

Nota de la editorial

El siguiente texto analiza uno de los ejemplos de gentrificación más característicos de los últimos años, el caso de los procesos de aburguesamiento de zonas específicas de Nueva York que fueron acompañados en gran medida por un aumento de actividades relacionados con el arte (y por qué no también, con el ocio).

Hay que entender que cuando se habla de arte en este contexto no se está hablando de la capacidad creativa inherente a los seres humanos ni de las necesidades de expresión estética, sino de lo que la economía capitalista considera «arte», aquello que sólo unos pocos privilegiados crean y entienden, y el resto simplemente somos capaces de limitarnos a consumir o contemplar.

Este artículo, originalmente publicado en 1989 en Londres en la recopilación de escritos *No Reservations. Housing, Space and Class Struggle* de News From Everywhere y Campaign For Real Life, se centra en un ejemplo concreto pero que en perspectiva es

muy fácil de comparar con los acontecidos posteriormente en otras metrópolis y que actualmente se está viviendo en muchos barrios, también en Barcelona, nuestra ciudad. Barrios que hasta el momento estaban habitados mayormente por gente de clases bajas, población migrante, ancianos pobres, etcétera, poco a poco se va recalificando por medio de procesos distintos, pero en los que el arte (así como la moda y el ocio, la «alta» cocina y el turismo, que para el caso cumplen una función idéntica) juegan un papel primordial. Poblaciones enteras son forzadas a abandonar sus hogares mediante diferentes estrategias, desde la degradación de las viviendas hasta el acoso inmobiliario, para así poder dar lugar a inquilinos más pudientes.

El arte y su mundo no juega un papel neutral en este proceso, como claramente se explica en este breve ensayo.

Introducción

En un principio teníamos la intención de escribir un artículo analizando el papel del arte en la transformación en beneficio del Capital de un barrio obrero en decadencia, el Lower Manhattan de Nueva York. Durante el transcurso de nuestras discusiones e investigaciones, nos dimos cuenta de que lo que estaba sucediendo en el Lower Manhattan no era un hecho aislado, sino que formaba parte de un aumento significativo del proceso de acumulación capitalista con el arte como principal protagonista, y esto implicaba una transformación generalizada del espacio urbano. Creemos que existe una tendencia global generalizada para que la cultura actúe como uno de los principales elementos de regeneración desde el centro de las ciudades, adaptándose de muy diversas maneras según el lugar. A este respecto existen dos tipos de estrategias: a) el arte como elemento gentrificador dirigido por el Estado, como en el caso de Lower East Side¹, y b)

1 Barrio de la ciudad de Nueva York que se ubica a orillas del Río East desde el puente de Manhattan hasta la calle 14. [*Nota de la traducción*]

el arte como nueva base de acumulación en las zonas asoladas por el declive de la industria tradicional. (En este último caso, el Reino Unido está siguiendo muy de cerca los resultados del experimento norteamericano en Pittsburgh y Chicago, y su posible aplicación). Esperamos resumir el caso *b*) en la conclusión, mientras que la parte del artículo dedicada al Lower Manhattan se centra en el caso *a*). Y como creemos que el arte es un aspecto integrante del desarrollo de las relaciones sociales capitalistas, hemos juzgado necesario incluir algunas consideraciones generales sobre la función del arte en la sociedad capitalista a modo de introducción.

En el Arte, el mundo del artista se fija ante sus ojos como objeto, un mundo que el artista ha traído adelante y ha concentrado de los plenos poderes y de la riqueza de su propia esencia, un mundo que satisfará cada necesidad y desear verdaderos.

Max Stirner²

2 Del artículo «El Arte y la Religión» aparecido en la publicación editada por Karl Marx *Rheinische Zeitung* de junio de 1842.

Culturas malignas

La Cultura vende la promesa de la promoción social, apelando a una «creatividad sin clases», que supuestamente todo el mundo posee y necesita expresar. La serie de televisión estadounidense *Fama* promueve este mito: la unión de los niños de «ambos lados de las vías» —barrios étnicos y suburbios blancos por igual—, una supuesta unidad armoniosa donde todos son «iguales», donde cada individuo alcanza o no el éxito según su propio talento artístico. En la serie se fomenta tanto el trabajo en equipo (*bit-parts*, líneas de coro) como el progreso individual (papel protagonista), es decir las formas burguesas del teatro, reflejo de la organización dominante y de los valores de la sociedad burguesa. El arte y la cultura están ahora más democratizados que nunca; la crisis actual se agrava y para un número creciente de personas son pocas las ofertas de trabajo, lo que hace más necesario absorber al menos una pequeña parte de estos en carreras culturales o en el sector servicios³ y para contener al

