

DIÁLOGOS URBANOS

Confluencias entre arte y ciudad

I Congreso Internacional Arte y Entorno.
La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad.
Próxima parada: Berlín-Valencia.

Celebrado en Valencia el 13, 14 y 15 de Diciembre de 2006.



CONGRESO:**Dirección:**

Joan Llaveria i Arasa

Organización:

Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), UPV.

Comité Científico:

Joan Llaveria i Arasa

Joan Bta. Peiró López

Elías Pérez García

Joaquín Aldás Ruiz

José Manuel Guillén Ramón

Comité Organizador:

Luis Armand Buendía

José Luis Cueto Lominchar

Nuria Rodríguez Calatayud

Paula Santiago Martín de Madrid

Toni Simó Mulet

Pere Llaveria i Arasa

Secretaría Técnica:

Paula Santiago Martín de Madrid

Relaciones Internacionales:

Úrsula Schütz

Asistencia Técnica:

Silvia Molinero Domingo

PUBLICACIÓN:

Dirección: Joan Llaveria i Arasa

Subdirección: Luis Armand Buendía

Consejo editorial: Joan Llaveria i Arasa, Joan Bta. Peiró López, Joaquín Aldás Ruiz y José Manuel Guillén Ramón

Consejo de redacción: Silvia Molinero Domingo, Carlos Lacalle García y Paula Santiago.

Diseño y maquetación: Silvia Molinero Domingo y Luis Armand Buendía.

Traducción: Área de Apoyo Lingüístico a la I+D+i, UPV.

Imágenes: © los autores.

Textos: © los autores.

Edita: Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), UPV.

Imprime: Gironés Impresores.

ISBN: 978-84-690-9563-8.

Este proyecto ha sido posible gracias a: la *Ayuda a la Organización de congresos, jornadas y reuniones de carácter investigador*, del Programa de Incentivo a la Investigación de la UPV, nº de referencia: PPI_04-05 y la *Ayuda para la difusión de congresos y jornadas de carácter científico, tecnológico, humanístico o artístico* de la Conselleria de Empresa Universidad y Ciencia, Generalitat Valenciana, nº de referencia: ADIF 06/065.

Valencia, Enero de 2008.

PRESENTACIÓN

I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida, arte, entorno y sostenibilidad. Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE) UPV.....	05
---	----

<i>El arte de construir ciudad.</i> Joan Llaveria i Arasa.....	07
---	----

PONENCIAS

<i>Arte, política, interferencias de lo político en lo público.</i> Joan Bta. Peiró	17
--	----

<i>Treinta años de ciudad terapia.</i> Dieter Hoffmann-Axthelm.....	25
--	----

<i>Después de la utopía de la modernidad. Urbanismo y arquitectura en Berlín.</i> Hans Stimmann.....	39
---	----

<i>La ciudad, a modo de paisaje escultórico.</i> Conversación con Miquel Navarro.....	55
--	----

<i>La relación espacio público/arte privado.</i> Sergi Aguilar.....	67
--	----

<i>Ceuti: un modelo de política pública aplicada a la promoción del arte.</i> Javier Gómez Segura.....	81
---	----

<i>La venganza del Si-Fan</i> Joaquín Aldás y Luis Armand.....	91
---	----

COMUNICADOS

<i>El boceto digital. De la idea a la creación.</i> Mariano Báguena Bueso.....	101
---	-----

<i>Arte pública: as Configurações diferidas do espaço público.</i> Philip Cabau Esteves.....	111
---	-----

<i>Urban Art en el barrio del Carmen de la ciudad de Valencia.</i> Juan Canales.....	121
---	-----

<i>Injerencias seis perspectivas.</i> Juan Antonio Cerezuela.....	133
--	-----

<i>Archivo documental de la calle.</i> José Luis Cueto Lominchar.....	145
--	-----

<i>Ciudad de Santa María de Guía, Un Paisaje Significativo para la Difusión de Valores de Sostenibilidad desde la Pintura y la Poesía.</i> Atilio Doreste y Ernesto Suárez.....	159
--	-----

<i>Producción de deseos en el territorio urbano.</i> Lila Insúa.....	167
---	-----

<i>El arte de construir una ciudad moderna en el territorio. El Ejemplo de la Ciudad Bosque de Tapiola.</i>	
Carlos Lacalle.....	181
<i>El Barrio: un elemento constitutivo de ciudad que necesita de la participación ciudadana.</i>	
Inmaculada López Liñan.....	195
<i>Arte Público. Un enfoque interdisciplinar.</i>	
Emilio Martínez Arroyo.....	209
<i>La camiseta en la ciudad.</i>	
Silvia Molinero Domingo.....	217
<i>Injerencias: arte ciudadanía y patrimonio industrial.</i>	
Mau Monleón.....	227
<i>Santiago de Chile: La periferia como posibilidad.</i>	
Luis Montes Rojas.....	241
<i>Fantasías y realidades sobre una ciudad norteamericana ideal.</i>	
Adolfo Muñoz.....	253
<i>Sostenibilidad ciudadana</i>	
Armand-Thierry Pedrós Esteban.....	265
<i>La ciudad de las damas.</i>	
Nuria Rodríguez.....	279
<i>Reflexiones en una ciudad-patrimonio de piedra volcánica.</i>	
Isabel Sánchez Bonilla.....	289
<i>Lugares antropológicos y lugares vividos: Ruzafa como experiencia.</i>	
Paula Santiago Martin de Madrid.....	301
<i>Art, espai i ciutat, del site-specific a les visions.</i>	
Toni Simó.....	311
 MESA REDONDA	
<i>Activisme i participació ciudadana. València, ciutat feta a cops de Salvem.</i>	
Miquel Guillem, Carla González Collantes, Xurxo Estévez, Joseph Pascual Requena Pallarés, Maota Soldevilla.....	333

Como el nombre del congreso indica *La ciudad sentida: arte, entorno y sostenibilidad*, estas ponencias y comunicados estuvieron orientados a ser un lugar de reflexión sobre la dinámica de transformación de la ciudad europea contemporánea. La teoría urbana, el planteamiento, la función de lo artístico en la ciudad, la gestión y participación ciudadana y la sostenibilidad, fueron los ámbitos que centraron el debate durante tres días.

También, como podrá comprobarse a través de la lectura de algunos de los comunicados presentados, se habla de la ciudad bajo múltiples enfoques, por ejemplo a través de la experiencia como ciudadano, de la organización y realización de trabajos artísticos en defensa de un área local, de la muestra de casos de desarrollo urbanístico realizados en otras ciudades, de las herramientas que se utilizan para el diseño arquitectónico, del uso del muro en la ciudad como lugar de expresión, etc.

La organización del congreso quiere agradecer la aportación de las ponentes invitados y la cesión de todos los comunicados para el buen desarrollo de esta publicación, que no pretende ser más que una muestra de lo surgido y debatido.

EL ARTE DE CONSTRUIR CIUDAD

The art of make city

Joan Llaveria i Arasa

Director del CIAE, UPV. Catedrático del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Los factores particulares han determinado un desarrollo propio en las ciudades, pero ¿cómo han incidido los factores culturales en el desarrollo urbano moderno de las sociedades y en el modelo de construir el entorno? Este ensayo comenta el desarrollo urbano, basado en el compromiso social cultural y crítico, de la ciudad de Valencia a través del modelo de Berlín.

Palabras clave: Ciudad, urbanismo, compromiso cultural, participación, arte.

Abstract: The particular factors have determined an own development in the cities, but how have cultural factors affected in the urban modern development of the societies and in the model of constructing the environment? This text comments on the urban development, based on the social cultural and critical commitment, of the city of Valencia across the model of Berlin.

Key words: City, urbanism, cultural commitment, participation, art

La ciudad es la obra de arte total, conjuga todos los elementos que expresan y articulan el sentido del vivir de una comunidad de una manera amplia, integrada y cultural. A esto se debe la diversidad socio-cultural de las ciudades, aunque respondan a modelos de organización parecidos. Factores culturales, históricos, económicos, climáticos, morfológicos... determinan en buena medida el desarrollo de las ciudades, es por ello que reconocemos en las ciudades un carácter propio que las hace diferentes unas de otras. Pero... ¿qué factores inciden en el desarrollo urbano moderno? ¿cómo se plantea en la actualidad el crecimiento, y qué modelos imperan? ¿están en consonancia estos modelos con los elementos que han contribuido a definir el perfil propio de la cultura urbana? ¿qué importancia se le otorga al saber, al conocimiento crítico, dentro de la sociedad? ¿cuál es el sustrato cultural y cómo actúa en la dinámica social? ¿cuál es el valor de lo local, de la tradición, de los referentes morfológicos propios, a la hora de plantearse su crecimiento? ¿Siguen teniendo interés los presupuestos que han definido la ciudad histórica europea, en la época de la globalización?. Y ¿qué papel juega el Arte, o, más bien, lo Artístico, en el contexto ciudadano? ¿se corresponden los modelos disciplinares tradicionales con los retos que plantea el presente en las sociedades democráticas y pluriculturales?. Estas han sido algunas de las cuestiones que nos han impulsado a establecer el debate de una manera abierta y compartida que nos permita observar nuestra realidad con otra óptica. Una óptica construida desde el compromiso cultural y crítico.

Partimos de la idea de que el urbanismo no es sólo una ciencia definida por una tradición y una práctica, sino que contiene los atributos de una actividad asociada a las artes, en la medida que integra y proyecta valores culturales. Al mismo tiempo que se ocupa de dar respuesta a nuevos fenómenos de la vida en común, el urbanismo asume una tarea interpretativa, una evaluación crítica y creativa de los elementos que entran en juego en el proceso de crear ciudad. Entendemos que el planeamiento, las formas y el paisaje son portadores de sentido desde el punto de vista de la experiencia humana y contribuyen a fortalecer el vínculo del ciudadano con la comunidad. Este punto de vista nos conduce al convencimiento de la necesidad de una labor de reflexión permanente sobre las condiciones que conforman nuestra cotidianeidad y contribuyen a definir nuestro entorno.

Es importante activar los mecanismos que contribuyen a la construcción de la identidad ciudadana y su dimensión civilizadora, así como reflexionar sobre el significado derivado de la dimensión poética-simbólica de las formas en la sociedad contemporánea.

En cuanto al Arte nos interesa preguntar a cerca de su sentido, su significado poético-simbólico en el espacio común de la ciudad. El Arte en el sentido usual del término y lo Artístico aplicado a cualquier manifestación plástica a escala urbana, se manifiestan a través de las formas como orientadores de significado. Los elementos con los que lo artístico se concreta son la luz, el espacio, los volúmenes, los materiales, los colores, las relaciones compositivas, etc.

El significado es en realidad la esencia, la estructura básica de las formas naturales. Los colores, las secuencias, los olores, los ritmos o irregularidades de forma o comportamiento, todo contiene información. Prácticamente cualquier fenómeno puede ser leído como una declaración.¹

De las formas naturales, dice Steiner, pero no cabe duda de que todas las formas, también de las construidas o transformadas por los hombres poseen estos atributos. Por esta misma razón, los espacios por los que transcurre la vida de las ciudades son expresión, aunque sea difusa, del sentido de esa vida que discurre por ellas.

En este aspecto, encontramos un ejercicio de lectura interesante sobre el sentido de las formas construidas y de lo que significan en el modelo de desarrollo urbano que se ha llevado y se está llevando a cabo en Berlín, y que nos puede ayudar a entender y a valorar de manera más atinada nuestra apuesta de desarrollo urbano en la ciudad de Valencia.

Berlín es un exponente privilegiado de las controversias sobre el modelo de desarrollo de la ciudad histórica europea. La ciudad nos ofrece un espectacular cuadro de la historia a través de la arquitectura, el urbanismo y los monumentos fácilmente identificables en la ciudad. Nos interesa especialmente su atención a la necesidad del vivir de manera sensible la historia como forma de entender y de proyectar el futuro. Todo ello está presente de manera inequívoca en el latir cultural de la ciudad, que se sustenta en la determinación política de hacerlo posible. El rendir tributo a los acontecimientos históricos que explican el presente se convierte tanto una obligación moral como una necesidad social. El sentido de permanencia y la firmeza de estos valores con que se proyecta una sociedad hacia el futuro se manifiestan en la entidad de estas obras, en el cuidado de cada proyecto público. Se podrá discutir sobre la materialidad de la forma concreta, pero difícilmente se podrá negar su valor como aportación al sentido de lo poético y lo simbólico en la ciudad; su papel en la conformación de identidades (y de una identidad común) y de voluntades públicas, y, finalmente, su capacidad

de establecer un diálogo -como punto de encuentro- entre lo individual y lo público, lo social y lo político. Entendemos que el urbanismo, la arquitectura, el paisaje y los monumentos, encarnan valores culturales, lo que contribuye a desarrollar maneras de relación del ciudadano con la idea de comunidad.

El interés de la experiencia de Berlín, más allá de la complejidad y las tensiones propias de la realidad, reside en la importancia que se ha dado a la tradición cultural propia, al respeto al saber y al conocimiento -más allá de las tensiones provocadas por intereses conyunturales-, y a la consideración de la diversidad ciudadana que conforma la sociedad. Otra de las claves del “modelo” berlinés está en armonizar los intereses ciudadanos con los elementos propios de una economía de servicios. Nos ha mostrado que el desarrollo de nuevas realidades urbanas también puede basarse en la participación de los diferentes estamentos, tanto de los que tienen coyunturalmente responsabilidades políticas, como de los ciudadanos y los especialistas en los ámbitos competenciales respectivos.

Hemos visto que el sentimiento de pertenencia al lugar es un primer fundamento de nuestra sensibilidad, que nos permite orientar nuestra mirada para imaginar. Es necesaria una reflexión sobre la idea del lugar y tratar de vincular este concepto al espacio concreto. Es en lugar entendido como el espacio de la experiencia cotidiana donde acontecen los sentimientos, se disparan los miedos y se pueden hacer realidad anhelos de armonía social. El lugar, no es, pues, un concepto abstracto, es más bien un concepto preciso, concreto, circunscrito a una experiencia humana y, por lo tanto, a una experiencia que atiende a los sentimientos y a una interpretación de los hechos en el tiempo. El lugar apela tanto al presente como a la memoria, en esta acción intervienen los sentimientos sobre los recuerdos. Es necesario tener conciencia clara de lo que esto significa. Las referencias propias son fundamentales en tanto éstas constituyen un punto de partida. Pero necesitamos un conocimiento más amplio que ponga en valor nuestra propia experiencia en el ahora, necesitamos crear nuevas referencias que nos permitan construir el porvenir. En esta acción de imaginar intervienen el sentir, el conocimiento, la tradición, la experiencia y la memoria.

La estrategia que proponemos es entender lo que nos propone cada ciudad: dónde dirigen su mirada, qué proponen las ciudades de Berlín y Valencia en el momento presente, cuales son las líneas fuerza en los respectivos proyectos de futuro.

Nuestro interés contemplaba la visión y el enfoque disciplinar, porque este es nuestro espacio natural en el ámbito académico, pero sobre nos movía un compromiso con la acción, con el desarrollo práctico, más allá del de la teoría. Por esto era fundamental la aportación de los señores Stimmann y Hoffmann-Axthelm. Hans Stimmann, como director de urbanismo de Berlín, ha sido uno de los máximos responsables del “Planwerk Innenstadt”, un proyecto urbanístico de gran importancia que abarcaba el centro de la capital alemana. Recuperar un espacio maltratado por cuarenta años de muro y sufrimiento sin renegar a la vez de la identidad del lugar es una complicada tarea que provocó un abierto y profundo debate. En este plan colaboró también Dieter Hoffmann-Axthelm, escritor y urbanista menos ligado a la administración, quien ha desarrollado una intensa actividad en obras de planificación en diversas ciudades alemanas. Sus puntos de vista frente a los problemas urbanísticos reflejan un sincero compromiso con la ciudadanía, promoviendo una ciudad concebida por y para sus habitantes como condición indispensable para la sostenibilidad social y ecológica de las ciudades. Cada uno nos aportaba lo mejor de una experiencia personal marcada por la coherencia y seriedad en lo profesional y la profundidad del pensamiento, pero, sobre todo, nos aportan los valores propios de aquellos que asumen un compromiso sensible con la cultura y con la historia de su ciudad.

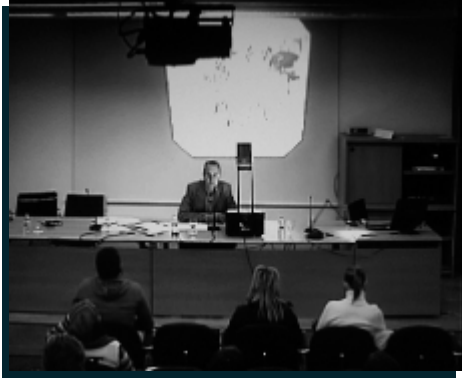
Por otra parte, también ha resultado interesante y estimulante el intercambio de experiencias, la diversidad de puntos de vista de carácter más teórico, reflexivo, instrumental, crítico y de acción ciudadana... que se desarrollaron en las diferentes ponencias y comunicaciones. Era para nosotros fundamental dar cabida a la complejidad de planteamientos, puntos de vista, compromisos personales y colectivos que enriquecen el debate alrededor de la construcción del espacio ciudadano y la cultura de lo público.

Una de las enseñanzas más relevantes que hayamos podido tener en estas jornadas es la conciencia sobre el saber que subyace en cada sociedad. Hay una percepción en el imaginario colectivo de cada comunidad sobre el espacio que ocupa el saber en la construcción de la realidad. En este sentido no es arriesgado aventurar una clara diferencia en el papel que asumen los políticos respecto de los responsables facultativos en los distintos proyectos de cada ciudad. Éste es un indicativo determinante. Mientras que en Berlín el papel de los urbanistas, arquitectos, técnicos... ha sido fundamental y los políticos se han encargado de posibilitar el debate público y la conjunción de las ideas fundamentales fruto de unos trabajos rigurosos de acuerdo

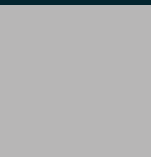
con unas premisas identitarias propias y por ello modernos. En nuestro entorno político, los representantes públicos se erigen como los principales protagonistas de las decisiones, infravalorando el papel crítico y educativo que representa el debate abierto. Debate que contribuye a que una sociedad sea más sensible y participativa, con una base cultural de mayor calado democrático, con un mayor crédito por el saber y con ello capaz de generar una base de apoyo que posibilite un mayor desarrollo en todos los campos.

Para finalizar hemos visto que el urbanismo, la arquitectura, el paisaje y los monumentos tienen que ver con valores públicos, y, que en algún sentido, contribuyen a desarrollar maneras de relación del ciudadano con la idea de comunidad. Este punto de vista nos conduce al convencimiento de que es necesaria una actitud sensible y crítica permanente sobre las condiciones que conforman nuestra cotidianeidad y contribuyen a definir nuestro entorno vital para hoy y para el futuro.

¹ STEINER, Georges. *Extraterritorial*. Siruela. Madrid. 2002. Pág. 71.



ponencias



ARTE POLÍTICA; INTERFERENCIAS DE LO POLÍTICO EN LO PÚBLICO.

Political art; interferences of the political in the public thing.

Juan Bta. Peiró

Vicerrector de Cultura, UPV. Catedrático del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Joan Llaveria:

En primer lugar buenos días. Este es el primer congreso que organiza el Centro de Investigación Arte y Entorno, el sentido del congreso *La Ciudad Sentida, Arte, Entorno y Sostenibilidad*, no es más que poner sobre la mesa, distintas experiencias y teorías acerca de lo que significa el espacio público como espacio cultural, como espacio cívico y espacio de actuación.

Quizás a nosotros nos falte perspectiva, si pensamos que casi toda la arquitectura importante en la ciudad la hace un arquitecto tan extraordinariamente bueno como es Santiago Calatrava este mismo hecho nos habla de que lo local tiene una fuerza muy grande pero a veces difícil de calibrar. Lo que pretendemos es conocer como se enfoca desde otros lugares la planificación de la ciudad. Las ciudades como tales están permanentemente en cambio, adaptándose y modificándose, por lo tanto hacen falta siempre nuevos enfoques, nuevas teorías que nos iluminen sobre qué papel juega lo ciudadano. Como siempre quiero dar las gracias a todos los que han hecho posible el Congreso, a todo nuestro pequeño comité de organización, al Decanato de la Facultad de Bellas Artes, y por supuesto al Excmo. Vicerrector de Cultura, aquí presente.

Joan Bta. Peiró:

Buenos días a todos, al principio iba a dar unas simples palabras de bienvenida pero gracias a Joan Llavería el principal instigador de este congreso me voy a permitir, desde la posición de una persona que vive la política cultural de una forma bastante ambivalente, desde la responsabilidad del Vicerrectorado de Cultura, y la de ser profesor de Pintura y Entorno y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno lanzar una serie de reflexiones que tengan una utilidad introductoria general. Reflexiones muy abstractas, que de alguna forma resumen mis pensamientos y mi acción a lo largo de estos años, alrededor de todos estos temas. A continuación seguiré una especie de *flash-back*,

enfaticando algunos puntos que creo son importantes y finalmente nos saltaremos unos cuantos milenios, y así como el que no quiere la cosa, nos centraremos un poco en el s. XX y finalmente en lo que ha sido España y la España democrática y autonómica.

El título de mi intervención *Arte, política; interferencias de lo político en lo público* quiere abundar en el hecho de que desde siempre el arte (y cuando digo arte me refiero no solamente a la arquitectura sino más bien al conjunto de las artes visuales y si a veces se me desliza la palabra pintura pues entenderlo también como una generalización a las artes plásticas) y la política han remitido a la ciudad, a la polis. Aunque ahora la política no tenga en consideración su propia raíz la primera reflexión general que quisiera apuntar es que el arte de prácticamente todos los tiempos ha sido público y eso se ha mantenido sobre todo en la arquitectura, pero en el caso de las artes visuales sin duda hay un momento de inflexión que es el Renacimiento. A partir del Renacimiento empieza a surgir el arte privado, el arte asociado a esa clase emergente que se llama burguesía y que marcará su evolución. El Renacimiento determinará otro de los grandes paradigmas de nuestra cultura occidental: la separación y especialización entre artes aplicadas y artes mayores, la vindicación de la actividad artística como una actividad conceptual, teórica, recordad los Tratados de Leonardo, los tratados de pintura. Hasta ese momento y desde las primeras pinturas rupestres el espacio del arte había sido, el espacio público, el espacio común. De hecho en la misma cultura griega, la palabra *pinacoteca* que todos ahora asociamos a un museo con cuadros designaba a una serie de edificios con pinturas en las paredes, tanto por dentro como por fuera y la gente iba a esos espacios, a esos lugares que eran comunes, que eran de todos, a ver las diferentes escenas, que insisto eran tanto interiores como exteriores, y accesibles a todo el público.

Después en nuestra cultura el arte siempre ha estado vinculado al poder político y a esa dimensión publica determinada por la iglesia y los grandes señores. Los lugares donde se intervenía, eran lugares privilegiados donde se significaba el poder religioso y el poder político. Durante siglos el poder religioso y el poder político han estado, y siguen estando, íntimamente relacionados. Hasta el renacimiento las iglesias eran los lugares en los que se reunían el pueblo para rememorar ritos mágicos y ancestrales. La pintura no hacía más que contribuir a esa función en tanto que *Biblia pauperum* o *Biblia picta*. Una literatura de iconos, la literatura de los laicos, la literatura de la gente que no sabía escribir, pues la escritura era un bien reservado al clero y a determinadas clases nobles y muy pudientes.

Desde aquí hasta prácticamente el s.XX hay una línea que va ascendiendo hasta el Renacimiento, en el Renacimiento toca techo y después va decayendo. En el Renacimiento hay un punto de inflexión con Giotto, la Capilla Sixtina, las estancias de Rafael... y desde aquí tenemos no un punto final, pero sí un punto crucial para lo que va a ser toda la evolución de las artes visuales. El caso de la pintura es muy claro. Paulatinamente y en paralelo va a ir surgiendo la pintura de caballete que va a sustituir a la pintura mural. Aquella clase tímidamente emergente que es la burguesía a la larga se consolida cambiando la misma naturaleza de las artes visuales. El caso de la pintura es revelador. Si hasta esa época decir pintura era hablar de pintura mural, a partir de ahí decir pintura va a ser ya hablar de pintura de caballete, primero sobre madera y después sobre lienzo. El arte va a pasar del exterior, de los espacios comunes de las iglesias o de los palacios al interior y después no sólo eso, sino que se atomizará en pequeños formatos, accesibles a las casas más modestas o menos opulentas.

Esto no va a pasar con la Arquitectura. La Arquitectura creo que con renovados bríos va a mantener esa dimensión de arte público, de arte para el conjunto de la sociedad. En el caso de Valencia tenemos como comentaba antes Joan Llaveria nuestra paradigmática *Ciudad de las Artes y las Ciencias*, que a lo mejor da para alguna de las sesiones de este congreso. En el caso de las artes visuales se fue claramente disociando la dimensión pública de la dimensión privada, y ese proceso de especialización pasaba también por considerar que el arte era un instrumento de conceptualización muy importante. Igual que he nombrado a Rafael o a Miguel Ángel, tampoco habría que olvidar a Leonardo para entender todo este tránsito hacia la disociación de las escuelas de arte, en artes mayores y artes menores, en pensar en las bellas artes y los oficios como cosas separadas. Todo esto no es tan categórico como lo estoy contando pero sí que me gustaría que al menos sirviera como reflexión.

En el s. XIX desde diversos frentes, aunque en buena medida encabezado por los arquitectos, va a ver un intento por integrar todas las disciplinas artísticas, la pintura, los artes textiles, el mobiliario, lo que después conoceremos como modernismos, y cuyo arranque podemos situarlo en Inglaterra, con el movimiento denominado *Arts and Crafts* y un señor que se llamaba William Morris, cuyo grito de guerra era, no cito literalmente: *hagamos del artista un artesano y del artesano un artista*. Morris era un señor con una tendencia socialista muy marcada, muy atento a los aspectos tanto positivos como negativos del proceso de industrialización del mundo occidental. La industrialización generaba

una serie de productos que, desde el punto de vista del Sr. Morris y mucha gente eran bastante horribles, de escasa calidad y aburridos. Quiso rebelarse contra la mecanización y la repetición proponiendo dos cosas, una afortunada pues marcaría la evolución hacia la integración de las artes, las bellas artes con las artes funcionales y otra más desafortunada puesto que llevaba su propia acta de defunción si es que su respuesta a los problemas de la mecanización representaba la vuelta al gremio medieval, la vuelta a la artesanía. Regresar al acabado manual dando la espalda a las posibilidades de la industria. Sus productos acabaron siendo objetos de élite solo accesibles a la alta burguesía, situándose al margen de los tiempos. La vía que abrió el Sr. Morris sería proseguida por la *Deutsche Werkbund*, de tal manera que las grandes referencias internacionales como la Bauhaus, Deutscher Werkbund y mucho en todas estas fuentes, a través de figuras como Henry Van de Velde y Hermann Muthesius.

