

Revolución y colonialismo en las artes visuales: el paradigma de la *documenta*

Peter Krieger *

Astor Piazzola, el encuentro de las músicas orientales —de la India, principalmente— con el jazz y el rock y la irrupción de la llamada world music como una forma de expansión de las fronteras musicales y de intercambios culturales.

Todos esos instantes y épocas han hablado de revolución y lo han hecho en un giro continuo de la espiral evolutiva de la música popular. Y ésta, con su enfoque artístico libre y determinado, se ha significado como pensamiento comunitario frente a filosofías de gobierno: realismo socialista, nacionalismo folk, propaganda nazi, maoísmo campirano, comunismo caribeño, capitalismo puritano, neoliberalismo bruto y la muy posmodernista filosofía de “lo políticamente correcto”. Al ubicarse contra las políticas estatales, tal música —con valores intrínsecos de historia, contexto y calidad interpretativa y de composición— se ha alejado de las consecuencias predecibles: ortodoxia y conservadurismo, así como de la demagogia populista de “un arte cercano al pueblo”, el cual siempre ha tendido a atraer el común denominador más bajo del gusto musical (en el caso de México: la música grupera, el pop chatarra o el bolero rabioso de Paquita la del Barrio, por ejemplo).

La revolución en la música popular se practica dentro del contexto social influido por los deseos comunitarios domésticos y ajenos coincidentes, pero las decisiones del cómo y del porqué quedan a cargo, por lo general, de los individuos, de cada uno de los exponentes con sus expresiones artísticas particulares. ●

En septiembre de 2002 cerró la décimo primera *documenta*, una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes en el mundo.¹ Este llamado “museo de cien días” que se realiza cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel, desde su fundación en 1955, se convirtió en *el* espacio simbólico de innovaciones y revoluciones artísticas occidentales de la posguerra. Sus altos estándares conceptuales y sus complejas estrategias estéticas otorgan a la *documenta* una calidad paradigmática, que permite analizar y cuestionar uno de los tópicos inextirpables del arte moderno, su carácter revolucionario vanguardístico.

Desde los inicios de la vanguardia artística en las primeras dos décadas del siglo XX, la presión de ser “absolutamente moderno” se ha convertido en un parámetro represivo para toda obra de arte que no desea ser calificada como *kitsch* historicista. El sistema de la industria cultural occidental, presente en los museos, las galerías y en la crítica de arte, impuso el principio de lo revolucionario/innovador a las artes plásticas por razones mercantiles y políticas: un arte joven, novedoso y revolucionario cumple con las reglas del rápido consumo; además, en las sociedades de masas democráticas, produce una imagen de pluralidad creativa.

Sin embargo, después de las revoluciones conceptuales de Marcel Duchamp, quien declaró un mingitorio como obra



Eija-Liisa Ahtila, *The house*, 2002

de arte, o de Kasimir Malevich, quien definitivamente disolvió lo figurativo en la abstracción del cuadrado negro, ambos alrededor de 1915, resultó complicado para las posteriores generaciones de artistas “inventar” algo nuevo. Incluso la reciente revolución del arte digital no es un fenómeno nuevo si no radica en los *pixeles* del puntillismo y en la relación tiempo-espacio de los futuristas.²

Realizar la innovación estética en el arte aún resulta más complicado en los tiempos actuales de inundación visual vía televisión e internet. Una obra de arte contemporánea tiene que competir con las iconografías comerciales en los medios masivos que determinan las mentalidades colectivas. En esta inundación la obra de arte se torna marginal, y los artistas no son ya los expertos de los mundos icónicos,

* Doctor en historia del arte por la Universidad de Hamburgo, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y co-coordinador de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*

sino los diseñadores de relaciones públicas. Por ello, algunos artistas en la actualidad se ofrecen directamente a las grandes empresas que cuentan con programas culturales. Ya no existe la noción de un Jacques-Louis David que durante la revolución francesa orgullosamente proclamó que "el pueblo"



debe comisionar el arte: ahora el artista contemporáneo se integra al *marketing* empresarial y casi se confunde con sus logotipos.