3 Por ejemplo las personas que están empleadas en el servicio a

resto con ilusiones de escape. Frente al creciente rechazo, por parte del proletariado, de un empleo estable, legal y a tiempo completo el Capital está empleando una estrategia combinada que incluye por un lado esquemas forzados de trabajo, y por el otro la fascinación por el éxito personal en el ámbito de la cultura la cual puede ser presentada e interiorizada como si no fuese trabajo alienado, sino un acto de auto-realización, mientras que en realidad la cultura significa la creación de medios más sofisticados de control y sumisión capitalistas, para los consumidores como para los productores. Así como nuestras relaciones concretas están mediadas por objetos como mercancías, nuestras emociones están mediadas por la cultura, por sus representaciones vacías. Vale la pena mencionar que dos de los más lucrativos movimientos de arte/música, el punk y el rap/graffiti, que, en su apogeo dieron un nuevo impulso a la industria discográfica, en un

los consumidores culturales; también un montón de gente con aspiraciones artísticas que encuentran trabajo en bares, camareros/camareras, etcétera.

principio surgieron de las filas de la juventud desposeída blanca y negra (aunque en el caso del punk hubo siempre una desproporcionada influencia de las escuelas de bellas artes).

Los artistas pueden presentarse a menudo bajo la apariencia de estar «excluidos» de las relaciones de clase; ellos y sus productos son vistos como una expresión del «hombre corriente» o de la esencia humana. Esto les otorga una enorme facilidad para moverse por los barrios pobres como vanguardia cultural de una fragmentación social creada por la gentrificación.

El triste final de la bandera roja

En cualquier tipo de sociedad capitalista, el arte encarna sencillamente la ideología que mejor se corresponde con el nivel de producción dado. Un buen ejemplo de esto son los constructivistas. Surgieron en Rusia al final de la Guerra Civil en 1921 como un movimiento artístico de vanguardia, aliándose rápidamente con la ideología bolche-

vique y poniendo todo su talento al servicio del Estado y sus cambiantes necesidades económicas. Empezaron defendiendo las ventajas de la Nueva Política Económica (NEP)⁴, la estrategia leninista consistente en dar un nuevo impulso a la economía por medio de un retorno parcial a la libre empresa. En 1923, cuando el éxito de la industria privada amenazaba seriamente los beneficios del propio Estado con la venta de sus productos, el poeta Mayakovski, y el fotógrafo constructivista Alexander Ródchenko, se juntaron formando un «equipo de publicistas» promotores de los bienes de Estado. De esta manera, durante los siguientes dos años los constructivistas no solo se dedicaron a promocionar la política económica bolchevique como una fuerza progresista en la formación de un nuevo orden social, sino que también actuaron como una agencia de publicidad con el Estado como principal cliente.

⁴ La Nueva Política Económica propuesta por Vladimir Lenin, a la que denominó como capitalismo de Estado. [*Nota de la traducción*]

Durante este período muchos de estos artistas también se involucraron en el diseño de mercancías, a través del «arte de la producción», inscribiendo desde joyas a piezas de orfebrería con el eslogan «quien no trabaja no existe».

Nuestro compromiso con el principio de «construcción» es una manifestación natural de la conciencia contemporánea derivada de la industria.

Alexander Rodchenko

El arte no debe estar reunido en esos santuarios muertos llamados museos. Hay que difundirlo por todas partes, en la calle, en los tranvías, fábricas, talleres y en los hogares de los trabajadores.

Vladimir Mayakovsky

Cuando el Estado consolidó lo suficiente su dominio sobre el mercado, alrededor de 1928, y la NEP fue abolida por Stalin, que impuso la colectivización de la agricultura y los planes quinquenales, con los que se fijaban cada vez más altas metas de producción,

los constructivistas fueron sustituidos por el realismo socialista.

En lo esencial el realismo socialista fue continuador del proyecto constructivista en términos de estilo y enfoque, pero con diferentes tareas y prioridades, reflejando una nueva realidad económica, es decir desde que el Estado ya no tenía que competir en el mercado con la industria privada, el realismo socialista podía concentrarse en vender los beneficios de la acumulación estalinista, por ejemplo la estética de unos tractores simbolizaba la industrialización de la agricultura (lo mismo que una clase campesina desposeída). En un ambiente de extremada austeridad y con la abolición de la «elección del consumidor» en el período posterior a la NEP, el realismo socialista se ocupó de publicitar la ideología de la producción mientras que la producción real fue impuesta a punta de pistola.

Los artistas occidentales tradicionalmente han despreciado el constructivismo y el realismo socialista por su flagrante utilitarismo, que niega el arte como tal, cuando de hecho lo que hicieron fue

demostrar la esencia de la función del arte, incluso de una forma demasiado descarada para el gusto occidental; no solo a nivel económico sino también a nivel social, en la Rusia de «una sola clase», los constructivistas eran la voz del «proletariado». En occidente los artistas pretenden ser la voz de una determinada clase o la voz del pueblo en general. En ambos casos, su rol de especialistas depende de la inhibición general de la creatividad en la sociedad. Sin embargo la burguesía solo puede reproducirse a sí misma mediante el mantenimiento de la alienación generalizada a través de medios tales como el arte, mientras que el proletariado no puede luchar contra su propia alienación.

