



CRISIS, CIUDAD Y REPRESENTACIÓN: IMAGEN URBANA EN EL PROYECTO EX-ARGENTINA

Agustín Ricardo Díez Fischer

Universidad de Buenos Aires

"Las ciudades son el abismo
de la especie humana"

J.J. Rousseau

El primer volumen del *Civitates Orbis Terrarum* fue publicado en 1572 y contaba con más de 500 vistas de ciudades de todo el mundo. Editado por Georg Braun y grabado en su mayor parte por Frans Hogenberg, las imágenes urbanas mostraban las edificaciones más significativas del poder político y religioso de cada ciudad, dejando en un primer plano la representación de las actividades económicas propias de ese lugar. Se construía así una imagen que buscaba satisfacer la mirada de un público interesado en las posibilidades comerciales con estas ciudades, mostrando sus recursos y el sustento económico, y haciendo hincapié en la fortaleza militar de la urbe, manifestada en el tamaño de sus murallas o la calidad de sus defensas. Lo que aparecía en los grabados no era la ciudad, sino la imagen de aquello que debía ser visto en ella.

Del mismo modo, la "ciudad de la crisis" en el contexto del Buenos Aires posterior a los sucesos del 19 y 20 de diciembre del 2001 también fue una imagen construida¹. En ella se ponían en visibilidad actores específicos (piqueteros, cartoneros, ahorristas de clase media) y su circulación por determinados espacios urbanos (la zona bancaria, Plaza de Mayo, el Congreso). Esta imagen de la ciudad se construyó primeramente a partir de las noticias de prensa, pero se convirtió en un tópico común en ámbitos como la literatura, con libros como *El grito* (2004) de Florencia Abbate, las producciones artísticas, como por ejemplo los colectivos artísticos que

¹ Por supuesto, esta imagen se basa en referentes reales, sucesos históricos concretos. Pero la forma en que se construye la imagen de la ciudad tiene características específicas que sí se van configurando a partir de un constructo narrativo que va tomando su perfil definitivo a lo largo de toda una serie de producciones.

rápidamente conformaron sus producciones al compás de las protestas y las asambleas comunitarias², o incluso desde la teoría de arte, cuya expresión más acabada fue la publicación del libro *Poscrisis: arte argentino después del 2001* (2009) de Andrea Giunta.

En el ámbito de las exposiciones de arte, rápidamente la ciudad de la crisis fue representada en exposiciones tales como *Ansia y Devoción* en Fundación Proa (2003) o *Futuro Inmediato* en el contexto de Estudio Abierto (2002), incorporando artistas donde la problemática social estuviere fuertemente presente en su producción. Sin embargo, a pesar de que la “ciudad de la crisis” fue desapareciendo en la agenda de los medios, las producciones, e incluso de las muestras en Argentina, las exposiciones de arte argentino contemporáneo en el extranjero mantuvieron ese tópico: *Arrhythmias of Counter-Production* (2012) en la Universidad de California en Estados Unidos o incluso *Relatos de resistencia y cambio* (2010) en la Frankfurter Kunstverein en Alemania son claros ejemplos de esta pervivencia.

Dentro de las exposiciones que buscaron visualizar la ciudad de la crisis en las producciones artísticas contemporáneas ha sido sin duda el proyecto *Ex-Argentina* uno de los más significativos. Ideado por los curadores alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann durante una larga estadía en Buenos Aires, el proyecto incluyó un congreso en Berlín en el año 2003, la exposición *Planes para huir del trabajo al hacer* en el Museo Ludwig en Colonia (2004), una muestra itinerante por diversas ciudades entre marzo y mayo del mismo año y finalmente la exhibición *La normalidad* (2006), realizada en el Palais de Glace en Buenos Aires. Además, se publicaron diversos libros sobre producciones de arte y dos catálogos donde se incorporaban textos teóricos, cartas, notas e imágenes de las exhibiciones.

