidad en la enorme manipulación que ha conducido a la tragedia diaria que se vive en Colombia. Es también muy claro que la guerrilla se alimenta de esa misma destrucción de todos los valores esenciales y que la practica a su manera con la misma aterradora eficacia. El poder, ejercido a la fuerza para proteger intereses y grupos particulares, conduce inevitablemente a la muerte.

El arte es, en cambio, inseparable de la vida. "Inventa arte-rationes, y es lo único que cuenta con fuerza profética y adivinatoria", según el futurista Marinetti. En la exposición *Emergencia*, que se realizó en noviembre pasado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, uno de los trabajos más sorprendentes fue realizado por Adriana Castro: el agua oscura que inundó el patio interior central transformó por completo todo el espacio. Otro, el vídeo del faro realizado por Rosario López, introdujo en el museo el mar y el movimiento.

De la estética, planteada como una búsqueda incesante de la belleza y de nuevas relaciones sensibles en el espacio de la vida, tendría que surgir una ética: si se piensa en modificar comportamientos para buscar el respeto y la comprensión, hay que trabajar para darle a la ciudad y a sus gentes mil distintas formas que propicien su metamorfosis.

