

# Bangkok: 1999-2542. Evaluando el legado de la Sexta Edición de “Cities on the Move”

Francisco García Moro

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2023.13.5167>

“Cities on the Move” fue una exposición itinerante de arte comisariada por Hans-Ulrich Obrist y Hou Hanru dedicada a las emergentes ciudades de Asia. La sexta edición tuvo lugar en 1999 en Bangkok, una ciudad que aún se estaba recuperando de una grave crisis financiera. Por aquel entonces, la capital tailandesa carecía de recintos expositivos aptos para muestras internacionales. Sin embargo, tal inconveniente se convirtió en una oportunidad para exponer las obras de arte en el mismo contexto urbano para el que habían sido concebidas. El acontecimiento tuvo lugar en un contexto no-occidental que se encontraba en el apogeo de su particular encarnación de la Postmodernidad, un período histórico en el que la globalización estaba en una fase incipiente y el ascenso de China era aún una mera promesa. El manifiesto de los comisarios, así como el montaje expositivo de la muestra, estuvieron marcadamente influidos por las visionarias ideas del arquitecto holandés Rem Koolhaas acerca del vertiginoso desarrollo en ciernes de Asia. Este evento no ha recibido hasta la fecha una atención equiparable a la de otras ediciones que contaron con mejores medios y atención por parte de la crítica. Casi veinticinco años después, examinamos a través de la lente de la arquitectura las condiciones que acompañaron a la Sexta Edición de “Cities on the Move” en Bangkok, evaluando su legado como un acontecimiento crucial en el arte contemporáneo y los estudios urbanos en Asia.

*“Cities on the Move” was an itinerant art exhibition curated by Hans-Ulrich Obrist and Hou Hanru that versed about modern urbanity in Asia. The sixth edition took place in 1999 in Bangkok, a city that was still recovering from a severe financial crisis. At that time, the Thai capital lacked exhibition venues fit for international shows. However, such inconvenience turned into an opportunity to display the artworks right at the urban realm for which they had been created. The event took place in a non-Western setting at the cusp of its particular stance of Postmodernity, at a time when globalization was in its nascent stages and the rise of China was a mere promise. The curatorial manifest, as well as the setup of the itinerant show, was markedly influenced by architect Rem Koolhaas and his vision about the upcoming development of Asia. To date, the Bangkok event has not received the same attention as other editions that enjoyed better support and attention by worldwide critics. Almost twenty-five years later, we examine through the lens of architecture the conditions that accompanied the Sixth Edition of “Cities on the Move”, assessing the significance of its legacy as a pivot moment in contemporary art and urban studies in Asia.*

Arte contemporáneo tailandés

“Cities on the Move”

Manit Sriwanichpoom

Postmodernidad en Asia

Hans-Ulrich Obrist

Rem Koolhaas

Thai contemporary art

Cities on the Move

Manit Sriwanichpoom

Postmodernity in Asia

Hans-Ulrich Obrist

Rem Koolhaas



Fig. 01. Ejemplos de edificios postmodernos de estilo *Luoi* diseñados por el arquitecto Rangsam Torsuwan; a la izquierda: “River Park Condominium” (1994); arriba a la derecha: ático de “Royal Park” (1996); abajo a la derecha: atrio interior de “Amarin Plaza” (1985). Paco García Moro. “Bangkok Postmoderno”, Bangkok, 2019.

## Bangkok, 1999: la Sexta Edición de “Cities on the Move”

“*Cities on the Move*” fue una exposición de arte itinerante que versaba sobre las ciudades asiáticas contemporáneas que fue organizada por Hans-Ulrich Obrist (n. 1968) y Hou Hanru (n. 1963). La primera edición tuvo lugar en Viena en 1997, seguida de Burdeos, Nueva York, Humlebaek y Londres. Bangkok, una ciudad que aún se estaba recuperando de la crisis financiera asiática, acogió la sexta edición en 1999. A diferencia de las demás ciudades anfitrionas, la capital tailandesa carecía de recintos adecuados para exposiciones internacionales de arte. Sin embargo, este inconveniente se convirtió en una oportunidad: en lugar de concebir la exposición itinerante como un “producto que hay que empaquetar y enviar a la siguiente sede”<sup>1</sup>, Obrist y Hanru concibieron un método más flexible, abriendo el programa a soluciones tomadas sobre la marcha y a última hora. “Poco a poco empezaron a ocurrir cosas muy interesantes”, ya que los artistas empezaron a colaborar espontáneamente entre sí y la “exposición, en este sentido, se convirtió realmente en algo en movimiento”<sup>2</sup>. Tras las ediciones europeas, el festival volvía a Asia –su ‘hogar’ conceptual– y así habría ocasión de presentar arte “producido originalmente para el contexto”. Para Obrist, las “simples presentaciones artísticas” en instituciones formales no bastaban para hacer frente a las “fluctuaciones e inestabilidad: lo impredecible” de las condiciones de las exposiciones contemporáneas<sup>3</sup>. La idea de repartir la muestra por una vasta metrópolis de una economía en desarrollo entroncaba bien con el enfoque sobre el rápido desarrollo urbano del Sudeste Asiático, subrayando los contrastes entre las pulsiones locales y la creciente homogeneización incentivada por la globalización.

Dado el carácter sobrevenido de la muestra y ante la imposibilidad material de que los comisarios se desplazaran a Tailandia, el arquitecto Ole Sheeren (n. 1971) y el cineasta Thomas Nordstad (n. 1974) fueron nombrados comisarios delegados<sup>4</sup>. Finalmente se presentaron ciento ocho artistas y arquitectos, incluyendo la mayoría de los grandes estudios europeos de finales del siglo XX<sup>5</sup>. El certamen acogió a varios creadores contemporáneos tailandeses de renombre, como Rirkrit Tiravanija (n. 1961), Navin Rawanchaikul (n. 1971), Surasi Kusolwong (n. 1965), Chitti Kasemkitvatana (n. 1969) y Manit Sriwanichpoom (n. 1961), así como Wong Hoy Cheong (n. 1960) y Lew Kungyu (n. 1960) de Malasia, Arahmaiani (n. 1961) y Heri Dono (n. 1960) de Indonesia y los singapurenses Simryn Gill (n. 1959) y Matthew Ng (n. 1962). También participaron otras figuras internacionales de renombre, como Zhou Tiehai (n. 1966) y Rem Koolhaas (n. 1944).

La noción de ‘glocalidad’<sup>6</sup>, una cualidad híbrida entre la práctica autóctona y los métodos del capitalismo transnacional, sirvió a los comisarios para caracterizar un proceso de negociación creativa en el que participaron artistas locales e internacionales<sup>7</sup>. Entre las ocho ediciones de la exposición itinerante, Bangkok es probablemente la que menos atención ha recibido con posterioridad. La muestra vinculó el arte, la arquitectura y el cine como respuesta y exploración del dinamismo urbano y el frenesí desarrollista del que la metrópolis del este asiático se consideraba ejemplo<sup>8</sup>. La promesa de captar el “dinamismo de una ciudad asiática contemporánea” fue, según el crítico Brian Curtin, “realmente cumplida”<sup>9</sup>. Casi veinticinco años después, en un momento en que la globalización parece estar en vías de retroceso, evaluaremos el legado de la sexta edición de “*Cities on the Move*”, argumentando cómo, a través de las lentes de algunos de los artistas y arquitectos participantes, la exposición aportó nuevas visiones sobre Asia y Bangkok que tendrían implicaciones a largo plazo.