Todos estos sueños de reintegración poseen una clara dimensión utópica. Se puede construir un mundo mejor gracias a la técnica y desde ahí encontramos toda una serie de movimientos que tienen su localización máxima en la Exposición Universal de París en el año 1925 que dará pie a la famosa etiqueta conocida como Art-Decó, y que de alguna manera ve en el personaje del arquitecto, a un director de orquesta que hace confluir pintores, escultores, diseñadores textiles o de interiores y que es capaz de crear unos espacios donde todo funcione en sintonía. Los modernismos fueron movimientos de ciudades periféricas porque siempre la periferia es más dinámica que el centro. En Francia aparte de París, una excepción en este caso, está Nancy, que es donde surge toda la revolución del cristal de Émile Gallé, en Inglaterra es Glasgow y no Londres, y en Alemania son varias ciudades como Weimar, Darmstadt y no Berlín. En España tenemos a Barcelona y no Madrid. Todos estos movimientos van a ponerse cruelmente en entredicho con las dos guerras, sobre todo con la segunda guerra mundial, haciendo buena la famosa frase de Goya de que *el sueño de la razón produce monstruos...*

Ya estamos en el s. XX, y como parte de este sueño de construcción de una totalidad, tenemos el cubismo y toda una tendencia que acabará en lo que conocemos como abstracción y que va a señalar otro punto de inflexión muy importante. Finalmente la obra de arte con el cubismo, con la pérdida de referencia respecto a la realidad tiene un doble efecto. Desde un punto de vista la proclamada autonomía del arte acabará llevándonos al ensimismamiento de lo artístico. Por otro lado desde el punto de vista del público la abstracción va a suponer su distanciamiento,

la pérdida de esa función didáctica, de esa función pedagógica que siempre había tenido el arte público y deja de ser *icono-literatura*. Pasa a ser algo que nadie entiende.

Sin duda eso es uno de los puntos que más claramente señalan la pérdida de la importancia de la dimensión pública en el arte. En esa línea la arquitectura está también bastante convulsa. En 1932 se celebra la *Exhibición Internacional de Arquitectura Moderna*, cuyo comisario fue y el crítico Henry-Russell Hitchcock, que viene a concretar y globalizar lo que vino a llamarse el *Estilo Internacional*. Uno de sus supuestos es el repudio al ornamento y la ausencia de artes decorativas. Una reacción radical respecto a todo lo que habían sido los modernismos. El edificio se entiende como un objeto funcional, en realidad un objeto escultórico, y el arquitecto pasa de ser director de orquesta a artista único y total de sus edificios. Los materiales se expresan a sí mismos, así que nada de esculturas o colores añadidos. Todo son indicios de la pérdida de protagonismo de los artistas como ciudadanos creadores de opinión. De alguna manera los arquitectos van a tomar la mayoría absoluta por usar una metáfora política.

En referencia al diseño y la Bauhaus, la evolución es también significativa. La Bauhaus llegó a tener tres sedes, Weimar, Dessau y Berlín. En Berlín no llegó a tener un edificio como tal, sino a ocupar unas naves algún tiempo. Sus tres directores Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies Van Der Rohe fueron arquitectos. En un principio es una escuela que pretendía integrar la actividad artística con los oficios, pero con Meyer y sobre todo con Mies Van Der Rohe sin duda fue una Escuela de Arquitectura. Mies y otros arquitectos como Marcel Lajos Breuer, van a adquirir luego un gran protagonismo al instalarse en Estados Unidos.

Desde el problema de la autonomía del arte, propio de la abstracción y del cubismo resulta obvio que el tema importa poco pues lo importante es el ejercicio conceptual de descomponer o recomponer unas formas, pero es evidente que los elementos comunicativos pasan a un segundo termino. A partir de la Segunda Guerra Mundial Nueva York arrebató el papel de centro cultural a París. Las teorías que van a finalmente a consolidarse y propagarse son teorías relacionadas con la pureza. A partir del crítico Clement Greenberg, se marca más todavía el aislamiento de lo artístico respecto a la dimensión pública, social y comunicativa. En referencia a este pequeño cóctel que os he descrito comparto totalmente la visión de John Berger en un libro ya histórico, *Modos de ver* en el que dice que la publicidad lejos de acabar con la

pintura y con las artes visuales, lo que hace es usurpar o agarrar el papel que ella voluntariamente ha decidido abandonar.

Durante muchas décadas ha habido cierta alergia de los artistas a ensuciarse en el día a día, a contaminarse con la sociedad. Otro fenómeno en el campo artístico es el problema del mercado y las galerías comerciales y su influencia en modas y tendencias. También en las galerías comerciales hay niveles, igual que hay utilitarios y hay *Rolls Royces*. Lo que se ha creado fuera de ese mercado se ha visto muy diluido, al carecer de plataformas de difusión, actuación o conocimiento. En estos últimos años, a partir de los 90, parece haber un cierto cambio pero los mismos años 80 fueron muy regresivos en algunos aspectos, se volvió a la pintura mercancía, a la escultura mercancía con precios desorbitantes, en definitiva al objeto artístico como elemento de especulación.

Trasladándonos al caso español, el franquismo supuso cuarenta años de silencio y hasta los 70 no empieza a haber una cierta dinamización, que ahora empieza a ser rescatada y atendida, incluso mucho más conocida que lo fue en su momento. Pienso en el El grup de treball de Cataluña por ejemplo. Pero dicho esto también hay que reconocer, en la España democrática, los esfuerzos que se han hecho por acercar el arte a la sociedad en las diferentes autonomías. La construcción de museos de arte contemporáneo en casi todas ellas. El Instituto Valenciano de Arte Moderno, el IVAM fue el primero y ahora esperemos que no se quede el último. Este proceso sucedió también en ayuntamientos. En las ciudades la arquitectura, el urbanismo, y en general la presencia de lo artístico empieza a cobrar protagonismo, un papel prácticamente desconocido hasta hace bien pocos años.

Quisiera terminar con una reflexión general relativa al arte público. La iniciativa privada es todavía muy incipiente y escasa respecto a otros países. Básicamente las grandes inversiones están en manos del poder político y eso condiciona mucho las cosas que se hacen. Si nos ceñimos a la escultura pública en la ciudad de Valencia por poner ejemplos visibles y cercanos, lo que tenemos es bastante patético salvo muy contadas y honrosas excepciones. Precisamente después podremos escuchar a Miquel Navarro que creo que en Valencia, es de los pocos que en cierta medida se salva. El arte público está en manos de los políticos y muchas veces ni siquiera en manos de los políticos o de los gestores, está en manos directamente de las constructoras... Con todo el *maremagnum* que tenemos de los PAI y todas estas cosas, ves que muchas veces en las ampliaciones de avenidas resulta que te colocan

una serie de cosas que no entiendes de donde vienen. Finalmente la constructora ha decidido pues que fulano o mengano, alguien sin ninguna experiencia ni currículo, se permite instalar con carácter definitivo cosas que la verdad son bien poco ejemplarizantes. Y eso también me lleva a una última preocupación y es que creo que los artistas, las facultades, la universidad, tenemos la obligación de tomarle el pulso otra vez a la realidad pues es mucho lo que se puede hacer y hay casos que lo prueban. En definitiva es un trabajo de todos.

Gracias.

TREINTA AÑOS DE CIUDAD TERAPIA

Thirty years of urban therapy

Dieter Hoffmann-Axthelm

Desde 1996 fue Asistente Secretario del Ministerio de Desarrollo Urbano, Protección Ambiental y Tecnología, y desde Diciembre de 1999 Director para el Desarrollo Urbano en el Ministerio de Desarrollo Urbano.

Resumen: La ponencia de Dieter Hofman se centra en reflexionar acerca del término que ha acuñado: terapia urbana, asunto importante en la organización previa de una ciudad. A su vez explica, a través de algunas obras, los 30 años de experiencia como urbanista y describe detalladamente algunos proyectos que se han llevado a cabo en la planificación oficial de Berlín, como la zona de *Friedrichstadt, Tiergarten, Friedrichswerder, Kreuzberg, Postdamerplatz*, etc.

Palabras clave: Berlín, terapia urbana, planificación urbana.

Abstract: Dieter Hoffmann-Axthelm reflects on the term “urban therapy”, and on the importance of intervention in some specific key areas of the city to achieve its regeneration. From his experience as an independent urbanist, Hoffmann-Axthelm describes in detail the historic traumas of the city of Berlin, and the controversial development of certain projects that have been carried out under Berlin’s official town planning, such as the *Friedrichstadt area, Tiergarten, Friedrichswerder, Kreuzberg, Potsdamer Platz*, etc.

Key words: Berlin, Urban therapy, Town planning.

Me alegro mucho de la temática de este congreso porque nos indica un poco el cómo se ha venido a llevar a cabo en Berlín una planificación urbana de intervención. Respecto al título de la conferencia, un tanto extraño, Berlín, 30 años de ciudad-terapia y no Berlín, 15 años de planificación urbana desde la reunificación... 30 años porque ha sido un camino muy largo, de tal manera que si no hubiera tenido a mi disposición estos 30 años no estaría aquí delante de ustedes, y si yo no hubiera conocido las heridas de la ciudad a través de la destrucción física, los traumas psicológicos de la población, pues probablemente todas estas ideas acerca de Berlín tras los años 90, pues no se hubieran podido poner en práctica.

¿A qué me refiero cuando hablo de la terapia urbana? Eso es lo que voy a abordar en primer lugar en mi ponencia, en la segunda parte subrayaré algunos puntos significativos de estos 30 años de experiencia, y en el tercer apartado abordaré algunos proyectos que han desembocado en la planificación oficial de la ciudad.

1

Con respecto a la primera parte, *la terapia urbana*, la terapia de la ciudad he de aclarar que es un término acuñado por mi mismo, que expresa experiencias muy personales. Para explicar este término voy a señalar dos circunstancias que todos conocen. Quien se dedica al urbanismo ha de enfrentarse al factor poder, porque en el gobierno de una ciudad, independientemente de como se organice en sus detalles, siempre se crea una tensión dialéctica entre política y administración. La administración tendría que considerar una cultura de planificación de por lo menos cincuenta años para defenderla con uñas y dientes, mientras que la política se ocupa más que nada de los efectos inmediatos, mediáticos, y renuncia a pensar a largo plazo, limitándose a uno o dos años vista. Pero si uno no es político y trabaja como urbanista libre pues solo tiene una posibilidad, que consiste en plantear desde fuera aquellas cuestiones incisivas y profundas que no se pueden plantear desde el interior. Cuestiones ineludibles que tanto la administración como la política municipal tienen que abordar finalmente.

Desde el año 1933 hasta el año 1945, Berlín fue la capital del Tercer Reich, por lo que desde 1942 a 1945 se destruyó prácticamente por completo. Por todas partes de la ciudad hay lugares relacionados con el terror nazi, o donde existen una especie de agujeros negros, porque ahí vivían judíos, o se asentaban empresas o negocios judíos. Y en el año 1948 se separó en dos mitades al hilo de la Guerra Fría... Ahora bien, ¿cómo afrontar desde fuera una ciudad de este calibre?

En cuanto a mis creencias en torno a la planificación pienso que una ciudad está en manos de los políticos, pero no solamente. Cada ciudad tiene su propia inercia. Por ejemplo Berlín occidental tenía en 1980, 2'5 millones de habitantes, no se puede movilizar esta masa así como así, ni física ni mentalmente, tal tamaño no se puede planificar en su totalidad, por lo que si uno quiere hacer algo tiene que tener un enfoque muy preciso e incidir en un solo punto.

Sé que es muy difícil cambiar lo que sea, y comprendí muy pronto que hay que abordar las cuestiones de forma terapéutica, y esto implica que hay que conocer muy bien las relaciones ocultas, y que no hay que acometer las cosas allí donde todo el mundo piensa que uno va a atacar, porque ahí estarán todas las líneas de defensa sino en otro lugar donde no se vigila.

He aquí el sentido de la acupuntura, es decir uno aplica la aguja en el dedo gordo del pie para curar el mal que está en el hombro, y no directamente en la espalda donde todos los programas de alta tecnología no pueden hacer nada. Ese es el procedimiento que yo elegí, pero claro eso es teoría, en la práctica de la ordenación urbana todo es muy diferente. Aquí hay que enfrentarse a la legislación de obras y de planes urbanos, eso es ineludible, pero el enfoque consistiría en encontrar aquellos puntos en los que se pueden provocar cambios. Otro aspecto sería el conocimiento del cuerpo de la ciudad, es decir, que uno hace un diagnóstico de la ciudad como si fuera un médico, y entonces uno puede detectar donde el cuerpo se está moviendo, cuales son los lugares donde hay que incidir. Finalmente aún limitándonos a la terminología medica, uno no puede tener la pretensión de curar la ciudad, es solo la ciudad la que puede curarse o destruirse a si misma. Se trata de lanzar los impulsos más correctos para que la ciudad misma vuelva a su propia forma. Berlín es una ciudad que estuvo dividida durante 40 años, que perdió su centro, que carece de cabeza, y claro, esta es la cuestión central: la terapia no puede significar una medicina invasiva sino que es más una terapia de acompañamiento para que la ciudad alcance la meta que de forma natural hubiera alcanzado.

2

Y esto me lleva ya a la segunda parte de mi ponencia y también al tema de este congreso, *La ciudad sentida, arte, entorno y sostenibilidad*. No voy a hablar mucho sobre arte. Aunque empecé trabajando en torno al arte dentro de la ordenación urbana, conforme avanzaban los años fui reparando en la necesidad de separar las cuestiones artísticas de las cuestiones de ordenación, o sea en separar las cuestiones relativas

al aspecto de la ciudad, el *atrezzo urbano* como dirían los italianos, o el *arte urbano* o el *arte en el espacio público*, del otro aspecto referido a las cuestiones duras de la ordenación. Por ejemplo ¿cual es la relación entre la ciudad y su periferia? ¿cual es el reparto de la población? ¿existen bolsas de pobreza, o *guettos* de extranjeros? ¿estamos consiguiendo crear barrios mixtos? Otra cuestión es cual es el aspecto del cuerpo tecnológico de la ciudad, si dicho cuerpo asfixia a la ciudad o si la hace más abierta y dinámica, si estrangula a los habitantes o fomenta su libre desarrollo.

Por otro lado es evidente que cuando uno aborda el tema de la ciudad pues tiene que abordar el espacio publico. En las lenguas de origen latino se habla de *espacio público*, y eso no significa solamente la calle o el tráfico sino - a pesar de Internet y la televisión - también implica la necesidad de la población de moverse en paz y seguridad dentro de la ciudad. No es un problema sólo estético sino una cuestión ligada a la sensación de vivir y de la habitabilidad de la propia ciudad. Todo lo que les estoy contando bajo este título: *Berlín, 30 años de terapia urbana* tiene que ver más con el espacio político y aunque el enfoque sea algo subjetivo, no creo que sea posible de otra manera.

No soy urbanista de formación sino que me convertí en urbanista porque he sufrido mucho la ciudad, en primer lugar la destrucción de la ciudad histórica, y después las acciones de rehabilitación de los años 60/70, un fenómeno de toda Europa, por lo menos en la Europa Central y del Norte. Parcialmente se reconstruyeron los barrios históricos en Estocolmo, en Bruselas, en el norte de Alemania... y también ocurrió esto en Berlín. Gran parte de la ciudad fue destruida por la guerra y más adelante al calor de la renovación de los años 60 y 70, se destruyeron otros barrios históricos incluyendo algunos monumentos.

La gran dificultad cuando se considera el caso de Berlín consiste en que a diferencia de otras ciudades como por ejemplo Parma o Turín, o la misma Valencia, es que el centro histórico se destruyó, por lo que hay edificios emblemáticos que carecen de entorno, y hay que explicar a los visitantes, e incluso a lo que viven allí, cual era la estructura de la ciudad. Es difícil explicar una historia de 800 años de la ciudad: no hay vestigios.

Imaginemos el esquema de una ciudad normal europea: una primera estructura con la capa romana, y la capa árabe. Y observamos un crecimiento paulatino, el formato más grande de la ciudad cristiana con sus torres, habituales en Europa, y en el exterior los barrios regulares

del s. XIX. Comparando con Berlín tenemos en el centro el núcleo urbano medieval con su castillo junto al río Spree, luego los suburbios del s. XVIII, marcado por los bastiones del s. XVII, y más allá de los suburbios hacia el norte, los principios de la ciudad del s. XIX y el modelo de tablero de ajedrez. Al llegar aquí tenemos que interrumpirnos aquí debido a la guerra, porque los bombarderos atravesaban la ciudad, desde el Oeste al Este... En imágenes podemos ver el centro histórico en uno de los días más significativos de la destrucción, en Mayo de 1943. Todavía se puede reconocer la trama, pero está claro que si durante dos años estas escuadras de aviones atraviesan la ciudad, pues no queda gran cosa, desolación y superficies vacías debido a los bombardeos y a las demoliciones de la posguerra. Aquí en *Friedrichstadt* pueden verse manzanas pero en la parte histórica sólo hay superficies vacías y algún que otro edificio aislado.

Ahora bien, el instrumento determinante para esta transformación de Berlín, no solo fue la guerra sino todo el urbanismo moderno. El imperativo de, tras doce años de terror y guerra, de acabar con la vieja ciudad y construir una completamente nueva. Aquí lo que ven es un sistema de tráfico rodado, la *Teoría Bandstad*. Arturo Soria¹ el urbanista español la formuló para Madrid en el s. XIX. En Berlín se empezó a aplicar a partir de los años 20 del s. XX.

Finalmente se proyectó esta ciudad de bandas del oeste al este, del norte al sur. La ciudad antigua se demuele a excepción de algunos monumentos históricos y se colocan después edificios altos dentro de las aperturas de esta trama que llega del este hasta el oeste siguiendo el valle del río Spree. Por encima de la trama de la ciudad antigua se colocó una red de carreteras y se practicaron grandes demoliciones, destruyéndose la estructura de la ciudad. Ahora les llevaré a dos lugares, dos heridas, de la ciudad histórica.

En primer lugar todo el eje de la *Friedrichstrasse*. Este es la parte sur de *Friedrichstadt* en la ampliación que se lleva a cabo en el barroco, en 1698, después en 1730, encontramos un sistema clásico, la estrella de tres puntas de la *Piazza Navona*, que quería entroncar directamente con la Roma imperial. Un emblema que muestra la continuidad con la tradición clásica y la pretensión de formar parte de las grandes naciones europeas. Queda muy poco de esta trama histórica después de la guerra... Antes de la transformación, todavía quedaban algunos edificios que nos indican la vieja estructura. Pero estos edificios aún en pie se demolieron e incluso desaparecieron las calles... Después, podemos ver que allí se ha creado una plaza redonda, totalmente separada de

la trama antigua... Siguiendo el esquema de la *Piazza del Popolo* de Roma, tenemos una plaza redonda totalmente aislada y a su alrededor una especie de gran caja. La razón es que detrás de estos edificios altos se había proyectado una autovía y que hacia el norte estaba el Telón de Acero, la frontera con el sector soviético en el Berlín Este. Es decir nos encontramos con un aislamiento doble, cara al tráfico y cara a la otra ciudad, la ciudad socialista. Se eliminaba la historia con una especie de tiritas, un esparadrapo para colocar en la piel de la ciudad herida. Cualquier cosa que puede doler se tapa. Yo no conseguí olvidar este sufrimiento y por lo tanto empecé a desarrollar una estrategia alternativa.

Ahora me gustaría considerar otro lugar donde percibí un problema insoportable y que me llevó a querer intervenir. Me refiero a la *Wilhelmstrasse*, en la parte sur de *Friedrichstrasse*. Aquí tenemos el Muro, y la calle *Prinz Albrecht*, una dirección bastante temida durante el régimen nazi. En el nº 8 de esta calle - ahora *Niederkirchner Strasse* - y en los edificios colindantes estaban la sede central del terror nazi, la Oficina Central de la Seguridad del Reich, y la Comandancia y el Servicio de Seguridad de las S.S. El terror se organizó desde allí, así que se tapó todo por orden de los americanos y toda la zona se suprimió tanto del mapa de la ciudad como de la memoria del pueblo. El borrado se hizo de forma bastante eficaz, incluso hice alguna encuesta, pregunté a la gente, incluso a personas que estuvieron en esa prisión y no querían o no podían recordar. La amnesia fue bastante completa, pero así fue la situación en el 77-78... Como todo el aparato del espionaje de los nazis estuvo localizado ahí sólo vemos escombros, un desierto. De vez en cuando se depositaban los escombros procedentes de las demoliciones de *Kreuzberg*. Durante muchos años, estuve reclamando atención sobre esta zona a fin de que se renunciara a construir una autovía, para sacarla de cualquier ordenación urbana normal de edificios comerciales y poder dedicar la zona a un monumento. Pero lo que se está haciendo en la actualidad no tiene nada que ver con lo que yo idee en su día, pero esa es otra historia.

Otro punto neurálgico que sigue levantando ampollas es la destrucción del *Berliner Stadtschloss*, el Palacio Real. Aunque afectado por bombardeos se conservaba bien en su mayor parte. La RDA quiso destruir este edificio central del Imperio Prusiano, tal vez por orden directa de Stalin. Esta demolición privó a la ciudad de un referente. Prácticamente ningún berlinés sabe dónde estaba el palacio. Los turistas sí tienen algún interés en conocer los restos arqueológicos. Todavía no sabemos si va a volver a reconstruirse. Y no es una simple cuestión de conservación de monumentos artísticos, sino una cuestión terapéutica.

El problema es si la ciudad de Berlín vuelve a ser normal en su cabeza, o en su mente, cosa que todavía no se ha conseguido... Finalmente, el *Palast der Republik*, el Palacio de la República, que se está demoliendo para eventualmente reconstruir el viejo palacio de la ciudad. Toda esta zona es un vacío, la mayor parte de los berlineses lo ignoran, no van por allí y así tampoco lo ven como problema, o no dejan que ese problema les incomode.

Y ahora un último lugar donde puede percibirse la pérdida del centro histórico, del centro histórico de Berlín al norte del río Spree, donde estaba el Ayuntamiento burgués, la ciudad de los burgueses. Una zona al estilo centro-europeo normal y corriente... mucha densidad de construcción debido a ocho siglos de desarrollo urbano, destrucción por la guerra... y demolición en los años posteriores... Muy importante para mi labor en los últimos diez años es una manzana particular. Un lugar muy interesante para el norte de Alemania, es el centro cultural de los judíos, donde estaba la sinagoga y el baño ritual. Después de la expulsión de los judíos, los nazis colonizaron el lugar, se construyeron pequeñas casas. La guerra lo destruyó y después se demolió en los tiempos de la RDA.

3

Ahora paso a la tercera parte de mi ponencia. Hasta ahora sólo les he mostrado los puntos que forman parte de mi propia biografía y me llevaron a convertirme en urbanista. Todo empezó con un libro sobre la destrucción de la *Mehringplatz* - la plaza que les he mostrado anteriormente - que fue adoptado por los urbanistas y por los arquitectos. Continué con la Oficina Central de Seguridad, lo que se llama ahora *Topographie des Terrors* y luego seguí con un conjunto de propuestas para recuperar el centro histórico en cuanto fuera posible. Probé iniciativas semejantes en otras ciudades y en el año 1990, cuando se reunificó la ciudad y por fin podíamos actuar en la parte oriental, estas ideas de planificación urbanística ya estaban listas.

No quisiera empezar con las ordenaciones a partir del año 1990 sino que les voy a mostrar un poco mis propios proyectos de ordenación de los años 80. Esta es mi respuesta ante el problema de la plaza *Mehring*, una especie de compromiso entre la historia y la modernidad. Soy muy tozudo con esta estrategia de la intervención mínima. Si uno quiere trabajar sobre la memoria de la ciudad y si uno quiere señalar dicha historia y quiere recordar lo imprescindible es necesario trabajar con muchísima muchísima precisión sobre dónde se construyó, por dónde discurría la calle... Este trabajo se publicó a título particular en

una revista, ya que nunca fui empleado de la Oficina de Ordenación Urbana. Siempre he trabajado de manera independiente y la verdad es que es un poco raro que alguien que no haya estudiado urbanismo, que alguien que viene del campo de la filosofía reciba el cometido de planificar el centro histórico después de la reunificación... Mañana van a escuchar otra visión. El Sr. Stimman les mostrará la otra cara de la moneda como responsable de administración y les hablará de otra forma, pues tiene que enfrentarse a problemas muy diferentes. Quizás podrán conocer la visión oficial del periodo 1900-2006.

En el 91 cuando el Sr. Stimman vino de Lübeck a Berlín y se le nombró Director de la Oficina de Construcción en Berlín, me encomendó una planificación para el oeste del centro histórico - *Friedrichstadt* - y el extrarradio barroco. Más que abundar en la planificación voy a limitarme al tema de la terapia. Para mí este era el asunto decisivo durante una primera fase de la planificación. Se trataba de que la opinión pública tuviera claro dónde está la derecha o la izquierda porque el centro era un galimatías sin ubicación. Había que buscar las raíces. Yo sí que me crié en el este de la ciudad, pero la mayoría de los berlineses occidentales no conocían el este de la ciudad y viceversa.

Aquí está el centro histórico, dentro de los bastiones. En aquel entonces grandes arquitectos venían para hacer proyectos y miraban la *Potsdamerplatz* y la *Leipzigerplatz*. Pensaban que estaban en el centro de la ciudad pero este esquema muestra que la cuestión es mucho más compleja. Consideremos el Berlín del barroco. Querían buscar un homólogo de la plaza de *Potsdamer*. En las puertas de la ciudad medieval, se situaba la plaza de *Spittelmarkt* - porque había un hospital en la Edad Media - y justo aquí cruzaba un gran eje en tiempos de la RDA, una autovía que había que reconvertir. No se trataba tan sólo de recuperar la plaza, o del estrechamiento de la calle comercial sino también la función de este pequeño puente. Si todo el tráfico podía atravesar este pequeño puente en vez de usar la autovía todo lo demás, a partir de este pequeño punto de acupuntura, seguramente se arreglaría.

Comentaré a continuación la actuación en el barrio de *Friedrichswerder*. Estas dos parcelas son parques. Más al norte sobre las antiguas parcelas se construirían casas urbanas tan estrechas y tan altas como lo fueron en su día. A pesar de todos los atropellos cometidos *Friedrichstadt* ha recuperado su imagen de centro histórico europeo. Tras años y años de proyectos hemos tenido éxito y la gente va a estos lugares. *Friedrichstrasse* está arrebatando el rango a muchas calles comerciales de la parte occidental de la ciudad. Fue difícil dada la asociación de la *Friedrichstrasse* a la historia de la RDA. Durante 40

años tanto el suelo como los edificios estaban en manos del estado y en el proceso de privatización después del 90/91 se cometieron errores. El problema consistía en canalizar las inversiones de forma sensata sin necesidad de llenar el centro histórico de rascacielos, atendiendo a unas reglas básicas. Hubo muchas disputas, y desde luego mi posición no coincide con la del Sr. Stimmann.

En el 95 la situación había cambiado. Tuvieron lugar cambios políticos y administrativos. Es importante señalar que ya en el 92/93 el dinero ya no fluía tan alegremente. Uno se dio cuenta que Berlín no iba a ser un punto neurálgico mundial, sino que iba a seguir siendo una capital modesta. Berlín funcionaría como ciudad intermediaria entre el Oeste y el Este. En definitiva cuando Rusia, Bielorrusia y Ucrania se hubieran convertido también en Estados más normales. Nos dimos cuenta que no iba a llover el dinero. Ya no estaban los grandes promotores y algunos bancos casi fueron a la quiebra porque habían concedido hipotecas demasiado elevadas sobre los terrenos. Había que ser modestos. Era pues urgente redefinir la planificación y enfrentarse a las cuestiones más básicas: dónde va a estar el centro, dónde las zonas culturales, cómo podemos compaginar la estructura de la parte occidental con los edificios realizados bajo la RDA, y qué hacemos con el Muro, ese cinturón desolado que recorría toda la ciudad.