El interés en *Ex-Argentina* radica no sólo en su monumental despliegue sino también en que ha resultado la referencia constante para otras muestras sobre la producción de arte alrededor de los hechos de diciembre. Se trata de una plataforma de “autoría compleja” (Laddaga 2010:208) donde las diversas producciones de distintos autores (ya sean éstas literarias, filmicas o plásticas) se incorporan y son metabolizadas en una misma creación colectiva. Este tipo de acción, propia de muchos proyectos artísticos contemporáneos y de la totalidad de las estrategias que se convirtieron en paradigmáticas durante la crisis, propone la formación de “mundos comunes” en función de explorar “formas inesperadas de solidaridad” (Laddaga 2010:209).

La exposición de arte se conforma como una narrativa que usa objetos artísticos para construir un relato específico que será presentado a una determinada audiencia. En este sentido, coincidimos con Bruce Ferguson (1996) quien sostiene que la exhibición es el medio principal de distribución y difusión de arte en esa combinación de voces configurada por instituciones, curadores, artistas y obra. Así, en este “estratégico sistema de representación” (Ferguson 1996:178) deben analizarse un conjunto de elementos que van desde la relación de las obras entre sí, el texto curatorial, los textos teóricos del catálogo o la institución en la que se encuentra, hasta cuestiones tales como la iluminación, el proyecto educativo o incluso la seguridad dispuesta.

En este trabajo, partiremos del concepto de ciudad imaginaria de Gisela Heffes en tanto “construcción literaria, que puede ser utópica o no, fundada en un mito o un proyecto político, y que puede (o no) tener correspondencia con una ciudad existente u otra organización” (Heffes 2008:16). En esa imagen que se construye

² Se considera producciones de la crisis a todas aquellas realizaciones artísticas que responden al contexto de las protestas de los hechos sucedidos en diciembre del 2001. Dentro de este marco, los colectivos artísticos tales como el Taller Popular de Serigrafía, el grupo Etcétera o el colectivo Situaciones cobraron una visibilidad muy importante. Siguiendo el trabajo de Quiña (2009:210-220) cuatro son los elementos que caracterizan a esta escena de la crisis: “En primer lugar, el surgimiento de productores de arte agrupados o “colectivos” de artistas y la notoriedad alcanzada por los ya existentes; en segundo, la fuerte visibilidad de contenidos políticos y sociales en las obras de arte; en tercero, la aparición de un nuevo y complejo circuito de exposición y producción que convive con el clásicamente legítimo y, por último, la pertinencia analítica del contexto de crisis en que ello tiene lugar para dar cuenta de su complejidad”

de una ciudad, pueden presentarse tanto elementos reales como ficticios y que refieran o no a una ciudad real.

En su investigación, Heffes postula tres discursos paradigmáticos para las ciudades imaginarias latinoamericanas: la ciudad civilizada, la ciudad anarquista (y socialista) y finalmente la ciudad amoderna. Particularmente esta última expresa, al decir de Heffes, “la transición hacia una era global, donde las antiguas fronteras de los estados nacionales se desvanecen, y emergen, en su lugar, nuevas espacialidades desterritorializadas, nuevas subjetividades y, por lo tanto una nueva forma de sociabilidad” (Heffes 2008:19). Según la autora, estas ideas son representadas en determinados textos literarios de las últimas tres décadas y cuentan con características propias que las separan del resto de las construcciones imaginarias: fin de los proyectos utópicos, paisaje de guerra interna, narrativas que construyen recorridos personales, etc.

Postularemos como hipótesis en este trabajo que la ciudad de la crisis que se construye dentro del imaginario de las producciones artísticas y las exposiciones de arte en Argentina luego de los sucesos del 19 y 20 de diciembre del 2001 puede describirse con las características que Gisela Heffes atribuye a las ciudades imaginarias en la literatura y particularmente a la ciudad amoderna. En este sentido, tomaremos el caso paradigmático del proyecto Ex-Argentina para evaluar los elementos que se convertirán en modélicos para muchas de las exhibiciones de arte argentino contemporáneo sobre las producciones de la crisis.