## La posmodernidad y la “Crisis de la Sopa Picante”

La tesis doctoral de Apinan Poshyananda (n. 1956) *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* en 1992 sentó las bases para la crítica del arte tailandés contemporáneo<sup>10</sup>. Cuatro años más tarde, la primera exposición internacional de arte tailandés, “*Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*”, se inauguró en la Asia Society de Nueva York, siendo comisariada por Poshyananda bajo la dirección de Vishakha Desai (n. 1949), quien había pilotado el cambio de enfoque de la Sociedad,

1. Hans-Ulrich Obrist, Vivian Rehberg, and Stefano Boeri, “Moving Interventions: Curating at Large”, 150.

2. *Ibid.*, 150.

3. *Ibid.*, 150.

4. El acto fue organizado por France Meolue, agregada cultural de la Embajada de Francia en Bangkok, y financiado por la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA) y la Fundación Asia-Europa (ASEF) de Singapur. Se establecieron colaboraciones con la Administración Metropolitana de Bangkok (BMA), la Sociedad Siam de Bangkok y el “Proyecto de la Academia Invisible” de Surasi Kusolwong en la Universidad de Silapakorn, la escuela de bellas artes más importante del país.

5. Brian Curtin, *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand*, 62.

6. El término ‘glocal’, supuestamente creado por fabricantes japoneses que buscaban colocar sus productos a escala internacional, fue popularizado en 1997 por el sociólogo Roland Robertson (n. 1938, f. 2022).

7. Hans-Ulrich Obrist and Hou Hanru, “*Cities on the Move*”.

8. Brian Curtin, *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand*, 61.

9. Curtin, *Op.cit.* 62.

10. Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*.

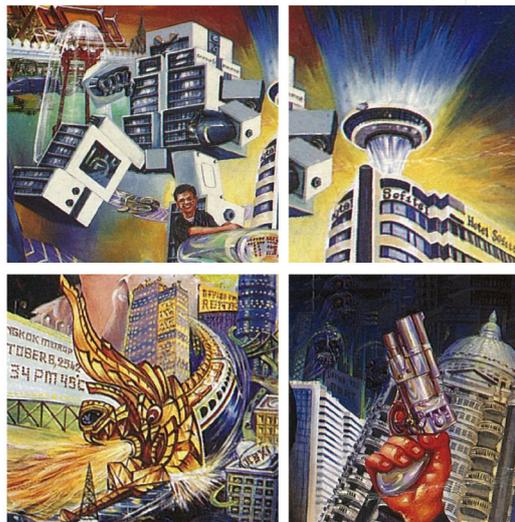
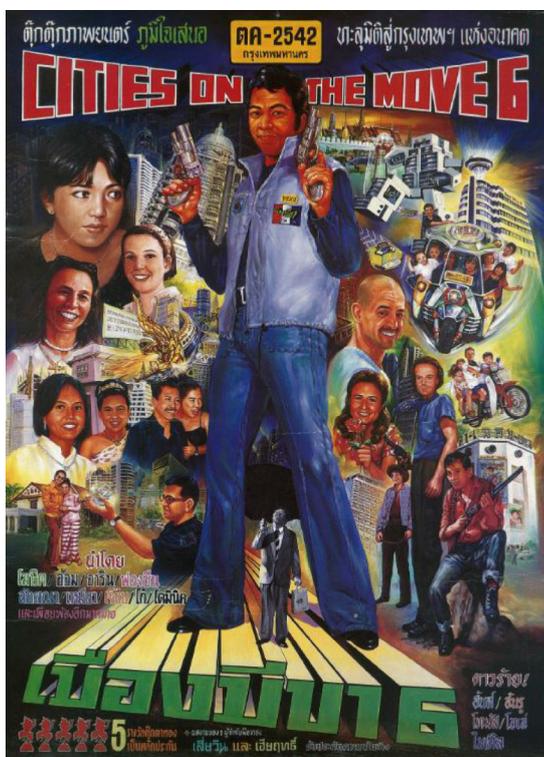


Fig. 02. Derecha: cartel y logotipo de la Sexta Edición de "Cities on the Move". Izquierda: detalles de algunos de los edificios representados: el "Edificio Robot"; el "Hotel Sofitel" y el tren aéreo. Navin Rawanchaikul. "Cities on the Move", Bangkok, 1999.

11. Gregory Galligan, "Curating the Contemporary in Decolonial Spaces. Observations from Thailand on Curatorial Practice in Southeast Asia", 208.

12. Entendían los Estados-nación del Sudeste Asiático como una construcción moderna posterior a la independencia superpuesta a complejas realidades etnoculturales. Estas ideas se remontan a la influyente obra *Imagined Communities* (1983) de Benedict Anderson.

13. Curtin, Op.cit. 61.

14. Soraj Hongladarom, "Postmodernism in Thai Poetry: Saksiri Meesomsueb's Tukta Roi Sai".

15. Los medios internacionales bautizaron la crisis como *Tom Yum Kung* ("sopa picante de gambas"), un popular plato tailandés.

16. Steven Pettifor, *Flavours. Thai Contemporary Art*, 54.

17. Kasian Tejapira, "The Post-Modernization of Thainess".

18. Ibid.

19. Ibidem, 220.

20. La carrera de Rangsan Torsuwan, licenciado en 1966 por el MIT, abarcó cuatro décadas y múltiples estilos, desde el modernismo a la alta tecnología, pasando por colosales torres posmodernas a orillas del río Chao Phraya, cosechando un gran éxito comercial.

21. El rascacielos, coronado por una elegante cúpula neoclásica dorada, se llamó originalmente *Silom Preechiat Thaowuhr* ("Preciosa Torre de la Carretera Silom).

22. Originalmente sede del Banco de Asia, el "Edificio Robot" pretendía reflejar la creciente informatización del sector bancario. En 1998, el grupo holandés ABN AMRO se hizo con el control de la mayoría del capital del banco, convirtiendo el robot en un emblema de los excesos financieros que desembocaron en la crisis de *Tom Yum Kung*.

23. Sumet Jumsai, "Bank of Asia, Bangkok", 74.

dando prioridad al arte contemporáneo asiático frente a las colecciones históricas que tradicionalmente habían sido su centro de interés<sup>11</sup>. "Contemporary Art in Asia" caracterizaba la noción de "tradicción" como un producto homogeneizador de la política nacional que ignoraba las complejidades y contradicciones que pulsaban bajo el crisol de esferas culturales de Asia<sup>12</sup>; la exposición exploraría cómo estos mismos códigos estéticos se empleaban "de forma contra-hegemónica"<sup>13</sup>.