Querría mostrarles lo complejo de la situación. En negro ven los edificios existentes en el 95, esto es el *Tiergarten*, el Parque Central, el antiguo parque fuera del centro histórico. Aquí tenemos *Friedrichstat*, tanto la parte oriental como la parte meridional que pertenecía al occidente. Las mismas calles muestran que la parte occidental creció partiendo del antiguo centro histórico pero tras 40 años de división creó su propio núcleo y las conexiones con el Este se perdieron. Justo en este vacío durante el periodo nazi se pretendió construir una nueva ciudad, la *Welthauptstadt Germania*² con grandes edificios gubernamentales. No llegó a hacerse gran cosa y por lo pronto todo quedó demolido salvo el Parlamento, el Reichstag. Y después de la guerra se intentó crear un foro cultural junto al Muro,³ con vistas a una posible reunificación. Estos proyectos datan de los años 60 cuando los urbanistas aún trabajaban la ciudad en su conjunto, pero en los años 70 la ordenación urbana ignoró el Este. En occidente habían muchas zonas de rehabilitación a las que nadie iba. También vemos aquí una autovía, es decir un gran eje de tráfico que rompía la parte occidental con respecto al núcleo histórico. Zonas de intervención con grandes problemas de exclusión social. Y luego al Norte había una zona sin desarrollar, una tierra de nadie. Todo lo cual muestra que había que

recuperar el flujo entre el Occidente y el Este tanto al norte como al sur del *Tiergarten*. Pero claro cualquier planificación ha de desarrollarse bajo muchas limitaciones tanto políticas como administrativas.

Esto es un esquema de la planificación para el centro aprobado por los homólogos de la Generalitat y el Ayuntamiento de Valencia. Algunas de las tareas fundamentales no han sido abordadas. En los suburbios se ha hecho bastante. Otros proyectos recuperan algo de la trama antigua. En la zona del Patio de los Judíos tenemos un área cuya planificación ha sido aceptada. Aquí el proyecto aprobado para *Friedrichswerder...* y el intento de avanzar desde *Spittelmarkt* hasta *Kreuzberg... Kreuzberg* es un poco la zona de moda de los años 70 y 80, un barrio bastante étnico. Pero aunque la conexión entre *Spittelmarkt* y *Kreuzberg* sea fundamental hasta ahora no se ha hecho nada. Y aquí tenemos la zona de desarrollo del Potsdamerplatz, se ha creado un barrio totalmente nuevo pero es una especie de isla entre los otros barrios, no cumple una función de enlace y ya se había aprobado el proyecto cuando nosotros empezamos nuestra planificación. Aquí está la zona gubernamental que no podíamos tocar, aquí el proyecto de la *Alexanderplatz* que nunca se llevo a cabo pues es completamente irreal. Tampoco pudimos intervenir ahí porque ya se habían tomado todas las decisiones. Y tampoco fue posible extender nuestros proyectos hasta el sudoeste... ¿Cómo se llega desde el centro hasta éste suburbio étnico y densamente poblado? Los verdes berlineses fueron radicales y no nos dejaron intervenir. Otra derrota para nosotros es que nuestra planificación en esta zona del Berlín Oriental se estancó debido a presiones políticas. En este área ni se invirtió ni se construyó nada. Este es un territorio electoral del SPD, sucesor del Partido Comunista de la RDA... pero bueno finalmente habrá una implosión y la gente lo abandonará. La idea de nuestro proyecto era que junto a todos esos rascacielos se establecieran también comercios y pequeños talleres a fin de que hubiera un cierto desarrollo económico. No puede ser que aquí justo al lado de la *Alexanderplatz* y sus centros comerciales haya un suburbio que debería de estar situado a 20 Km. de la ciudad. En las próximas décadas nos encontraremos con una situación enfermiza porque hay dos realidades completamente diferentes que están muy juntas.

Comentaremos ahora el proyecto del Sr. Stimman actualizado por mí, no se trata del mismo que pudo verse en la Bienal de Venecia. Tenemos la recuperación en los años 80 de la trama más antigua de la *Friedrichstrasse*. Pero en el sur esto está totalmente deshilachado, habría que volverla a ordenar, y tanto en la versión oriental como en la



Innenstadt Berlin M 1:10.000
Zustand 1936/1940
mit Bestand ca. 1989 rot Überlagert



Bauten und Projekte nach 1989
3D Stadtmodell, Grundlage
Planwerk Innenstand Berlin, 1999
Aktualisierte Fassung Nov. 2005

Neue Gebäude 1989-2005
Projekte 2005

occidental la estructura es bastante parecida, son zonas mono-funcionales donde en los últimos 15 años no ha habido ningún desarrollo. Una barrera entre el centro histórico, con sus estructuras recuperadas, y la estructura densa de *Kreuzberg*. Un cinturón de urbanizaciones que hay que romper para que exista un cordón umbilical entre *Kreuzberg* y el centro histórico. Si el centro histórico necesita ampliación *Kreuzberg* necesita conexión social y económica para que no se convierta en un guetto...

El problema del asfixiamiento de la parte oriental es que no se ha construido, tenemos la misma planificación que heredamos de la RDA. Desde el 90 no ha cambiado absolutamente nada y el estancamiento significa más problemas para el futuro y eso será bastante dramático. También tenemos el *Palast der Republik* de la RDA en proceso de demolición,⁴ un vacío en la zona central de la parte histórica con la *Fernsehturm* y la *Marienkirche*, la Iglesia de Sta. María, nuestra segunda iglesia en antigüedad e importancia. Esta es la situación después de nuestra planificación del 99.

4

Ya estoy llegando al final de mi ponencia, simplemente quisiera mostrarles algunas imágenes que reflejan que tenemos mucho trabajo que hacer. Berlín tiene una estructura urbana bastante malsana, una excesiva dispersión en la superficie, 3'5 millones de habitantes que viven en un área enorme. Este factor de coste se va a acentuar en el futuro. Es muy importante que haya acceso a los servicios puesto lo que se está produciendo es una segregación social entre los que viven en el centro y los que viven en el extrarradio. En el futuro habrá reagrupamientos, es decir gente que vive muy lejos de la ciudad volverá al centro por lo que el centro necesita disponer de espacio. Pero el problema es que el centro está rodeado de barreras, de zonas muertas, cementerios, ejes de tráfico, antiguas zonas industriales, vías de trenes que ya no se utilizan. En pocas zonas funciona la conexión con el extrarradio. Y luego en el Norte hay zonas completamente aisladas, casi podrían fundar una ciudad independiente de Berlín.

El centro de la ciudad tiene que comunicarse con la periferia y tiene que producirse una reacción para que las cargas del pasado puedan superarse. Es una labor ingente que solo puede llevar a cabo la iniciativa privada, aunque desde la administración pública tienen que crearse las condiciones y los incentivos. A veces la administración municipal cierra los ojos y los oídos. Es muy difícil hacerse escuchar cuando la administración se ocupa de cosas concretas, cuánto tiempo



Mapas de Berlín (detalles).

se pierde en el transporte, etc. Los problemas persisten si no se abordan y los beneficiarios de estas iniciativas no han de ser las grandes empresas, sino más bien los ciudadanos de a pie.

¹ Nota del Editor: Arturo Soria proyectó el modelo de 'Ciudad Lineal' donde el eje vertebrador de la ciudad sería una vía de comunicación de transporte público que uniría núcleos urbanos, y que a lo largo de la misma se dispondrían de forma continua las viviendas y edificios de servicios. La teoría permitía una disposición de bandas paralelas con una jerarquía social o funcional respecto al eje central, dejando otras bandas intermedias de naturaleza.

² Nota del Editor: Proyecto del arquitecto Albert Speer.

³ Nota del Editor: Se trata del *Kulturforum*, un conjunto de museos y salas de conciertos que de acuerdo a las ideas de Hans Scharoun pretendía crear un cinturón cultural que se extendiera desde la *Museumsinsel* hasta el *Schloss Charlottenburg*.

⁴ Nota del Editor: La polémica sobre la reconstrucción del Palacio Imperial destruido o la utilización de un edificio con usos culturales, refleja los diferentes criterios sobre el tratamiento de la memoria histórica y la valentía de una propuesta moderna, que asimilando el pasado, entronque con el desarrollo de la ciudad contemporánea actual y futura.

DESPUÉS DE LA UTOPIA DE LA MODERNIDAD. URBANISMO Y ARQUITECTURA EN BERLÍN.

After the modernity's utopia. Urbanism and architecture in Berlin.

Hans Stimmann

Arquitecto e ingeniero especializado en urbanismo. Fue Director de Desarrollo Urbano en el Ministerio de Desarrollo Urbano, Protección ambiental y Tecnología de Berlín.

Resumen: Hans Stimmann, Director de Desarrollo Urbano en la ciudad de Berlín da cuenta del intenso debate político y social generado en la planificación urbana de Berlín, repasando desde la óptica de la denominada reconstrucción crítica los sucesivos proyectos, desde las primeras utopías de la modernidad anteriores a la Guerra, hasta los diferentes concursos internacionales tras la caída del Muro, que han desembocado en el complejo Berlín de hoy.

Palabras clave: Berlin, reconstrucción crítica, planificación urbana, Potsdamer Platz, Alexander Platz.

Abstract: Hans Stimmann, Director of Urban Development for the city of Berlin, reports on the intense political and social debate around Berlin's town planning and, from the point of view of the so-called critical reconstruction, he reviews the successive projects undertaken, from the first modern utopias previous to the War to the various international contests after the fall of the Wall, which have culminated in today's complex Berlin.

Key words: Berlin, Critical reconstruction, Town planning, Potsdamer Platz, Alexander Platz.

Carlos Lacalle:

Buenos días, desde la Universidad Politécnica yo creo que es un privilegio presentar a Hans Stimmann y contar con su presencia en este *Congreso Internacional de Arte y Entorno*.

Hans Stimmann ocupa un lugar muy importante dentro del urbanismo y la arquitectura de Berlín, sobre todo a partir de los 80, es arquitecto ingeniero con responsabilidades en las instituciones públicas. Me acuerdo de unas fotografías históricas que hay de los bombardeos, de los edificios convertidos en ruinas, de aquellos planos donde aparecen otra vez los solares y se deja la ciudad a expensas del desarrollo futuro.

En 1987 Wim Wenders dirigió la película *Wings of Desire*, (El Cielo Sobre Berlín), en la ciudad previa a la reunificación y aparecían las imágenes de la *Potsdamerplatz* totalmente vacía. Homer el anciano de la película nos preguntaba en una voz en off: ¿recuerdas? Creo que la aportación de Stimmann, quizá nos pueda explicar esa evolución de la ciudad, ese paso entre el pasado de la ciudad y la planificación moderna. Cómo conservar ese espíritu de tradición en las ciudades y cómo se pasa a una ciudad moderna. Sin más voy a ceder la palabra a Hans Stimmann.

Hans Stimmann:

Muchísimas gracias por la presentación. Tal vez alguna que otra palabra más sobre mi persona. Llevo 15 años y medio como arquitecto jefe del municipio de Berlín, y bueno soy miembro del partido socialdemócrata, mi ideología es de izquierdas en la tradición de esa generación, soy un viejo sesentaiochesco.

Cuando hable de mi trabajo van a ver que es bastante conservador, algunos incluso dirían que fui incluso reaccionario. Quisiera decir algunas cosas sobre la relación entre la política de los partidos y el urbanismo. Es algo que se puede observar muy bien en Berlín. Es una ciudad en la que se han hecho ensayos vanguardistas de arquitectura, pero esto no ha contribuido a crear una ciudad, sino a presentar una colección de iniciativas, una colección de imágenes. También hay desastres urbanísticos en la modernidad por lo que yo como socialdemócrata tuve que sacar conclusiones. Si la vanguardia resulta nefasta para el día a día de los ciudadanos es que algo no va bien con la vanguardia, por lo tanto me he decantado más hacia la tradición de la ciudad europea. Sobre todos estos problemas va a girar mi ponencia.

Berlín es una ciudad en la que se han ensayado todos los modelos. Al otro lado del muro la ciudad utópica del comunismo, el modelo socialista, sin propiedad privada y a este lado del muro, en Berlín Occidental se intentaba edificar la ciudad como si fuera una ciudad americana. Somos una ciudad hermanada con Los Ángeles, es decir una ciudad para cuatro ruedas. Queríamos ser como los americanos y los otros, al otro lado del Muro, querían parecerse a Moscú. Yo apunto por la vuelta a la tradición, al modelo europeo, tradicional. El vínculo con la política es la gran cuestión entre los arquitectos. Algunos optan por el modelo europeo de ciudad y los otros por otro modelo. Siempre hay dos bandos, siempre se puede detectar de qué pie cojean. Antes se decía eres de izquierdas o de derechas y hoy en día no se distingue entre izquierda y derecha sino si uno es tradicionalista o moderno.

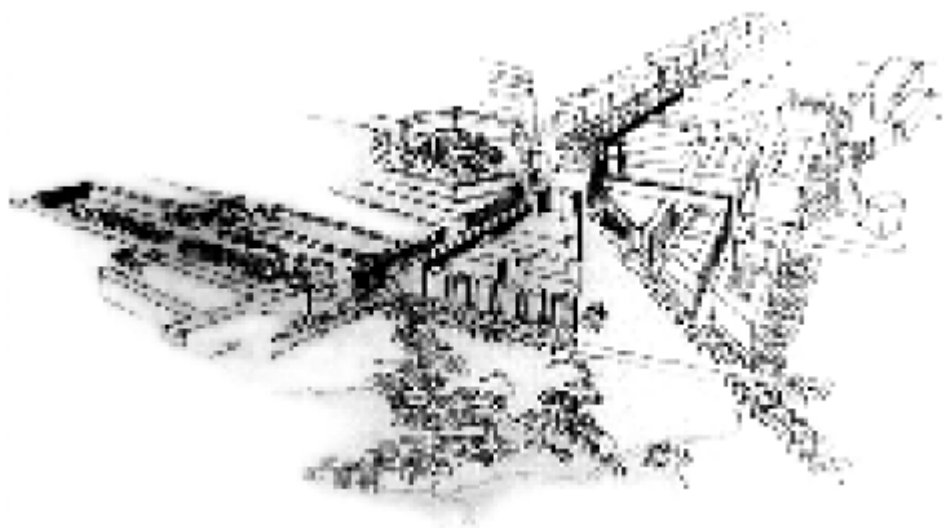
Berlín tiene 3'4 millones de habitantes desde hace 50 años. En su día en el año 30 teníamos 4 millones de habitantes pero desde entonces hay un estancamiento. Desde la mítica ciudad de los años 20 ha habido muchísimos cambios.

Durante los años 20 Berlín era la ciudad industrial alemana número 1. Todas las grandes empresas estaban ahí radicadas y contaba con 2'5 de obreros. Hoy en día sólo contamos con 100.000 trabajadores industriales. Es decir somos una ciudad sin industria pero tenemos la estructura de una ciudad industrial, grandes áreas, grandes zonas de vías férreas, pero la industria ha desaparecido. Se relocizó en Hamburgo y otras partes. Nuestra ciudad ya no tiene nada que ver con la estructura de la ciudad de los años 20 y 30. Somos una ciudad muy joven que intenta trabajar con las telecomunicaciones, con los medios, la ciencia, y la cultura e intenta establecerse en estas nuevas áreas, pero no hay respuesta arquitectónica ante estos nuevos retos.

Tenemos más estudiantes, 130.000, que trabajadores industriales, pero 130.000 estudiantes son pocos con respecto a la población que es de 3'4 millones de habitantes. Somos una ciudad en la que hay muchos hogares unipersonales. Cuando yo vivía con mis padres éramos cuatro hermanos. Ahora más del 50 % de los berlineses viven en hogares unipersonales. Todo el mundo está solo, y la familia normal es una minoría pequeña y radical. Es una sociedad completamente diferente. Muchos pensaban que ya no necesitaban la ciudad porque todos estarían enganchados al ordenador, o con el teléfono móvil, pero quizá por eso mismo hay una especie de renacimiento de la ciudad. Cuanto más joven y cuanto más solitaria es la gente más busca la ciudad. La ciudad antigua puede acoger a esta nueva sociedad. Por otro lado, somos una ciudad en la que no hay escasez de viviendas, hoy en día contamos con 100.000

viviendas vacías. Incluso existe un programa gubernamental para demoler edificios de viviendas, un programa subvencionado, algo que resulta impensable aquí. Los que conocen la historia saben que el problema de la escasez de vivienda era vital para el marxismo en el s. XIX. Todo el mundo en Berlín cuenta con vivienda, la cifra es de 40 metros cuadrados por habitante, una vida de lujo para estos hogares unipersonales.

Ahora veamos la primera imagen. Este es el centro de la ciudad barroca. Berlín es una ciudad relativamente reciente por lo menos en comparación con Valencia, una ciudad fundada en el s. XIII. Aquí vemos edificios del s. XVII, el Gendarmenmarkt, Mercado de los gendarmes, el núcleo barroco, pero la edificación es muy joven, no es una ciudad muy antigua.



El boceto no se basa en el modelo urbanístico americano, reproducido mundialmente, de aglomeración de rascacielos, sino en la representación de la ciudad europea compacta y compleja espacialmente. La vida urbana no se debe desarrollar en el interior de complejos de edificios de grandes estructuras, sino en calles y plazas.

Hilmer y Sattler

Voy a hablar de la época después de la reunificación. El modelo a conseguir no era otro que la ciudad europea. Este concepto fue el punto de partida del debate político y arquitectónico. Algunos quisieron ser muy vanguardistas y no quisieron partir de ahí. Todo empezó con un concurso. En 1991 se hizo un concurso para la *Potsdamerplatz*, 1991 y los ganadores del concurso, los arquitectos muniqueños *Hilmer &*

Sattler presentaron este dibujo y un texto en el que defendía el modelo europeo frente al modelo americano. Fue un escándalo en toda la ciudad es decir cómo con un dibujo tan infantil y con el texto que lo acompañaba se podía ganar un premio. El señor Rem Koolhaas que formaba parte del jurado se apartó y dijo: esto es burgués, esto es reaccionario, es conservador, y fue el comienzo de este debate. Los grandes periódicos pusieron el grito en el cielo.

Esta es la situación en rojo del 1989 y debajo pues la ciudad gótica del s. XIII pero todo esto ya no existe. Hay como dos tramas de ciudad independientes la una con la otra. Arriba tenemos la ciudad actual y abajo de hace unos 700 años.

Estoy hablando del centro de Berlín. Lo que llamamos propiamente el centro, 9 x 4 Km, es esta pequeña zona barroca. Luego podemos ver ya las ampliaciones de finales del s. XIX. En Berlín Oeste está el politécnico de Berlín. Pero si decimos esto es centro y aquello no, entonces se enfadarían los berlineses del oeste y nos encontraríamos otra vez en la batalla de las ideologías.

En el centro ha de haber residentes, ha de tener una cierta densidad de población también en la parte histórica a diferencia de una ciudad americana. Esto sigue siendo nuestro objetivo. En cierto modo la batalla de los arquitectos y de los políticos, la batalla de la modernidad, o mejor dicho de la vanguardia, ha sido contra este tipo de ciudad tradicional. A los vanguardistas el de Berlín de 1920 les parecía caduco. Una arquitectura tradicional y conservadora, con todos los elementos de una sociedad burguesa. Los arquitectos vanguardistas querían sustituir este modelo para crear más espacio para el tráfico, para incorporar la velocidad dentro de la arquitectura.

Aquí un ejemplo de un arquitecto y urbanista alemán, sobre esta misma vista del *Gendarmenmarkt*. Su idea de la ciudad descarta la trama tradicional de las calles y comporta edificios seriales, sin singularidad, ya que el suelo no es de propiedad privada. Se pretende abolir completamente la ciudad tradicional y crear una completamente nueva. En otro proyecto de los años 20 de la *Potsdamerplatz*, vemos una torre de cristal, cuando todavía no existía ese tipo de arquitectura de cristal. Y podemos apuntar también el proyecto, rotonda incluida, para la *Postdamerplatz* debido a Martin Wagner, que fue consejero de urbanismo socialista en los años 20 y era un adepto a la incorporación del tráfico rodado. En otro ejemplo de Erich Mendelson, que también intentaba otorgarle un papel importante al tráfico, podemos ver el primer semáforo de Alemania, el primer semáforo de Europa.

Alexanderplatz

A continuación podemos referirnos a la *Alexanderplatz*, la segunda plaza famosa en los ensayos de la modernidad. Este es un proyecto de Martin Wagner, también con una plaza redonda, y una ingeniería que sobrepasaba las calles, algo que posteriormente en los años 50 y 60 se llegó a realizar incluso en la RDA. También en el proyecto de los hermanos Luckardt se muestra claramente estas ideas funcionales y estéticas. Círculos y bandas, y ventanas horizontales para expresar velocidad. En los años 20 había otros arquitectos como Ludwig Mies Van Der Rohe renuentes a esta idea de velocidad.¹ Mies construyó la *Neue Nationalgalerie* (la Nueva Galería Nacional) y él hizo algo que se sigue haciendo en la arquitectura moderna, que es construir algo que no tiene nada que ver con el entorno, edificios que no están relacionados con la calle.

Fue en los años 20 cuando se creó el mito de la arquitectura alemana, vanguardista y aliada con la izquierda política, con el partido socialdemócrata o con el partido comunista. En 1933 llegó la época de los nazis, un cambio político radical que conllevó otro tipo de arquitectura. Albert Speer pretendía crear un gran eje impuesto sobre la vieja ciudad. Para su planificación se expropió a todos los propietarios, en su mayoría judíos, dueños de bancos o grandes almacenes. Se les asesinó o se les forzó a emigrar. En 1871 Berlín se convirtió en la capital de Alemania y había en esta zona muchas embajadas y algunas tuvieron que trasladarse. Los tres socios de la Alemania nazi tenían sus embajadas aquí pero se les dijo: tenéis que ir os de ahí pero os damos embajadas nuevas. Por eso España, Italia y Japón tenían las embajadas más grandes y más bonitas de la ciudad.

Después de la guerra, las ruinas. Aquí tenemos una imagen de 1947, con prisioneros de guerra alemanes que volvían a casa, en la antigua Avenida de Frankfurt, luego convertida en la *Stalinallee*, la Avenida de Stalin. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial se volvió a la idea de una vanguardia política y cultural. Se pensaba que la vieja Europa había fracasado y que era necesario crear una sociedad nueva. Para ello, como es lógico, se necesitaba una nueva arquitectura.

Aquí ven una imagen paradigmática de Max Taut, un arquitecto de izquierdas que volvió a Alemania y aquí ven el dibujo como cantando la internacional con sus bloques de edificios en línea. La idea de la reconstrucción inspira también los proyectos de Hans Sharoun, consejero de urbanismo en el 46-47. Ideó una ciudad completamente nueva con autovías y sin apenas reminiscencias con la ciudad antigua. Hizo una

remodelación total y completa de la ciudad. Fue idea de los arquitectos pero también de los políticos. No se retomó la situación de propiedad del suelo. Se reinventó la ciudad para romper cualquier vínculo con la sociedad antigua.

Lo que realmente se creó fue una división en dos mitades. En una parte la utopía socialista con los edificios gubernamentales, como el *Palast Republik*, el Palacio de la República. La imagen que se proyectaba era la de todo el mundo realizando desfiles, con la bandera alemana y la bandera roja. *KarlMarxallee* era una calle nueva, una avenida para las manifestaciones de los trabajadores que se trazó ignorando las calles antiguas, las parcelas, los solares, la antigua situación de propiedad. Esta ciudad socialista es un modelo importado de la Unión Soviética. Cuando se produjo la caída de Stalin y Kruschov subió al poder, cambió la política y también los programas estéticos de las ideas vanguardistas del 24.

Hansaviertel

Al otro lado del muro, a este lado del muro, también había utopías pero estas utopías eran muy diferentes. En esta imagen todas las personas están solas, y tienen un aspecto un poco francés con la boina, no son las masas de obreros manifestándose sino el individuo occidental que pasea por el parque, hay algunos rascacielos, y arriba del todo un helicóptero. Esa era un poco la visión vanguardista en el Oeste que se proyectaría en la zona del barrio *Hansa*, un barrio burgués. Igual que al otro lado del muro las antiguas parcelas se han ignorado y no hay recuerdos del pasado. Los arquitectos berlineses están muy orgullosos de este barrio porque fue un paisaje modelo donde había algunos elementos libres, elementos como círculos, discos, cubos, etc. Todos los arquitectos estrella como Walter Gropius construyeron aquí alguna cosa. El próximo año se celebrará el 50 aniversario de su creación.

Concurso Internacional sobre Berlín (1958)

En ambos modelos de ciudad, el modelo de la Av. Stalin en el Este y el modelo del Oeste fueron igualmente radicales en su renuncia total del modelo antiguo de la ciudad. En el año 1958 se celebró un concurso paradigmático sobre cómo se construye la ciudad. Les muestro este concurso internacional porque las mismas cuestiones se volverán a plantear en el 89/90.

Hans Sharun, el famoso arquitecto que construyó la Filarmónica ganó el segundo premio. Su proyecto no era una ciudad propiamente dicha. El paisaje atravesaba la ciudad, es una zona verde con algunos

edificios en medio, y algunos fragmentos históricos que se incluirían dentro del parque, por ejemplo la famosa Isla de Los Museos, con la antigua Galería Nacional y el museo *Bode*. En otra línea el proyecto presentado por Le Corbusier pretendía establecer en el barrio su máquina para vivir. No era un tebeo, no era un chiste, sino un proyecto serio. Cada cual presentó sus ideas sin tener en cuenta lo que había antes.² No se llevaron a la práctica más que algunas partes pero las ideas se incorporaron de alguna forma a la planificación tanto en Este como al Oeste.

El *Märkisches Viertel* se construyó entre el 63 y el 74, en el extrarradio de Berlín, edificios para obreros, con formas que recuerdan un poco a Le Corbusier. Al otro lado del Muro, el barrio de *Marzahn*, 65.000 viviendas, 160.000 habitantes. Una ciudad serial, como prefabricada en una cadena de montaje. Pero esta idea de la ciudad también se impuso en el centro de la ciudad. Algunos barrios del S. XIII se demolieron completamente bajo el gobierno de la RFA y se volvió a construir con ideas modernas. Nadie pensaría que esto es el centro histórico de Berlín, bueno imagínense que el centro histórico de Valencia se demuele completamente, no queda ningún edificio histórico y se construye algo al estilo de los años 70. Esta es la idea de la vanguardia, reinventarse la ciudad, reinventarse la sociedad, y crear viviendas para los obreros y para los empleados.

Al llegar la caída del muro otros muchos movimientos intelectuales habían constatado ya que se había elegido un mal camino para planificar la ciudad. Muchos críticos e iniciativas populares luchaban contra la ciudad moderna, y se habían reconciliado con la ciudad que databa de finales del s. XIX, principios del XX. Yo soy hijo de este proceso de aprendizaje, en el sentido de que es negativo eliminar los vestigios históricos por doquier y que hay que tratar con la historia. Cuando llegué a Berlín en el año 1991 pensé que ahora podíamos aplicar lo que habíamos aprendido, pero desgraciadamente no fue posible porque había fuerzas que exigían que se siguiera con la planificación vanguardista.