La muestra, que incluía tanto artistas argentinos como extranjeros, se dividía en cuatro secciones diferenciadas: Negación, Cartografía, Investigación Militante y Narración Política. Particularmente tomaremos como referencia la exhibición realizada en el Museo Ludwig en Colonia para seleccionar características específicas de los artistas más paradigmáticos que hacen referencia al contexto urbano³. Ese relato se fue desarrollando a través de la obra de más de 35 artistas donde se incluían gran cantidad de textos, imágenes, archivos, referencias, etc. La exposición se configuraba así como una “máquina de guerra” (Didi-Huberman 2010:24) que buscaba denunciar los efectos de exclusión de las políticas neoliberales aplicadas casi homogéneamente en los países de Latinoamérica desde el Consenso de Washington.

Tomando los conceptos con los que Gisela Heffes caracteriza la ciudad amoderna, dividiremos el trabajo en tres conjuntos de aspectos diferenciados: “el fin de las utopías”, “el universo postsocial” y “cartografía urbana”. En cada uno, tomaremos los elementos más paradigmáticos con los que va construyéndose la imagen de la ciudad de la crisis.

El fin de las utopías

En comparación con la ciudad “civilizada” o la ciudad “anarquista”, en la ciudad amoderna la “posibilidad de construir una comunidad utópica resulta irrealizable” (Heffes 2008:197). Estas imágenes no se constituyen en la proyección de una ciudad ideal a ser realizada sino que se construyen bajo los aspectos que eran obviados en las otras ciudades, a partir del residuo de lo que las otras modernidades habían descartado y, sobre todo, bajo el derrumbe de sus relatos. Si bien el fin de las utopías ha sido largamente teorizado desde los análisis sobre la posmodernidad, nos centraremos en dos características que Heffes asocia a estas ciudades: en primer lugar, el conflicto o la guerra, producido por conflictos callejeros o fruto de actores transnacionales, que en las otras ciudades se encontraba en el exterior de las mismas, pasa a ocupar un lugar central en el ámbito

³ Es importante señalar que la ciudad de la crisis no refiere meramente a la ciudad de Buenos Aires sino que, por el contrario, es una construcción que si bien se constituye fundamentalmente por producciones de esa urbe en particular, incorpora obras y artistas de diversos contextos siempre y cuando estén en concordancia con la imagen de ciudad que busca conformarse.

urbano de la ciudad amoderna; en segundo lugar, la necesidad de los protagonistas que recorren la ciudad de asirse de un pasado ideal, un tempus mítico, al cual aferrarse ante la falta de sentido.

La ciudad de Angosta (2004) de Héctor Abad Faciolince es el ejemplo más paradigmático en el trabajo de Heffes de las contradicciones que podemos encontrar en los países latinoamericanos luego de la implementación de las políticas neoliberales. Tanto a partir de los procesos de “apartheid” dentro de la propia ciudad, como en la violencia interna que ciñe sus calles. En esa ciudad ya no hay utopías para construir: el pasado ha perdido su autoridad y el futuro su promesa.

Esta situación puede verse en la ciudad construida desde el relato de la exposición *Ex-Argentina* en innumerables ocasiones, tomemos ahora simplemente dos ejemplos. En primer lugar, las reflexiones que se dan a modo de intercambio epistolar entre el colectivo Situaciones y los curadores, exhibido dentro de la muestra. Una de las discusiones que se genera en esos textos reside en analizar un montaje realizado en el diario *Página/12* en febrero del 2003. Allí se ve la imagen de una turista europea que apunta con el objetivo de un aparato de video de los años setenta hacia el rostro de un piquetero encapuchado. En esta imagen, leen los artistas tanto la imposibilidad misma de la utopía, el fin del gran relato, como la añoranza por un tiempo de “militancia e idealismo”. Los grandes proyectos transformadores de las utopías de los años setenta (el tiempo de la cámara de la turista) ya no se encuentra en los países del centro. Sin embargo, su realización en la Buenos Aires del presente también es una ficción, solo resta la simulación: “posar para turistas nostálgicos de las izquierdas” (Creischer, Siekmann y Massuh 2004:323).