La posmodernidad, fuera de los círculos más educados, no había calado en la sociedad tailandesa como lo había hecho en Occidente. La mayoría de los artistas tailandeses "no habían estado expuestos directamente a la evolución occidental de las tendencias críticas y literarias", en muchos casos por la desigualdad de acceso a los recursos educativos y barreras lingüísticas. Sin embargo, la obra de varios artistas mostrarían varias "características definitorias del posmodernismo" al reflejar las tensiones de una sociedad en rápida transformación<sup>14</sup>. La prosperidad de principios de los noventa había facilitado la aparición de una clase media que se constituyó como agente social con nuevas reivindicaciones políticas, lo que acabaría desembocando en la Constitución de 1997. Sin embargo, el estallido de la burbuja especulativa ese mismo año<sup>15</sup> dio lugar a "vibraciones de miedo y malestar que se extendieron por la población" a través de despidos masivos y quiebras<sup>16</sup>. La intervención del Fondo Monetario Internacional (FMI) dejó un sentimiento descorazonador, desatando una ola de nacionalismo amplificada por los medios de comunicación. En su urgencia por "comprar nacional", los consumidores tailandeses se encontraron con la paradoja de que los productos domésticos tendían a imitar el aspecto extranjero. Los publicistas debieron entonces apelar a los valores esenciales subyacentes o *Khwampenthai* ("Taicidad") que supuestamente yacían bajo aquella epidermis foránea<sup>17</sup>. El antropólogo Kasian Tejapira (n. 1957) afirmó que todo tipo de facciones sociales y políticas se apropiaron del término con la intención de reforzar su capital moral, dando lugar a un "cambio palpablemente rápido y drástico en el significado y la enunciación de la identidad nacional tailandesa"<sup>18</sup>. El resultado fue una mezcla desorganizada de significados divergentes, que transformó la Taicidad en una "auténtica entidad posmoderna". Fue una "liberalización" de los "símbolos de la identidad nacional" que abrió un "espacio etno-ideológico", mientras que las "barreras lingüísticas" se derrumbaron dando lugar a un "caos semiótico"<sup>19</sup>. La posmodernidad abrió las puertas para que los artistas reaccionaran contra este reduccionismo esencialista, encontrando un amplio espacio para cuestionar los discursos nacionalistas a través de la reapropiación de símbolos visuales, al tiempo que señalaba a los verdaderos causantes de la caída financiera del país.

La desconcertante contradicción entre esencia y apariencia llegó literalmente a los cielos con la oleada de rascacielos neoclásicos de los noventa. El rápido crecimiento económico engendró una plétora de pastiches arquitectónicos europeizantes, comúnmente conocidos en tailandés por el término *Loui*: un préstamo francés que denota un fantasmagórico, indefinido, estilo *Louis*. El complejo de uso mixto "Amarin Plaza" (1985), diseñado por Rangsan Torsuwan (n. 1939)<sup>20</sup>, fue supuestamente el primer edificio comercial de Tailandia que se vendió totalmente sobre plano. Su sencilla mezcla de órdenes clásicos, bóvedas flamígeras y muros cortina fue un éxito inmediato tanto para los inversores como para el público. A lo largo de la ribera del río siguieron otras suntuosas construcciones como "River Park Condominium" (1994) y "State Tower" (2001) [Fig. 01]<sup>21</sup>. Sin embargo, la construcción de torre *Loui* más ambiciosa, "Sathorn Unique", fue abortada con la llegada de la crisis. Hoy, sus cuarenta y nueve plantas inacabadas se elevan sobre el río Chao Phraya mientras que los grandes capiteles jónicos de hormigón otorgan un extraño aire romántico a la ruina. El arquitecto Sumet Jumchai (nacido en 1939) –un erudito académico y autor de hitos modernistas como el Museo de Ciencia y Tecnología (1964) y el Campus de la Universidad de Thammasat en Rangsit (1985)– inauguró en 1986 el "Edificio Robot", una torre de oficinas con forma de androide de ochenta y tres metros de altura<sup>22</sup> que se presentó como arquitectura "Post High-Tech"<sup>23</sup>. Dado que la industria local de la construcción no podía emular las maravillas tecnológicas que arquitectos como Piano, Rogers y Foster estaban creando en los países desarrollados, los profesionales locales podían servirse de los artificios



24. Véanse, entre otros muchos ejemplos, el “Edificio Elefante” (1997) y el campus Rangsit de la Universidad de Bangkok (2006). Ambos edificios tienen la forma de los apellidos literales de sus promotores: *Chang* (‘Elefante’) y *Petch* (‘Diamante’).

25. Seth Mydans, “Bangkok Opens Skytrain. But Will It Ease Car Traffic?”

26. Ole Sheeren, “Cities on the Move, Bangkok”.

27. Algunas creencias geománticas populares asimilan los ferrocarriles a serpientes que traen energías conflictivas a los hogares y negocios. A menudo se colocan amuletos de protección en las viviendas que dan a vías férreas y viaductos. La Naga, sin embargo, es una criatura protectora asociada a ciertos episodios de la vida de Buda y es emblema de nobleza y vigor.

28. Cabe deducir que tal desajuste cronológico fue especialmente notado por los espectadores extranjeros, ya que estaban menos acostumbrados a mirar simultáneamente ambos calendarios.

29. Los lugares participantes fueron: la Facultad de Pintura, Escultura y Artes Gráficas de la Universidad de Silapakorn, About Studio/About Cafe, los cines United Artists de Central Rama III, la Sociedad Siam, la Galería de Arte Jamjuree de la Universidad de Chulalongkorn, la Galería Nacional, la Galería Project 304 y la Galería de Arte Contemporáneo Tadu.

semióticos de la Postmodernidad como coartada moral para dar rienda suelta a la extravagancia y la representación figurativa. Estos ‘edificios-talismán’, como los llamaremos, se servían de la superposición de narrativas occidentales, aceptables para un público educado en el pensamiento positivista, y otras dirigidas a la élite autóctona, combinando símbolos y ritos animistas para sus propias necesidades de representación. Los ‘edificios-talismán’ satisfacían simultáneamente las aspiraciones de representación de propietarios no-occidentales y del público internacional<sup>24</sup>.

Cuando “Cities on the Move” llegó a Bangkok, una nueva red de tren aéreo conocido como BTS estaba a punto de inaugurarse. Sin embargo, el recuerdo del fiasco del proyecto Hopewell, una línea ferroviaria cuya construcción fue abandonada en 1998 tras años de retrasos y escándalos, estaba aún reciente. El nuevo proyecto fue así recibido con cierto desdén y escepticismo<sup>25</sup>. Fue en este contexto, marcado por la amalgama de edificios extravagantes, obras civiles sobredimensionadas y carreteras congestionadas, cuando el Ole Sheeren presentó la muestra de arte con esta colorida descripción:

“543 años después... la ciudad de Bangkok está llena de edificios-robot, Torres Luis XIV y Esqueletos de construcciones inacabadas. Parecen ser las tipologías dominantes, los personajes verticales, los que sobreviven a la batalla del crecimiento y la mutación urbanos. [...] Un fluidum de vehículos-barcos que son coches o son puntos en movimiento o son líneas continuas. Por fin se vence a la gravedad: autopistas elevadas. Trenes aéreos. [...] En la cima: si no hay una cúpula hay un templo, reaparición en forma de artes, ojos y osamentas que dominan la ciudad. Reminiscencia histórica o personificación tecnológica. Objetos voladores no identificados que acaban de aterrizar. Platos y soperas para el confort urbanita planean sobre el suelo. Lista para el despegue: la ciudad del futuro...”<sup>26</sup>

Sheeren jugaba con el lapso entre el año gregoriano de 1999 y el de 2542 de la Era Budista, que es el calendario oficial en Tailandia. Pomposas torres europeas, ruinas antiguas fuera de tiempo y lugar y esqueletos de megaestructuras inacabadas se fundían en un futuro prospectivo que difuminaba las fronteras entre lo autóctono, el desarrollo económico y el humanismo.