Hoy en día, en Occidente, el arte sigue llevando a cabo la misma función en un nivel de producción y dentro de un marco económico diferente. La mayoría de la gente que aquí recibe formación artística (excepto la minoría privilegiada que puede sobrevivir como «talento puro no contaminado por el comercialismo» —como ellos mismos lo ven—)

terminan en algún tipo de diseño o comercialización de mercancías, promoviendo la ideología del consumo o diseñando anuncios de capacitación para jóvenes o sofisticados anuncios para el reclutamiento de policías que promueven la ideología de la producción, del trabajo y del Estado.

En cuanto elemento de esta sociedad, el arte es una fuerza contra la transformación revolucionaria ya que perpetúa las divisiones en la actividad social y la conciencia individual/colectiva. Tanto en las sociedades *pre* como *post* capitalistas, la cultura era difundida en todos los aspectos de la vida cotidiana de manera que sería irreconocible como una categoría separada. En algunas lenguas tribales africanas no hay palabras específicas para determinadas actividades culturales, es decir, la misma palabra se usa para describir tanto la música como la vida misma.

Apreciar es la única distracción del hombre «cultivado»; pasivo e incompetente, carente de imaginación y de ingenio, trata de *apreciar*; incapaz de crear sus propias distracciones, de crear

un pequeño mundo a partir de sí mismo, de influir mínimamente en su entorno, debe aceptar cuanto le viene dado; incapaz de crear o de comunicarse, actúa como mero espectador. Absorbe «cultura» en un intento desesperado y frenético de ser alguien en un mundo sin placer, de escapar al horror de una existencia estéril e insignificante. La «cultura» provee el maná de los egos del incompetente, el medio para racionalizar las expectativas pasivas; puede sentirse orgulloso de sí mismo por su capacidad para apreciar las cosas *más finas*, ver una joya allí donde solo hay mierda (quiere ser admirado por su capacidad de admirar). Carente de la más mínima confianza en su propia capacidad para cambiar algo, resignado al *status quo*, necesita extasiarse, ver la belleza en la mierda porque hasta donde alcanza a ver, todo lo que tiene es mierda.

Valerie Solonas, *Manifiesto SCUM*, escrito en 1967 y publicado en 1968, año en el que disparó e hirió a Andy Warhol.

Antecedentes de la situación actual de la vivienda en nueva york

En la actualidad hay cerca de 100.000 personas sin hogar en Nueva York, mientras que al mismo tiempo más de 80.000 apartamentos propiedad del ayuntamiento han permanecido vacíos en los últimos años. Más de 90.000 personas han sido desahuciadas y se ha recurrido al equipo SWAT⁵ para desalojar a la gente. Dos mujeres, Elisabeth Magnum y Bumpurs Eleanor, han sido asesinadas por la policía durante esos desahucios. A pesar de haber una lista de espera de 15 años con casi 175.000 personas para acceder a las viviendas de protección oficial, la ciudad vende progresivamente su stock de viviendas. Además, más de medio millón de apartamentos de Nueva York han sido abandonados desde 1970, el

⁵ El equipo SWAT (Special Weapons And Tactics) se formó en 1966-1967 en Los Angeles y participó en incursiones como el asalto a gran escala en la sede del Partido de las Panteras Negras en 1969, y en 1974, el violento ataque contra el Symbionese Liberation Army. SWAT también colaboró en el bombardeo de la casa del MOVE en Filadelfia, en 1985, matando a 6 adultos, 5 niños y destruyendo toda una manzana de casas.

resultado de una agresiva desinversión, los brutales recortes de los servicios y los incendios. El cerdo de Koch, el alcalde de Nueva York, ha declarado a la prensa que no se debe dar nada a las personas sin hogar que viven en la calle, ya que se lo «gastarán todo en drogas y en alcohol». Todos aquellos que viven en la calle, en parques y en barrios pobres están sometidos a la brutalidad y al acoso policial continuo. La administración Koch también ha tratado de limpiar las calles de vagabundos llevándolos a psiquiátricos. En 1986, el gobierno de Estados Unidos declaró tener cientos de bases militares aptas para ser llenadas de personas sin hogar. No es de extrañar que la mayoría de las personas sin hogar hayan rechazado tal «ofrecimiento». Como dijo la revista *Our Land*: «¿Acaso podemos permanecer en silencio mientras las personas sin hogar son expulsadas de los lugares públicos y de los parques, y se habilitan nuevos campos de concentración estadounidenses? ¿Cuánto tardarán estos campos en llenarse de enfermos de sida, fumadores de marihuana, insumisos y “comunistas”?»