Frente a estos cuestionamientos a las artes plásticas, el principio revolucionario del *shock* parece ser la última garantía de llamar la atención. El escándalo visual, conocido desde los salones de los rechazados e independientes en la Francia de fines del siglo XIX, sigue siendo utilizado por los artistas contemporáneos en las galerías y bienales de arte. Para evitar la presunta habituación amortiguada de la creatividad, los artistas continúan una dinámica de transgresión permanente de las fronteras estéticas establecidas, un impulso seudorrevolucionario, porque define la ruptura de reglas como regla misma y, de esta manera, paraliza la innovación en el vacío de la autosuficiencia.

El culto a la innovación en el arte occidental del siglo XX recibió una importante connotación política después de la Segunda Guerra Mundial. Como demostró la primera *documenta* en 1955, el arte abstracto moderno sirvió para una lucha entre los sistemas del "primer" y "segundo" mundo, entre el "Oeste" y el "Este" de la geografía política válida hasta 1989. Para la *documenta 1*, el pintor Arnold Bode y el historiador del arte Werner Haftmann escogieron obras del establecido modernismo europeo —como Picasso, Klee, Munch, aun Van Gogh— y lo montaron en la ruinas provisionalmente reconstruidas del *Fridercianum*, uno de los primeros museos públicos del siglo XVIII en Europa.³ A partir de la siguiente *documenta*, en 1959, incluyeron también obras del modernismo norteamericano. En esta fase de la Guerra Fría, los *shocks* visuales de la vanguardia occidental ya se han convertido en un arte afirmativo. Frente al dogmático realismo socialista en las artes plásticas de la URSS y sus satélites, que incluyeron Alemania oriental, cuya frontera corrió muy cerca de la ciudad de Kassel, la vanguardia domesticada de Occidente tuvo que expresar las libertades del mundo capitalista. Por medio de la CIA, las entonces políticas culturales exteriores de EUA fomentaron las rupturas de Jackson Pollock y otras revoluciones visuales como arma ideológica en la guerra fría. En Alemania occidental, concretamente en la *documenta* de Kassel, tal corriente artística además comprobó una clara ruptura con el arte nazi cuya apariencia no se distinguió mucho del arte stalinista.

En este esquema artístico-ideológico no estuvo presente el llamado tercer mundo, un tema y problema que no cobró una fuerte importancia hasta la *documenta 11* del año 2002, organizada por Okwui Enwezor, un curador nigeriano radicado en Nueva York. Sin profundizar más en la interesante y

controvertida historia de las *documentas*, quiero revisar el concepto de lo revolucionario en este actual contexto "poscolonial", donde las funciones políticas y estéticas del arte han cambiado sustancialmente en comparación con la primera *documenta*.⁴

Una innovación obvia en la *documenta 11* fue el dominio de la fotografía y video como medios artísticos; a su vez, la pintura de caballete casi desapareció completamente. Con la decisión de llenar amplios espacios museográficos con series de fotografías y, además, iniciar el catálogo central de la exposición en las primeras 30 páginas con cien fotografías de la prensa internacional, Enwezor tomó en consideración el creciente poder discursivo de este medio visual de reproducción masiva. En ambos espacios, en las salas y en el catálogo, las imágenes no destacaron por su calidad estética, sino por su función política: los motivos fotográficos demostraron las diversas facetas del terror político en varios partes del planeta, desde Irán, Líbano, Uruguay hasta el *Ground Zero* en Nueva York, todos estos lugares con restricciones para la prensa libre. Esta acumulación (casi infinita) de documentos visuales se debió a la obligación ética del curador nigeriano de cambiar el rol del artista hacia el coleccionista mundial de datos provocativos.

De esta manera, el público de la *documenta 11* no pudo sumergirse en la belleza sublime del arte clásico moderno (como en la *documenta 1*), sino que tuvo que enfrentarse, en el contexto museográfico, con la miseria social en muchas regiones del mundo. Tal vez esta provocación no es una innovación; ya en las *documentas* anteriores, artistas como Hans Haacke habían provocado estas reflexiones políticas; pero lo que se presenta como pequeña revolución conceptual es la sustitución gradual de la pintura al óleo por el fotoperiodismo en una exposición de artes plásticas.