### **El evento: fantasmas sedientos y esqueletos urbanos**

El cartel del evento [Fig. 02] fue diseñado por Navin Rawanchaikul con su característico estilo pop. Se retrataron varios hitos arquitectónicos en torno a los artistas protagonistas: al “Edificio Robot” le crecieron piernas y se convirtió en un humanoide andante, el restaurante giratorio del Hotel Sofitel se reveló como un platillo volante y el tren aéreo BTS, la última novedad de la ciudad, se transformó en una vigorosa y mítica Naga<sup>27</sup>. En conjunto, el cartel recreaba la estética naïf característica de los carteles de cine locales, célebres por la creatividad desenfrenada de los artistas locales, cuyas imágenes corales eran a menudo más sugerentes que las propias películas. Rawanchaikul -desproporcionadamente autorretratado en el centro- interpretó literalmente el dinamismo implícito en el nombre de la exposición, presentándola como una despreocupada comedia. En una ciudad en pleno apogeo de su locura posmodernista, el logotipo jugaba, como hizo Sheeren, con la cohabitación de los calendarios occidental y tailandés, transportando al público a un futuro a más de quinientos años vista<sup>28</sup>.

Del nueve al treinta de octubre de 1999, las obras se expusieron en trece localizaciones, entre ellos galerías gubernamentales, cafés, teatros, centros comerciales y la propia calle<sup>29</sup>. Se propuso al público un precario dispositivo de transporte compuesto por líneas de autobús, tren y barcos fluviales, pero éste

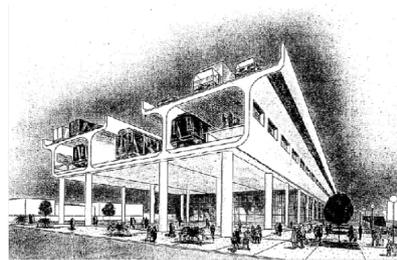


Fig. 05. Referencias de la fotografía "This Bloodless War" (izda.), realizada en 1994 por Manit Sriwanichpoom y presentada en vallas publicitarias en Bangkok con ocasión de "Cities on the Move". (Dcha. arriba): vista artística del proyecto de conexión ferroviaria con el aeropuerto a ejecutar por la empresa Hopewell, abortado en 1998; (Dcha. abajo) foto original de la niña survietnamita Phan Thi Kim Phúc realizada por el fotógrafo Nick Ut para Associated Press, Vietnam, 1972.



Fig. 06. Izquierda: vallas publicitarias en Bangkok mostrando el "Hyperbuilding" de Rem Koolhaas frente al nuevo tren aéreo que, en esos momentos, se encontraba en período de pruebas. Autor desconocido, Bangkok, 1999.

30. La carrera de Liew se ha centrado en la exploración de las identidades étnicas y nacionales en Malasia. Para la quinta edición de la exposición en la Hayward Gallery de Londres, Liew Kungyu ambientó un irónico santuario chino que también criticaba los excesos del capitalismo crónico en la región de Asia-Pacífico.

31. Curtin, op. cit., 27.

32. *Ibidem*, 27.

33. Pettifor, op. cit., 64.

34. Lucy Steeds, "Exhibitions and the City: To Accelerate or Pause? Two Case Studies", 119.

35. Rem Koolhaas, *The Generic City*.

36. Obrist and Hanru, "Cities on the Move".

resultaba a todas luces insuficiente para cualquier visitante ocasional [Fig. 03]. En tal escenario, tenía sentido llevar la acción a la carretera, como en el recorrido en tuk-tuk de Navin Rawanchaikul y Rirkrit Tiravanija. Otras actuaciones, como "Red Man Swimming", de Kata Sangkhae (n. 1976), tuvieron lugar en el mismo río Chao Phraya como advertencia de la lenta pero inevitable desaparición de Bangkok, una ciudad construida sobre una densa red de canales y un suelo inestable, bajo el abrumador peso de su desarrollo urbano.

Los espíritus domésticos son entidades en eterno estado de hambre; son vestigios de los cultos animistas que siguen impregnando las sociedades asiáticas poscoloniales y disfrutaron de un papel destacado en el festival. Durante el acto inaugural en la Siam Society, se exhibió una maqueta de papel del "River Park Condominium" (en aquel momento uno de los rascacielos más modernos y ostentosos), mientras el malayo Liew Kungyu (n. 1960) actuaba como un genio chino de la fortuna vestido con logotipos de marcas de consumo extranjeras [Fig. 04]. La actuación de Liew continuaría alrededor de las tiendas de oro –un negocio típicamente asociado a la diáspora china– en el Siam Discovery Mall<sup>30</sup>.

Tras una carrera como fotoperiodista y publicista, Manit Sriwanichpoom (nacido en 1961) presentó "This Bloodless War" (1997), una inquietante serie fotográfica que se colgó en vallas publicitarias callejeras<sup>31</sup>. Probablemente debido a su experiencia, Sriwanichpoom se inclinaba por imágenes impactantes que hicieran declaraciones crudas y audaces en las que la violencia es a menudo implícita. "This Bloodless War" presentaba las secuelas de la crisis financiera como recreaciones de las fotografías más conocidas de la guerra de Vietnam [Fig. 05]. Corriendo por las vías del abandonado proyecto ferroviario Hopewell, una modelo que ocupa el lugar de la niña survietnamita Phan Thi Kim Phúc huye consternada mientras su universo de consumismo y sofisticación se derrumba; los 'hombres de negro' del FMI caminan impertérritos detrás. Las imágenes de las vallas publicitarias de Sriwanichpoom iban dirigidas a la misma población que era retratada como víctima del consumismo y del "poder asesino de las corporaciones financieras"<sup>32</sup>. El uso de imágenes bélicas se enfrentaba al discurso nacionalista promovido por quienes más habían fomentado la exuberancia irracional de los mercados financieros: "es fácil culpar a Occidente, pero es todo el sistema el que ha fracasado. La codicia nos ha sepultado"<sup>33</sup>.

Sriwanichpoom también es conocido por el personaje escénico de "Pink Man", encarnado durante años por el poeta Sompong Thawee (n. 1960). "Pink Man" viste un traje rosa, color que se burla de las aspiraciones de la clase media tailandesa y la sociedad de patronazgo: "Pink Man golfista", "Pink Man socialista", "Pink Man el intelectual siamés" eran algunos de los avatares del personaje. El enfoque callejero del festival proporcionó un escenario natural para las parodias de Sriwanichpoom: al igual que los genios consumistas de Liew Kungyu, "Pink Man" se paseó por los centros comerciales y las tiendas de oro investido de la gravedad de la semblanza de Thawee.