Solo para refrescar un poco la memoria tenemos aquí estos planos de edificación de los años 40, la ciudad histórica barroca, luego el eje ideado por Albert Speer. Todo lo que esté en azul fue destruido durante la guerra. El Muro también destruyó la ciudad. No solo consistía en un muro sino era un corredor ancho de seguridad, la llamada franja de la muerte, así que para la construcción del muro se realizaron más demoliciones. Lo que está en rojo es lo que se reconstruyó, la *Av. Stalin*,

por ejemplo y luego ya la zona de edificios de apartamentos altos. Sumándolo todo podemos ver aquí el centro de Berlín en la época 1953/2006. El 80 % se construyó de nuevo, por eso la ciudad es tan interesante para los investigadores, para los arquitectos, para los que ruedan películas, para los que crean cultura. Pero vivir en una ciudad que cambia completamente su fisonomía cada 30 años es muy difícil, no quedan puntos de referencia.

Si vuelvo a la ciudad donde he nacido, Lübeck el aspecto es el mismo que el que describía Thomas Mann, pero si diéramos un paseo no reconocería nada porque ha desaparecido todo. Llegó la reunificación y yo pensé bueno se terminó la vanguardia y podemos volver a vincularnos con la ciudad tradicional, con la ciudad europea. Pero había un movimiento intelectual que quería lo contrario. El Este, sin propiedad privada iba a ser digamos el campo donde se podían explayar las vanguardias, pero esta vez ya no se trataba de las masas obreras sino de atender a las grandes promotoras, las grandes empresas que querían jugar con la arquitectura. Lo curioso era que este concepto vanguardista fue presentado por un periódico liberal-conservador, el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, FAZ, y no por un medio de la izquierda. La construcción está en manos de los grandes propietarios.

Voy a mostrar algunos ejemplos. El proyecto del estudio *Coop Himmelb(l)au* de Viena, el de Giorgio Grassi, todo tenía que ser zona verde y luego un eje que conectaba con la plaza de París. El proyecto de los arquitectos suizos *Herzon & De Meuron*. Ahora están construyendo el Estadio Olímpico en Pekín, pero en su día ya eran muy vanguardistas y su idea consistía en crear cuatro grandes zonas de construcción para que las comprara una gran promotora. Una locura vanguardista, pero bueno... Esto es de Josef Paul Kleihues, *el padre de la reconstrucción crítica*,³ aquí Hans Kolhoff con una ciudad de rascacielos, de edificios muy altos... Esto es de Daniel Libeskind, el famoso arquitecto judío. Esto es de Jean Nouvel, que se unió con Volvo y con Mercedes, para convertir la ciudad comercial en algo estético. Esto es de Aldo Rossi. Esto es de Robert Venturi, con una escalera por encima de la puerta de Brandemburgo. Esto es un bosquejo para la *Alexanderplatz* de Tschumi muy difícil y demasiado futurista, Esto es de Ungers, el gran maestro del racionalismo del que se está llevando a cabo una gran exposición de sus obras en Berlín.

Estas fueron las primeras luchas de los arquitectos de las revistas de arquitectura, de los ensayos, y de los periódicos conservadores para conseguir un nuevo Berlín desde los solares colectivizados de la RDA.

Luego llegó el concurso real para la *Potsdamerplatz*, organizado por la ciudad de Berlín. Yo ya estaba en mi cargo, facilitamos toda la información histórica, pensábamos que estaríamos más cerca de la realidad pero los arquitectos internacionales volvieron a presentar proyectos vanguardistas tal como propugnaba el FAZ.

Este es el cuarto premio, el proyecto de Stormer, una oficina de arquitectos de Londres y Hamburgo. Podemos ver el *Kulturforum*, la *Philharmonie*, la *Neue Nationalgalerie*, que son estructuras preexistentes pero luego se colocan estas cosas dentro del paisaje que no tienen ningún vínculo con la historia ni tampoco están vinculados a promotores individuales, sino a una gran maquinaria. Donde antes habían 500 propietarios pues solo estaban cuatro Sony, DaimlerCrishler-Benz, y Asea Brown Boverie, una cadena de supermercados. El proyecto de Libeskind quedó eliminado en una fase temprana del concurso. Hubo protestas porque Libeskind es el arquitecto del *Jüdisches Museum* y cada vez que se habla de Libeskind hay que vérselas con el Holocausto... y bueno si se le elimina en la segunda ronda significa ser antisemita. Una propuesta con estructuras gigantescas sin ninguna relación con el pasado, irrealizable por promotores individuales.

Este es el proyecto de Hans Kollhoff, zona verde y luego una estructura de edificios altos orientados hacia el centro de la ciudad. Esta es la maqueta de Matthias Ungers. Todo en cuadrados una ciudad de rascacielos con oficinas que nadie necesita. No somos una ciudad de la banca, somos una ciudad de estudiantes y pequeñas productoras de cine pero, por lo que sea, siempre se sueña con esta ciudad de oficinas.

Finalmente, el primer premio fue para el proyecto de *Hilmer & Sattler* y su texto que propugnaba el modelo europeo en oposición al modelo americano. Ese fue el resultado de las deliberaciones del Jurado y fue un poco una decisión de principios sobre si necesitamos forma vanguardistas o volver a los años anteriores y construir plazas y calles. La decisión fue un escándalo por este dibujo un tanto infantil y la prensa y los medios de comunicación pusieron el grito en el cielo, y dijeron que era un proyecto mediocre...

Después del concurso organizado por la ciudad de Berlín, los grandes propietarios del suelo organizaron concursos propios. Los propietarios Sony, Daimler-Benz, Asea Brown Boverie intentaron volver un poco a la vanguardia, pero Renzo Piano ganó el primer premio del concurso Daimler-Benz y se controló un poco esta toda esta tendencia haciéndola más compatible con el modelo europeo.⁴ Hans Kollhoff ganó el quinto premio. Kollhoff es un arquitecto berlinés y para él, fue un

poco una conversión. Era protestante y se convirtió al catolicismo. Dentro de su propia biografía digamos este concurso fue el punto en el que se hizo tradicionalista. Hubo un segundo concurso de Sony que ganó el estudio de *Murphy & Jahn* haciendo lo contrario que Renzo Piano. Diseñó una gran maquinaria, una especie de centro de entretenimiento, que es lo que querían los de la Sony.

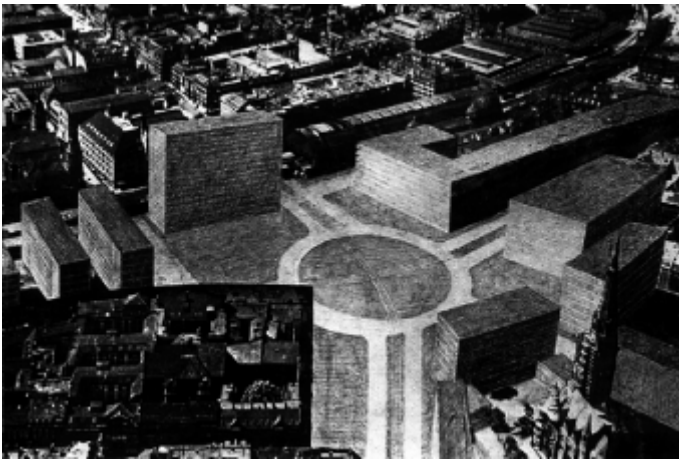
Esto es el Proyecto que presentó la administración. Un documento básico, una guía que aprobó la ciudad en referencia al plano de ordenación urbana. Solo están las calles y los usos. Este es el aspecto actual, digamos del 2005, de este proyecto. Todavía aquí delante hay un vacío porque el solar era propiedad de judíos, y hubo un litigio jurídico y al final los herederos ganaron el juicio. Hasta que no se resolvió este juicio no se podía edificar. Es decir el pasado nazi de Alemania sigue teniendo una gran importancia hoy en día. Algunos ejemplos más. El edificio de Renzo Piano, el trabajo de Hans Kollhoff, todo oficinas, el de Richard Rogers, arquitectura inglesa tecnista, y esto es el *Grand Hyatt Hotel* de Rafael Moneo. Hasta aquí la plaza *Potsdamer*. Después la política siguió desarrollando la ordenación urbana gracias a la labor del ponente de ayer, el Sr. Dieter Hoffmann-Axthel.

Potsdamer es la plaza de las grandes empresas pero en principio solo queríamos crear la ciudad de los pequeños propietarios. Si acaso se realizó en esta zona fue precisamente en *Friedrichswerder*, la ampliación barroca de la ciudad. *Friedrichswerder* fue desarrollándose y se construyeron bancos y edificios administrativos. El más importante fue el *Reichsbank* que se construyó en el año 1934. Les muestro la imagen porque aquí vemos la esvástica. Estéticamente es bastante reaccionario y a la vez bastante vanguardista. Ese sigue siendo su aspecto real, un ejemplo de la arquitectura nazi.

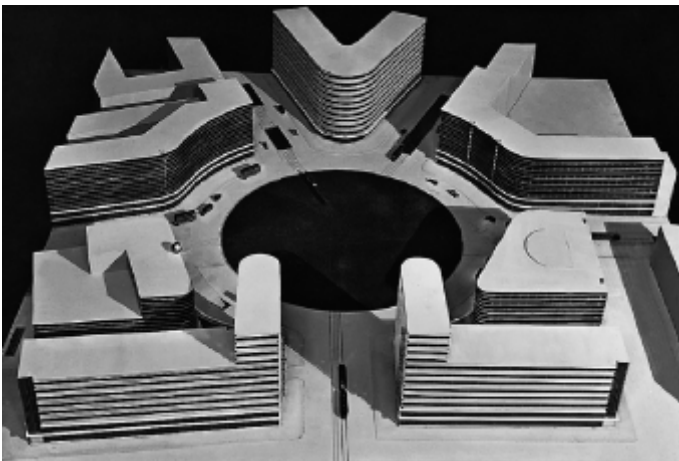
El *Reichsbank* alojaría luego la sede del Comité Central del SED siempre dentro de una amplia zona verde para poder controlar posibles manifestaciones. Después se levantaría este edificio del Ministerio Federal de Asuntos Exteriores. No quisimos eliminar esta zona verde para preservar un poco la memoria de la RDA. Tras debatir la planificación ésta se aprobó por el Senado. El Ministerio tenía ciertas reservas en cuanto a seguridad debido a estas casas de 6 metros de ancho. La gente del Ministerio tenía miedo de que potenciales terroristas pudieran alquilarlas para asesinar al Ministro y algo hubo que atender a esas exigencias. Lo que hicimos fue consultar con una serie de arquitectos y definir una tipología: qué tipo de edificios, qué tipos de casas y en



Alexanderplatz, modelo de Martin Wagner, 1928.



Alexanderplatz, modelo de Mies van der Rohe, 1929.



Alexanderplatz, modelo de Luckardt, 1929.



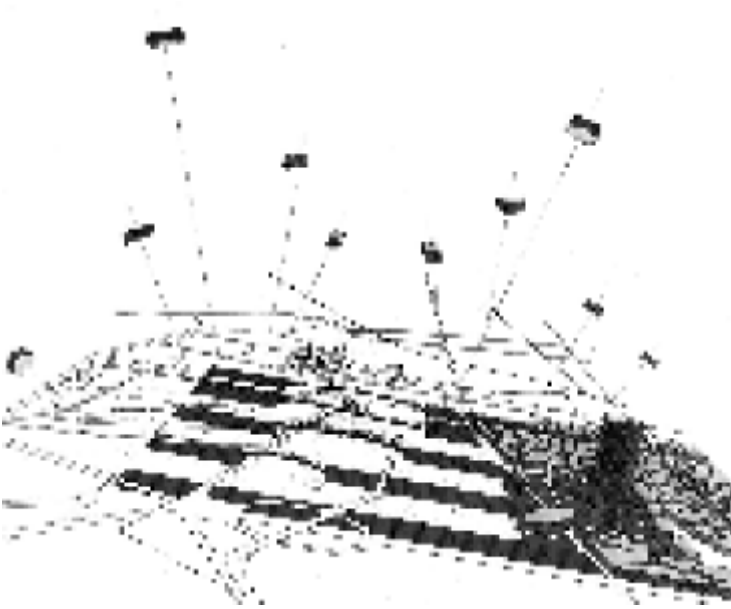
Prisioneros de guerra alemanes marchan por la Frankfurter Allee hacia el este, 1945.



Brüderstraße: cúpula del palacio de la ciudad (Stadtschloss), 1947.



Demolición del muro, Junio 1990.



Berlín mañana, Bernard Tschumi, 1991.



Concurso urbanístico 1991, Oswald Matthias Ungers, Stefan Vieths - 2º premio.

qué solares. El lema fue solares de 6 m. de ancho, y un máximo de cinco pisos. En Valencia no sería muy espectacular pero sí en Berlín muestran estas casas tan estrechas, dirían que esto es de otra ciudad de Alemania, no de Berlín. Cada solar ha de tener diferente propietario, y diferente arquitecto. Es decir estamos utilizando tecnología de vanguardia pero dentro de un modelo de usos mixtos de la ciudad tradicional europea. Ya hay gente viviendo en las primeras casas, es uno de los proyectos en los que la teoría urbanística se llevó a la práctica tal cual. Gracias, ¿alguna pregunta?

Joan Llavería:

La pregunta sería si estaría de acuerdo con esa idea de que Berlín es el laboratorio más importante en arquitectura, de tal manera que no se podría entender la arquitectura sin mirar a Berlín. Desde Valencia sabemos que aquí la construcción tiene una potencia, una incidencia tremenda y sin embargo casi no existen debates de tipo intelectual.

Contestación:

Este debate en Berlín siempre ha sido muy teórico, muy político muy cultural, pero también siempre en comunicación con la ciudad. Lo que les he presentado es el resultado de un discurso urbano. En el proceso de planificación estuvimos debatiendo durante tres años y de forma pública. Hubo muchas reuniones, conferencias, se publicaron artículos... en Berlín hay una cultura de debate sobre estos temas porque en Berlín no podemos estar orgullosos del centro histórico de la ciudad como es el caso de Valencia. No tenemos nada, alguna que otra iglesia antigua pero casi parece que nos la hubiera regalado un rico americano. A nuestra ciudad le apasiona este tipo de debates y es divertido pero el debatir no es un fin en si mismo. La ciudad moderna es buena para debatir sobre ella pero es mala para vivir. La mayoría de los arquitectos vanguardistas viven en casas construidas en 1890, según ellos es mala arquitectura pero viven ahí. Hablan de vanguardia y viven en casas tradicionales. Toda esa tensión dialéctica se puede detectar muy bien en Berlín. Los pintores jóvenes viven en casas de obreros pero sueñan con otro mundo. Son las que hacen atractiva a Berlín.

¹ Nota del Editor: Martin Wagner, jefe del Departamento de Urbanismo de Berlín propuso en 1928 las condiciones urbanísticas del concurso de diseño urbano para *Alexanderplatz*. Todos los concursantes cumplían las restricciones impuestas (disposición simétrica de edificios de altura uniforme), excepto el arquitecto Mies van der Rohe, que ignorando las condiciones iniciales proponía una solución de disposición de edificios de manera asimétrica. Ludwig Hilberseimer defendía a Mies en *Das Neue Berlin* en 1929: "El proyecto de Mies van der Rohe es el único diseño que rompía el rígido sistema (de fachadas conformando el flujo de tráfico) atendiendo a la organización de la plaza independientemente del tráfico. Las líneas de tráfico mantenían su función, ya que Mies había diseñado la plaza por grupos de edificación de disposición libre de acuerdo sólo a principios arquitectónicos. Con la apertura de calles, descubría una nueva espacialidad que los otros proyectos carecían". Referencia: Riley, Terence; Bergdoll, Barry. Mies in Berlin. *The Museum of Modern Art*, New York, 2001, (p. 248).

² Nota del Editor: Los arquitectos *Alison & Peter Smithson* obtuvieron un tercer premio en el concurso de 1958. Según los arquitectos, las características a resaltar eran: "Movilidad absoluta; utilización de zonas verdes, para definir las partes y no para dividir las; 'Desarrollo y Cambio' son intrínsecos al concepto general -cada desarrollo posee unas leyes las que se controlan la adicción a la variación. No hay un nuevo 'Under den Linden'. Los edificios históricos y espacios que se conservan están embebidos en áreas verdes o bien en 'escenarios' contruidos según el principio de la antigeometría". Referencia: Vidotto, Marco. *Alison + Peter Smithson*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

³ Nota del Editor: Joseph Paul Kleihues dirigió la *Exhibición Internacional de Urbanismo* (IBA) entre 1987 y 1987 donde se llevaron a cabo diversos concursos de arquitectura y urbanismo para la reconstrucción del centro de Berlín. La reconstrucción crítica se fundamenta en la incorporación de criterios y pautas estéticas de la ciudad antigua del siglo XIX en el urbanismo actual, como método para no perder la identidad de la ciudad, frente a la disparidad de los estilos de las propuestas arquitectónicas que se formulaban para Berlín en estos años.

⁴ Nota del Editor: La propuesta arquitectónica de Renzo Piano desarrollaba urbanísticamente el plan fijado por *Hilmer & Sattler* en el concurso para el área de la Postdamerplatz, y posteriormente serviría de base para la asignación de manzanas a diferentes arquitectos. La respuesta a los condicionantes del lugar (la preexistente *Staatsbibliothek* de Hans Scharoun, la conexión con la antigua *Potsdamerstrasse*, y la excesiva altura de cornisa fijadas en las manzanas de *Hilmer & Sattler*), así como la definición arquitectónica de los edificios, reflejan la evolución y la responsabilidad compartida de este importante espacio clave en la arquitectura contemporánea de Berlín.

LA CIUDAD, A MODO DE PAISAJE ESCULTÓRICO.

The city, like sculptural landscape.

Conversación con Miquel Navarro

Resumen: Diálogo con Miquel Navarro acerca del proceso de trabajo, las motivaciones, los referentes y los títulos que utiliza en su obra. Charla sobre su interés por la temática de la ciudad, la escultura en el espacio público y la escultura como espacio habitable.

Palabras clave: ciudad, escultura pública, arquitectura, espacio público.

Abstract: Conversation with Miquel Navarro about the working process, motivations, references and titles he uses in his works. Navarro speaks of his interest in themes such as the city, sculpture in public spaces and sculpture as an inhabitable space.

Key words: City, Public sculpture, Architecture, Public space.

Joan Llaveria: Para comenzar este diálogo me gustaría preguntarte por cuáles son tus motivaciones como escultor y obviamente desde qué momento, porque lo vamos a ver en las imágenes, el tema de la ciudad es central en tu trabajo.

Miquel Navarro: En 1972 hago un cambio del hecho pictórico al escultórico porque necesito varias cosas, necesito aquello de lo tangible, de lo palpable, pues la pintura queda en un plano más virtual... necesitaba de lo físico. En mi infancia y en la infancia de toda mi generación - no sé si se da lo mismo hoy día - los juguetes prácticamente te los tenías que inventar en la calle. Una de las cosas más significativas era la manera en que, todos íbamos ocupando el territorio. Tanto si jugábamos a las canicas como si jugábamos al cortaterreno donde ibas delimitando el territorio con un cuchillo. Le debo mucho a esa época donde el juego no acaba de desarrollarse del todo porque luego en la madurez ya lo retomas de otra manera. Hay un elemento de reflexión, la voluntad de crear un universo a tu medida. Todo surge en el año 72 y no de una manera muy consciente, sino como un pretexto de reunir elementos u ocupar espacios, de crear, de vivir una aventura... A medida en que he ido construyendo más ciudades, me he ido dando cuenta de cuales eran mis signos y referencias, cosa muy contradictoria, pues el lenguaje visual se resiste a desnudarse. Eso es un fallo muy grande, porque parece como si el mundo literario lo copara todo y pienso que lo visual es autónomo. Un lenguaje que las palabras no pueden llegar a definir. ¿Cómo es la experiencia del azul o del rojo, tal forma o tal otra? Pero si alguna cosa puedo decir es que es evidente que en mis ciudades los elementos totémicos son muy importantes. El tótem tiene varios significados, el elemento fálico o sexual, pero también el poder y la soledad. Cuando aparece un paisaje marino con un faro, lo que está presente es un elemento de soledad.

La evolución desde unas composiciones a otras pasa por el trabajo con distintas clases de materiales, según lo que quieras expresar. Empecé con la terracota que me unía más a los orígenes, pero otras veces son de metal, hierro colado con esa oxidación tan especial, plomo, zinc, aluminio, para reflejar el futuro inmediato o quizás lo industrial o lo más frío. A veces he mezclado las dos cosas. El núcleo metálico y los suburbios de terracota, por ejemplo. En mis ciudades hay una especie de orden y una cierta energía, hay de todo. El orden que quizá lo que esconde es un caos: una torre medieval truncada y el suelo, una ciudad cementerio, un juego de arquitectura para los niños, una ciudad inclinada, una ciudad muralla, una batalla con aparatos eléctricos, una ciudad centinela...

Me ha faltado un poco traer aquí *El Parotet*¹ o *La Pantera Rosa*.² No sé, no me gusta demasiado desnudar mi obra. Prefiero conversar y que me preguntéis...

Joan Llaveria: Una pregunta evidente es cómo titulas las piezas, porque está claro que para ti es importante.

Miquel Navarro: Hombre, por afinidad a algo evidente. Yo no le puse *Pantera Rosa* a la *Pantera Rosa*, fue un niño que se acercó allí y dijo -mira, mira, la *Pantera Rosa*...- sí que es verdad que tiene un esquema que se parece un poco. Mi intención era la de hacer un obelisco donde yo rompía la puntita, y convertía aquello en un insecto o en una gárgola, una gárgola que abocaba agua desde la parte de arriba. Había una cierta ironía, un algo surrealista ¿no? Pero si un niño vio a la *Pantera Rosa* pues qué le vamos a hacer, esto es accidental. Por una parte está muy bien porque la gente se adueña un poco de la obra. De hecho la plaza, que se llamaba Sanchis Guarnier, se llama de hecho plaza de la *Pantera Rosa*,... Pero por otra parte es verdad, el título limita otras lecturas.

Joan Llaveria: ¿Has pensado en tus ciudades como maquetas, como lugares habitables?

Miquel Navarro: Creo que el cerebro lo piensa todo, hasta lo más monstruoso. Mis ciudades proponen una cierta intemporalidad, como la puede tener una pintura metafísica de Chirico, o en algún sentido el propio constructivismo ruso. Esos son algunos de mis referentes. Nunca he pensado que pudieran ser habitables igual que nunca he pensado que yo podría, ¿por qué no? crear un rascacielos. Me gustan los rascacielos, son más racionales que otras cosas, sobre todo si está bien hecho, en el espacio que le toca y bien aislado. Parece que logran sumar el pragmatismo del hábitat, la espectacularidad y esa cosa del abismo. Si me dan el piso 50 y no me ponen ventanas herméticas quizás no viviría allí, porque como estoy un poco loco me daría por tirarme, pero por lo demás, ¡claro que podría vivir en ellos! Son habitables. Sin embargo la arquitectura es una cosa y la escultura es otra. La arquitectura tiene como mínimo la obligación de ser funcional y la escultura no. La escultura está dentro de lo inútil. Es un residuo de laboratorio, de la investigación en el taller. No tendría ningún problema en trabajar con un arquitecto en equipo. Si tuviera que hacer una ciudad o un rascacielos, irían escaleras donde tuvieran que ir escaleras y ascensores donde tuvieran que ir ascensores, no dejaría un piso interconectado con el otro. Sin embargo, eso sí que lo puedo hacer en escultura, y ¿por qué? porque la escultura no tiene una utilidad directa.

Joan Llaveria: Otra pregunta sería por tus referentes reales, si te inspiras en ejemplos concretos que te gusten.

Miquel Navarro: Mis ciudades no siguen ejemplos concretos como pudieran ser estos mismos edificios de al lado. Lo mío es más lírico, más poético. Imagino una ciudad africana en el desierto, pero también pienso en el Nueva York de la Quinta Avenida, con sus rascacielos y el fluido de los coches. Una dualidad entre lo arcaico y lo utópico, o lo que pudiera ser nuestro futuro inmediato, lo futurible... Cuando uno llega a Nueva York o llega a Shangai, lo que se ve es un bosque. En Europa somos más comedidos, pero el americano y el asiático no tienen problemas para ¡ale, vamos a construir! y construyen por doquier. Ni siquiera en Nueva York hay fijada una ley muy estricta para construir. En Chicago sí, pero en Nueva York no. A lo mejor hay una pequeña contradicción en ver bello un rascacielos y desear vivir en una casita de una planta, con un jardincito.

Emilio Martínez: Hay una cosa Miguel que te quería comentar... tus piezas son como seres vivos... Bueno tú has hablado ya un poquito de todo esto y a lo mejor quieres añadir algo.

Miquel Navarro: Sí, diría cosas muy fuertes. En mi obra hay una simbiosis entre lo orgánico y lo arquitectónico, lo animal, lo humano y lo arquitectónico... entonces una torre también es un individuo con sus conductos y fluidos. Si el tubo de arriba es la nariz pues lo de debajo tendría que ser el pene. Hay una transmutación y no solamente de lo animal y humano, sino también de lo vegetal. En mis ciudades no aparece directamente la imagen humana... Incluso en este edificio de la imagen tenemos este elemento cilíndrico que sale, casi un pene castrado. Nunca me he atrevido a decirlo, pero ahora lo digo porque ya se ha evidenciado mucho ya. El otro día salieron en la revista "Descubrir el arte", unas fotos de varios artistas y una mía que es un brazo con pinchos, *Brazo con cactus*. En el año 72 ya tenía esculturas con clavos y pinchos como cactus, pero luego un escritor ha hablado del brazo como si yo fuera sadomasoquista. Yo en las relaciones sexuales soy un tipo bastante normalito, me gusta más un beso que cualquier cosa, pero en fin a lo mejor resulta que puedo ser más retorcido. No he pensado nunca en que ese brazo era un brazo para meterlo en ningún lado. La verdad es que mi referente está en una película que ví de pequeño que se llamaba el El experimento del Dr. Quatermass³ que era uno que iba al espacio, cogía un virus y cuando volvía a la Tierra se iba convirtiendo en un pulpo. A mi me impresionó ver como aquel tío estaba en una clínica, enseñaba el brazo y era una cosa así como



Miquel Navarro. *Fuente pública*, Valencia, 1984. Fot: Paula Santiago.



Miquel Navarro. *Fuente pública*, Valencia, 1984. Fot: Paula Santiago.

un vegetal. Pues de ahí viene la referencia cultural, no viene ni de Picasso, ni de Miró, ni de nadie de la cultura: cada uno es libre de decir lo que quiera.

Emilio Martínez: En ocasiones sé que has hecho fotografía, ¿te sigue interesando tratar con otro tipo de medios?

Miquel Navarro: Sí, me sigue interesando. Tengo unas ideas para hacer, lo que pasa es que claro estoy con el tema escultórico y tengo bastante trabajo y quizás lo deje para primavera. Es la escultura la que me interesa como lenguaje. No cambio de concepto. No me considero un fotógrafo fotógrafo, sino un escultor que hace fotografías de la escultura, no como las que podría hacer Ouka Lele... Aunque no me considero un fotógrafo, sí que necesito de ese lenguaje un poco más real para expresarme de otra manera. Y quizás para que haya personas que también lo puedan captar un poco: el lenguaje de mi escultura es más hermético.

Emilio Martínez: Te quería también preguntar otra cuestión aprovechando que te tenemos aquí ¿cómo te planteas las piezas?, ¿qué proceso sigues?, yo creo que no partes de una idea fija o predeterminada y luego vas simplemente rellenando casillas, sino que, al contrario, me da la impresión de que funcionas a la inversa, con un sistema de relaciones...