No obstante, la fotografía enmarcada, como la pintura de caballete, es una imagen fija que permite su percepción reflexiva en un tiempo indefinido; al contrario, la proyección de videos artísticos exige otras formas de ver. En los *black cubes* de la *documenta 11*, donde se proyectaron alrededor de 90 horas de videocintas, se realizó un paso más revolucionario del arte contemporáneo. Para el visitante que, en promedio, permaneció dos días en Kassel para ver la *documenta*, esa cantidad de videos es superior a sus fuerzas perceptivas. Nadie se quedó semanas enteras viéndolos; sólo alcanzó el tiempo y la capacidad mental para ojear fragmentos de las videoesculturas. Así, en las innumerables video instalaciones, proyectadas al mismo tiempo en los diferentes cubos negros, virtualmente se paralizaron los efectos visuales de estas obras artísticas y los tiempos promedio de la percepción se acercaron al tiempo de mirar un cuadro tradicional colgado en la pared blanca del museo.

Detrás de la decisión curatorial de pedir un esfuerzo excesivo —en términos temporales— a los visitantes de la *documenta 11*, aparentemente se esconden un principio probado de las vanguardias que consiste en hacer enfadar al público burgués que acude a las exposiciones; pero al mismo tiempo la sobrecarga de imágenes en video tiene en cuenta la percepción ensayada por medio del *zapping* en los múltiples canales televisivos. El videoarte, que por primera vez apareció en la sexta edición de la *documenta* (en 1977), es un tipo de obra que desde el inicio parece ser concebido para su recepción fragmentada; y con eso, se adapta a los programas de la televisión, cuya realización compacta debe permitir una perforación por las pausas de anuncios comerciales. Bajo términos de innovación, el videoarte se mantiene rezagado en relación con la televisión: el público ya está acostumbrado a la fragmentación de las narraciones visuales.

Según el teórico de arte Boris Groys, lo verdadero revolucionario de la videoescultura es la extinción de la memoria visual.⁵ La vibrante y efímera estética del video indica cierta pérdida de la conciencia histórica en nuestras sociedades neoliberales, únicamente orientadas hacia el futuro aumento de negocios y no a la reflexión sobre la base histórica de los valores culturales. De manera simbólica, la pantalla del monitor es una superficie pulida, herméticamente sellada; cuando se apaga el aparato, se disuelven las imágenes sin dejar huellas contaminantes, y cuando se enciende otra vez el televisor, la pantalla sirve para cualquier otra construcción visual, incluso para las banalidades de las telenovelas.⁶

En la *documenta 11*, que los críticos calificaron como “festival de los televisores”,⁷ los videoartistas se justificaron ante estas problemáticas mediáticas con un truco teórico-teológico: pretendieron una presencia auténtica, real de sus imágenes producidas; como en la temprana definición ritual de la imagen, consideran que la imagen no *demuestra* la realidad, sino que *es* la realidad.⁸ Tal argucia de una teología de la imagen, sin embargo, fue eclipsada por otros discursos teóricos de la *documenta 11*.

Con el derecho autoritario del curador responsable, Okwui Enwezor impuso a la *documenta* un discurso teórico sobre la presunta condición poscolonial y transcultural del mundo actual en que se produce arte.⁹ Aparentemente *politically correct*, el curador de origen tercermundista, quería reemplazar la dominación occidental, es decir europea occidental y estadounidense, por una verdadera visión incluyente de las actividades artísticas en todo el globo. Pero este cambio “revolucionario” de paradigmas curatoriales está frenado por un elaborado mecanismo de exclusión en el mercado global de arte. Tanto como una entidad particular del planeta, la nación francesa, quería aplicar su visión revolucionaria de los

derechos básicos del hombre como ley universal, algunos centros con poder definitivo, como Nueva York el exilio escogido de Enwezor y otros más determinan qué tipo de arte entra a las exposiciones y, con esto, a los mercados globales del arte actual. El artista ruso Ilya Kabakov explicó esta definición mercadotécnica de contenidos y estándares estéticos con la metáfora del tren de alta velocidad, que atraviesa varios países y se detiene brevemente en algunas estaciones importantes, donde masas de personas esperan abordarlo; empero, el tren sólo se detiene veces, y cuando lo hace, todos los asientos se encuentran ocupados. Cuando alguno de los desesperados de los andenes logra entrar y encontrar un asiento, sus compañeros de viaje lo miran con curiosidad y le preguntan ¿por qué no te subiste desde antes?, y le piden cambiar su mímica de desesperación por una sonrisa feliz, una vez que logró ingresar a la amable comunidad de viajeros.