El colectivo Situaciones vuelve sobre este concepto en el texto “Sobre el método” incluido en el catálogo. Allí apuntan a una reinserción de la práctica artística sobre el espacio urbano a través de las relaciones de “amor y amistad” pero rechazando idealizaciones utópicas: “todo ideal (...) está más cerca de la muerte que de la vida. El ideal amputa la realidad a la vida” (Creischer et al. 2004:282).

Pero si en Heffes la ciudad amoderna es final de la utopía, también es internalización del conflicto dentro del espacio urbano: “se trata tanto de guerras clandestinas y revolucionarios, como de pugnas individuales en medio de paisajes asediados por el derrumbe y los escombros, áreas urbanas cuya economía se sustenta a partir de acuerdos corruptos con las compañías transnacionales” (Heffes 2008:198). Estos dos sentidos atraviesan constantemente toda la muestra *Ex-Argentina*, que ya desde su nombre, con el prefijo “ex”, da cuenta de un lugar que ya no existe, de un lugar del que solo quedan ruinas de lo que fue un país. Por un lado, el objetivo principal de todo el proyecto es poner en visibilidad las consecuencias de las políticas económicas tomadas en los países centrales en una ciudad en Latinoamérica para “unir los sucesos de diciembre con alguna decisión que se toma en alguna parte del mundo” (Creischer et al. 2004:220). Por otro, en la ciudad de

la crisis emerge no sólo un espacio de conflicto social, sino una ciudad de militarización en aumento que es sólo el reverso de la criminalización de la protesta.

Paradigmático es el proyecto de los curadores con los trabajadores de la textil Brukman. Junto a ellos, Creischer y Siekmann realizan trajes donde pueden leerse impresos tanto relatos de la cumbre del G8 en 1998 (realizada precisamente en el mismo lugar donde se presenta la muestra en Colonia, el Museo Ludwig) y narraciones de la toma de la fábrica junto a la descripción del proceso de desalojo de la policía en abril del 2003. Lo que había sido el estandarte de la autogestión no se presenta de manera triunfal sino junto al relato del desalojo: en la ciudad de la crisis ni siquiera la protesta es posible.

Otro ejemplo lo constituye el trabajo del grupo Etcétera quienes proyectan en la muestra la obra *Gente armada* conformada por siluetas de cartón de distintos personajes de la protesta (piqueteros, cartoneros, etc.) que se distribuyen a lo largo de todo el hall de entrada. *Gente armada*, en este doble sentido de armada en tanto construcción y en tanto poseedora de armas, representa la ficción de los medios de comunicación de una figura donde se “encarnen las fobias y los síntomas de la crisis: el piquetero, siempre transformado en suicida palestino; niños que arrojan piedras; mujeres con bebés y armas de fuego” (Creischer et al. 2004:246). La sala inicial de la exposición sumerge así al visitante en un universo de conflicto en el que él mismo participa dentro de estas figuras amenazantes de tamaño natural.



Pero si la ciudad civilizada o incluso la ciudad anarquista se podían proyectar hacia una futuro a realizar, la ciudad amoderna se caracteriza por una dimensión “ahistórica y atemporal” (Heffes 2008:199) donde se superponen pluralidad de tiempos disímiles que conviven en un mismo espacio. Del mismo modo, la ciudad de la crisis se constituye como la superposición de modernidades fallidas, proyectos trunco de modernización no realizados, que se superponen en el paisaje urbano: transformaciones de los 70, edificaciones de los 80 y renovaciones de los 90 (Creischer et al. 2004:303). Esa superposición de tiempos que Josefina Ludmer (2004:103) refiere también como característica a estas ciudades que aparecen en las nuevas literaturas latinoamericanas.