Miquel Navarro: Sí, parto un poco de mezclas formales y simbólicas. Desde cierta agrupación, un pretexto de reunión, creo paralelismos acerca de lo que es una ciudad en el sentido más o menos real. Un conjunto que como tal es más bien metafórico. Si en el cuerpo hay fluidos, como los ríos sanguíneos, la saliva o los flujos seminales, pues en la ciudad están los fluidos de las calles, las arterias - se llaman arterias también - el centro y el cerebro de la ciudad. Mis ciudades son un poco microcosmos. Hay un paralelismo entre el cuerpo humano y el cuerpo de la ciudad. La ciudad es la gran obra del hombre, lo máximo que el hombre ha dado. Siempre me ha fascinado. De pequeño vivía en Mislata que era un pueblecito pequeño, no como ahora, y cogía un tranvía que llegaba al centro y me quedaba fascinado sólo por aquella máquina. La ciudad es la que dignifica al hombre. Voy a decir una cosa que a lo mejor parece un poco fuerte: no me gustan mucho los paisajes salvajes y naturales. Tengo que ver la huella del hombre, tengo que ver una vallita o un puentecito, tengo que verlos para sentirme identificado. Los paisajes un poco fuertes me parecen solitarios y salvajes, me parecen terribles... tengo una casa de campo y solamente hay una casita

pequeñita, lo demás está impoluto y eso me gusta. Como mínimo una casita pequeña, sí.

Emilio Martínez: Ya que los dos somos de Mislata... Mislata podría ser un símbolo del crecimiento de ciertas ciudades ¿Cómo ves ese proceso que prácticamente se ha comido ya casi todo?

Miquel Navarro: Un poco irreversible. Parece ser que la parte nueva está un poco más racionalizada. De todas maneras todo está igual, porque... vamos a ver, si te vas al centro de Valencia, al ensanche pues no hay parking, ¿dónde vives?, ¿dónde aparcas? Es el handicap que tienen muchas ciudades. El otro día en París, una ciudad muy bonita sí, pero me costó dos horas y media ir en taxi desde el aeropuerto Charles de Gaulle. Valencia es más cómoda que París, no es tan grande. Nueva York a pesar de lo grande que es no es nada agobiante. La zona de Manhattan no está mal, aunque el desplazarse hasta el aeropuerto a veces es muy complicado. Hay tapones. Es el precio que tenemos de cierta evolución. Yo desde luego no volvería al carro tirado por animales como lo hacen los *Amish*. No volvería a todo eso, pero ¡qué fastidio no poder aparcar!

Emilio Martínez: Claro, pero ese problema en realidad no lo tienes porque seguirás yendo en bicicleta.

Miquel Navarro: No, ya no voy tanto en bici, bueno ahora estoy recuperándome, porque es que me había pasado un poco y ahora estoy a régimen unos días... es que soy diabético y tengo mucho azúcar. Tomo pastillas, y para no pincharme lo que hago es llevar régimen y es un sacrificio. Me tengo que tranquilizar. El trabajo me gusta mucho, eso es verdad, y como ahí disfruto pues no tengo traumas. Hay que aguantarse, hay que tomar acelgas hervidas, hay que tomar pescadito hervido, y lo hago, pero porque sé que luego me voy a hacer una escultura y voy a disfrutar con ella.

Joan Llaveria: ¿Qué cualidades ha de tener una escultura en el espacio público y hasta que punto hoy en día tienen interés?

Miquel Navarro: La escultura en el espacio público tiene que ser muy potente, bien definida. La escala es muy importante, el tamaño de la escultura con respecto a su alrededor, y no quiere decir que lo aciertes al 100 % pero sí que hay que aproximarse a acertarlo. La escultura no ha de ser una cosa confusa ni estar llena de cosas confusas. No hay que citar a nadie ni nada. Tiene que tener rotundidad... La importancia que tuvo en el renacimiento tendría que tenerla ahora. El otro día me



Miquel Navarro. *El Parotet*, Valencia, 2003. Fot: Silvia Molinero.



Miquel Navarro. *El Parotet*, Valencia, 2003. Fot: Paula Santiago.



Miquel Navarro. *El Parotet*, Valencia, 2003. Fot: Paula Santiago.



Miquel Navarro. *Cabeza con luna menguante*, Mislata, Valencia, 2001. Fot: Juan Canales.



Miquel Navarro. *Cabeza con luna menguante*, Mislata, Valencia, 2001. Fot: Juan Canales.

decía uno que las rotondas no son para hacer esculturas, porque distraen al conductor, pero siempre hay algo que te distrae si conduces, la publicidad, es que si no te colocan una escultura colocan otras cosas... Ahora, tampoco es cuestión de llenar todas las rotondas de esculturas. Hoy en día el arquitecto y el escultor están separados. Hasta hace poco, hasta el XIX y hasta principios del XX han colaborado con el arquitecto si no grandes escultores, sí buenos escultores ornamentales. Hay un trabajo en el *modern stil*, en el *art nouveau* que es fantástico. Eso ya no se lleva y si aparece el arquitecto que nos dice, que él también es escultor, a ver qué podemos hacer. Ya nada, estamos perdidos. Tampoco es que pida ahora que se hagan fachadas con esculturas de señores con traje... a lo mejor podrían haber señores como vestidos del Corte Inglés con pedestálitos en las fachadas ¿verdad? Hay tantas maneras de hacer arte, que todas son viables mientras se hagan bien. Yo soy un ortodoxo, un escultor ortodoxo, pero hay gente que está utilizando la figura humana y el video de otra manera.

Emilio Martínez: El problema puede ser también que la ubicación de la escultura en el espacio público nace de un encargo político.

Miquel Navarro: No siempre.

Emilio Martínez: En Valencia hemos visto que en un momento determinado aparecían de repente una serie de cosas que ¡Dios mío, esto qué es! Porque sí, son esculturas, pero su adecuación al espacio es más que cuestionable, o tenemos veinte, todas juntas del mismo autor en el mismo sitio.

Miquel Navarro: Sí, o que no se han hecho para el espacio concreto. Están ahí porque han estado antes en otro sitio.

Emilio Martínez: ¿Y esto quién lo ha encargado o qué criterio tenía esta buena persona? De esto aquí en Valencia estamos muy bien servidos... Bien, si nadie más quiere hacer alguna pregunta o un comentario vamos a concluir.. creo que ha sido un gustazo tener a Miquel Navarro, porque te da otra dimensión de la escultura...

Miquel Navarro: Todas las opiniones me merecen respeto.

Emilio Martínez: Pues en nombre de todos, muchísimas gracias.

¹ Nota del Editor: Escultura pública, 46 x 15 x 4 mts., realizada en hierro en 2003, Valencia.

² Nota del Editor: Fuente pública, 22 x 3 x 2 mts., hecha en hierro pintado en 1984, Valencia.

³ Nota del Editor: Dir.: Val Guest, Intérpretes: Brian Donlevy, Jack Warner, Margia Dean, Richard Wordsworth. 1956.

LA RELACIÓN ESPACIO PÚBLICO, ARTE PRIVADO.

The relation public space, private art.

Sergi Aguilar

Artista, Presidente de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC) y presidente de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de España (UAAV).

Resumen: Comentario sobre la obra de escultura pública de Sergi Aguilar y sus funciones como Presidente de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC) y presidente de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de España (UAAV).

La charla se construye a partir de una serie de imágenes estructuradas en 9 bloques distintos: suelo, construcción, mobiliario, signos, movilidad, direccionalidad, ecología, anonimato y luz, con el objetivo de explicar su concepto de espacio público.

Palabras clave: escultura pública, espacio público, intervención pública.

Abstract: Review on the public sculptural work of Sergi Aguilar and his functions as the president of the Visual Artists Association of Catalonia (AAVC) and president of the Union of Visual Artist's Associations (UAAV) of Spain.

The talk builds on a series of images which are organised into 9 different blocks: soil, construction, furniture, signs, mobility, directionality, ecology, anonymity, and light, with the aim of explaining his concept of public space.

Key words: Public sculpture, Public space, Public intervention.

José Francisco Romero Gómez: En esta ponencia podremos, a través de la mirada del escultor que es Sergi Aguilar atender a la dimensión artística del espacio público. Aguilar tiene varias esculturas en espacios públicos. Podemos mencionar algunas de ellas, la titulada Júlia (Els altres catalans) en Barcelona, la realizada posteriormente en Tarragona, en la playa de La Pineda en el año 1992 y más actualmente podemos destacar, la realizada en 2004 en el parque Prado de Vitoria. Por otro lado quería señalar algo muy importante, sobre todo en el contexto valenciano donde el espíritu asociativo está tan deteriorado. Sergi Aguilar fue presidente de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC) tras Susana Solano y es presidente de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de España (UAAV). Así, como presidente de la UAAV me contaba que estaban trabajando en el código de las buenas prácticas museísticas, así que me gustaría que empezases explicándonos qué es esto de las buenas prácticas museísticas...

Sergi Aguilar: Una de las cosas que me agobia un poco es tanta presidencia, porque a lo mejor os preguntáis si hago arte. Últimamente hago poco arte y me dedico más a la gestión pero hay épocas en la vida en que vale la pena. Respecto al tema de la UAAV, aquí se recogen las siete u ocho asociaciones de España. Me gustaría que cada autonomía tuviese su asociación, pero desgraciadamente no es así. Conjuntamente con el Consejo de Críticos, la recién formada Asociación de Directores de Museos, y el grupo independiente Consorcio, IAC, hemos intentado convertirnos en interlocutor estatal con el Ministerio de Cultura, para reivindicar temas básicos. Algo que el Ministerio tomó con bastante interés fue la redacción de un código de buenas prácticas en relación a la dirección de museos. Es corriente que aparezca en la prensa que los directores de museos se nombran a dedo por cuestiones puramente políticas, etc. Esto quién lo acusa es el museo y después el visitante, porque las exposiciones varían y cambian bajo presiones políticas. Por ello estamos intentando hacer un código de buenas prácticas, de prácticas democráticas, que entre otras cosas posibiliten que los nombramientos sean a través de concursos públicos. En Cataluña ya se está haciendo. No es que esta opción sea perfecta -en las primeras convocatorias se ha detectado algunas anomalías- pero algo es algo. La razón de mi presencia en esas asociaciones es que el tiempo pasa y pasa, y es necesario que ejerzamos derechos que solamente podemos y debemos ejercer los artistas, pues hasta ahora, nadie lo hacía.

El título “La relación espacio público, arte privado”, es quizás un poco ambiguo. Yo voy a hablar de espacio público, de escultura pública, de intervenciones públicas. En cualquier texto o conferencia

aparecen diversas palabras para nombrar una actividad que solemos entender por una escultura o arte en la calle. La misma diversidad de títulos que le pone cada entidad o cada curador, demuestra cierta dificultad en cómo definimos el arte público.

Lo que entendemos por escultura pública en la calle aparece en Europa hacia los años 60. En aquella época era muy joven, pero recuerdo haber visto algunas esculturas en centros históricos de algunas ciudades de Alemania, donde pasé unos meses trabajando. Vi una serie de esculturas en la calle que me sorprendieron, por ser muy geométricas, de colores muy llamativos, y principalmente, porque no se remitían a ninguna conmemoración histórica ni política. Con poco tiempo de diferencia, me di cuenta que en Holanda, también aparecían este tipo de trabajos.

Así como en Alemania la colocación de esculturas “modernas” se situaba en los centros históricos, en Holanda descubrí que estaba en las áreas periféricas. Cuando empecé hace unos años a preparar clases sobre el tema de arte público, observé que la remodelación del casco histórico de una ciudad implicaba la planificación de calles peatonales. Esto en España es reciente pero en Alemania hace años que se hacía. La teoría era que se recuperaba la ciudad bajo un punto de vista moderno, pero era evidente que algo se destruía al diseñarse de nuevo. Es entonces cuando se decidía poner un objeto con el fin de memorizar, significar etc.

A pesar de esta “nueva” señalización de esta “tierra de nadie”, la pérdida del espacio público comunitario continúa. Interesantes ensayos sobre el rápido crecimiento de las ciudades, contribuyen a una percepción distinta de la relación del cuerpo humano con el entorno urbano. La teorización sobre el lugar público y la movilidad del ciudadano empieza a tomar fuerza.

En España y en la mayoría de ciudades europeas también ha sucedido. Las ciudades crecen desenfrenadamente y aparecen las periferias, las ciudades-dormitorio, ciudades que independientemente de su buen o mal urbanismo, se definen por su rápido crecimiento. Se ha generado un urbanismo tan abstracto, tan impersonal, tan especulador, que realmente los barrios – tanto en las áreas históricas como las periféricas- han perdido su carácter social como punto de encuentro. Puede verse en Valencia, y prácticamente en todas las ciudades. Si nos desplazamos a un barrio periférico, podríamos acordar que es muy moderno, pero hay una desconexión en la trama humana, la trama del barrio. Es entonces cuando aparece el objeto, la fuente, la escultura

más o menos figurativa, más o menos abstracta, para significar el lugar. Hace algunos años, Josep Antoni Acebillo, el impulsor de la planificación de las esculturas de Barcelona en los años 80, en una mesa redonda habló del conflicto de la arquitectura con el artista, al funcionar la arquitectura y el nuevo urbanismo como un parámetro de anuncio. Acebillo dijo algo así:¹

ya sé que os discutís con los arquitectos porque aquí se trata de un tema de protagonistas pero yo pido esculturas a los artistas, pintores o escultores, intervenciones porque me doy cuenta que un espacio se planifica bien, se puede diseñar bien. Un pavimento fantástico con una plaza, ciertos árboles, un mobiliario estupendo, pero una vez inaugurado falta algo, nos damos cuenta que técnicamente aportamos diseño, pero no lo que a veces ofrece el artista y que a nosotros siempre nos cuesta provocar, emocionar, dislocar, enfrentar, alterar, significar el lugar, etc.

Europa arrancó con la escultura pública con titubeos. Realmente donde empezó con proyectos más comprometidos fué en Estados Unidos. La primera escultura pública importante en Estados Unidos está en Chicago. Batcolumn es un bate de béisbol de 25 m. de altura de Claes Oldenburg.² Es la primera escultura pública bajo las premisas de un Consejo de las Artes y aplicando un porcentaje 1% del presupuesto de la obra pública. Un método que por ley existe en España, pero no se utiliza. Pero la pregunta es ¿por qué fue interesante el modelo americano?

Había comités de expertos que primero decidían el lugar donde hacía falta una escultura, o una intervención,- este hecho es muy importante, porque como expertos, detectaban donde era necesario actuar- y luego este mismo comité decidía, a partir de sus características qué artista podría trabajar en él: Robert Morris, Richard Serra, Oldenburg, etc. Primero percibimos lo que hace falta, la necesidad del lugar y luego vamos a buscar la persona que puede hacer el proyecto más ajustado, más acorde. Aquí no acaba la democracia creativa. Existía el compromiso de presentar un ante-proyecto y si el comité no lo creía oportuno tenía la facultad de decirle al Sr. Robert Morris - hay libros y artículos que lo explican- que su pieza no era adecuada. Por lo tanto o se modificaba el proyecto o no se realizaría.

A partir de esta experiencia americana más seria y experta se re-crea el modelo en Europa. También en España podemos ver esculturas en espacios públicos más o menos interesantes. La experiencia de

Barcelona, en términos globales, parece adecuada, en la medida que los proyectos auspiciados por el ayuntamiento, para rehabilitar los barrios periféricos, se trabajaban conjuntamente -desde un principio- con los arquitectos y los escultores.

También en Münster (Alemania) hay una exposición de esculturas que se hace cada 10 años.³ Es una ciudad pequeña, en el centro de Alemania, donde durante 10 años preparan una exposición de arte público. Una experiencia muy interesante porque hay un comité que selecciona a los artistas y se trabaja sobre proyectos específicos. Las esculturas están todas ellas relacionadas siguiendo un proceso consecuente, a partir de los lugares y de la necesidad de “modificar” su entorno.

Haciendo un corte en el tiempo, nos hemos dado cuenta en estos últimos 7 ó 10 años que la simple colocación de un objeto en la calle no puede bastar por sí solo. Se ha entrado en una dinámica muy compleja dado el carácter exhibicionista de la arquitectura, y ciertas políticas municipales en lo referente al control del espacio público. En pocas generaciones los espacios urbanos han cambiado mucho. La ciudad se ha transformado en un espacio especulativo a través del emblema arquitectónico, y barrios temáticos. Podemos ver lo que sucede en Valencia, en Madrid, en Barcelona... Barcelona es una ciudad de moda con turistas todo el año. Es una ciudad con una trama social y urbanística determinada por arquitecturas emblemáticas, servicios culturales, etc. La visión de la ciudad es un reclamo muy potente desde el punto de vista de la industria cultural. El espacio público no es inocente y el estatus de artista en cuanto a la autocrítica, o la creación, aparece a veces cuestionado cuando se le ofrece este espacio. Dicho espacio público puede ser, debe ser, un espacio de comunicación, pero también al no ser inocente puede ocurrir que la instalación esté en contra de tus creencias respecto a la obra a realizar. La intervención en la calle puede estar manipulada y puede incumplir una serie de funciones... Bartomeu Marí en relación a este tema del espacio público, en un artículo dice:

Lugares de riesgo, lugares de exposición. Existe una diferencia cualitativa entre la petición, comisión, demanda de una institución a un artista para emplazar un objeto en un terreno de su propiedad (o sea de la institución) y la decisión de un artista de ocupar ese terreno de propiedad ajena, desprotegido y militarizado...

Referente a la importancia de la significación del lugar, Kenneth Frampton, opina:

El grado en que el lugar es la clave de la creación de un significado

construido generalmente accesible parece ser accidentalmente confirmado por el grado en que la sociedad de consumo está negativamente predispuesta a su existencia. (...) La exclusión del espacio conduce ipso facto a la eliminación del espacio construido.

Los lugares de riesgo serían estos emplazamientos en que los autores deciden situar su trabajo. ¿Qué ocurre? La frase es muy comprometida política o socialmente. Se refiere a ese espacio politizado donde puedes sentirte manipulado, y evidentemente lo aceptas o no. Por otra parte y en relación al trabajo del artista, las intervenciones o aportaciones directas, no forzosamente tienen que ser permanentes, pueden ser temporales. Aquí entramos ya en otro juego, cuando el objeto viene dado por su función de cohesión o de comunicación.

Según R. E. Krauss, “el monumento, en cuanto a uso público, debe establecer una relación entre una representación – independiente del carácter abstracto de sus elementos- y un sitio”.

Una serie de conceptos a través de imágenes que voy a mostrar, nos pueden ayudar a comprender el “uso” por parte del artista, del espacio público en tanto campo de comunicación.

He planteado esta conferencia con 9 conceptos, que creo que son básicos para abordar una intervención en el espacio público. Suelo. Construcción. Mobiliario. Signo. Movilidad. Direccionalidad. Ecología. Anonimato. Luz.

Suelo

Un primer grupo de diapositivas versaría sobre el suelo. Hay una frase de Frank Lloyd Right, que decía que la línea horizontal es la más importante puesto que por ella se desplaza el ser humano. El suelo es la base, el sostén de cualquier actuación, de cualquier relación.

Podríamos comenzar con el cuadro de Andrea Mantegna La muerte de la Virgen (s.XV). Siempre que voy al museo del Prado me obligo a hacerle una visita, encuentro fascinante, como la perspectiva del suelo, articula el espacio y el tema representado. Como contraposición tendríamos una obra *-Dace diagram-* (1962) de Andy Warhol, donde un dibujo nos enseña donde poner los pies para aprender a bailar. Estos dos ejemplos son como unas “pizarras” donde se nos indica, que el suelo es la base imprescindible para cualquier construcción.

Otro ejemplo, es la obra *Four-part work* de Lawrence Weiner,

una intervención en Münster del año 1997. Weiner utiliza las clásicas chapas de acero que podemos ver en cualquier ciudad cuando están abriendo y cerrando las calles para las canalizaciones. Weiner suele trabajar con frases muy poéticas y muy absurdas.

En Barcelona puede verse el proyecto de Lothar Baumgarten,⁵ La rosa de los vientos, de 1992. En Barcelona como en todas las ciudades hay vientos intermedios. Buscó los vientos del mediterráneo, como *mestral, migjorn, garbí*, etc. Recortó unas letras con acero y luego las puso en su orientación correspondiente y las encajo a ras del suelo. Está situada en el principio de una rambla que va hacia la playa, sin obstaculizar el paso. Es una intervención muy inteligente, en la medida que está ubicada en un lugar muy ancho, aunque rodeada de edificios y con mucha circulación.

También los proyectos teórico-prácticos de Vito Acconci a ras de suelo o de esculturas no visibles... Y un ejemplo al que yo tengo mucho cariño, *The Broken Kilometer* de Walter De María. Una pieza compuesta por 500 barras de bronce, ubicada en el Soho -Dia Art Foundation- de Nueva York.

Es importante notar que muchos artistas evitan el monumento entendido como objeto a gran escala, a favor de intervenciones “invisibles”, en entornos construidos muy saturados.

Puedo citar uno de mis trabajos realizados para la ciudad de Vitoria, *El paso de las nubes* en el parque El Prado, una dehesa fantástica. Las bases del encargo, proponían el tema de la ecología, contaminación, luminosidad en términos de sostenibilidad, y la memoria de lugar. Hay varias obras pero todos, salvo Susana Solano optamos por de una invisibilidad absoluta, en la medida que vas andando por el parque se van descubriendo las intervenciones.

Construcción

Sobre el suelo, la construcción. Podemos destacar una pieza de Joel Shapiro, quizá el autor más interesante después del minimal-art. Todo el mundo tenía que hacer instalaciones o piezas de gran formato. Shapiro redujo la escultura a la mínima escala. Esta es una casita de 7 x 10 x 5 cm. o sea una miniatura, nos conciencia en cuanto a la relación de la escala. También en una fotografía del indio Ravi Agarwal,⁶ vemos la construcción que ha realizado un niño en Oxeles (India). Un puesto para vender libros montado con cuatro palos, cuatro telas y un montón de libros, es un buen ejemplo de cómo improvisar un espacio construido. De cómo especular hasta el último milímetro lo podemos ver en Japón.

En Tokio existen unos hoteles donde puedes, alquilando por horas, descansar en una especie de ataúd. Japón tiene 120 millones de habitantes sobre lo que sería una cuarta parte de España. Solamente es habitable la parte de la costa pues la otra es muy montañosa y no se puede ocupar...

En este apartado podemos mencionar *Sin título, Casa*, un proyecto de Raquel Whiteread realizado en 1993 y destruido un año más tarde en la esquina Grove Road y Roman Road de Londres. Quedaba todavía una casa antigua sin derribar en lo que sigue siendo un clásico parque inglés. La artista solicitó sacar un molde del interior y mostrarlo temporalmente. Raquel Whiteread trabaja mucho con vaciados de objetos, el vaciado de debajo de una silla el vaciado de estanterías, etc. Una vez encofrado el hormigón y destruidas las paredes exteriores, podemos ver la casa en negativo, o sea el espacio - vacío- habitable se transformó en sólido. Se hace muy extraño ver un bloque sólido lo que fue un espacio de uso, de cómo un espacio habitado se transforma en un objeto impenetrable.

Un ejemplo significativo es el de Gordon Matta-Clark. Hay un momento en su obra muy interesante que es cuando destruye o descuartiza casas abandonadas. Casas de madera, como en Alemania, o de piedra, como en Suiza..., es como buscar en las "tripas" del los edificios. En el mismo sentido pero leyendo críticamente el contexto histórico esta el trabajo de Carlos Garaicoa sobre la típica casa cubana en ruinas. A partir de vigas, trabas y maderas, Garaicoa construye un proyecto para restaurar la casa... En Barcelona puede destacarse *L'estel ferit* de Rebecca Horn un proyecto dentro del programa escultórico de los años 80/90 en relación a la creación de la Villa Olímpica. Los chiringuitos de La Barcelonesa se demolieron por ser insalubres. Eran muy populares pues se hacía comida tradicional. Lo que hizo Horn, fue construir estos cinco bloques en su memoria... También muy significativo es el proyecto de Richard Serra, *Tilted Arc*, de 1987, para la Federal Plaza de Nueva York; precisamente un proyecto aprobado por la comisión de arte público, GSA/NEA.⁷ Como estaba previsto se construyó este muro a la izquierda de un edificio oficial de los EE.UU. justo donde están las oficinas de la inmigración. Ahí trabajan ,3000 o 4000 personas y cuando entraban o salían se topaban con dicho muro, por lo que tenían que desplazarse y rodear la plaza... Cuando se hizo la escultura había un gobierno demócrata, pero cambió el gobierno a uno republicano, y la corte de justicia empezó una campaña en contra del trabajo y la pieza acabó destrozada, cortada y en el desguace.

Mobiliario.

Aquí entramos en un tema muy puntual en el espacio público, que es lo que yo denomino el mobiliario. Podemos ver en muchas ciudades, como el ordenamiento urbano conlleva el diseño y colocación de bancos, farolas, ect. Ocupándose del mobiliario los artistas pueden dar un sentido funcional a la escultura, pero también de memoria histórica. Es posible utilizar un repertorio clásico, pero incorporando nuevos significados. Una obra interesante, es el banco de piedra, de Jenny Holzer,- Münster 78-Lo único que diferenciaría este banco de otro es lo que normalmente no se ve: Un poético texto grabado en bajo relieve sobre la superficie del mismo, contrasta al lado de un monumento al soldado desconocido de la 2ª Guerra Mundial .

Siah Armajani, es un escultor iraní instalado en EE.UU. Sus proyectos están contruidos a base de mesas, bancos y otros soportes que invitan a sentarse, y están ubicados en plazas públicas o centros cercanos a las universidades. Sus personales instalaciones invitan a sentarnos, leer, hablar. Se podrían definir como lugares para el conocimiento y la convivencia. El proyecto de marquesina, para la tradicional parada de autobús del escultor americano Dennis Adams, *Bus Shelter IV*, que esta en Münster desde el año 87, contiene dos temas muy pertinentes, 1º, el diseño no convencional lo sitúa en un campo alternativo, en lo referente a la funcionalidad, 2º, utiliza los soportes publicitarios para colocar unas fotografías del proceso a los terroristas de la Baader-Meinhof... Siguiendo con Münster, pero en el año 97, podemos ver una especie de sillones ideados por Franz West, hechos con fibra de vidrio, nada ortodoxos... También tenemos un ejemplo perteneciente a la serie *El paraíso de los extraños* de 1999, de Rogelio López Cuenca, que suele emplear el mobiliario urbano habitual, la cabina telefónica, los paneles de publicidad, para hacer denuncias sociales. En el caso de la izquierda hay un cartel que es un tiburón donde se lee Schengen puerta sur, y al otro lado como contraposición tenemos el cartel del Ché Guevara.

Un ejemplo muy interesante de integración, entre el diseño industrial, el arte, y se muestra en esta fotografía realizada por mí en Japón. Sabéis que como hay muchos terremotos e incendios, necesitan dotarse de pequeñas estaciones, para sacar el agua para los bomberos. Elementos tan duros y fríos como las manecillas, las luces y las señales, se camuflan dentro de lo que supone una notable colaboración de lo industrial y lo artístico.