Un estudio académico realizado a comienzos de la década de 1980 llegó a la conclusión de que «existe un abandono muy importante en Nueva York, desplazando (directa e indirectamente, o a través de efectos en cadena) entre 77.500 y 150.000 personas al año». Las cifras de desplazamientos a través de la gentrificación se sitúan «entre 25.000 y 100.000 personas al año en el período actual».⁶

«Holbein y el vagabundo»

La gentrificación del Lower Manhattan en Nueva York es un ejemplo de los efectos de la desindustrialización que se está produciendo en todo el mundo en el interior de las ciudades, con la declive del trabajo de «cuello azul» y el incremento del trabajo de «cuello blanco»⁷ (por mucho que realizar un

6 Peter Marcuse, «Abandonment, gentrification and displacement: the linkages in New York City» en N. Smith y P. Williams, *Gentrification of the City*.

7 Traducción literal que significa aquellos que realizan tareas semi-profesionales o profesionales de oficina, administración y coordinación de ventas, en contraste con el trabajador «de cuello azul», cuya profesión requiere trabajo manual. [Nota de la traducción]

trabajo de «cuello blanco» no signifique necesariamente que dejes de ser un proletario): «Este cambio de trabajo de “cuello azul” a trabajo de “cuello blanco” en las industrias hace a la economía de la ciudad, según el *New York Times*, aún más incompatible con la fuerza de trabajo. En 1929, el 59 por ciento de la fuerza de trabajo era de “cuello azul”, y en 1957 el porcentaje cayó al 47 por ciento. En 1980 menos de un tercio del total de la fuerza de trabajo de Estados Unidos consistía en trabajadores de “cuello azul”»⁸. De manera progresiva, el tipo de ocupación y el uso del espacio que antes era industrial han venido transformándose. Una de las puntas de lanza de este proceso ha sido el movimiento artístico, incluyendo a los estrictamente artistas como a los galeristas. Los artistas inicialmente se trasladaron a la zona atraídos por los bajos precios del alquiler de grandes espacios, ideales para la producción artística, por ejemplo, almacenes, lofts y espacios de manufacturación ligera.

8 R. Deutsche y C. G. Ryan, «The Fine Art of Gentrification» en *The Portable Lower East Side*.

El proceso comenzó con Fluxus y, más recientemente, se ha extendido en el Lower East Side con una mezcla de otras tendencias artísticas radicales. El movimiento artístico Fluxus surgió a finales de la década de 1950, poco a poco se fue concentrando durante los siguientes 10 años en el barrio del SoHo (South of Houston Street) Village, una zona al oeste del Lower East Side. Una característica central de su actividad, inicialmente financiada por una rica familia de negocios neoyorquina que también eran mecenas, era la utilización del espacio de un loft para hacer realidad sus fantasías autocomplacientes en un entorno artístico. Las citas que siguen ilustran cómo el «arte radical» se limitaba a ser reconocido en un plano ideológico y con unas intenciones abstractas que enmascaran su verdadera función social y material:

Una nueva vida. La Viena de Ruhm, construida con las letras que conforman la palabra alemana de Wien; el portaaviones de Hollein una ciudad para 30.000 habitantes; la modificación del

curso del Támesis por Oldenburg; mi superautopista entendida como la catedral del medio ambiente; todas ellas son utopías que contienen una visión del pensamiento actual mucho más refrescante que la arquitectura represiva de la burocracia y del lujo que impone restricciones a la gente.

Todo está prohibido. ¡No tocar! ¡No escupir! ¡No fumar! ¡No pensar! ¡No vivir! Nuestros proyectos —nuestros entornos pretenden liberar a la gente—, ¡solo la realización de las utopías hará al hombre feliz y le liberará de sus frustraciones! ¡Usad vuestra imaginación! ¡Uníos... compartid el poder! ¡Compartid la propiedad! PURGAD al mundo de la enfermedad burguesa, de la cultura «intelectual», profesionalizada y mercantilizada... [...] GENERAD UNA MAREA REVOLUCIONARIA QUE INUNDE EL ARTE, [...] Y SUMERGA a los cuadros de los revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente único de acción.