Pero más complejo resulta la referencia a un tempus mítico, a una suerte de “paraíso perdido” que parece guiar los pasos de los protagonistas de la literatura de la ciudad amoderna. En este aspecto, resulta interesante que en las exposiciones sobre la crisis, y en ese sentido *Ex-Argentina* se convierte en el caso paradigmático, se revaloriza un pasado ideal, aunque esta suerte de “paraíso perdido” no es un locus físico sino un antecedente artístico: la vanguardia de los años 60. Particularmente se manifiesta en la visibilidad que ha tenido en los últimos años, a lo largo de todas estas exposiciones, el proyecto “Tucumán Arde” realizado en 1968 para denunciar la situación social en la provincia argentina. Según Andrea Giunta, este acontecimiento

sería un pasado traumático que es recodificado retroactivamente desde el presente: “la decisión de restablecer las agendas frustradas o inconclusas de ese pasado luminoso, desde un presente que tuvo que reelaborar sus presupuestos a partir de las marcas de una crisis profunda como la que se produjo después de 2001, probablemente permita construir líneas de continuidad institucional que no se desmoronen frente a las más inmediatas coyunturas” (Giunta 2009:94). Ese pasado ideal que se recupera es también la posibilidad misma del arte como método de acción política, algo que trágicamente los curadores intentar recuperar como un “único naufragio al cual aferrarse en un universo que ha perdido todas las referencias conocidas” (Heffes 2008:217), aunque en un contexto donde las utopías que guiaban esa posibilidad en los 60 ya no tiene lugar (Creischer et al. 2004:220). Como ese pasado no puede ser buscado en el arte de los 90, resta recuperar Tucumán Arde, paraíso perdido al que completar y que se encuentra en todas las exposiciones sobre la crisis.

El universo post-social

El concepto de una sociedad post-social fue desarrollado por Alain Touraine en su libro *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy* (2005) para analizar un universo donde el individuo ya no puede construir su propia vida en base a las estrategias de socialización propugnadas por las instituciones de la modernidad. Lo primero que surge es un proceso de fragmentación de lo social donde el individuo (o el sujeto usando terminología de Touraine) debe ser capaz de “crear instituciones y reglas de derecho que sostengan la urdimbre de su propia libertad y su creatividad” (Sarabia 2010). Así, el nuevo paradigma no es simplemente un cambio social frente a la descomposición de mecanismos de unión social sino la necesidad de buscar un nuevo modelo epistemológico, un cambio de perspectivas de análisis dentro de la sociología.

Del mismo modo, y como uno de los rasgos característicos de la ciudad amoderna, ya no es posible elaborar sueños colectivos ni proyectos comunitarios: “La ausencia de políticas que apuntaran hacia una mayor integración social ahondaron los abismos que separaban cada universo económico y sociocultural; en consecuencia, las redes urbanas se transformaron en cartografías humanas en las que anidan subjetividades aisladas sin proyectos colectivos” (Heffes 2008:212). Justamente, lo que se articula a lo largo de toda la exposición son formas de creatividad donde se “conforman nuevos lazos sociales cuando la ley del bien común ha desaparecido” (Creischer et al. 2004:4). Los colectivos artísticos basaban su producción en la confluencia de objetivos comunes temporarios, “formas inesperadas de solidaridad” (Laddaga 2010:209), donde se conforman estrategias de cooperación y resistencia, de invención creativa y, al mismo tiempo, social (Giunta 2009:64).

Dirán Alice Creischer y Andrea Siekmann sobre los trajes fabricados en conjunto con los trabajadores de Brukman que la cooperación se erige como un “abandono de idealizadas e inexistentes imágenes de felicidad por una voluntad que pretende construir una realidad diferente, al margen de los petrificados límites del Estado y del Capital” (Creischer et al. 2004:242). Así, en la ciudad de la crisis se ponen visibilidad estrategias de solidaridad en personas que comparten brevemente un destino común frente a la ausencia de las instituciones o siquiera un destino social único; elemento que sí aparecía en las otras dos ciudades imaginarias postuladas por Heffes.