Renata Salecl, que renarró esta metáfora en un brillante artículo sobre la fracasada descolonización de las artes plásticas,¹⁰ precisa que un artista del llamado tercer mundo sólo logra entrar al reñido mercado del arte actual si aparece exactamente en el momento en que Occidente demuestra interés su país de origen. Igual que el caso de la ayuda humanitaria, el primer mundo sólo quiere percibir su propio reflejo en el país que pide ayuda; peor aún, sólo ofrece apoyo cuando este país logra evocar, a través de los medios internacionales de información (con imágenes impactantes del fotoperiodismo), compasión como “víctima inocente”. El mecanismo que los países solicitantes tienen que cumplir con temas, imágenes y con un vocabulario específico para recibir la atención de los países donadores, es aplicable al mundo del arte: los artistas tercermundistas tienen que aprender la jerga *chic* del mercado del arte occidental —como

“poscolonialismo”, “multiculturalismo”, “derechos humanos”, “sociedad civil”— para recibir la oportunidad de una exposición internacional.

A pesar de sus orígenes africanos, Okwui Enwezor es la representación de este mecanismo. Como los curadores occidentales, se integra a la “brigada Marriott” formada por una élite de curadores y galeristas, viajando “*miles and more*” alrededor del globo, “descubriendo” nuevos talentos artísticos indígenas adecuados al mercado y, en algunos casos, regalándoles perlas de vidrio. Su juramento declarativo lo hizo en Lagos, la capital nigeriana, donde instaló una de las plataformas preparativas de la *documenta* 11, que desilusionó a gran parte de los artistas nigerianos que esperaban participar en la muestra global de Kassel¹¹. Tuvieron que quedarse afuera de la sede de debates sobre la cultura poscolonial, o, según la metáfora kabakoviana, el tren expreso no se detuvo. La dependencia de los artistas tercermundistas de ser “descubiertos” por los jefes curadores occidentales —u occidentalizados como Enwezor— fortalece el colonialismo del *business* de arte, porque evoca el deseo de formar parte de la *documenta* en zonas y ambientes donde anteriormente esta exposición internacional no era importante ni conocida. Así, la innovación revolucionaria de la *documenta* 11 de romper los esquemas de la represión neocolonial de hecho los fortaleció.

A nivel teórico, sobre la plataforma de Lagos y tres más en varios lugares del mundo, algunos expertos seleccionados intentaron especificar la presunta condición poscolonial y transcultural en la cual se desarrollan las artes plásticas: la democracia, el sistema del derecho, la *créolité* poscolonial y el futuro de las megalópolis africanas. Los convocados sondearon la capacidad discursiva, pero en términos sociológicos y políticos, y no en términos artísticos. Quedó muy vaga la dimensión y

función política del arte. Más allá del concepto de retomar la imagen artística como documento —cumpliendo así de manera más directa, pero también más simplificada con el nombre *documenta*— no hubo propuestas inteligentes que relacionaran la estética con la política. En continuación del concepto de Catherine David, curadora de la *documenta* 10 en 1997, Enwezor y su consejo de expertos insistieron en una hegemonía de la terminología frente al específico lenguaje visual, constatando que la producción del saber y la práctica política dominan la obra de arte.



Cildo Meireles, *Below Fio Thread*, 1990-95

Por eso, en ninguna de las cuatro plataformas preparatorias se habló del arte; y por eso el catálogo cuenta con 2 636 páginas, convirtiendo el comentario mismo en obra de arte.¹² Se desaprovechó la oportunidad de incluir los avances en los debates sobre la ciencia de imágenes, iniciado por historiadores como Hans Belting, Horst Bredekamp y otros. Concretamente no se detectó el potencial epistemológico producido en el diálogo de las distintas formas discursivas de término e imagen.