Rem Koolhaas, que había diseñado la exposición de la edición londinense del festival ese mismo año<sup>34</sup>, presentó en Bangkok "Hyperbuilding" (1996), un proyecto especulativo que, como detallaremos, conectaba con los planes a largo plazo de OMA para Asia. Obrist y Hanru citaron conceptos acuñados por Koolhaas<sup>35</sup> como "COED" ("Cities of Exacerbated Difference") y "-SCAPE" un "nuevo tipo de condición post-urbana" a medio camino entre la ciudad y el mundo rural<sup>36</sup>. El "Hyperbuilding" era una ciudad autónoma para 120.000 habitantes situada a orillas del Chao Phraya, en una zona periurbana conocida como Bang Khrachao. Los planos del "Hyperbuilding" se expusieron en amplias vallas publicitarias [Fig. 06]. Las imágenes de volúmenes acristalados apilados, cuyas formas parecían desafiar la gravedad y las nociones convencionales de funcionalidad en un rascacielos, se fundían a la perfección con las obras abandonadas de los alrededores y la amalgama de cables eléctricos y estructuras informales que caracterizan las calles de muchas ciudades del Sur Global.

37. Ibid.

38. Koolhaas, Mau, and Werlemann, *S, M, L, XL*.

39. Koolhaas, *The Generic City*.

40. Proyectos emblemáticos como la sede de CCTV (2012) y la Bolsa de Shenzhen (2013).

41. Obrist and Hanru, "Cities on the Move".

42. Pettifor, Op. cit., 85.

43. Ibidem, 62.

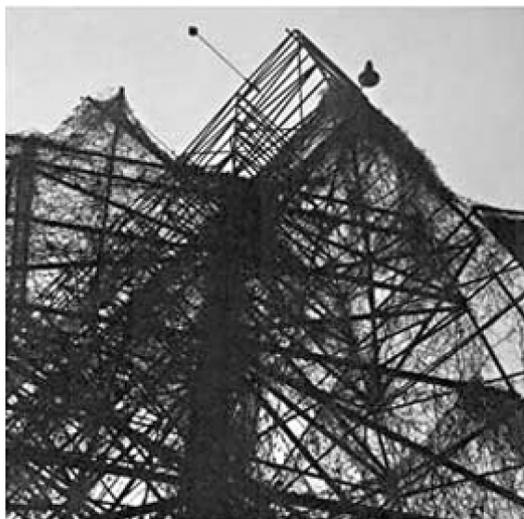
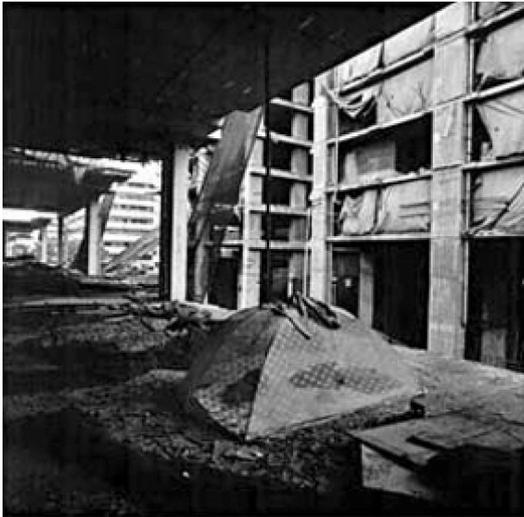


Fig. 07. Serie fotográfica mostrando proyectos inmobiliarios abandonados a causa de la crisis *Tom Yam Kung* de 1997. "Dream Interruptus". Manit Sriwanichpoom, Bangkok, 2000.

44. David Teh, 'Travelling Without Moving: Historicising Thai Contemporary Art', 582. Como señala Zhuang Wubin en *Putting Pink Man into History: Photography, Art and Politics* (2021), se mostraba escéptico ante la postura política de Sriwanichpoom, ya que lo percibía demasiado firmemente instalado en la misma clase media a la que ridiculizaba.

45. Estos altares domésticos se conocen como *Sam Phram* y sirven a creencias animistas que aún encuentran acomodo en muchos hogares de la Tailandia contemporánea. Estos cultos pueden cohabitar con otras tradiciones de la diáspora china como el festival de los 'Fantasmas Hambrientos' o las deidades domésticas conocidas como *Tu Di* ('dios del lugar') en Taiwán, o *Tou Tei* en Hong Kong y Macao. No es de extrañar que los artistas contemporáneos nacionales consideraran estos cultos representativos de la noción pequeño-burguesa de prosperidad.

46. Concluida en 1999, la "Empire Tower" fue uno de los muchos excesos inmobiliarios que dejó la burbuja económica de los noventa. Sus proporciones (227 metros de alto y 110 de ancho) eran inusuales para un edificio de oficinas y creaban un 'efecto muro' que le confería una presencia particularmente voluminosa e imponente.

47. David Teh, *Thai Art: Currencies of the Contemporary*. "Utopia Station", así como el la mayor parte de la obra de Tiravanija, no estaría, sin embargo, dirigida al contexto tailandés, como Teh desarrolla en el primer capítulo de su libro.

48. Center for Contemporary Art, "Surasi Kusolwong: Golden Ghost (A Guest + A Host = A Chinese Ghost)".

49. La expresión tailandesa *phi noi* ('pequeño fantasma') denomina a los inmigrantes tailandeses indocumentados que trabajan en países como Corea del Sur o Taiwán y que carecen de derechos laborales y servicios básicos cuya existencia es generalmente silenciada por los gobiernos y los medios de comunicación. Esta connotación política resultaba, sin embargo, evidente para el público tailandés.

## El legado de "Cities on the Move"

En una época en la que las plagas y las guerras vuelven a los campos de la vieja Europa y neologismos como 'desacoplamiento' y 'desglobalización' se tornan habituales, es revelador retornar al manifiesto de comisariado de la exposición, ya que ésta aspiraba a: "presentar la situación dinámica y altamente creativa de la arquitectura contemporánea, el urbanismo y la cultura visual [...] en la era de la globalización a principios del siglo XXI"<sup>37</sup>. La 'Crisis de la Sopa Picante de Gambas' era, para la organización internacional, un mero bache en el camino hacia el imparable ascenso de Asia. Las ideas de Rem Koolhaas informaron todas las ediciones de la exposición y China se podía intuir, más que Tailandia o cualquier otro lugar asiático, como su verdadero objeto de deseo. Koolhaas publicó *S, L, M, XL* en 1997, un libro repleto de infografías que hoy se entienden como un enfático esfuerzo para que el público occidental visualizara las inconcebibles perspectivas de desarrollo de China<sup>38</sup>. Un año más tarde, *The Generic City* sentaría las bases ideológicas de las metodologías de diseño de OMA de cara a la próxima oleada de proyectos asiáticos a gran escala<sup>39</sup>; una expansión para la que el proyecto de "Hyperbuilding" en los plácidos huertos de Bang Khrachao presumiblemente sirvió de ensayo<sup>40</sup>.