La ciudad de la crisis no es meramente representada por los artistas sino que se va construyendo a partir de la exhibición de los registros de acciones concretas, fundamentalmente acciones de recuperación de espacios culturales o de trabajo (el caso de la empresa Brukman) o de mecanismos de protesta común (como el caso del Mierdazo frente al Congreso Nacional llevado a cabo por el grupo Etcétera en el año 2001).

Del mismo modo, el proyecto mismo *Ex-Argentina* en su pluralidad de funciones también se plantea a sí mismo como una estrategia de colaboración común, de establecimiento de solidaridad circunstancial, algo que se deja entrever claramente en el énfasis puesto en su carácter de “autoría compleja”, como podemos ver en las

entrevistas realizadas a sus participantes en la Revista Ramona (2005), y en la preponderancia que tuvo tanto en los catálogos como en la exposición el uso del género epistolar para poner en visibilidad este proceso. Por supuesto, todo proyecto expositivo se constituye en un fenómeno grupal y colaborativo, pero lo que es peculiar en este caso es que ese proceso sea puesto en primer plano, explicitado. Recuperando el famoso concepto de Peter Sloterdijk, “el concepto fundamental verdadero y real de la modernidad no es la revolución, sino la explicitación” (Laddaga 2010:18)

Cartografía Urbana

En el famoso texto de Michel de Certeau, el piso 110 del World Trade Center mostraba la imagen de la ciudad como protagonista principal de la utopía moderna, “es al mismo tiempo la maquinaria y el héroe de la modernidad” (Certeau 1999:107). Desde ese lugar, se asumía el ojo del panóptico, el ojo de Dios, que todo lo mira y todo lo organiza. De la imagen totalizante de la ciudad solo se sale “bajando al ras del suelo” para poder “terminar con el hechizo” (Gorelik 2004). Los recorridos que transitan y conforman los caminantes rompen la estructura unívoca de la ciudad moderna, y se van configurando como caminos de deseos y placeres, con un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso (Certeau 1999:105).

Así también, en las narrativas de la ciudad amoderna ya no hay una imagen totalizante desde la cual comprender la ciudad en su conjunto, sino que, por el contrario, preponderan marchas personales, guiados por deseos o búsquedas individuales. No hay ya mapas ni brújulas para guiarse: “nos encontramos frente a una espacialidad que no podemos medir o calcular con los parámetros que rigen (o regían) la modernidad” (Heffes 2008:206). Justamente, en *Ex-Argentina*, tanto en la exhibición en el Museo Ludwig como en el Palais de Glace, la idea del mapa aparece desde un primer momento en la exposición a partir de una imagen que será reproducida en la portada de ambos catálogos. Allí se muestra un mapa que superpone dos relatos disímiles: un supuesto esquema de cómo debían ubicarse protocolarmente los presidentes en la cumbre del G8 realizada en el Museo Ludwig en 1999 y un mapa donde se despliegan los piqueteros que cortaban las calles de acceso a Buenos Aires. Esta mixtura de elementos da como resultado una imagen inentendible, incapaz de ser usada como guía, pero donde, a su vez, la superposición también muestra una composición de dos ciudades (Buenos Aires y Colonia) y de dos tiempos disímiles (la crisis argentina y la cumbre de 1999). Justamente, la reunión de presidentes representó la última vez que pudieron reunirse sin que se manifestara el descontento hacia las políticas neoliberales, algo que cambiará definitivamente en la reunión siguiente en Seattle. Así, unir estos dos espacios y estos dos tiempos es poner en yuxtaposición, junto al momento donde el liberalismo se veía a sí mismo como hegemónico, el tiempo más álgido de su crisis.