A pesar de estas fantasías de una reconstrucción liberadora del espacio al servicio de las masas, hay que señalar que Maciunas, uno de los principales fluxistas, era un especulador inmobiliario, cuyas

primeras actividades en este terreno fueron financiadas por ricos mecenas.⁹

Más recientemente, en el mismo Lower East Side, con el desplazamiento de la clase trabajadora hacia otras zonas fueron quedando libres viviendas debido a la falta de mantenimiento y abandono de las propiedades por parte de sus propietarios, a menudo se producían desahucios por medio de intimidaciones (por ejemplo, sacando de sus casas a la gente por medio de bombas incendiarias) y con la relación de la policía con el tráfico de drogas y los altos niveles de delincuencia callejera. Los artistas fueron los pioneros de la gentrificación en esta nueva frontera para la clase media, mediante la creación de una escena y de una comunidad

9 En el libro del cual se tomaron estas citas, *El Asalto a la Cultura de S. Home*, el autor contradice su propio título al perpetuar la ilusión de que las intenciones que el artista declara a través de su expresión es más relevante que los efectos sociales objetivos de su actividad. [Ndt: existe edición en castellano: Stuart Home, *El Asalto a la Cultura*. Virus, Barcelona noviembre de 2002]

artísticas, combinando el uso de su espacio para vivir, producir, exhibirse y exponer. Todos estos eventos artísticos y el ambiente cultural atrajeron a consumidores de arte de clase media quienes a su vez crearon un mercado para otras necesidades culturales —bares *yuppies*, restaurantes, etcétera. Era inevitable que las galerías encontraran su espacio en este nuevo escenario, logrando envasar en sus catálogos las sensaciones bohemias de la zona:

El Lower East Side entra en el catálogo del ICA de tres maneras: mitologizándolo por medio de artículos por su excitante ambiente bohemio, marcando en un mapa su delimitación, y estetizándola con una fotografía a toda página de una «escena callejera» del Lower East Side. Este tipo de estrategias no es nada nuevo a la hora de establecer el dominio y la sumisión de una población. La fotografía, por sí sola, es un ejemplo claro de la estetización de la pobreza y el sufrimiento que se ha convertido en un elemento esencial de la imaginería visual. En el borde inferior de la fotografía un vagabundo, sentado en

un portal rodeado de bolsas de la compra, una botella de alcohol y restos de comida. Apparentemente es ajeno al fotógrafo, inconsciente de la composición que ocupa obligado a desempeñar un rol principal. Numerosos grafitis adornan la pared situada detrás de él, mientras a su izquierda la pared está recubierta por capas superpuestas de carteles, de los cuales el de más arriba es un anuncio de la exposición de Holbein en la Biblioteca Pierpont Morgan. El poster muestra una reproducción a gran escala de un retrato de Holbein de una figura orientada en la dirección del vagabundo en la puerta. El arte más elevado se mezcla con la «subcultura» del grafiti y de los «bajos fondos», representados por el vagabundo en una fotografía que lleva título, como una obra de arte: First Street and Second Avenue [Calle Primera y Segunda Avenida] (Holbein y el Vagabundo). Mientras que el sujeto de la calle ha sido durante mucho tiempo popular entre los fotógrafos de arte, esta fotografía se inserta en las páginas de un catálogo de museo con el fin de hacer publicidad de los placeres y el ambiente único de esta particular escena artística. Solo un mundo artístico impregnado de los valores protectores y transformadores de la estética y de la insensibilidad ante el sufrimiento que

una ideología de las sanciones puede tolerar, aplaude ante un evento parecido. La función de esta imagen es como la del disparo de la cámara de un turista, introduciendo al espectador en el color local de un lugar exótico y peligroso. Holbein y el Vagabundo no tiene el propósito de atraer la atención sobre la difícil situación de las personas sin hogar, sino de encajar cómodamente en las páginas de un catálogo de arte, desvelando a los amantes del arte los excepcionales placeres del East Village, como un espectáculo para el deleite de aquellos coleccionistas que atraviesan el barrio en limusinas.¹⁰

Por cierto, muchos de los artistas pioneros que comenzaron no eran conscientes de que el éxito de un proyecto así que ayudaron a iniciar y que seguir adelante puede comenzar el proceso en otros lugares con el costo de sus nuevos vecinos desafortunados.

El Estado subvencionó viviendas para artistas en el Lower East Side en cuanto fue consciente del atractivo que tenía un entorno artístico en la creación de

10 «The Fine Art of Gentrification», op. cit.

condiciones para las inversiones internacionales. Un ejemplo de esto es el AHOP:

La sintonía entre los intereses del mundo del arte con los del gobierno de la ciudad y los del sector inmobiliario se hizo explícita para muchos residentes del Lower East Side durante la última y exitosa batalla que los grupos de la comunidad libraron para derrotar al alcalde Koch y su Artist Home Ownership Program (AHOP). En agosto de 1981, el ayuntamiento publicó una oferta de concurso para el desarrollo del AHOP. Los requisitos solicitados eran «propuestas creativas de desarrollo de lofts para artistas en cooperativa o en copropiedad por medio de la rehabilitación de inmuebles de propiedad del ayuntamiento». Los costes del AHOP, alrededor de 7 millones de dólares, iban a ser financiados en parte por el Participation Loan Scheme Programme, que consiste en 25 millones de dólares de los fondos federales destinados a las personas con ingresos bajos/moderados para ayudarles a obtener hipotecas con bajos intereses. El afán del ayuntamiento por destinar 3 millones de dólares de dinero público a las necesidades de vivienda de artistas blancos de clase media

fue visto como un claro indicio de la actitud del gobierno local hacia las necesidades de vivienda de los pobres. A pesar de que la comunidad artística presionó duro para poner en marcha el AHOP, este programa fue derrotado en febrero de 1983. La fuerte presión ejercida por varios grupos de la comunidad local forzó a muchos partidarios del mundo del arte y de los miembros de la Junta de Estimación a cambiar de opinión.¹¹