La óptica local, sin embargo, presentó un retrato con más claroscuros de la situación y el lugar. Los artistas presentados se agrupaban en dos grandes categorías: los que llamaban a una "resistencia activa a este nuevo poder totalitario del hiper-capitalismo" y los que, en cambio, optaban por florecer en los intersticios creados por la desincronización entre modernidad y localidad, "inventando sus propios espacios y canales de expresión"<sup>41</sup>. Para los más combativos, la crisis constituía una especie de derrota colectiva, un cuento moralista que concluía con un castigo bíblico. Sriwanichpoom retrató las ruinas dejadas por la crisis en una colección de estudios fotográficos de la muerte urbana de Bangkok titulada "*Dream Interruptus*" (2000): "lápidas en un cementerio posmoderno" donde los sueños de enriquecimiento fácil "desaparecen en su propia sombra". Esqueletos vacíos y ruinas de una guerra económica global" [Fig. 07]<sup>42</sup>. El sueño de convertir la nación en un "Nuevo País Industrializado" no mediante "trabajo duro y el desarrollo democrático, sino a través de la especulación inmobiliaria y bursátil" se había desvanecido: "el dinero sale de la nada y vuelve a la nada. No queda ni para terminar los rascacielos"<sup>43</sup>.

El éxito de "Pink Man" perduró durante años, alcanzando su "cenit crítico" con series como "Pink, White & Blue" (2005)<sup>44</sup>. Los pequeños y ávidos espíritus que pueblan los altares domésticos en las creencias populares contemporáneas<sup>45</sup> siguieron ofreciendo un terreno fértil para la sátira de las aspiraciones de las clases medias venidas a más [Fig. 08]. Collages como "Hungry ghost No1" (2003) retomaron la parodia de las prácticas animistas de la burguesía urbana representando a un gigantesco "Pink Man" de compras por "Empire Tower" [Fig. 09]<sup>46</sup>. Una de las obras fundacionales del 'arte relacional' fue la instalación "Utopia Station" (2003) de Rirkrit Tiravanija<sup>47</sup>, que sería comisariada por Nicolas Bourriaud (b. 1965), el principal teórico del movimiento, durante la quincuagésima Bienal de Venecia. En la Bienal de Taipei de 2014 –también comisariada por Bourriaud– Kusolwong presentaría "Golden Ghost (Reality Called, So I Woke Up)" (2014), donde se invitaría a los visitantes a escarbar con sus propias manos para encontrar alguno de los doce collares de oro que habían sido sepultados bajo cinco toneladas de lino industrial. Algunos visitantes efectivamente se convertían en espontáneos mineros lanzándose entre las madejas de tela. Sin embargo, un gran espejo les devolvía su reflejo, creando una sutil desazón entre el público quien se veía retratado como víctima de una sobrevenida fiebre del oro<sup>48</sup>. Ahora los "pequeños fantasmas" eran los propios espectadores que deambulaban entre las montañas de lino atenazados por una sed insaciable, habiendo sucumbido a los "sueños de oro" del capitalismo<sup>49</sup>.

En 1999, a pesar de la fascinación por los rascacielos posmodernos, el proceso de verticalización de Bangkok aún estaba por comenzar. "Cities on the Move" tuvo lugar en un momento crucial de la historia económica de Asia; así como el empresario doméstico estaba a punto de diluirse en los flujos internacionales de capital, las torres



Fig. 08. Imágenes de la serie “Pink Man”. A la izquierda: paneles retro-iluminados durante la celebración de “Cities on the Move” en el antiguo Siam Discovery Mall. Manit Sriwanichpoom, “Pink Man”, Bangkok, 1999.



Fig. 09. Imagen de la serie “Pink Man” donde Sompong Thawee, retratado como un “Pink Man” gigante, se pasea con un carro de la compra entre algunos hitos más significados de la burbuja inmobiliaria de los años noventa, como la “Empire Tower” y el “Sathorn City Toer”. Manit Sriwanichpoom, “Hungry ghost No1”, Bangkok, 2003.



Fig. 10. Vista de la torre Mahanakorn, originalmente encargada a OMA pero cuya conclusion fue firmada por Ole Sheeren, antiguo director de la firma para Asia y comisario delegado de “Cities on the Move”. Paco García Moro, “Mahanakorn”, Bangkok, 2015.

50. El Plan Maestro de 2013 incentivó aún más la verticalización del centro de Bangkok, ya que introdujo generosas bonificaciones de edificabilidad para aquellos desarrollos que estuvieran situados en las proximidades de las estaciones de tren aéreo.

51. Surin Maisrikrod, "Thailand 1992: Repression and Return of Democracy", 333.

52. Tejapira se refiere como "electrocracia" al sistema de poder sostenido transaccional por políticos electos y hombres de negocios en la Tailandia de posguerra. Un simulacro de sociedad participativa en la que las clases bajas y medias quedaban relegados a permanecer como espectadores pasivos.

53. El partido liderado por Thaksin Shinawatra logró la mayoría parlamentaria con el 40% de los votos en las elecciones de 2001 y el 60% en 2005. Tan abrumadores resultados constituyeron una conmoción para las clases medias-altas de Bangkok.

54. Pasuk Phongpaichit and Chris Baker, *Thaksin*.

55. Kasian Tejapira, "Toppling Thaksin", 10.

56. *Ibidem*, 10.

57. Wayne Hay, "Thaksin Shinawatra: Let Thailand Return to Democracy".

58. Steeds, "Exhibitions and the City: To Accelerate or Pause? Two Case Studies", 122.

59. *The Greater Bangkok Plan of 2533 (1960)* por Frederick J. Adams, John T. Howard y Roland Greeley.

60. Lawrence Chua, *Bangkok Utopia: Modern Architecture and Buddhist Felicities, 1910-1973 (Spatial Habitus: Making and Meaning in Asia's Architecture)*, l. 4745.

clasicistas serían sustituidos por complejos de uso mixto hechos de cajas de cristal<sup>50</sup>. Desde entonces, la división de clases y la segregación socioespacial han aumentado considerablemente. Aunque los atascos de tráfico habían actuado históricamente como una especie de igualador social, la creación de niveles verticales de circulación peatonal, interconectando torres de oficinas, centros comerciales y locales públicos, alejó a las clases altas del asfixiante ambiente del tráfico rodado y los decrépitos autobuses públicos. "Cities on the Move" contó con la aguda intuición de Koolhaas y su equipo y sirvió sin duda de plataforma de lanzamiento para la incipiente era dorada de los "arquitectos estrella" extranjeros en Asia. Ole Sheeren, que también fue director de proyectos de OMA en Asia hasta 2009, tuvo ocasión de dejar su firma en el mismo horizonte surrealista que había romantizado anteriormente. Tras emprender su carrera en solitario, firmó el "Mahanakhorn Tower", el edificio más alto del Sudeste Asiático (314 m.), que incluye un centro comercial, hotel y *branded residences*, el más inmediato ejemplo de mercantilización de la vivienda como activo de inversión transnacional [Fig. 10]. La torre, que comparte genealogía con diseños previos de OMA como el *Idea Vertical Campus*" (2004) en Tokio, se inauguró con grandes celebraciones en 2016.