Algo paradigmático en la exposición era que los recorridos de los visitantes estaban pautados por mapas específicos. Cada uno de los espectadores debía respetar una direccionalidad y mantener un orden preestablecido para ver las obras. Pero estas inusuales instrucciones, se contraponen con la proliferación de información desparramada por toda la muestra. Tal cual lo han planteado los textos sobre la exposición, el trabajo de investigación de los artistas junto a los curadores se despliega en un sinfín de documentos que, ante su cantidad y su disposición, no hacen sino generar en el propio visitante una sensación de completo desconcierto, de saturación.

El proyecto paradigmático de los recorridos en el espacio urbano lo representa la obra del artista holandés Matthijs de Bruijne. En la muestra, eran exhibidos para la venta objetos y sueños de cartoneros de la ciudad de Buenos Aires que podían ser comprados por los visitantes. Más allá de poner en mercado el desecho (algo que se paragona con la misma actividad del cartonero) el trabajo del artista recupera los recorridos urbanos a través de la memoria, que nos muestra cómo fue recuperado el objeto, como así también a través de los sueños que se presentan de los cartoneros. En estos últimos, vemos cómo cada uno de los entrevistados va contando relatos de salvación donde en el recorrido por la ciudad encuentra respuesta a su pesar económico (como el relato de Paulo que sueña que su primo le da el número de La Quiniela), o a su satisfacción sexual al momento de recorrer las calles de Buenos Aires (como en el sueño de Antonio quien imagina que camina desnudo por la calle con mujeres con las cuales luego hará el amor). Los objetos y los sueños grabados en CD no sólo son expuestos en la exhibición sino que se venden a través de carteles que usan todo el lenguaje de la publicidad callejera de bajo costo.

Así, a través de la obra de Matthijs de Bruijne, los curadores ponen en visibilidad no sólo los protagonistas de la crisis sino también aquellos lugares donde ellos recuperaban los desechos para el reciclaje. La cartografía de la ciudad que se nos presenta no está entonces configurada por un mapa preestablecido por el cual guiarnos, sino que conforme a la lectura de los relatos vamos reconstruyendo espacios de caminantes en la ciudad de la crisis.

Resulta interesante que Gisella Heffes caracterice a la ciudad amoderna como un entramado confuso, de superposición de espacios, donde se pueden encontrar lugares clandestinos de resistencia a los que sólo se puede acceder a través de claves o señas específicas. Espacios que, como en el caso de Tuguria, la ciudad imaginada por Antonio José Ponte, sólo es posible entrar a través de contraseñas sólo conocidas por grupos limitados de personas. En este sentido, el elemento más paradigmático que se encuentra en la muestra son los Zoopoliciales de Graciela Paredes, que se presentan junto a las ilustraciones de algunos de sus textos. Allí, se relatan los cuentos que la propia Paredes, ex empleada bancaria y al momento desocupada, le narraba a sus propios hijos. Las historias tenían como protagonistas a un grupo de perros vagabundos (donde destaca el husky siberiano Colifa) que intentaban rearmar lazos sociales como forma de resistencia a los saqueos de un poder manejado por el Fondo Monetario Internacional.

En esta ciudad devastada, no sólo la militarización es completa (con soldados con nombres tales como Thatcher) sino que tampoco es posible respirar sin las máscaras de oxígeno que protegen a los habitantes de la polución. El protagonista del cuento de la muestra, Cuactemo González, solo a través de contraseñas específicas puede alcanzar la “Clínica del doctor Junten Pulguen” donde descubre un espacio desconocido por los militares que inundan la ciudad, un jardín paradisíaco donde era posible respirar libremente sin correr los riesgos de la contaminación. Los espacios refieren a una ciudad de Buenos Aires tomada por las “Fuerzas Neoliberales de Ocupación”, también conocidos como “los Cucarachas”. Los lugares del espacio urbano son fundamentalmente los que se encuentran en la zona oeste de la ciudad, que son recorridos a través de sus viajes en el tren Sarmiento.