Aunque en este caso una estrategia descaradamente manipuladora fracasó, la gentrificación continúa por otros medios. No es casualidad que el Lower East Side esté justo una calle más abajo de uno de los centros financieros más grandes del mundo. Evidentemente, para el capital es preferible tener una zona gentrificada «segura» próxima al corazón financiero y no una población potencialmente explosiva para quienes los bancos son claros objetivos de venganza.

11 «The Fine Art of Gentrification», op. cit.

**«La gentrificación es lucha de clases:
¡combátela!»**

El Tompkins Square Park, en el Lower East Side (o East Village, como lo llaman ahora sus ocupantes) está rodeado de casas incendiadas en ruinas, donde conviven unos pocos inquilinos que quedan y los *yuppies*. Había dado cobijo a cientos de personas sin hogar (y fue utilizado para fiestas al aire libre) hasta que la policía decidió imponer un toque de queda a partir de la 1h de la madrugada, en julio de 1988.

Esto sucedió aparentemente con motivo de las quejas de las asociaciones de vecinos por el ruido, aunque lo más probable es que fuese por un intento de aplacar a los *yuppies* y a los especuladores inmobiliarios, preocupados por la presencia de «indeseables» en las puertas de sus casas. En las semanas previas a los disturbios del 6 y 7 [de agosto de 1988] la policía comenzó a limpiar periódicamente el parque a partir de la 1h de la madrugada. Una pequeña manifestación celebrada el 30 de julio en contra del toque de queda fue disuelta por la policía con el resultado de cuatro personas dete-

nidas y varias heridas. Esto provocó una convocatoria de manifestación para el siguiente día 6 de agosto. A las 23h del día 6, un centenar de policías, algunos a caballo, esperaban dentro del parque a los manifestantes. Poco después, aparecían cientos de personas detrás de una pancarta en la que se leía «La gentrificación es lucha de clases: ¡combátela!». Entraron en el parque, marcharon alrededor por un tiempo y luego la mayoría volvió a salir a la calle. Hacia las 00:30h el parque fue cerrado. Poco después, la policía fue atacada con botellas y enviaron refuerzos, incluyendo un helicóptero. La policía cargó entonces contra la multitud, desencadenando unos disturbios que duraron varias horas. 31 personas y 13 policías resultaron heridos. 9 personas fueron detenidas bajo la acusación de disturbios, conducta desordenada, etc. Debido a la ira generada por la brutalidad policial sobre la multitud, el alcalde Koch se vio obligado a levantar el toque de queda el 7 de agosto. Al día siguiente, 800 personas se reunieron en una iglesia cerca del parque para tratar lo sucedido. La gente en la reunión expresó su hostilidad

no solo hacia la policía, sino también hacia otras personas que cooperaron con ellos, como por ejemplo los Guardian Angels.¹²

El 9 de agosto 600 personas marcharon hacia la comisaría número nueve donde los policías se negaron a hablar con ellos. El 13 de agosto se llevó a cabo una jornada de protesta durante la cual 13 personas fueron detenidas. William Brevard, un trabajador negro local, comentó sobre los acontecimientos:

La situación existente tiene causas muy profundas. Algunos se quejan de las personas sin hogar, pero ¿no demuestra esto que hay gente sin hogar que no tiene más opción que la de venir directamente aquí? Lo que aquí sucedió es una cara de los Estados Unidos que no se muestra. No es una cuestión de raza, olvídate de la raza. Tú ves blancos y negros entre las personas sin hogar aquí. Se trata de las personas que no tienen nada contra aquellas que tienen dinero.¹³

12 Organización de voluntarios que se dedican a trabajos de vigilancia y seguridad. [*Nota de la traducción*]

13 *The Militant* del 26 de agosto de 1988 (un periódico trotskista estadounidense).

La revolución será televisada

No hubo cámaras de televisión durante los disturbios. No estamos seguros de si esto se debió a que la policía los paró al entrar en la zona o si voluntariamente cumplieron con la petición de la policía de mantenerse alejados. Pero al menos una persona se las arregló para filmar lo sucedido.