Inadvertidamente, "Cities on the Move" sirvió para cerrar simbólicamente el periodo nacido con las protestas de 1992 protagonizadas por la "turba de clase media"<sup>51</sup> y el intento de revisar el llamado sistema "electocrático" tailandés<sup>52</sup>. La nueva época abrió con el cambio de siglo y los arrolladores triunfos electorales del magnate de las telecomunicaciones Thaksin Shinawatra<sup>53</sup>. Shinawatra era la personificación del capitalismo depredador que Sriwanichpoom había denunciado y, sin embargo, gozaría de un ferviente apoyo de los movimientos campesinos de izquierda<sup>54</sup>. Aprovechando "las inseguridades de los trabajadores de cuello blanco y azul" tras el crack financiero<sup>55</sup>, Shinawatra trastocó radicalmente la electrocracia y los equilibrios de poder<sup>56</sup> que se habían construido entre el ejército, los líderes políticos, el empresariado, el funcionariado y la monarquía. Autodenominado "CEO de Tailandia"<sup>57</sup>, su fórmula personal consistente en privatizaciones neoliberales, nepotismo, políticas sociales (creación de un sistema universal de salud y de pensiones) y desprecio por los derechos humanos (matanzas extrajudiciales de separatistas sureños) dio fin al orden político nacido de la posguerra.

Quizá el hallazgo más perdurable de la muestra de arte fue la consagración de las calles de Bangkok como museo vivo y espontáneo. Ello se debió probablemente a su tardía designación como sede –la única en suelo asiático– y a las muchas dificultades que se hubo de solucionar sobre la marcha. Afirma Lucy Steeds que la de Bangkok fue la edición del festival que más se acercó al "arte contemporáneo local y regional" y que se sintió más liberada de "una historia del arte (occidental) prepotente o prescriptiva"<sup>58</sup>. Por ejemplo, el tuk-tuk modificado que Rawanchaikul y Tiravanija aparcaron en el Pabellón de la Secesión de Viena se convirtió en una criatura viviente al unirse a la congestión del tráfico, rugiendo por las carreteras de Bangkok. Esto no sólo se aplicaba a las obras de arte relacional, sino también a creaciones escénicas y visuales como "Pink Man", que se situaba justo al lado de los elementos sociales que pretendía ridiculizar. Los montajes expositivos concebidos por Yung Ho Chang en Viena (1997) y Koolhaas en Londres (1999) no podían, en ningún caso, sustituir la experiencia de los mercados callejeros, la ocupación informal de los espacios públicos, la cohabitación de santuarios animistas con rascacielos corporativos o la atosigante mezcla de contaminación y humedad tropical, todos ellos factores contextuales que regían el modo en que se experimentaban las obras de arte. Sin duda, "Cities on the Move" no fue la primera vez que el desajuste entre los calendarios gregoriano y budista se utilizó como instrumento poético. Más recientemente, Lawrence Chua también imaginó ese futuro alternativo al representar un plan de autopistas de posguerra para Bangkok<sup>59</sup> como una de sus "Edenes Budistas"<sup>60</sup>. Las cronologías alternativas como figura retórica proporcionaron un suave respiro literario a los debates verbalistas e inconclusos sobre la existencia de una o varias modernidades –o sobre si existen formas no occidentales de modernidad– que ocupan a una parte sustancial de los estudios culturales contemporáneos. Los retratos de Rawanchaikul ayudaron a representar tales ucronías en un estilo cándido y desenfadado que conectaba

más estrechamente con la sensibilidad local, distanciándola de los oscuros temas ciberpunk<sup>61</sup> que estimulaban la imaginación (y la ambición) de los arquitectos europeos. Sacar el museo a la calle permitió destilar creativamente una serie interminable e impredecible de malentendidos culturales y lapsos de traducción, produciendo obras de arte de lecturas múltiples que habrían sido sustancialmente más difíciles de comunicar si se hubieran ubicado en Europa.

En los años siguientes, Bangkok consiguió por fin sus ansiados espacios expositivos<sup>62</sup>. Sin embargo, la sucesión de bienales que comenzó en 2018, dirigidas por Poshyananda, continuó difundiendo las obras de arte por diversos lugares de la ciudad, reivindicando el paisaje urbano de Bangkok como sustrato genuino de las fuerzas creativas vernáculas<sup>63</sup>. El arte popular y las arquitecturas cotidianas encontraron su lugar en el interés del público culto. El festival generó así un método a través del cual las ciudades del Sur Global podían representarse a sí mismas. Los utensilios cotidianos y los espacios informales se revalorizaron como criaturas híbridas que prosperaban en los intersticios originados por el urbanismo y la crítica de arte, posicionados en un terreno intermedio entre cazadores de *Art Brut*<sup>64</sup>, *flâneurs* etnográficos y aficionados al *kitsch*. El estilo *Louï* y sus cadáveres arquitectónicos, antaño erigidos para saciar la aspiración de una vida tailandesa bajo una epidermis occidental, fueron considerados como un episodio más del continuo urbano y social que informa el paisaje urbano de Bangkok.

Sin embargo, los creadores internacionales seguían siendo muy conscientes de su posicionamiento en relación a la crítica internacional (euro-norteamericana). Mientras los capitalistas locales se convertían en conglomerados transnacionales, la próxima oleada de arquitectura europea en Asia ‘exacerbaría’ las marcadas diferencias glorificadas por Koolhaas. Más adelante, en 2014, el presidente Xi Jing Ping criticaría los “edificios grotescos” que habían brotado por toda China durante las dos décadas anteriores<sup>65</sup>. Comenzaron así a implementarse nuevas políticas que evitaban los diseños “extravagantes”<sup>66</sup>. La crisis inmobiliaria en curso sugiere que estos llamamientos a la moderación y el conservadurismo en la arquitectura seguirán vigentes en los próximos años. “Cities on the Move” tuvo lugar en el apogeo de la Postmodernidad. Una época en la que el mundo, situado en los albores de la globalización, era un festival de significados en continua mutación y realidades culturales convergentes que florecían bajo la expectativa de una duradera *Pax Americana*<sup>67</sup>. La expresión artística tiene la capacidad de sintetizar la complejidad de la sociedad en pequeños elementos unitarios que pueden, no obstante, resultar tremendamente elocuentes (una fotografía, una metáfora). La ‘ucronía’ de 542 años resultante del casamiento entre los calendarios gregoriano y budista dio una dimensión temporal a este ‘Bangkok delirante’, un festival de variedades ‘glocales’ y ‘edificios talismán’ donde tanto las audiencias domésticas como la crítica internacional fueron interpeladas simultáneamente, y bajo una misma envolvente formal, mediante narrativas autónomas ajustadas a diversas encarnaciones de la Modernidad.