En el texto de Paredes pueden entonces observarse sucintamente todos los elementos de la ciudad amoderna a los que hacía referencia Heffes. Nos encontramos en un espacio devastado, sin utopías o proyectos sociales, y donde cada uno de los personajes intentan armar recorridos personales en lo urbano o estrategias

de asociación provisional como alternativas de resistencia (ya desde sus nombres, el protagonista Cuactemo alude al último emperador azteca y el Colifa, al loco que es capaz de oponerse al sistema). El espacio de la ciudad es inhabitable, peligroso, hasta que se llega al lugar específico, oculto, donde es posible recrear un espacio de libertad. En este sentido, esta última obra se convierte en el ejemplo más paradigmático de cómo la ciudad amoderna es presentada dentro de la exhibición.

Conclusión

Una exposición de arte nace no sólo desde la combinación de obras sino fundamentalmente por el relato que se configura tanto desde lo presentado por los artistas como desde los curadores. En este sentido, las exposiciones que dieron cuenta de las producciones artísticas alrededor de los hechos de diciembre del 2001 han utilizado un corpus de artistas relativamente constante a fin de mostrar un contexto urbano con características determinadas. Hemos tomado *Ex-Argentina* como el modelo principal desde el que se construye lo que hemos considerado como “ciudad de la crisis” con las características propias de la ciudad amoderna desarrollada por Gisela Heffes.

Resulta interesante que más allá de la significación política que tuvo la crisis Argentina, la imagen de la ciudad, con sus protagonistas y sus lugares específicos de desenvolvimiento, no era la única ciudad posible de ser mostrada. De hecho, tal cual lo presentan los curadores en la primera carta referida desde Buenos Aires en noviembre del 2001, lo primero que les sorprende es el lujo de las galerías comerciales y la multiplicidad de artículos que pueden adquirirse en los supermercados. Lejos de la ciudad de la crisis, su primera percepción es la de una ciudad con “una riqueza sólida” que nada tiene que envidiarles a los países del centro. Lo interesante es que no se encontrará más que esta referencia a esa imagen de ciudad, por el contrario, se ponderarán otros elementos, otras características y otros circuitos de recorrido.

Para finalizar, es de destacar que el análisis sólo ha puesto el foco en los elementos más significativos de una exposición de una complejidad no habitual en las exhibiciones de arte. Debido a la extensión del mismo, no hemos podido desarrollar el resto de los aspectos que hacen a la muestra, sino que hemos colocado el énfasis en las producciones artísticas y los textos que las acompañan. No obstante, creemos que las obras y las referencias utilizadas son claros síntomas de la construcción de la imagen de la ciudad de la crisis.

Bibliografía

- Certeau, Michel de (1999) *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Creischer, Siekmann y Massuh (ed.) (2004) *Ex Argentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun / Ex Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer*. Buenos Aires: Goethe-Institut.
- Ferguson, Bruce W. (1996) *Exhibition Rhetorics. Material speech and utter sense* en AA.VV. *Thinking about exhibitions*. London/New York: Routledge
- Gorelik, Adrian (2004) *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Didi-Huberman, George (2010) *La exposición como máquina de guerra*. Recuperado el 10 de Noviembre 2011 en [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)

- Giunta, Andrea (2009) *Postcrisis, Arte Argentino después de 2001* (1a ed.). Buenos Aires : Siglo XXI Editores
- Heffes, Gisela (2008) *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Laddaga, Reinaldo (2010) *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ludmer, Josefina (2004) *Territorios del presente - En la isla urbana*. *Pensamiento de los confines*, n15, 103-110.
- Quiña, Guillermo Martín (2009) *Cultura y Crisis en la Gran Ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte* en Wortman, Ana (comp) *Entre la política y la gestión. La cultura y el Arte. Nuevos Actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sarabia, Bernabé (2010) *Alain Touraine. Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Recuperado el 10 de noviembre 2011 en <http://konfines.com.ar/11/alain-touraine-un-nuevo-paradigma-para-comprender-el-mundo-de-hoy/>
- Touraine, Alain (2005) *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós Ibérica.