Sin embargo, en las amplias críticas de la *documenta* 11 que han publicado las secciones culturales de los mejores periódicos, también se encuentran afirmaciones del concepto de Enwezor. El teórico de estética Peter Bürger sí reconoce una nueva competencia política del arte más allá de la anacrónica autonomía estética; él favorece el proceso, visible en las salas de la *documenta* 11, en el que muchas obras ya no

reclaman ser obra “de arte”, sino una retórica visual con un potencial provocativo.¹³ Así, el rol del curador se extiende al de secretario general de las imágenes clave para los globales *networks* políticos.¹⁴

En contra de estas afirmaciones existe la acusación de que la *documenta* 11, con su discurso similar a la retórica ética de la ayuda a los países en desarrollo, reanimó el *pathos* idealista y revolucionario de Friedrich Schiller, instalando la esperanza de una emancipación humana por medio de la educación estética.¹⁵ Y a pesar de la pretensión de muchos curadores de las *documentas* anteriores de definir su subjetiva selección personal como objetiva articulación artística de verdaderos problemas de la sociedad, no es posible reducir la complejidad de problemas políticos —como el poder o la ley— a emanaciones estéticas.

Más aún, hace dudoso el concepto de la *documenta* 11 el que las plataformas fueran exclusivas y que, durante la exposición en Kassel, la dirección sólo permitiera estereotipadas visitas guiadas por parte de los empleados, adoctrinados por una pre-escuela didáctica-estética.¹⁶ El hecho de que los seminarios universitarios u otros grupos no pudieran libremente intercambiar opiniones frente a las obras de la *documenta*, reanimó un aspecto negativo de las revoluciones: el de la eliminación de opiniones opuestas.

Fue una oportunidad perdida para aclarar la función actual de las artes visuales más allá del culto mercadotécnico de la innovación que lleva el arte al entumecimiento. Frente al paradigma de la *documenta* 11 hay que preguntarse por qué y cómo los artistas han perdido su rol tradicional de dar “sentido” a la sociedad en crisis y por qué las artes plásticas carecen actualmente de poder discursivo. ¿Demuestra la *documenta* 11 el hecho de que los artistas son reemplazables por cualquier productor de imágenes, o

mantiene el arte algo específico en la expresión de mensajes? ¿Es, como sostiene el periodista Henning Ritter, el arte actual incapaz de proporcionar una sacudida mental con sus propias fuerzas, y sólo lo logra con el andamio restrictivo de la crítica de arte?¹⁷

Parece que la crítica, una vez elemento constructivo en la recepción de la obra de arte, tiende hacia una autorreferencialidad lejos de los datos visuales que pretende analizar. Una revolución contra este desequilibrio perceptible en la *documenta* 11, consistiría en el proyecto educativo de aprender a *ver y preguntar* de manera esencial y libre. El avance de la *documenta* 11, por lo menos, fue una ampliación de las perspectivas: por fuerza, las artes plásticas tienen que competir con otras formas estéticas, por ejemplo, aquellas que se encuentran en el caos abundante de las megalópolis.

Considero que la imagen de la ciudad, aun en su forma degenerada como aglomeración "megalopolitana", estimula de manera más intensa la fantasía (como capacidad productiva) que la obra de arte "musealizada" en el "salón" convencional, seudorrevolucionario de la *documenta*. Las construcciones visuales, con sus brutales rupturas y agresivos contrastes, tal vez no en Kassel, pero sí en las megalópolis globalizadas como Lagos¹⁸ y México, conforman en sí megaesculturas sociales,¹⁹ que exigen nuevas metodologías y terminologías más allá de la palabrería actual sobre el poscolonialismo y la transnacionalidad. No niego que el arte actual, a pesar de su sobrecarga teórica y a pesar del narcisismo de los artistas, estimule la reflexión; pero me parece más interesante recurrir a los aleatorios iconos en la ciudad para redefinir nuestra cultura visual y sus funciones revolucionarias.

Sobre la capa metálica semirrotta de los microbuses del transporte público en Lagos, a veces pegan adhesivos con mensajes sorprendentes. Uno de los periodistas invitados a la plataforma en Lagos mencionó uno: "*No condition is*

permanent";²⁰ y lo que suena como consuelo clínico para los olvidados de la megaciudad en ebullición, tal vez sirve como un *memento* para la industria del arte. Seguro, en cinco años nos espera otra *documenta*. ●