Paul Garrin es un joven fotógrafo de moda y vídeoartista que vive en el Lower East Side, muy cerca de donde se produjeron los disturbios. Al ver empezar los disturbios fue a buscar su cámara de vídeo y se instaló en una cornisa encima de la calle desde donde grabar los disturbios. Se las arregló para filmar durante unos minutos antes de que un grupo de policías (algunos con sus números de identificación ocultos) que estaban golpeando a alguien, se percataran de que estaban siendo filmados. Se fueron a por él, golpeándolo y rompiéndole la cámara, aunque la película no resultó dañada.

Al día siguiente (y en los días sucesivos) su grabación de los disturbios se emitió prácticamente en

la totalidad de las principales cadenas de televisión y Garrin fue entrevistado en noticieros y tertulias. Después de esto, recibió varias amenazas telefónicas de policías anónimos de Nueva York, las cuales grabó y difundió en los medios de comunicación.

Garrin dijo que subió a la cornisa desde donde filmó para «evitar la confrontación». Desde el comienzo de su participación en los disturbios quería que su rol fuese el de un espectador y registrador, por medio de su cámara, pero no el de un participante en el «drama». Probablemente pensó inmediatamente en las posibilidades de aprovechar las imágenes que grabó, ya sea como secuencias vendibles de una noticia o como material para incluir en alguno de sus vídeos artísticos. Desde entonces se ha beneficiado económicamente de estas dos posibilidades. Su carrera en la fotografía y en el videoarte seguramente le ha enseñado que cada vez que se coge una cámara y se graba algo existe la posibilidad de convertirlo en un producto vendible.

Mientras que su película es una prueba para aquellos que luchan en casos legales contra la policía y para demostrar las falsedades policiales, para él su utilización es un medio de autopromoción, el beneficio por las regalías de la visualización y el ascenso en su carrera a través de una mayor exposición en los medios. Si hubiese sido más listo podría haber evitado convertirse en objeto de las amenazas policiales, ya sea enviando su grabación a los medios de comunicación de forma anónima o insistiendo en que su nombre no fuese revelado. Pero, obviamente, no podía permitirse el lujo de perder esta oportunidad de autopromoción e impulsar su reputación en los medios de comunicación.

En una entrevista Garrin afirmó que estaba en contra del culto a la personalidad que se construyó en torno a él por los medios de comunicación, ya que esto distraía de los verdaderos problemas, la violencia policial y la falta de vivienda, sin embargo, sus propias acciones en relación a los medios de comunicación es lo que efectivamente provocaron.

Parte de las actividades artísticas que Garrin había desempeñado hasta el momento habían sido trabajando como «joven técnico prodigio» para el videoartista Nam June Paik, un ex miembro del movimiento de arte Fluxus que ayudó a iniciar la gentrificación del Lower Manhattan. Entre octubre y diciembre de 1988 hubo una exposición de videoarte de Paik en la Hayward Gallery de Londres. También en la exhibición fueron expuestos algunos de los vídeos de Garrin. Uno de ellos contenía imágenes de disturbios alrededor de todo el mundo, incluidos los de Tompkins Square Park. Otro era una selección de la cobertura televisiva de los disturbios, incluyendo la grabación de Garrin y las entrevistas ofrecidas en varios programas de televisión. Pocos meses después de ese acontecimiento, los disturbios habían sido empaquetados y estetizados como un objeto de arte por los mismos artistas cuya presencia y actividades ayudaron a generar el proceso de gentrificación contra el cual los manifestantes estaban luchando.

Conclusión

1. La base industrial tradicional del interior de las ciudades se encuentra en un declive progresivo por diferentes razones: el movimiento de la producción industrial hacia los países del «Tercer Mundo» con menores costes laborales, la creciente automatización de ciertos sectores del proceso de trabajo y la necesidad de centralizar la administración financiera y el comercio en el centro de las ciudades.

Al mismo tiempo, se produce un proceso paralelo en el sector administrativo (al menos en aquel que no depende de fracciones de segundos en la toma de decisiones de sus negocios) se desplazan hacia pueblos y suburbios, lo que a su vez crea un nuevo potencial para la valorización del espacio que han dejado disponible al interior de las ciudades.

2. Este cambio en el proceso de acumulación ha supuesto una incorporación cada vez mayor del consumo cultural como una de sus características más importantes. En Pittsburgh, antigua capital estadounidense del acero, el Estado y los inversores

privados han iniciado un proyecto a gran escala de reurbanización cultural: el Estado obtiene beneficios mediante el impuesto al entretenimiento que dejan las entradas de teatro y los ingresos de los aparcamientos, mientras que en el sector privado por cada dólar que se desembolsa directamente en el consumo cultural, se desembolsan 3 o 4 dólares en otros puntos de venta: tiendas, hoteles, restaurantes, etc. El capital británico ha seguido de cerca experimentos como éste e inició algo parecido en Bradford, con una propuesta de 100 millones de libras para el desarrollo del centro de la ciudad, una posible base para el norte del National Theatre y la colección de arte indio del Victoria and Albert Museum. Se ha emitido una orden de conservación de los almacenes de lana victorianos, uno de las cuales se convirtió en una galería de arte y un complejo de talleres de 350.000 libras. Procesos paralelos como este, están teniendo lugar, entre otros lugares, en Liverpool y Glasgow.