Signos

El signo se utiliza mucho en el arte contemporáneo. Este es un

proyecto de Claes Oldenburg en relación al caótico *skyline* de Nueva York, Un edificio más alto, otro más bajo, luego otro se monta un chiringuito, otro se monta la antena y aprovecha la antena para poner.... Lo interesante de la propuesta de Oldenburg es la consideración de la ciudad como alfabeto, aprovechando los diferentes desniveles de la línea aérea de la ciudad.

Este es un proyecto de Joan Brossa, Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino -con pausas y entonaciones- y destrucción de 1984, una excelente integración de la arquitectura y la escultura pública situado en la falda del Tibidabo, en los jardines de Marià Cañardo. En los accesos al velódromo que se construyó para las olimpiadas del 92, hay un puente donde te encuentras con esta A y a su lado todos los signos, el punto, la coma, etc.

Looking up. Reading the Words es una pieza fue realizada también en Münster,⁹⁷ en el este del Kardinal-von-Galen-Ring por Ilya Kabakov. Un poste, construido a la manera industrial -eléctrico-, con su eje vertical y sus tensores. Cuando tú te tumbas en el suelo y miras hacia el cielo, hay unas pautas, entre las cuales hay unas frases escritas.

Movilidad

Cómo nos movemos. El concepto de la rapidez, del viaje, desplazamiento, lo absurdo de ciertas situaciones.... Esto es lo que Martin Kippenberger, en el proyecto *Metro-Net. Subway around the World*, plantea. *Metro-Net*, es un proyecto realizado también para el encuentro Skulptur projekte de Münster en 1997: una red de metro pensada para conectar el mundo... Atenas, Toronto, etc. Evidentemente lo que se construye son las bocas del metro, pero claro cuando llegas abajo, se acabó. Es, en cierta medida un proyecto DADA.

Direccionalidad

Cómo tomar conciencia de un lugar, saber dónde estás, cómo mides, etc. La piedra de Giovanni Anselmo y el agujero con su brújula empotrada. Quizás unos de los asuntos a tener en cuenta sea la reflexión sobre el lugar virgen, ese paisaje del que tanto hablamos, que manipulamos y transformamos, a veces demasiado violentamente. Toni Cragg dice comentando su obra Terris Novalis: "Es una obra figurativa muy particular. No es un telescopio, en contra de lo que mucha gente cree. Es un teolodito; y un nivelador, objetos muy arcaicos, del siglo XVII, útiles para cuantificar el paisaje a nuestro alrededor... había que medir la visión del paisaje justo antes de que uno fuera a ocuparlo; tiene algo como de mirar fijamente, como de apropiarse".

Ecología/sostenibilidad

El arquitecto japonés Shigeru Ban, se dio a conocer haciendo unas estructuras a base de tubos de cartón reciclado para tiendas de campaña, para casos de emergencia en desastres naturales. Suele utilizar estos tubos de cartón y a base de estos nudos, muy orientales construye este tipo de angares, tiendas, y edificios de fácil montaje. La gran ventaja es que todo el material es reciclable. Una interesante experiencia, en terminos de rehabilitación es la desarrollada en Duisburg,⁸ en el centro de Alemania, en una área de una fábrica de acero abandonada. Podemos ver algunas secuencias del proyecto, realizado por artistas muy diferentes. Hay uno que utiliza las fichas de los obreros, reponiendo las mismas, donde habían estado, cuando la fábrica estaba en funcionamiento, en otros casos se recuperaron ciertos usos de la diferentes naves industriales, bajo la idea de la recuperación histórica de lo que se hacía en el lugar. En un gran montículo donde se vertía toda la escoria,- es un lugar totalmente contaminado,- que se tapó con hormigón, hay en el centro del mismo hay una estela de unos 35 metros, de altura que es una obra de Richard Serra que marca el lugar del cementerio de escoria.

Aquí vemos *7000 robles* la plantación de hayas de Joseph Beuys en la VII Documenta de Kassel. Seguramente el primer acto a favor de una concienciación y un compromiso. La historia de Beuys y la implicación de sus alumnos y la gente de la ciudad es muy interesante. En la misma línea, aunque algo más banal la intervención *Garden, garden* project de Peter Fischli y David Weiss, llevada a cabo en Münster en el año 97, y que duró aproximadamente entre 7 u 8 meses. La intervención consistió en la plantación del huerto y su crecimiento en un jardín privado cerca de Stadgraben.

Anonimato

Las intervenciones no tienen por que ser emblemáticas. Pueden ser más anónimas y cuando decimos anónimas nos referimos a que la cosa representada puede no tener una identidad reconocible, pero no por esta razón, no pueden ser de interés para la comunidad, de una ciudad o una cultura.

El proyecto *Sin título* realizado entre 1991 y 1992, de Félix González Torres consistió en alquilar vallas públicas, pero en lugar de poner publicidad hizo referencia al último tramo de su vida, porque padecía Sida. Alquiló 30 ó 40 vallas que pudieron verse en diferentes ciudades de Estados Unidos. Utilizó la fotografía de una mano extendida,- como intentando dar o coger algo- y la de una cama con las sábanas arrugadas tras haber sido utilizada por una pareja.

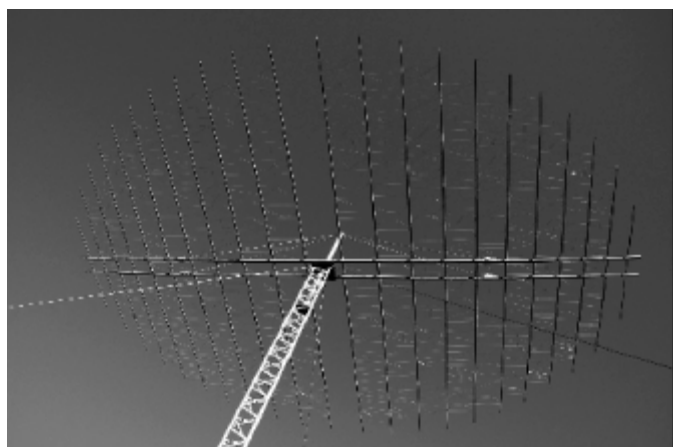
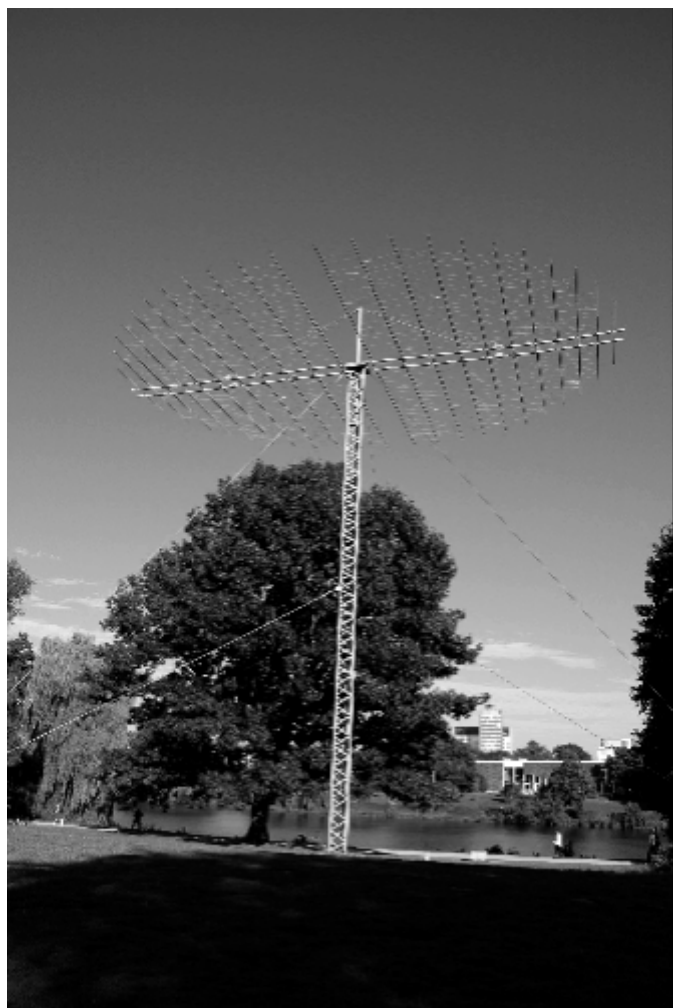
Me gustaría mencionar dos ejemplos que a mi me interesan mucho. Cuando tengo oportunidad de enseñar las obras de Jeff Wall siempre las incluyo en este apartado de anonimato. Hay un libro⁹ que contiene una entrevista de Jeff Wall con Jacques Herzok, arquitecto que trabaja conjuntamente con Pierre de Meuron y en sus páginas se habla mucho acerca de este concepto. Wall hace uso de una fotografía muy elaborada, por más que parezca instantáneo... este personaje que se gira con expresión como de miedo superado, y detrás del árbol hay otra persona que se ha cruzado, como una especie de negación u ocultación. Este fotógrafo nos ayuda a reflexionar sobre la psicosis actual. Otra obra a considerar es la fotografía de Oriol Maspons, - un fotógrafo barcelonés -, sobre un día de fiesta en el barrio de la Mina en los años 50. En ella podemos observar un grupo de gente, lo cuales van vestidos muy elegantes. El contraste reside en los bloques dormitorio, y la calle, o mejor dicho el campo por el cual andan dirigiéndose hacia sus casas.

Luz

El arte en su intento de buscar lugares que sirvan como sitio de trabajo, para otras o nuevas plataformas de comunicación, encuentra en la oscuridad un amplio aspecto de posibilidades. ¿Qué pasa cuando el día se termina y empieza a oscurecer? ¿qué ocurre si utilizamos la oscuridad? *Nacht-Projekt*, es una pieza desarrollada en la ciudad de Münster por el alemán Thomas Struth en 1987. Cuando se hace de noche, se proyectan sobre un muro en una calle, una serie de imágenes de casas que ya no existen, de la misma ciudad. Con esta obra, Struth, parece insistir sobre el tema de la memoria de lugar. En otra instalación E. Valldosera, utiliza los aparadores de unos grandes almacenes, instalando unas plataformas rotatorias, sobre las cuales coloca una serie de objetos, las sombras en movimiento, de dichos objetos se proyectan contra una pared exterior, a través de la luz y sombra, de unos potentes proyectores

Gordon Matta-Clark, en obra, *Day's End*, recorta un trozo, - en forma de luna - de la pared de una fábrica abandonada, a través del cual se describe el curso temporal del sol. *Campo de pararrayos* de Walter De María, es un ejercicio extremo en este sentido. Los relámpagos, su potente luz, es el corpus de la obra. Realizada en un lugar del desierto de Nuevo México donde el porcentaje de tormentas eléctricas es muy elevado.

En estos dos ejercicios, la Naturaleza es el elemento básico en la percepción de nuestro entorno, cada vez más necesitado de nuestra atención.



Looking up. Reading the Words, Ilya Kabakov. Kardinal-von-Galen-Ring, Münster, 1997.
Fot: Silvia Molinero.

A modo de conclusión

El político traza el mapa, trabaja sobre él, acota, dispone, establece los lugares, sabedor de la importancia que tienen la mayoría de ellos. El artista cuestiona el mapa. Le interesa trabajar más sobre el territorio, el cual le permite una mayor libertad de movimiento. Un político dijo que “la política es el arte de lo posible”. A mi aún se me hace difícil decir que es arte, aunque estoy seguro de que no se inscribe en el pragmatismo de la política, sino todo lo contrario. El espacio público se ha transformado en un escenario de múltiples interpretaciones, y es en este sentido, que el artista puede y debe incidir en un nuevo ámbito de comunicación.

¹ Mesa redonda, Taller, Escultura pública y periferia. QUAM 95. S. Coloma de Gramanet. BCN, 1996.

² *Batcolumn* (1977) situada en el Social Security Center. Chicago.

³ Skulptur projekte de Münster empezó en el año 1977.

⁴ Cat. *Intervenciones Urbanas*. ARTELEKU, 1994. San Sebastián.

⁵ Cat. *Configuraciones Urbanas*. Ed. Polígrafa, BCN. 1994.

⁶ Cat. *Documenta 11*, Kassel. 2002.

⁷ General Services Administration/Nacional Endowment for the Arts.

⁸ Duisburg es una ciudad alemana en cuyos alrededores había y hay una gran área industrial.

⁹ J. Herzog y J. Wall. *Una conversación*. Ed. Gustavo Gili. BCN. 2006.

CEUTÍ: UN MODELO DE POLÍTICA PÚBLICA APLICADA A LA PROMOCIÓN DEL ARTE

Ceutí: a model of public politic applied to the promotion of the art.

Javier Gómez De Segura

Profesor Titular de Escultura y Director del Departamento de la Facultad de Bellas Artes de Murcia.

Resumen: La conciencia de las administraciones públicas y las empresas privadas de que la cultura y el arte son demandas cada vez más explícitas de los ciudadanos, la sensibilidad creciente por una planificación eficaz de la ciudad y del paisaje, y el interés de lo sano podrá adoptar mediante una forma de participación más directa en la vida pública y cultural.

Para ello se ha elegido como modelo la política pública aplicada a la promoción del arte llevada a cabo por el municipio murciano de Ceutí, que ejemplifica los modos de actuación de los distintos actores que intervienen en el desarrollo de este tipo de proyectos.

Palabras clave: escultura y espacio público, políticas culturales, arte y ciudad.

Abstract: Public administrations and private companies' awareness that culture and art are increasingly becoming explicit demands of citizens, the growing sensitivity towards an effective town and landscape planning, and the interest in what is healthy may be achieved through a more direct participation in the public and cultural life.

To this end, the public policy for the promotion of art implemented in the town of Ceutí (Murcia - Spain) has been chosen as a model, as it shows the modus operandi of the different agents that participate in the development of this kind of projects.

Key words: Sculpture and public space, Cultural policies, Art and city.

Cada vez son más las ciudades españolas que desde hace años están desarrollando diferentes proyectos para la adquisición e instalación de esculturas en sus calles, plazas y parques. Si tomamos como ejemplos programas como los de Barcelona, Oviedo, Valencia, Madrid o Alcobendas (por citar algunos de los más conocidos), encontramos grandes diferencias de planteamientos. Por ejemplo, el caso de Barcelona, una ciudad con un gran patrimonio escultórico, conformado a lo largo de los años y en etapas políticas muy diferentes, se contrapone a la ciudad de Alcobendas, cuya colección se ha adquirido en un corto periodo de tiempo y ha sido gestionada de manera distinta.

Actualmente, los planteamientos que formulan los responsables culturales de los distintos ayuntamientos suelen incluir propuestas para erigir monumentos o esculturas, aprovechando acontecimientos conmemorativos o circunstancias meramente oportunistas. Pero, afortunadamente, estos modos de actuación están cambiando, y son muchos los gobiernos locales que se van sensibilizando ante el fenómeno del “arte en el espacio público”, proponiendo programas específicos con ideas más abiertas y heterogéneas.

Estas nuevas formas de promover los proyectos valoran de manera destacada los planteamientos del artista frente a las referencias del lugar, a la vez que proponen un cambio de rol en el espectador, presentándolo como ciudadano, pudiendo llegar éste incluso a adoptar actitudes más activas frente al proceso de desarrollo del proyecto.

El concepto de “lo público” no puede usarse como una etiqueta que se cuelga de la escultura, esperando conseguir así un pasaporte para adentrarse con facilidad en los nuevos “mercados” de las inversiones culturales. Intervenir en lo público exige nuevas formas de formulación y gestión de los proyectos, nuevas actitudes para su comunicación, responsabilidad en la gestión y la búsqueda de modelos más democráticos de participación.

El espacio público¹ ha definido a la escultura que se hace para asentarse en lugares abiertos al público, denominándose en ocasiones como “escultura pública”, acepción ésta que indica la pertenencia a la propiedad pública, una ubicación en lugares de propiedad pública y que puede ser financiada por fondos públicos. Estas tres consideraciones plantean la necesidad de concertar los procesos de desarrollo de la obra y conllevan compromisos de responsabilidad que afectan al entorno, al ciudadano y al propio artista.

El respeto por el lugar pasa por un análisis interdisciplinario, donde el artista debe colaborar con otros especialistas que aportarán opiniones diversas y cualificadas que podrán completar y enriquecer los objetivos de su propia obra.

Los valores significativos del lugar² forman parte de las nuevas estrategias que configuran las intervenciones en el espacio público y ello da lugar a nuevas simbolizaciones que devienen, a su vez, de la formación de los nuevos valores sociales que genera una sociedad en constante evolución, compuesta por grupos y culturas distintas que han de convivir en un contexto de respeto, comunicación y colaboración.

En un contexto de interacción social, el artista ha de plantearse formas de actuación que desarrollen la posibilidad de relacionar sus proyectos con los entornos socioculturales y geográficos, con una voluntad de diálogo basada en estrategias de intermediación.

La capacidad de diálogo también tendrá sus efectos en la necesaria tarea de búsqueda de recursos, ya sean estos técnicos, materiales o de financiación. En este último punto el artista se enfrenta a un aprendizaje que le ayudará a dialogar con los interlocutores económicos que van a aportar los medios para la ejecución final del proyecto. En muchos casos, los fondos específicos para su propuesta estarán incluidos entre las diferentes partidas presupuestarias de las distintas fases de ejecución, lo que indica que frecuentemente el proyecto artístico forma parte de un entramado de actuaciones profesionales diversas, relacionadas por varios interlocutores que influirán decisivamente en los procesos de toma de decisiones.

La obtención de recursos que permiten llevar a cabo cualquier proyecto se logra mediante el patrocinio que ofrecen las empresas privadas y con las inversiones culturales realizadas por las instituciones públicas. Si bien las primeras basan sus acciones en la mercadotecnia para la promoción de su imagen corporativa, las instituciones públicas tienen el deber de proponer políticas de promoción cultural, entre las que han de encontrarse las ayudas para proyectos artísticos.

Siguiendo con los planteamientos relacionales, observamos que las formas de actuación social se encuentran vinculadas por los distintos fines que persiguen cada uno de los actores, de la misma manera que los procesos de promoción y producción que afectan a los proyectos artísticos se encuentran relacionados con las diferentes políticas de los entes públicos que los sostienen.



La ciclista, 2002, Antonio Campillo. *Museo al aire libre*, Ceutí, Murcia.



Jardín metafísico, Ouka Lele. *Museo al aire libre*, Ceutí, Murcia.



Centauro, Amancio González. *Museo al aire libre*, Ceutí, Murcia.

Llegados a este punto, podemos enumerar varios de los contextos en los que se desarrollan los proyectos artísticos ligados al entorno público y que determinan de manera muy clara los resultados:

- El ámbito de las políticas culturales, que incluyen las acciones de promoción artística, que pueden estar asociadas a otras como la política de urbanismo o la política social.
- El ámbito de la promoción corporativa, mediadora de proyectos, que en función de intereses privados en ocasiones ha de relacionarse con actuaciones de carácter público.
- Los ámbitos de decisiones, que definen las distintas sinergias que se generan en los procesos de negociación entre los actores.
- El ámbito de influencia, que determina los escenarios de planificación e incidencia de los proyectos.
- El ámbito de producción cultural y artística, que es el que genera el proyecto en los diferentes aspectos en que interviene.
- El ámbito del ciudadano, que es el verdadero usuario de las políticas y los proyectos.³

El conjunto de contextos y actores que interaccionan en los procesos de la gestión de los proyectos nos presenta un sistema complejo y difícil de analizar. Si además, consideramos que los distintos elementos que intervienen en la gestión de los proyectos lo hacen también en tiempos diferentes, se necesitará de un nuevo enfoque no lineal, tanto para emprender las estrategias de gestión como para incorporar a los aspectos conceptuales. Según el planteamiento de “redes” que Isaac Joseph⁴ describe en *El transeúnte y el espacio urbano*: «Una red se define [...] como el conjunto de las líneas de movilización que permite a actores, cuyos intereses estratégicos son fluctuantes, contar con los recursos relacionales que se les ofrecen en la sociedad civil». Es decir, no sólo se está ante un sistema dinámico donde los diferentes intereses se entrecruzan, creándose puntos de enlace que al mismo tiempo conectan y dan forma a los acuerdos que materializarán los proyectos; sino que también influirán en sus características formales y conceptuales. Nos hemos referido a la necesidad de considerar el contexto para trabajar en el espacio público, esta visión del entorno necesariamente ha de ampliarse a la realidad social y a los procesos de negociación.

Estos planteamientos obligan a los gestores de proyectos públicos a considerar nuevas formas de actuación que deben basarse en enfoques de planificación y gestión más participativos, que, en el caso de las administraciones públicas, podrán integrarse en los

programas de sus propias políticas, concretándose y materializándose en sus actuaciones como políticas de estilo. De esta manera, el ciudadano visualizará los resultados de una política como algo coherente y afín a un grupo que desarrolla proyectos integrales frente a otras propuestas ocasionales basadas en la oportunidad. Los resultados de estos cambios de estrategias se percibirán en la aceptación e integración en las perspectivas del ciudadano ya que éste podrá participar de manera activa no sólo como usuario sino como actor del proyecto.

Ceutí: Un modelo para estudio.

Entre las diferentes políticas de promoción del arte en el espacio público que se desarrollan en varias ciudades españolas, se encuentra la del municipio murciano de Ceutí, que desde 1987 está acometiendo un proyecto ininterrumpido y ambicioso de promoción del arte en la ciudad. Las características que reúne este proyecto y las coincidencias que encontramos con los planteamientos que nos han servido de presentación, nos sirven de modelo para analizar las diferentes sinergias que se producen entre los distintos actores y que hacen posible un proyecto de este alcance.

Desde la celebración de las elecciones municipales de 1979 el PSOE siempre gobernó el municipio de Ceutí. Su actual alcalde, Manuel Hurtado, con ayuda de su equipo técnico y político está transformando la mentalidad de sus ciudadanos y el espacio urbano mediante una intensa política cultural, cuyo objetivo es la promoción del arte en la calle para el ciudadano.

Los primeros pasos en este proyecto se iniciaron en 1996, ubicando esculturas en sus calles y plazas, lo que ha dado lugar a una paulatina sensibilización de la población en torno al arte. Ceutí ha pasado de ser un municipio con escasos recursos económicos, debido al cierre de sus empresas conserveras, a considerarse uno de los núcleos culturales más ricos y activos de la región; hasta tal punto, que los responsables políticos de su ayuntamiento piensan que la promoción cultural a través del arte puede ser un nuevo impulso para su economía.

La capacidad negociadora de su alcalde con artistas, galerías y empresas ha creado una dinámica de sponsorship y patrocinio, tanto con empresas que colaboran en la financiación de los proyectos como con artistas, quienes directamente colaboran con propuestas específicas para Ceutí.



Francisco Leiro, *Museo al aire libre*, Ceutí, Murcia.



Manuel Benzuce, *Museo al aire libre*, Ceutí, Murcia.



Au Solei, Baltasar Lobo y Tatoou V, Jaume Plensa.
Ceutimagina, Ceutí, Murcia.

Anteriormente se presentó el escenario de la intermediación y la negociación entre los actores principales de la promoción cultural como una de las estrategias que guían la gestión cultural en la actualidad. Pues bien, Ceutí es un ejemplo a pequeña escala, pero también es un modelo interesante pues en el transcurso de estos diez años está demostrando su validez.

Ceutí dispone de un auditorio, un centro cultural, una biblioteca y un museo con programaciones propias que se desarrollan a lo largo de todo el año. A partir del año 2004 se ha dado un gran impulso a las actividades culturales y artísticas con *Ceutimagina*, un gran centro cultural construido en una antigua fábrica de conservas, que cuenta con varias salas de exposiciones, talleres, biblioteca y espacios para el ocio.

Actualmente se está promoviendo el *Museo al aire libre*, lo que constituye una gran oportunidad para ampliar la colección de esculturas y murales que ya se encuentran distribuidos por el municipio y se incluyen en la guía de itinerarios las nuevas adquisiciones, que por sus características se encuentran en el recinto de *Ceutimagina*.

La política cultural desarrollada por el ayuntamiento de Ceutí está influyendo de manera decisiva en su población, pues además de disfrutar del arte en su ciudad también los ceutíes se sienten protagonistas y orgullosos de las decisiones que se han tomado para llegar a completar un patrimonio de gran importancia. La participación ciudadana también se ve reflejada en la sensibilidad que sus representantes políticos manifiestan, atendiendo a las opiniones que se han ido generando desde el comienzo del proyecto, si bien estas opiniones se han ido canalizando para influir de manera abierta en la toma de decisiones. También varios artistas locales están participando directa e indirectamente en distintos proyectos.

Un nuevo impulso quiere dar más importancia al *Museo al aire libre*, incorporando obras de artistas nacionales relevantes pero contando también con otras de artistas murcianos y locales. De aquí, que el ayuntamiento esté apostando por el arte contemporáneo; aunque también ha de considerarse, según el teniente de alcalde Manuel González, la gran repercusión que han tenido entre los ciudadanos las obras de Juan José Quirós *El Nazareno* y *El emigrante* de Mariano González Beltrán, “obras figurativas y de profundo carácter emotivo para los ceutíes”. Por el contrario, “ha gustado menos la obra que se encuentra en la Plaza del Ayuntamiento de Gerardo Rueda”, *Almagra*.

Son significativas las opiniones que las distintas obras van generando en la población y se ha encontrado una sensibilidad por parte de los responsables para escucharlas. Anteriormente hemos aludido al papel activo y de colaboración que ha de ofrecerse al ciudadano en la toma de decisiones de los proyectos realizados en el espacio público. Esta puede ser una manera de actuar para encontrar fórmulas de participación.

Desde el punto de vista económico, es importante la repercusión que esta política está teniendo en el comercio local, pues son muchos los visitantes que se desplazan desde Murcia movidos por el turismo cultural, para asistir a las exposiciones que se programan y, a la vez, recorrer los distintos itinerarios del *Museo al aire libre*. Como soporte informativo se han editado varias guías que ofrecen información sobre los recorridos, una guía didáctica y las distintas publicaciones específicas que generan las diferentes exposiciones y actividades.

La instalación de las obras se distribuye por toda la población, aunque muchas de ellas están concentradas en la zona del centro. Algunas de las obras se han realizado específicamente para localizaciones concretas de Ceutí. Aunque, por lo general, las obras son realizadas previamente por los artistas, y tras los acuerdos de compra o donación, se instalan en los emplazamientos que el ayuntamiento haya considerado, a la vez que se realiza el acondicionamiento urbano. Normalmente el artista interviene también en los aspectos de instalación de la obra a la vez que se planifica la obra civil.

La selección de las obras instaladas se decide directamente en la Alcaldía y la Concejalía de cultura, que cuentan en muchos casos con el asesoramiento de artistas. Las obras pueden adquirirse directamente a los artistas mediante una negociación para reducir los costes o también, en muchos de los casos, son los artistas los que ofrecen sus obras en donación a cambio de que el ayuntamiento asuma los costes de producción. En ocasiones han intervenido intermediarios comerciales, especialmente en los casos de artistas que tienen acuerdos con sus galerías o fundaciones.

Varios artistas han sido invitados, especialmente en el caso de los murales, a residir en Ceutí durante el proceso de realización de su obra y otros también han participado en conferencias, seminarios y exposiciones que han permitido mostrar y explicar su obra a los ceutíes, a la vez que mantener un contacto más próximo a su contexto urbano, a sus tradiciones populares y a su realidad sociocultural.