**Arte contemporáneo tailandés / “Cities on the Move” / Manit Sriwanichpoom / Postmodernidad en Asia / Hans-Ulrich Obrist, Rem Koolhaas**

61. Xin Wang, “Asian Futurism and the Non-Other”. Wang explica las consecuencias alineadoras de las fantasías futuristas urbanas concebidas en Occidente. Estas visiones de extrema densidad urbana son una temática habitual de los universos visuales de la ciencia ficción y tienen una influencia significativa en la forma en que los extranjeros han entendido las ciudades asiáticas.

62. La creación del futuro Centro de Arte y Cultura de Bangkok (BACC) se vio envuelta en aquel momento en un agrio conflicto político. Finalmente, el BACC abrió sus puertas en 2005 como centro de exposiciones emblemático de la ciudad. Proyectos gubernamentales como el Centro de Cultura y Diseño de Tailandia (2017) y una larga lista de galerías y espacios para eventos de gestión privada constituyen una nueva oleada de instalaciones artísticas de estándares modernos.

63. Siguió muchos otros festivales artísticos en toda la ciudad, desde la “Bangkok Design Week” a la “Galleries Night”, a veces basados en modelos importados como la “Nuit Blanche”.

64. Francisco García Moro, “El mandala líquido. Art Brut y paisajes místicos en los espacios marginales de Bangkok”. Treza, Raphael, “Mystery Mind Maps”. El descubrimiento y consagración de artistas callejeros espontáneos como Sametr Pattanapornchai es probablemente uno de los mejores ejemplos de la imbricación entre la vida callejera en un contexto no-occidental y el arte contemporáneo.

65. “Xi Jin Ping: Bù Yào Gào Qí Qí Guài Guài de Jiàn Zhù [‘Xi Jinping: Don’t Make Weird Buildings’]”.

66. Jinran Zheng, “China Looks to Regulate City Growth”.

67. La adhesión de China a la Organización Mundial del Comercio en 2001 alumbra la esperanza de que la liberalización económica aumentaría las libertades políticas al requerir una gobernanza más transparente. Sin embargo, la realidad ha demostrado ser muy distinta.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Chua, Lawrence. *Bangkok Utopia: Modern Architecture and Buddhist Felicities, 1910–1973* (Spatial Habitus: Making and Meaning in Asia's Architecture). University of Hawaii Press [Kindle Android version], 2021.
- Curtin, Brian. *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand*. London: Reaktion Books, 2021.
- Galligan, Gregory. "Curating the Contemporary in Decolonial Spaces. Observations from Thailand on Curatorial Practice in Southeast Asia". In *A Companion to Curation*, edited by Brad Buckley and John Conomos. John Wiley & Sons, Inc., 2020.
- García Moro, Francisco. "El mandala líquido. Art Brut y paisajes místicos en los espacios marginales de Bangkok". *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos* 03, no. 19 (2023): 52–69. <https://doi.org/10.24192/2386-7027>.
- Hay, Wayne. "Thaksin Shinawatra: Let Thailand Return to Democracy". *Aljazeera*, 2016. [Accedido 10 Septiembre 2023] <https://www.aljazeera.com/news/2023/8/22/profile-billionaire-and-former-thai-pm-thaksin-shinawatra>.
- Hongladarom, Soraj. "Postmodernism in Thai Poetry: Saksiri Meesomsueb's Tukta Roi Sai". *The Asian Review*, 1993. [Accedido 10 Septiembre 2023] <http://pioneer.netserv.chula.ac.th/~hsoraj/web/Poetry.html>.
- Jumsai, Sumet. *Bank of Asia, Bangkok*. Mimar: Architecture in Development. Singapore, 1986.
- Koolhaas, Rem. *The Generic City*. New York: The Monacelli Press, 1998.
- Koolhaas, Rem, Bruce Mau, and Hans Werlemann. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1997.
- Maisrikrod, Surin. "Thailand 1992: Repression and Return of Democracy". *Southeast Asian Affairs*, 1993, 327–49.
- Mydans, Seth. "Bangkok Opens Skytrain. But Will It Ease Car Traffic?" *The New York Times*, 1999. [Accedido 10 Septiembre 2023] <https://www.nytimes.com/1999/12/06/world/bangkok-opens-skytrain-but-will-it-ease-car-traffic.html>.
- Obrist, Hans-Ulrich, and Hou Hanru. "Cities on the Move". *Art4d*, 1999. [Accedido 10 Septiembre 2023] [www.art4d.com/bangkokonthemove/2542/city/index\\_1.html](http://www.art4d.com/bangkokonthemove/2542/city/index_1.html).
- Obrist, Hans-Ulrich, Vivian Rehberg, and Stefano Boeri. "Moving Interventions: Curating at Large". *Journal of Visual Culture* 2, no. 2 (2003): 147–60. <https://doi.org/10.1177/14704129030022001>.
- Pettifor, Steven. *Flavours. Thai Contemporary Art*. Edited by Thavibu Gallery. Abebooks, 2003.
- Phongpaichit, Pasuk, and Chris Baker. *Thaksin. Chiang Mai: Silkworm Books*, 2009.
- Poshyananda, Apinan. *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Sheeren, Ole. "Cities on the Move, Bangkok". Büro Ole Sheeren. Accessed 12 March 2020. [Accedido 10 Septiembre 2023] <https://buro-os.com/projects/cities-on-the-move--bangkok>.
- Steeds, Lucy. "Exhibitions and the City: To Accelerate or Pause? Two Case Studies". *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 13, no. 2 (2014).
- Teh, David. "Travelling Without Moving: Historicising Thai Contemporary Art". *Third Text* 26, no. 5 (2012): 567–83. <https://doi.org/10.1080/09528822.2012.712773>.
- Tejapira, Kasian. "The Post-Modernization of Thainess". In *House of Glass: Culture, Modernity, and the State in Southeast Asia*, 150–70. Institute of South East Asian Studies, 2001.
- "Toppling Thaksin". *New Left Review*, no. 39 (2006).
- Wang, Xin. "Asian Futurism and the Non-Other". *E-flux Journal*, 2017. [Accedido 10 Septiembre 2023] <https://www.e-flux.com/journal/81/126662/asian-futurism-and-the-non-other/>.
- Wen Wei Po. "Xí Jīn Píng: Bù Yào Gāo Qí Qí Guài Guài de Jiàn Zhù [Xí Jinping: Don't Make Weird Buildings!]", *Wen Wei Po*, 2014. [Accedido 10 Septiembre 2023] <http://news.wenweipo.com/2014/10/16/IN1410160085.htm>.
- Xiaoyan, Guo. "Surasi Kusolwong: Golden Ghost (A Guest + A Host = A Chinese Ghost)". *Center for Contemporary Art*, 2010. [Accedido 10 Septiembre 2023] <https://ucca.org.cn/en/exhibition/surasi-kusolwong-golden-ghost-guest-host-chinese-ghost/>.
- Zheng, Jinran. "China Looks to Regulate City Growth". *The State Council of the People's Republic of China*, 2016. [Accedido 10 Septiembre 2023] [http://english.www.gov.cn/news/top\\_news/2016/02/22/content\\_281475294306681.htm](http://english.www.gov.cn/news/top_news/2016/02/22/content_281475294306681.htm).