- 1 Aunque en el año 2002 ya contamos con 12 bienales de arte en el mundo, la *documenta* mantiene su liderazgo discursivo en las artes plásticas actuales. Agradezco a Ana Garduño sus comentarios críticos y a Itzel Rodríguez su apoyo en la edición de este ensayo.
- 2 Véase Peter Krieger, "Torre versus cueva: las vanguardias actuales contra Nueva York y Afganistán", *Universidad de México*, núm. 609, marzo de 2002, págs. 7-14.
- 3 Para la historia arquitectónica de las *documentas* véase Harald Kimpel, "Ruinen und Neubauten. Die documenta und die Architektur", *Bauwelt*, núm. 27, 2002, págs. 24-31.
- 4 En este ensayo me concentro en los conceptos y no en el análisis de las obras de la *documenta* 11, porque –según una noción de la teoría luhmaniana– crece la complejidad si uno no sólo examina los objetos sino también revisa la interpretación de ellos, con las diferenciaciones de otros comentarios, en este caso los de la prensa alemana, que se dedicó intensamente a la crítica de la *documenta*. Un buen resumen de las secciones culturales de los mejores periódicos alemanes y suizos lo ofrece la revista electrónica www.Perlentaucher.de.
- 5 Véase Walter Grasskamp, "Ich und mein Medium. Zeitlöcher: Die 'black cubes' der documenta und die neue Höhlenbilder der Videokunst" *Süddeutsche Zeitung*, 14 agosto 2002, donde se refiere a una ponencia todavía no publicada de Boris Groys.
- 6 Otro aspecto de la extinción de la imagen en el videoarte es su precaria condición de preservación. Las cintas predigitales de las videoesculturas se disuelven en imparable procesos químicos y requieren sistemas de reproducción que ya no existen. Así su colección y preservación resulta difícil. Véase Claudia Herstatt, "Wie sammelt man eigentlich Videokunst?", *Die Zeit*, núm. 27, 2002 y Peter Krieger, "Bunker de imágenes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 77, págs. 269-276.
- 7 Hanno Rauterberg, "Infobörse der Bewegten", *Die Zeit*, núm. 25, 2002.

- 8 Hans Belting, "Die angenehme Leere der Bilder", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 diciembre 1999; véase del mismo autor *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990.
- 9 Sobre la condición poscolonial, transcultural y globalizadora del arte contemporáneo en México véase Olivier Debrouse, "Soñando en la pirámide" y Cuauhtémoc Medina, "Negociación y apertura", *Curare. Espacio crítico para las artes*, núm. 17, enero-junio 2001, págs. 77-84 y 85-101, respectivamente.
- 10 Renata Salecl, "Der westliche Kunstmarkt und die Dritte Welt", *Frankfurter Rundschau*, 23 agosto 2002.
- 11 Hanno Rauterberg, "Die Kunst im Chaos", *Die Zeit*, núm. 15, 2002.
- 12 Hanno Rauterberg, "Was soll uns diese Kunst?", *Die Zeit*, núm. 24, 2002.
- 13 Peter Bürger, "Das Zerstreute zwingt zu konzentrierter Aufmerksamkeit" *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 julio 2002.
- 14 Gregor Wedekind, "Die Documenta 11 im Fokus der Ausstellungsgeschichte" *Neue Zürcher Zeitung*, 31 agosto 2002.
- 15 Friedrich Schiller, "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.", *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1985.
- 16 Regine Prange, "Redeverbot" in *Frankfurter Rundschau*, 10 agosto 2002; este artículo es la queja de una profesora de historia del arte que iba con sus estudiantes a la *documenta* 11 y les prohibieron una discusión no guiada por el "Education Project".
- 17 Henning Ritter, "Neues erscheint nicht. Die erschöpfte Freiheit der Kunst" en *Die Fassaden am East River*. (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche, vol. 6, (eds.) Gary Smith, Einstein Forum, Suhrkamp Frankfurt/Main: 2000, pág. 92.
- 18 Véase Harvard Project on the City, "Lagos", en *Mutations*, Arc en reve centre d'architecture Bordeaux, 2001, págs. 650-720.
- 19 La idea de la "escultura social" fue introducida, aunque de manera diferente a mi planteamiento, en la *documenta* 5 de 1972, curada por Harald Szeemann.
- 20 Rudolf Schmitz, "Im Strudel. Lagos überleben: Die vierte documenta-Plattform", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 marzo 2002.