Finalmente, para tener una idea del alcance de este proyecto, es necesario hacer una relación de, al menos, los artistas más relevantes que han participado y cuyas obras pueden contemplarse en Ceutí:

Amadeo Gabino, Antoni Tàpies, Antonio Campillo, Baltasar Lobo, José Carrilero, Denis Long, Fernando Bellver, Francisco Leiro, Gerardo Rueda, José Zugasti, Jaume Plensa, José Planes, José Toledo, Juan José Quirós Illán, Lorenzo Frechilla, Manolo Valdés, Manuel Hernández Mompó, Miquel Navarro, Néstor Basterretxea, Ouka Leele, Paco Barón Molina, Pedro Chillida, Pepe Yagües, Rafael Canogar, Salvador Dalí y Xavier Mascaró.

¹ Maderuelo, Javier. *El espacio raptado*, Ed. Mondadori, Madrid, 1990, caps. V y VI. Arte Público. *Arte y naturaleza*. Huesca, 1999. Diputación de Huesca, 2000. pp. 9 - 13.

² Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*. Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 28.

³ Augé, Marc. *Los no lugares*. Espacios del anonimato, Ed. Gedisa, Barcelona, 2004, p.122: Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan.

⁴ Joseph, Isaac. *El transeunte y el espacio urbano*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002, p. 136.

LA VENGANZA DEL SI-FAN

Vengeance of the Si-Fan

Joaquín Aldás

Director y profesor del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Luís Armand

Secretario del CIAE, UPV y profesor del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

El propósito de este artículo es ofrecer una síntesis de las aportaciones, en forma de ponencias, comunicados, artículos, discusiones y coloquios, que tuvieron lugar con ocasión del *I Congreso Internacional Arte y Entorno*.

Dicho congreso quiso articularse alrededor de un imaginario eje Berlín-Valencia, para ofrecer desde allí un complejo y confuso horizonte, donde precisamente la interdependencia, y finalmente identidad, de la esfera de lo político y lo cultural, desemboca en la necesidad de otorgar a partir de los dos aspectos arriba señalados, una definición más concreta a la noción misma de sostenibilidad.

A un nivel quizá excesivamente personal recordamos el congreso por haber tenido la ocasión de ver, saludar, escuchar y dialogar con dos figuras de la talla de Dieter Hoffman-Axthelm y Hans Stimmann.

El primero, responsable de programas específicos de diagnóstico y rehabilitación en la ciudad de Berlín y de la noción misma de arte-terapia se estrenó con una conferencia habitada por el dolor y la esperanza, titulada *Treinta años de ciudad terapia*, y el segundo, responsable político de la remodelación urbanística, polémico presidente de los concursos internacionales de arquitectura, y adalid del problemático e idealista concepto de ciudad-europea, otra conferencia titulada *Después de la utopía de la modernidad. Urbanismo y arquitectura en Berlín*.

Vuelvo con placer a escribir ambos títulos, aunque figuran en el índice, ya que el enunciado de los mismos basta para dar dimensión a los problemas suscitados. Si la traducción simultánea o la difícil transcripción de la conferencias no nos ha engañado en el proceso de redacción, el primero, Hoffmann-Axthelm tras mostrarse reticente a disertar sobre el concepto de arte urbano, o mobiliario urbano según



Distrito Abierto. Nuevo Campanar, Valencia, 2007.

él, parecía reprochar a su conciudadano falta de voluntad política, para enfrentarse tanto a las discusiones coyunturales del día como a los grandes intereses corporativos. Mientras tanto, el segundo, Hans Stimmam, elegante figura donde las haya, después de mostrar la doble cara de las utopías de la modernidad (socialismo utópico, nacional-socialismo, socialismo-real) y la megalomanía de los grandes estudios de arquitectura de esta nuestra época neo-liberal, parecía quejoso de la falta de atención prestada a los estudios históricos y reclamaba, ya con algo de desilusión, más y mejores proyectos a los arquitectos y urbanistas. Un debate completamente alejado de los que tienen lugar en nuestra pequeña ciudad, en los que cada actor o agente niega cualquier tipo de competencia a su interlocutor incluso en el ámbito que le es natural y propio. Con las imágenes de la Postdammer Platz como fondo resultó en definitiva completamente deslumbrador, casi una epifanía, escuchar al urbanista reclamar más política, y al político reclamar mejores ideas.

Traspasada la emoción, algo wagneriana, quedó una vez más la pregunta de si a estas alturas del nuevo siglo es ya posible llevar a cabo una evaluación o recapitulación sobre la cultura moderna, y si contestamos que sí, que estamos en situación de disponer de conclusiones certeras o mínimamente consensuadas, y de argumentos



Pancarta de la Coordinadora de Fórmula Verda. Valencia 2008.

útiles ¿cuál es nuestra responsabilidad personal, en tanto que universitarios, en tanto que artistas, o en tanto que ciudadanos? Pues bien, un pequeño repaso sobre cuáles han sido las responsabilidades ejercidas, su alcance y su ámbito de actuación es posible sin más que leer a vuelo de pájaro algunos de los artículos publicados por aquí, aunque su orden y distribución no respondan a una reconstrucción literal de lo acontecido en el congreso.

Para comenzar nuestro particular resumen y como punto de referencias me gustaría comentar la intervención, *Arte, Política, interferencias en el espacio público*, de Joan Bta. Peiró, Vicerrector de Cultura de la UPV, intervención que después de dejar bien asentada la idea de que todo arte, desde el neolítico, si es tal ha de remitir a un espacio común, y describir la evolución del arte moderno tal y como fue configurado por la burguesía, se asentaba sobre la idea, ampliamente compartida, de que haciendo excepción de la arquitectura, el resto de las bellas artes se han ido enajenando históricamente de su primitiva función social perdiendo su dimensión formativa y comunicativa. Haciéndose eco del mejor Venturi, Joan Bta. Peiró, hizo hincapié en la transformación del edificio en objeto escultórico y escenográfico, y como buen amante del Art Decó, no dejó de enfatizar el hoy superado repudio al ornamento y al conjunto de artes calificadas de decorativas.

En orden a seguir definiendo el marco de lo que fue nuestro primer congreso también me complace subrayar dos ideas a mi juicio bastante importantes que articularían el discurso de Joan Llaveria i Arasa, *A modo de síntesis. Espacio público y sostenibilidad. Un reto de futuro*, director de nuestro Centro de Investigación. En primer lugar la imperiosa necesidad de rendir tributo a los acontecimientos históricos, de conformar y materializar símbolos con capacidad de servir de catalizadores entre lo individual y lo público, y aún entre lo social y lo político. En segundo lugar la constatación de que dada la complejidad de la ciudad contemporánea y las modernas relaciones sociales no cabe ya definir la finalidad de la actividad escultórica en términos estrictamente monumentales. Parece esencial contribuir de forma consciente a la conformación de un patrimonio, toda vez que ecología y cultura vienen a ser al cabo la misma cosa pero más importante que la materialidad o permanencia del objeto escultórico, vendría a ser su capacidad de incitar a una reflexión permanente sobre las condiciones que conforman nuestra cotidianidad y contribuyen a definir nuestro entorno. Profesional de esculturas de alto poder simbólico, en su labor docente e investigadora Joan Llaveria ha intentado sintetizar desde la idea de proyecto, las variadas corrientes de conceptualismo documental y activismo mediático que informan la trayectoria de muchos profesionales de la escultura, a nuestro juicio, particularmente atenta a los modelos de Kassel y Münster, más que al esquizofrénico humor berlinés.

La ponencia de Sergi Aguilar *La Relación Espacio/Arte privado*, de acertado tono didáctico, lejos de referirse a la controvertida gestión museística española o a su experiencia en tanto que promotor de asociaciones de artistas, quiso referirse más bien a la evolución del Arte Público. Aunque Sergi Aguilar citó de soslayo sus propias aportaciones habló propiamente como el escultor que es, concibiendo el Arte Público como una progresiva ampliación del campo de exhibición de lo escultórico - reducido en ciertos momentos a lo meramente galerístico - y una progresiva ampliación del repertorio de los materiales constructivos, hasta llegar a la biología y al tiempo.

También para Emilio Martínez, en *Arte público, un enfoque interdisciplinar*, el concepto de arte público amplía las posibilidades de intervención monumental, el precedente por antonomasia. Así, una de las discusiones que aparecen en torno a las intervenciones en el espacio público es la relación temporalidad-permanencia de las obras, así como el carácter principalmente verbal de la experiencia visual contemporánea, bancos, kioscos o vallas, farolas,

señales de tráfico, etc. Emilio Martínez se refirió a Hans Haacke y el memorial Mauritztor para acabar parafraseando a Armajani y concluir la imperiosa necesidad de crear equipos compuestos por especialistas de distintas disciplinas en las que el escultor necesariamente juega el papel central.

Javier Gómez Segura propuso *un modelo de política pública aplicada a la promoción del arte*. El modelo del municipio murciano Ceutí, ejemplar en algunos aspectos contrastables, excede de la creación de un museo al arte libre, por su particular atención a la escala humana y sus notables inversiones en la creación de un patrimonio monumental, suficientemente interesante para encontrar eco en un Congreso internacional como este. A pesar de que Ceutí no es Münster resulta un modelo posible en pueblos y asentamientos con suficiente tejido industrial. Dejando atrás las palabras de Javier Gómez, me gustaría comentar que la región murciana carece de una red vertebrada de museos, aunque sólo sea por la dispersión e histórica autosuficiencia de sus comarcas y centros de población. La vida política de Ceutí ha sido por lo demás lo suficientemente agitada para que valoremos positivamente dicho modelo, que en el caso murciano tiene su perfecto contrapunto en el moderno Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

La locuaz, y convincente, Isabel Sánchez Bonilla, nos dejó algo asustados con sus *reflexiones en una Ciudad-Patrimonio de piedra volcánica*, con motivo de la declaración de La Laguna como Patrimonio de la Humanidad. Si muchos ejemplos daban cuenta de rehabilitaciones consecuentes, por su atención al detalle y al lugar específico, en otros tenían un carácter masivo, alienador. Sánchez Bonilla nos habló de la peatonalización mecánica de calles, con pavimento extraído de China.

De acuerdo a Armand-Thierry Esteban en *Sostenibilidad Ciudadana*, la mayoría de las actuaciones en el heterogéneo campo del arte público han sido posibles gracias a la inflación inmobiliaria, que permitió reinvertir excedentes en el sector terciario. Los modelos de macro-edificios se superpondrían a la creación de espacios públicos fantasmagóricos, aislados del entorno, o yuxtapuestos sin más a él. Según Toni Simó, *Art, Espai i Ciutat, del Site-Specific a les Visions*, la desarticulación y evacuación de la ciudad ha venido a converger con un entendimiento fenomenológico y experimental del lugar, abierto a todo tipo de reivindicaciones de tono antropológico (activismo étnico, de género, etc.)

Inmaculada Liñan realiza un prolijo, y detallado estudio del extrarradio de Valencia, en concreto el de Malilla, para acabar apelando a la voluntad de sus habitantes: *El Barrio un elemento constitutivo de Ciudad* que necesita de la participación ciudadana... A este respecto por su interés podemos apuntar aquí sendos artículos sobre el Proyecto Injerencias (hasta 2006), integrado por la Comisión Ciudadanas en Defensa de la Gerencia, y un amplio colectivo de artistas ligados al Laboratorio de Creaciones Intermedia (2001) de la Facultad de BBAA. Nos referimos a *Injerencias! Arte Ciudadanía y Patrimonio Industrial e Injerencias: seis perspectivas...* De acuerdo a Mau Monléon y Juan Antonio Cerezuela, supuestamente la Gerencia, la desasistida zona residencial de los directivos de Altos hornos del Mediterráneo, cerrados tras la crisis siderúrgica de los años 80. Una amplia superficie de 45.000 m² iba a integrarse en una magnificente Ciudad de las Artes Escénicas. Curiosamente los polémicos casos del nuevo teatro romano de Sagunto, y las imaginativas estructuras del cauce del río Turia, principal nervio de la ciudad de Valencia, no fueron objeto de reflexión alguna en nuestro Congreso, quizá por la obviedad de su evidente carácter escenográfico, su pretensión de convertirse en centros turísticos de primer orden y su cuestionable inserción en los flujos urbanos. Una extraña ausencia en todo caso a pesar de que los dos arquitectos responsables han dejado una buena huella en Berlín.

La recuperación de los espacios comunes de una ciudad mítica, hasta ahora relegados por un gobierno autoritario es el propósito del artículo de Luis Montes Rojas, titulado, de forma ambivalente *Santiago de Chile: La Periferia como posibilidad*. Siempre es de agradecer la esperanza en la democracia participativa, una esperanza que se renueva década tras década y que da pocas aunque significativas alegrías.

Así, una presencia especial algo tristona, tiene en la publicación algunos artículos y colaboraciones que muestran el síndrome *Valencia A golpes de Salvem*, en expresión de Miquel Guillem, que tituló así una interesante mesa redonda, integrada por una buena selección de activistas. El propio Guillem comentó con humor que Berlín y Valencia nada tienen que ver puesto que si el centro histórico berlinés quedó absolutamente destrozado por los bombardeos y el telón de la posguerra, Valencia ha sido abandonada y demolida adrede para dotarla de una apariencia moderna. La mesa estuvo integrada por Carla González Collantes, Maota Soldevilla, Josep Pasqual Requena Pallarés y Xurxo Estévez Gantes. Un resumen muy general es que las actuaciones

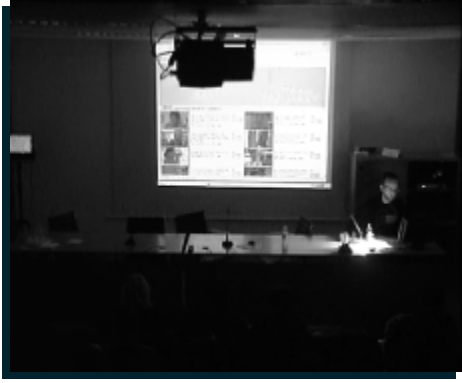
ciudadanas, de intelectuales, artistas, y colectivos sociales en defensa del patrimonio se iniciaron con anterioridad a la democracia misma pero debieron resurgir con la progresiva desconfianza hacia la administración. En nuestra publicación podrán encontrar buena muestra de las plataformas *El saler per al poble*, *Salvem El Botanic*, *Salvem El Cabanyal*, *Salvem L'Horta*, *Salvem Russafa*, etc. A la fecha de hoy por extraño que parezca suelen producirse manifestaciones espontáneas contra los imaginativos proyectos del consistorio, ansioso de aparecer en los media. Una vez más faltaron en la mesa representantes de los principales partidos políticos, así como empresarios de la construcción, y urbanistas. Nos gustaría recordar que en tanto que aglutinante de estos movimientos sociales, la agrupación Ca Revolta fue galardonada en pasadas ediciones con la medalla de San Carlos por la Facultad de Bellas Artes.

En otro orden de cosas habría que reseñar así mismo un grupo de intervenciones y ponencias que sin dejar de lado el problema de la sostenibilidad, no se refieren tanto al problema de la cultura material, tan imbuida ahora por nociones tomadas de la arqueología, el estrato y la catalogación del ajuar, y su conjunto de artefactos, sino que abundan más bien en la noción de la cultura como sistema de representaciones e intercambio de valores simbólicos, para algunos un mero flujo y reflujo de información.

Para Lila Insúa, autora de *Producción de deseos en el territorio urbano*, que menciona la peculiar *Galerie für Landschaftskunst*, el mundo del arte no debe constituirse en un simple espacio de consumo de objetos, puramente hedonista, y sus notas concluyen en su proyecto www.liquidaciontotal.org. En la misma línea puede leerse el artículo de Adolfo Muñoz *Fantasías y realidades sobre una Ciudad Norteamericana ideal*, aborda un interesante trabajo vertido en una web audiovisual. Aunque gran parte del artículo versa sobre las dificultades del trabajo de campo cuasi-antropológico y su implementación en la red, queda la experiencia fundamental de las gentes y del, para nosotros hermoso, paisaje de Vancouver. La emoción vivida impregna también el artículo de Carlos Lacalle sobre la ciudad finlandesa de Tapiola. Lacalle es actualmente profesor de Proyectos en nuestra escuela hermana de arquitectura, en la que se las apaña para transmitir a sus alumnos el carácter biológico del pensamiento, incorporando el caos a la idea misma de proyectar. Imposible deducir de sus líneas el empirismo salvaje del constructor, o la austeridad minimalista que pasa por la anulación del entorno. Especial sentido, quizá más docente que investigador tiene así mismo el artículo conjunto de Atilio Doreste y

Ernesto Suárez, sobre la *Ciudad de Santa María de Guía*, entendida ésta como un paisaje significativo para la difusión de valores de sostenibilidad desde la pintura y la poesía.

Para concluir, nos gustaría hacerlo comentando algunos artículos con cuyos firmantes sentimos, por ser amigos y compañeros del mismo centro de investigación muchas afinidades, aunque no sea otra que la de compartir, cautivos de un cristal engañoso, lo bonito del mundo y lo hermoso del hacer. Nuria Rodríguez que traza su conferencia sobre la pregunta de Dolores Hayden *¿Cómo sería una ciudad no sexista?* nos recuerda a varias arquitectas y que la ciudad que tenemos propone una imagen de la mujer mercancía, que llama al deseo consumista. Sus propias fotografías son objetos seductores imposibles de enajenar de esa futurible *ciudad de las damas*. También Silvia Molinero en *La camiseta en la ciudad*, formada en la tradición situacionista de la escultura contemporánea, apela a la igualdad de derechos, la reparación de procesos judiciales y los desastres naturales, a *Stop Lra* y *Per L'Horta* antes que a los indispensables Ramones: *When I Was Young*. Sólo a través de estas páginas nos atrevemos a pedirle un par de camisetas, que ella diseña con tanta probidad como alegría. Paula Santiago en *Lugares antropológicos y Lugares vividos* propone contra el discurso del espectáculo el discurso de lo mínimo, a base de caminar y mirar. Comentaremos aquí que Paula Santiago, junto a Joaquín Aldás, y el diseñador valenciano Boke Bazán es responsable del proyecto *Distrito Abierto*, un conjunto de publicaciones de reflexión gráfica sobre los barrios de Valencia, donde vienen a converger una selección del trabajo de campo realizado desde nuestro Centro de Investigación Arte y Entorno. En la misma línea cabe situar el trabajo del fotógrafo Cueto Lominchar, tal vez el único *voyeur* responsable que conocemos. Como broche final recomendar el artículo *Urban Art en el Barrio del Carmen*, donde viene a probarse que la apuesta de Juan Canales por el graffiti, simétrica alternativa al otro arte digital, nace de su profundo cariño a las gentes del viejo San Carlos.



comunicados



EL BOCETO DIGITAL. DE LA IDEA A LA CREACIÓN.

Digital sketch. From concept to creation.

Mariano Báguena Bueso

<http://dibuxomassmedia.com>

Resumen: Entre la idea de una obra y su conclusión hay todo un proceso de recreación mental y material, de ensayo y error que redefinirá su resultado final. Las nuevas tecnologías de representación tridimensional han potenciado en ese espacio virtual entre la mente y la materia, permitiendo un mayor control sobre todo el proceso creativo de la obra artística.

Palabras clave: boceto, virtual, infografía, simulación, recreación.

Abstract: Among the idea of an artistic work and its completion are a whole process of mental and physical recreation of trial and error that will redefine its end result. The new technologies of three-dimensional representation have enhanced the virtual space between mind and matter, allowing greater control over the whole creative process of artistic work.

Key words: Sketch, virtual, infographics, simulation, recreation.

Entre la idea artística y su conclusión hay todo un proceso de recreación mental y material, de ensayo y error que redefinirá el resultado final. Ese proceso previo se conoce convencionalmente como *boceto*.¹

Podríamos decir que el primer boceto se genera en la mente del artista, es la idea que se dibuja mentalmente. Sin embargo, la definición general del boceto apunta directamente a lo material, a las herramientas que utilizamos para anotar, recrear o hacer una materialización previa de esa idea, y de lo que se convertirá en nuestra obra; herramientas que nos ayudan a situarnos en el plano material que nuestra obra requerirá... o, continuando con la idea de boceto mental, a pensar sobre esa idea; a re-pensarla, a redefinirla... a redibujarla.

El boceto cumple esencialmente dos funciones: sirve para enfrentarte a lo material y para completar las ideas a través de su plasmación parcial

Las ideas y la materia existen en planos diferentes. Para comunicar una idea tendremos que situarnos en un plano material. Como cada plano obedece a reglas diferentes, el traslado de información de un plano a otro (más bien, la traducción de esa información) será aproximada pero en cualquier caso imperfecta.

Así, el boceto se demuestra como una herramienta para comprobar el comportamiento artístico de nuestra idea artística al mundo material o dicho de otro modo, los bocetos son pruebas materiales de aquello, abstracto, que tenemos en nuestra mente.

La otra función del boceto se produce en el plano mental. Nuestra idea se retroalimenta de la plasmación material. En este sentido, nuestra idea, al reencontrarse a través de un espejo tintado por lo material puede enriquecerse de nuevas asociaciones o soluciones. La idea se concentra y decae su nivel de abstracción, lo que facilita esta función.

Así pues, podemos entender que el boceto intenta minimizar la improvisación material de nuestra obra, por lo que una obra que persigue lo azaroso como un atributo artístico más, huirá del boceto en el paso por el cual esa impronta improvisada deje huella en la obra, pero no en el diseño de otros elementos de esa obra.

Un ejemplo de este aspecto se refleja en los móviles de Calder. Calder construía sus obras apoyándose en bocetos, que le ofrecían referencias de cómo las formas se comportaban en el espacio, incluso el grado de

movilidad que iban a tener, pero no recreaba de forma exhaustiva qué formas describirían sus obras en el espacio mecidas por el viento. Ese elemento, dejado deliberadamente a merced de la improvisación es contrario al boceto.

El boceto guarda una estrecha relación con la obra final ya que intenta ser una reproducción previa de ésta, sin embargo, cada tipo de obra contiene características que facilitan o entorpecen el trabajo del boceto.

Cuando un pintor domina lo material, decimos que su técnica es buena. Su uso de un determinado material es bueno. Es capaz de doblegar adecuadamente “lo físico” para ponerlo al servicio de su mente.

Sin embargo, no todos los bocetos tienen las mismas características frente a la obra final. Por ejemplo, el boceto de una obra pictórica podrá compartir muchos de los elementos de una obra final: dos dimensiones espaciales (atendiendo al concepto clásico de pintura), podrá compartir así mismo técnica, es decir, materia. Un cuadro de óleo puede, naturalmente tener su boceto en óleo (o su sucesión de bocetos, cada uno con una función diferente: carboncillo para definir formas, etc).

Incluso el propio proceso de creación pictórica de la obra final podría ser considerado como el boceto. Un boceto que llega, al fin, al resultado de la obra finalizada. Este hecho ocurre habitualmente con las obras literarias. Un boceto de una obra literaria es una obra final a falta de revisión. La obra final y su previa contendrán a buen seguro coincidencias literales. No hace falta “aprender” a realizar nuestra obra final porque el boceto construirá, a través de remodelaciones, nuestra obra literaria final.

En el caso de la escultura la complicación aumenta ya que contamos con las tres dimensiones espaciales (más la temporal). Cuantos más elementos tiene que hacer frente nuestra obra, más compleja resulta y por lo tanto más elaborado será el proceso de bocetaje.

En el caso del espacio público existen dos elementos que conviene reseñar: la responsabilidad de una obra en un marco público y la magnitud en la que se puede enmarcar la obra.

A diferencia del artista libre, por el carácter público de las obras, éstas deben atender a criterios no sólo puramente estéticos, si no

también funcionales. No me refiero a la función que cumple el arte público, si no más bien a la responsabilidad que nuestra obra adquiere al estar asentada o accesible en el espacio público.

Por otra parte, el campo de actuación de nuestra obra artística, en el ámbito del arte público, puede ser muy vasto. Desde un elemento en una calle, una ciudad entera (como podríamos interpretar en las ciudades de nueva construcción tales como Brasilia o Putrajaya) incluso un marco mayor.



Imagen generada por ordenador para el proyecto de ciudad de nueva construcción llamada ChessCity en Dubai. Dibuxomassmedia.

La escala entre otras características en el ámbito de la actuación de arte público supone una barrera que hace muy interesante la utilización de herramientas de referencia para poder controlar nuestra obra final: maquetas, dibujos... o, más recientemente, herramientas digitales de manipulación tridimensional representan un enfoque diferente para el artista en su enfrentamiento con su obra final y los factores que le rodean.

Todas esas herramientas suponen la (re)creación virtual de la obra final, una virtualización pontenciada a través de la digitalización y procesamiento de la información de mano de la tecnología informática.

Pero la virtualización del arte va más allá de la propia herramienta. Nos trasporta a un terreno más cercano al lenguaje, a lo metafórico y

por tanto nos sitúa más cerca del campo de las ideas, como apunta Quéau cuando dice:

*Lo virtual socaba los fundamentos del lugar (incluyendo nuestra percepción y experiencia de lugar). Lo virtual se sitúa casi por completo del lado del lenguaje. Los vínculos entre lugar y lenguaje se enriquecen y todo ello se traduce en formas artísticas.*² Hemos hablado de las características del boceto y de su implicación con la obra final. Pero la característica más significativa del boceto es su virtualidad; su capacidad para suplantar la obra final (que será así mismo, por su naturaleza simbólica, una obra virtual).

*La palabra virtual procede del latín medieval virtualis, que a su vez deriva de virtus: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes.*³

Acercándonos un poco más a nuestro campo de estudio, podemos apreciar que nuestra capacidad de virtualizar la realidad y el proceso de digitalización de la información están estrechamente relacionados y por lo tanto viene marcada por la aparición de un invento tecnológico: el ordenador.

Si la imprenta supuso la capacidad de reproducir fácilmente la información, el ordenador da un paso más y nos brinda la capacidad, además, de procesarla (e internet, actualizarla).

El desarrollo de la capacidad de procesar y almacenar información nos permite la posibilidad de reproducir escenarios virtuales en tres dimensiones. Esta tecnología es denominada comúnmente como “3D” o “infografía” (un término discutible ya que cualquier obra creada por ordenador podría poseer esta denominación).

El resultado visual (la imagen) que llega hasta nosotros es, a través de la planitud del monitor, en dos dimensiones. Sin embargo, el espacio generado “más allá” del monitor es calculado en tres dimensiones. Igual que nuestra retina fija imágenes planas de la realidad que nuestro cerebro procesa para convertirlas “virtualmente” en tridimensionales, esos escenarios ficticios generados por ordenador son virtuales (es decir, no reales). Siguiendo la visión filosófica de Leví “*Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia*”.⁴

Poder generar e interactuar con este espacio situado “más allá” del monitor, compartiendo lugar en la virtualidad con las ideas, supone una retroalimentación.

Es interesante observar cómo los avances tecnológicos (no sólo del pensamiento) modifican la manera en la que nos expresamos a través del arte. El óleo de los pintores flamencos, el desplazamiento hacia la expresión por los impresionistas (en parte por el descubrimiento de otra tecnología: la fotografía) y toda la fragmentación de la búsqueda desde las vanguardias hasta nuestros días modifican la expresión del artista sobre su mirada. El avance que supone la posibilidad de generar espacios virtuales tridimensionales nos desplaza un paso más desde la ilusión hacia la inmersión.

Este avance tecnológico de la computación aplicada a la visualización aporta diversas ventajas al desarrollo de espacios tridimensionales al atenuar la dificultad del artista público de recrear un “espacio de prueba”. Algunas de estas ventajas son:

- La digitalización de la información se caracteriza por una fácil reproductividad, portabilidad y manejabilidad.