3. No es solo en el interior de las ciudades donde está sucediendo este proceso, sino en todas las áreas

antiguamente industriales que no solo tienen edificios y espacios que pueden ser revalorizados, sino también una alta proporción de proletarios en paro que pueden ser reclutados en el sector de servicios mediante bajos salarios. En Hemsworth, un pueblo minero cuyo pozo se cerró después de una huelga¹⁴, se creó una playa interior con miles de toneladas de arena provenientes de las orillas de un lago de los alrededores. Este «complejo turístico costero» a 65 km del mar ha generado una industria donde antes había una mina de carbón.

4. En este artículo nos hemos centrado en el Lower Manhattan como ejemplo de cómo el Estado y las grandes empresas se han servido del arte de vanguardia para recuperar un territorio que se había vuelto poco rentable.

Como podemos ver con el programa AHOP de Nueva York, el papel de los artistas no ha sido orgánico/espontáneo sino que ha sido utilizado

14 Hubo fuertes huelgas en todo Gran Bretaña entre 1984 y 1985 contra el cierre de las minas de carbón. [*Nota de la traducción*]

en una alianza entre el Estado, las inmobiliarias y las élites de las grandes empresas para actuar como punta de lanza para desestabilizar y, a fin de cuentas, desplazar comunidades de clase trabajadora. Por ejemplo, en Manhattan, el elemento cultural tiene por efecto revalorizar las áreas financieras circundantes, no solo eliminando la presencia amenazadora de una gran población, desposeída, cabreada e «indeseable» sin nada que perder, sino proporcionando también las instalaciones para los refinados gustos culturales de la élite financiera.

5. En Londres ninguna de las estrategias descritas en este artículo parece haber sido desplegada, con la posible excepción de Notting Hill¹⁵. En este caso parece ser más un caso de *yuppies* colonizadores que traen su bagaje cultural con ellos, incluyendo

15 El folleto *Once Upon A Time There Was A Place Called Notting Hill Gate...* de Paddington Bear (BM Blob, Londres, 1988) trata con cierto detalle (entre otras cosas) el papel del arte en la gentrificación de Notting Hill. [Disponible en el sitio Revolt Against an Age of Plenty: <http://revoltagainstplenty.com>]

tiendas del gusto de la clase media, que a su vez crea un entorno atractivo para que otros *yuppies* se muden hacia ahí. Este proceso se ve fomentado por agentes inmobiliarios que manipulan el mercado.

6. En un período de bajo crecimiento económico, el arte es una de las pocas industrias en expansión. El arte y la propiedad como mercancía comparten una característica que es de gran importancia en el actual contexto de recesión: ambos pueden ser constantemente revalorizados. Si bien las propiedades tienen un valor de uso específico (es decir, como espacio de vivienda) el arte no; el arte se ha convertido en una forma de realización pura del Capital, junto con su función social e ideológica:

Ahora que la fusión entre arte y negocio es más completa surge una nauseabunda contradicción entre la necesidad práctica de proclamar la creatividad (en realidad todo lo contrario) como algo diferente a la cínica acumulación de dinero. Los capitalistas explotan a los demás, pero rara vez se ven a sí mismos como simples ladrones... A mediados de los 80, la figura del

subastador es la que atrajo la atención sobre los dos capitales del arte más importantes: Londres y Nueva York. La paradójica combinación de desdeñosa pedantería y buen ojo para los márgenes de precios en la tendencia para la capitalización mundial y la revalorización inmobiliaria en los principales centros financieros. Con los bancos que comienzan a establecer servicios de asesoramiento artístico, el arte se ha convertido en una inversión como nunca antes, atrayendo dinero en busca de rápidos beneficios y la revalorización de activos.¹⁶

La ideología del arte se define a sí misma como una actividad puramente creativa alejada de los sucios negocios del mercado pero en realidad el arte encarna la loca lógica del capitalismo en su forma más clara: la dominación total del valor de cambio sobre el valor de uso.

7. La única función radical del arte que conocemos es aquella propuesta por Bakunin en la Insurrección de Dresde de 1849 cuando defendió, sin éxito, sacar los

16 Introducción de *Pravda* 3 (BM Blob, London, años 80) [también disponible en el sitio *Revolt Against an Age of Plenty*].

cuadros de los museos y ponerlos en las barricadas a la entrada de la ciudad para intentar así detener los disparos de los soldados que se acercaban.