- Nuestros objetos virtuales no se deterioran, permanecerán intalterables y controlados.

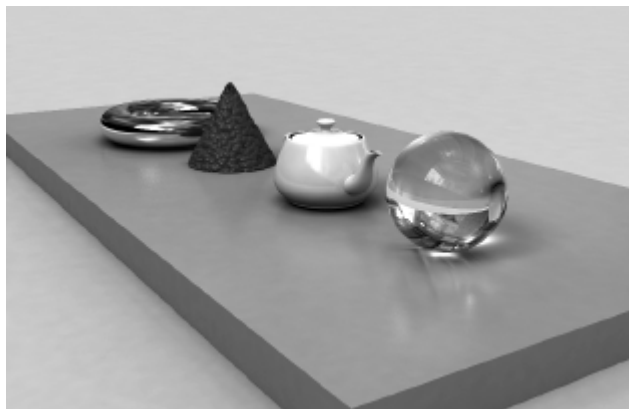
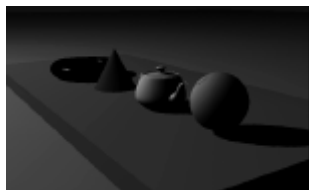
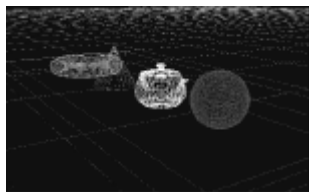
- El espacio y los objetos virtuales pueden ser manejados de forma sencilla. Se pueden mover, escalar, rotar, cambiar su apariencia, etc. De esta manera la obra puede ser visionada desde puntos de vista imposibles en la realidad.

- Se pueden recrear condiciones lumínicas y ambientales precisas (día concreto del año, etc).

- Nos permite recrear la visión del público, realizar el recorrido y comprobar, virtualmente, las sensaciones y efectos que la obra genera en el espectador.

En resumen, nos permite maximizar las funciones descritas del boceto: re-pensar la obra para enriquecerla y enfrentarnos a lo material (implícito en su naturaleza plástica a pesar de su virtualidad).

Es evidente que nuestro espacio virtual no suplanta la realidad. Supone una abstracción conceptual simplificada o emulada de la realidad (igual que el boceto puede suplantar la obra final en una de sus características, por ejemplo, la forma). Para representar fidedignamente la realidad necesitaríamos...otra realidad.



Diferentes modos de representación tridimensional: modo alámbrico (arriba izquierda), modo sombreado (abajo derecha) e imagen con procesamiento de materiales e iluminación (derecha).

Las tecnologías de representación por ordenador han sido principalmente potenciada por la industria del cine y del videojuego. Cada una de estas industrias han descrito de forma diferente (pues diferentes son sus objetivos) estas tecnologías de representación.

La infografía, más conocida en sus siglas en inglés *computer generated image (CGI)* a través del impulso del cine se caracteriza porque el cálculo que realizan los ordenadores no es “en tiempo real”. Este tipo de infografía permite acabados más realistas a través del empleo de algoritmos de simulación física. Obtener los cálculos para recrear la imagen puede llevar mucho tiempo, algo que no se puede permitir la infografía en tiempo real, ya que requiere una capacidad de actualización de imagen muy grande (de varias imágenes por segundo) lo que repercute en una mayor cantidad de “trucos”, efectos para representar la realidad de forma más efectista (pero menos realista).

Mientras que en la infografía tradicional se pueden elaborar las escenas sin la necesidad de que se tenga que realizar los cálculos (*renderizar*) en tiempo real, se tiende hacia la SIMULACIÓN de la realidad. Es decir, a simular los parámetros físicos que existen en nuestra realidad mediante algoritmos basados en la descripción matemática de la naturaleza mientras que en la infografía en tiempo real, se tiende hacia la representación de la realidad de forma más artificiosa. Si la ventaja de la infografía tradicional era la mayor calidad en la imagen, la gran ventaja de la infografía en tiempo real es sin duda la capacidad de interacción. Es evidente que ambas aproximaciones son interpretaciones, pero mientras que la simulación atiende a parámetros físicos, la representación atiende a un mayor empleo del artificio, de la coherencia visual más que la real.

Cuando un pintor (con vocación naturalista) pinta una sombra, su observación particular de la naturaleza (y su interpretación de las leyes físicas) será la que determine cómo será esa sombra. Pero no actúa ninguna ley matemática en su interpretación. Se trata de crear tal artificio que engañe al ojo humano. Que sea “verosímil”. Sin embargo, utilizando las técnicas de simulación informatizada, no es necesario “interpretar la realidad”, si no que la aplicación de leyes matemáticas universales nos dará el resultado del comportamiento de los elementos en nuestro espacio virtual. No se busca el efecto. Ese efecto se presupone.

A través de estas nuevas herramientas podremos calcular cómo cambia la luz del sol en nuestra obra, según el ozono de la atmósfera o la localización terrestre; como actúa la mirada a través del recorrido, cómo se comporta con una climatología determinada o cómo se comportarán los materiales empleados con el paso del tiempo.

La evolución de las tecnologías (el empleo de la perspectiva, el óleo flamenco, la utilización de técnicas mecánicas en el pop... etc) supusieron avances sobre creación artística. Sin embargo, la irrupción de la tecnología de la información nos permiten no sólo emplear esa tecnología para conseguir un resultado, una factura material más satisfactoria, si no también, utilizarla en el proceso de pensamiento de la obra. En su proceso de bocetaje.

Un espacio virtual, creado más allá de la pantalla del ordenador, para minimizar el nivel de incertidumbre, aportar un mayor control sobre la obra final y, en definitiva, un mayor grado de libertad creativa.

¹ Boceto (del it. bozzetto).

1.- m. Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística.

2.- m. Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra..

² Quéau, Phillipe, "La presencia del espíritu" en Revista de Occidente N° 206. Madrid.

³ Lévy, Pierre, Qué es lo virtual, Paidós ibérica. Barcelona. p.17

⁴ Ibid.

ARTE PÚBLICA: AS CONFIGURAÇÕES DIFERIDAS DO ESPAÇO PÚBLICO

Public Art: the adjourned configurations of public space

Philip Cabau Esteves

ESAD.CR Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.

Resumen: Los proyectos de Arte Público recurren a representaciones y modelos usados y desarrollados por la arquitectura y por las ciencias sociales, conformando un paradigma manifiestamente inadecuado al trabajo artístico. Éste, por su parte, tiende sobre todo a elaborar una relación entre una *resistencia de ciudadanía* y las *pre-suposiciones de la autoría* para configurar, por vía de su intervención, una *comunidad otra* que necesita, para existir, de una *cartografía en construcción*, más adecuada al trabajo artístico. El artista plástico que actúa sobre el espacio público es simultáneamente *objeto* y *sujeto* de esa operación. Trabajando las representaciones de esa comunidad, reinventa también la representación de sí mismo.

Palabras Clave: Arte público, cartografía, resistencia, ciudadanía, autoría.

Abstract: The assignments connected with Public Art's recur to well known models of representation, already employed and developed within the architectural practice and the cultural studies that encircle a paradigm that's clearly inadequate to Art processes. In its turn, the Art Work aims to put up a relation between a *citizenship's resistance* and the *motifs of authorship*, in order to conceive - with the Art Work and its procedures - an *Other-Community* that needs, in order to exist, some kind of *cartography-in-progress*, much more tolerable by the artistic work. The Fine Arts artist, while acting on public environment is, at the same time, the *object* and the *subject* of that operation. Working on the representations of that specific community he also reinvents his own images.

Key Words: Public art, cartography, resistance, citizenship, authorship.



William Hogarth, *The South Sea Scheme*, 1721.

*A utopia não é um bom conceito; existe sim uma «fabulação»
comum ao povo e à arte.¹*

Gilles Deleuze

1.

Intervir em Arte no espaço público constitui, para muitos artistas, uma alternativa aos circuitos (galerias, feiras de arte, etc.) do denominado “Art World”. O espaço público constituiria assim o lugar onde é possível sustentar um trabalho envolvido no devir de uma comunidade participativa. Teria ainda a virtude de manter uma exterioridade face às formatações desse outro universo excessivamente auto-referenciado das exposições oficiais. Mesmo que consideremos que esta postura não constitui mais que uma fabulação, o importante é que o território da Arte Pública existe, mobilizando uma articulação fértil entre a comunidade artística e as novas formas emergentes de cidadania – e promovendo, frequentemente, novas formas de inscrição no real artístico. No entanto, falar de um evento de Arte Pública obriga, necessariamente, a fixar o sentido dos termos contidos já na própria expressão. Ou seja, se a palavra Arte transporta consigo o Modo de Fazer e a Singularidade, a palavra Público obriga à definição do Lugar e da Comunidade que o estabelece. É na articulação entre ambas que se inscreve o contrato entre o autor e a comunidade.

Este quadro constitui, a nosso ver, a lógica preliminar de um processo de Arte Pública. Mas o historial das iniciativas associadas à Arte Pública demonstra que não é assim que habitualmente são implementados os procedimentos desta natureza. O processo tende, na verdade, a tornar-se equívoco logo no modo como é proporcionado o acesso, pelas instâncias promotoras do evento, aos dados sobre o lugar. Quando se trata de organizar e estruturar a informação sobre um determinado lugar com o intuito de viabilizar uma intervenção artística no espaço público,² os critérios da arquitectura e do desenho urbano tendem a impor-se, com toda a probabilidade, como referência dominante. Os meios da representação, tanto técnicos como interpretativos, utilizados nessa formulação derivam, até certo ponto, da arquitectura, pois constituem parte integrante das suas ferramentas projectuais. O mesmo acontece, simultaneamente, na elaboração das grelhas de análise para o entendimento da realidade social e das condições vivenciais que constituem aquele lugar específico – sendo, neste caso, as ciências sociais a fornecer os modelos conceptuais capazes de configurar uma leitura política, social e cultural do conjunto.

Nos modelos mais correntes de gestão dos eventos de Arte Pública podem ser identificados estes dois tipos de organização da informação prévia. Esta opção assenta em razões que são tanto culturais como políticas, cumprindo geralmente objectivos de legitimidade, simultaneamente técnicos (salvaguardando requisitos de exequibilidade) e didácticos (integrando uma espécie de interpretação do colectivo dos cidadãos). Ora, existe uma tendência – até pelo facto de a maior parte dos interlocutores na condução deste processo, tanto ao nível da coordenação técnica como da gestão cultural, terem formação em arquitectura e/ou das áreas nas ciências sociais – para estruturar a representação estritamente do ponto de vista de uma ou outra abordagem ou, nas situações mais elaboradas, através de uma formulação que integra ambas.

Este é o cenário com que se depara habitualmente o artista plástico quando lhe é apresentado o “dossier” de lançamento de um projecto³ de Arte Pública. Porém, e porque se tendem a criar ligações indeléveis entre os meios de representação (utilizados para aceder ao real) e os objectivos (a atingir no âmbito de uma determinada intervenção), este tende a ser um modelo equívoco, podendo induzir erroneamente o acesso do artista ao assunto em construção, pois uma resposta em Arte (que manifestará, nos seus resultados, os mecanismos da problematização desenvolvida) possui uma natureza absolutamente distinta de outras áreas suas congéneres no espaço urbano, tais como

a arquitectura e o design. Nos processos envolvendo Arte o problema tende a surgir porque ali os mecanismos de problematização não se dispõem *a priori* no painel de procedimentos, sequencial e relativamente previsível, que caracteriza outras áreas de intervenção no espaço público,⁴ obrigando a uma articulação consideravelmente mais complexa dos dados que alimentam o projecto em curso. Em parte isto acontece porque, tendo a contemporaneidade esvaziado os sentidos heróicos (naturalmente associado a uma determinada comunidade) que sustentavam o monumento escultórico, a acção do artista plástico complexificou-se, levando-o a diluir cada vez mais as fronteiras da sua área de intervenção (no que respeita ao espaço, aos contornos do território profissional ou mesmo à sustentação temporal dessa acção). Insistir no modelo descrito acima – presente na maioria das iniciativas de Arte Pública – tende, frequentemente, a promover um evidente desajuste dos modelos de representação na sua inadequação às características da percepção artística.⁵

2.

Aceitamos hoje como natural a ordem dos factores que determinam a configuração da cidade e dos espaços urbanos, bem como a mecânica político-económica que há mais de meio século desenha o espaço público. Não é possível, contudo, equacionar hoje responsabilmente um projecto contemporâneo de Arte Pública sem considerar, do ponto de vista da análise e do projecto artístico, diversas questões referentes à definição deste território. Até porque este espaço público de que falamos é, hoje mais do que nunca, um espaço eminentemente urbano, com toda a diversidade e volubilidade que o termo contém.⁶ Por outras palavras, as razões que promovem, permitem ou impedem a criação dos espaços públicos não são apenas o resultado da soma das parcelas de uma sofisticada aritmética associada a um só factor isolado, pois as alterações aceleradas do painel constituído por todos daqueles que utilizam os espaços públicos – corpos portadores de outros olhares e outras velocidades – terão que fazer parte desta nova equação. Dir-se-ia que, em grande parte, a dificuldade na abordagem deste problema resulta precisamente de nos encontrarmos numa conjuntura ingrata, num momento de redefinição das categorias que definem o espaço público. Esta caracteriza-se ao mesmo tempo por uma liberdade (decorrente da ruína das regras que a caracterizavam), mas também por um desconforto muito particular – pois apercebemo-nos que os espaços públicos, tal como se constituíam, já não cumprem as dinâmicas e as necessidades dos novos utilizadores.

Muitos reagem considerando que se encontra instalada uma dimensão trágica que é inerente à irreversibilidade deste processo; ou

seja, sabemos que este problema será cada vez mais complicado, não se tratando apenas de uma fase passageira, de uma encruzilhada, no sentido clássico do termo, mas de um padrão com indícios de permanência. Outros consideram, pelo contrário, que dada a natureza recente deste fenómeno, é natural que estejamos ainda a colher apenas os atritos e as dificuldades – o efeito rebarbativo deste embate – e não as suas virtudes, as potencialidades, as suas novas formas. Desconhecemos (e não nos parece que haja, por ora, respostas irrevogáveis) quais as metodologias adequadas para a resolução desta dificuldade; ou sequer se ela constitui um problema real. Uma coisa é evidente: não é, exclusivamente, um problema técnico, um problema de códigos de representação. Adquire-se progressivamente a consciência que esta condição obrigará, muito provavelmente, a um permanente trabalho de resistência por parte do artista plástico. Essa foi, todavia, sempre uma das especificidades do trabalho artístico. A nova dificuldade está em identificar o lugar a partir do qual pode ser construída essa resistência. Pois na sequência lógica da alteração dos quadros económico-laborais da sociedade, são também as fronteiras dos diversos ofícios e profissões que agora se encontram em permanente mutação, reconfigurando a própria comunidade e, conseqüentemente as representações que ela fará do espaço público. Se assim for, a eficácia dessa resistência só pode passar pela delimitação de um território criado conjuntamente por diversos olhares. Um trabalho de resistência só o poderá ser realmente se estiver no "caminho" das forças às quais se pretende resistir. Neste sentido, a Arte Pública tenderá a ser, cada vez mais, um processo que envolverá um trabalho colectivo.

Mas fará ainda sentido, no que diz respeito ao espaço público, falar de atitudes de resistência (que são tanto éticas como políticas)? E, sendo a resposta afirmativa, que formas possíveis/úteis assumirá essa resistência? Quem acredita ainda que o autor/interveniente pode desempenhar, à maneira do primeiro modernismo, o papel do educador (sobre o cidadão e sobre o político)? Parece-nos que as formas de resistência se tendem a manifestar, para o artista (enquanto ser urbano), na adesão a modelos reconhecidos pelos seus concidadãos. E quando se verificam alterações súbitas de paradigma e esses modelos já não satisfazem os novos anseios de resistência, o artista tende a aderir a modelos mais conformes ao novo paradigma. Assim se reafirma sucessivamente o corpo ético-político do artista, permitindo desenhar uma genealogia que percorreu, no último século, um caminho que tomou, nos seus primórdios, o combate político-partidário, prosseguindo depois outro, mais relacionado com a defesa de minorias económicas, sociais e étnicas até finalmente se identificar, mais recentemente, com as demandas da sustentabilidade ecológica, etc....

Neste processo de reconfiguração veloz das resistências que experimentamos hoje, existe, no entanto, uma dificuldade acrescida, que é identificada por todos os intervenientes no espaço público: o divórcio efectivo entre a construção dos significados do espaço público da cidade e a vontade política que os administra. Esta é, para todos aqueles envolvidos e, iniciativas de Arte Pública, uma questão importante. O espaço público da cidade é hoje, provavelmente mais do que qualquer outro, o próprio paradigma onde confluem as contradições originárias da globalização, da situação política ao traço económica e tecnológica em que nos encontramos. Isto passa por entender que vivemos uma fase da história da cidade onde se alteram rapidamente as relações entre a esfera do público e a esfera do privado. É preciso lembrar que uma grande percentagem da população que se relaciona com os eventos de Arte Pública tem hoje menos de 30 anos. E esta é apenas uma das muitas e rápidas alterações⁷ que tomaram o movimento que conforma aquilo que chamamos ainda de Espaço Público.⁸

3.

Quando falamos das representações de um território, do ponto de vista estritamente operativo, o triângulo processual constituído por *Poder, Território e Representação* pode efectivamente ser elaborado a partir das suas cartografias. O desenho do território depende, em grande parte, dos meios da sua representação e do uso que o poder político (com os seus instrumentos técnico-administrativos) faz dessas representações. Porém, recentemente, nas relações entre poder, território e representação algo se alterou. No mapeamento cartográfico do Território e sua aplicação ao projecto do real construído revela-se uma progressiva ignorância e desresponsabilização, tanto por parte dos técnicos como dos agentes do poder. A cartografia foi, e continua a ser, parte essencial da dinâmica estrutural que determina a configuração do desenho de um território enquanto projecto-em-construção. Os processos de representação utilizados hoje têm consequências disfuncionais, tanto para o território como para aqueles que o habitam. Disto resulta um fenómeno paradoxal, particularmente visível na constituição dos processos de Artes Pública: a cada vez maior especialização da cartografia, em vez de permitir uma maior e mais rigorosa cobertura do território de modo a obter uma eficácia operativa mais coordenada tem, na realidade, o efeito oposto: uma crescente e cada vez menor agilidade de relação entre as cartografias. Em vez de se partir do território para a sua representação, é o contrário que muitas vezes acontece. As representações, em parte devido à sua sujeição às velocidades das mutações que caracterizam o espaço urbano, têm vindo a adquirir uma autonomia demencial, isolada da realidade do terreno

e das suas dinâmicas. Isto veio naturalmente originar lacunas tremendas que a inexperiência dos operadores técnicos não sabe colmatar. Começam a surgir, sem serem contudo (a maior das vezes) reconhecidas pelas entidades responsáveis pela administração crítica do território, áreas de sombra nos processos da sua representação.⁹

A progressiva incidência das Artes sobre o espaço público vem confirmar que existe com efeito uma alteração do paradigma que conforma e fixa a identidade dos espaços públicos e que se manifesta nesta crise das representações. Mas muita da essência desses «não-lugares» (para utilizar uma denominação de Marc Augé, também querida dos intervenientes artísticos da cidade contemporânea) tem que passar pela construção de uma nova cartografia do território. Tem sobretudo que passar por uma nova forma de inventar essa cartografia no fórum partilhado do espaço público. Os territórios encontram-se actualmente em profunda mutação. A sua representação está em crise e, conseqüentemente, o uso que se faz dessa representação também. Estas alterações acontecem de modo vertiginoso e em extensão, recorrendo a novos meios técnicos a novas velocidades de leitura e arquivo. Não é por acaso que os artistas plásticos, para fixar modelos de representação do paradigma contemporâneo do espaço público e suas representações, recorrem com tanta frequência a autores como Foucault, Augé e Appadurai. As leituras que estes autores fizeram do espaço urbano permitem salvaguardar a existência daquela margem essencial à configuração de uma *cartografia em construção* que constitui toda a salvaguarda de uma aproximação criativa à intervenção artística no Espaço Público.

É precisamente Michel Foucault que, numa conferência realizada no Centro de Estudos Arquitectónicos, na Tunísia, há já quarenta anos, intitulada « *Des espaces autres* » (os espaços outros):¹⁰ refere que « *o espaço em que vivemos, o espaço do nosso tempo e da nossa história é em si mesmo um espaço heterogéneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vazio, no interior do qual poderíamos situar indivíduos e coisas. (...) Vivemos no interior de um conjunto de relações que definem os posicionamentos irredutíveis, uns e outros absolutamente insobreponíveis* ». Interessava-lhe ali estudar os processos de descrição e análise do espaço exterior, mais exactamente um certo tipo de espaços que encontram a sua existência à margem dos espaços reais, ou sobrepostos a estes. Esses «contra-lugares», como lhes chama, «têm essa curiosa propriedade de estar e relação com todos os outros posicionamentos; mas de uma maneira tal que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto das relações que se encontram, por eles, designadas, reproduzidas ou reflectidas. Duma certa maneira estes

espaços estão em ligação com todos os outros posicionamentos mas, no entanto, contradizem-nos.» Esses lugares, a que denominou «Heterotopias», não são utopias, porque «(...)as utopias são os posicionamentos sem lugar real. São os posicionamentos que estabelecem com o espaço real da sociedade de uma relação geral de analogia directa ou invertida. É a própria sociedade ela própria aperfeiçoada ou a inversão da sociedade, mas de qualquer maneira, as utopias são espaços que são fundamental e essencialmente irreais.» As «heterotopias são lugares com uma existência real, e aconteceram provavelmente sempre em todas as culturas e civilizações. São «(...) lugares reais, lugares efectivos, lugares que estão inscritos na própria instituição da sociedade e que são uma espécie de contra- posicionamentos, uma espécie de utopia efectivamente realizada nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que podemos encontrar no interior da cultura são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, uma espécie de lugares que estando fora de todos os outros lugares sendo, ainda assim, localizáveis.» E é por serem estes lugares absolutamente outros, perante os posicionamentos que refletem e dos quais falam, que lhes chama «heterotopias».

Como deverá ser então equacionado (nesta época de uma mobilidade sem precedentes que cobre a quase totalidade do território construído) o modelo de representação dos elementos que conformam um lugar específico de espaço público? Por outras palavras, até que ponto pode - e deve - ser organizado um modelo de representação prévia (e informação sobre o lugar e suas problemáticas), recorrendo nomeadamente a outras áreas disciplinares de intervenção urbana como o Urbanismo, a Arquitectura ou a Antropologia? Ou encontramos-nos, pelo contrário, num paradigma que inviabiliza qualquer sistematização, devendo a representação residir integralmente nos critérios interpretativos do autor/artista - devendo os promotores dos eventos de Arte Pública considerá-lo como a própria Origem do modelo singular de aproximação, a construir caso a caso?

4.

Aquele que desenvolve uma intervenção no espaço público, particularmente o artista plástico, não pode furtar-se de ser simultaneamente objecto e sujeito dessa operação. As múltiplas escolhas inerentes a um processo artístico fazem do autor o seu próprio projecto. Ao seleccionar as ferramentas do desenho, fá-lo não apenas por motivos de adequação técnica mas também segundo objectivos sujeitos a motivações de autoria - frequentemente também performativa. O corpo disciplinar, os enunciados artísticos e os intuitos dos colectivos presentes

num projecto de Arte Pública formam uma unidade apoiada na adequação dos utensílios e logística técnica. Questões aparentemente tão longínquas, idiossincráticas e improváveis como as sensibilidades, os temperamentos ou a eleição das prioridades – bem como outras razões mais obscuras e ainda não inteiramente conscientes –, consolidam-se progressivamente no todo que constitui o devir do projecto artístico como campo de auto-conhecimento. Com a prática, aquele que projecta vai pensando os processos envolvidos na própria acção de projectar. Neste sentido, um processo de Arte Pública, sendo representação no (e para o) exterior, é sobretudo *projecto de si*. Todo o processo é, assim, um instrumento que permite analisar, conceber e comunicar as próprias condições de enunciação da própria realidade. Este processo só pode decorrer a partir do momento em que acreditemos na sua existência enquanto assunto e ferramenta de problematização indissociável de nós mesmos. Como refere Bruce Nauman escrevendo sobre o seu processo de trabalho (*in Sobre o Desenho, Catálogo da Exposição de Roterdão, 1991*): «Quando se diz algo, há que dizê-lo alto e verificar se acreditamos nisso; depois é preciso dizê-lo ainda mais alto para ver o que os outros dizem, e para ver se o que os outros pensam é credível ou não. É para isto que todo o desenho se realiza; traçam-se uma série de marcas e vê-se o que se pode pensar acerca disso.»

Os elementos de negociação entre autoria e vontade colectiva tornaram-se hoje mais difusos e o escrutínio público só pode, frequentemente, ocorrer no momento da obra acabada e exclusivamente através de apreciação individual (mesmo que por *indivíduo* se considere a comunidade de especialistas ou a comunidade de cidadãos directamente envolvidos no processo). Não é sequer possível afirmar, na maior parte dos casos, que o resultado daquela acção seja uma *solução* – na medida em que o próprio enunciado é subvertido (transmutado) pela própria acção plástica de uma autoria artística. Pode mesmo dizer-se que o sucesso de uma intervenção plástica no espaço público requer esse gesto de ruptura que caracteriza a sustentação (e a razão de ser) de uma operação de arte ao nível do espaço público. Talvez a utilidade da Arte Pública esteja precisamente no facto da resposta do artista plástico se encontrar, tendencialmente, fora do painel das “construções ortodoxas do real”, num espaço exterior à *Doxa*.¹¹

¹ Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972-1990.

² Ao falar aqui de projecto artístico de Arte Pública, referimo-nos a um certo tipo de intervenção que considera, responsabilmente, a acção desenvolvida pelo artista plástico em espaço colectivo, extra-museológico (ver Finkelpearl, Tom, *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge Massachussets, 2001), envolvendo necessariamente um envolvimento activo do artista na construção do processo. Não nos referimos à mera resposta a “encomendas temáticas” como não falamos aqui de espaços integrados em empreendimentos restritivos associados a espaços semi-públicos ou privados (integrando esses outros contextos, a nosso ver, categorias distintas).

³ Referimo-nos, naturalmente, aos recursos de representação do local a agir que constituem o dossier de lançamento do acontecimento de Arte Pública (seja ele concurso ou convite).

⁴ Numa intervenção (projecto) de arquitectura sobre o espaço público entrevê-se sempre uma tentativa de encontrar o elo perdido de uma continuidade (ou descontinuidade) histórica, de uma presença física (tipológica, volumétrica, funcional, programática, etc.) – em suma, uma interpretação sobre o real revelado no desenho, mais ou menos visível, da cidade – enquanto que, em Arte, o sentido não reside jamais na construção dessa ligação inexistente (na verdade, essa peça, a existir, é apenas considerada como uma interpretação de autor no universo estrito das referências da produção artística).

⁵ Tanto o arquitecto como o cientista social pensam a representação do lugar como um diagnóstico que funcionará como ponto de apoio de suporte da acção a ocorrer – acreditando na justeza desse diagnóstico. O artista plástico estabelece uma outra relação com a representação: sendo esta sempre considerada efémera, ela é apenas passagem, movimento, podendo acompanhar a solução artística que se define ou resistir a ela e ser, a qualquer momento, negada ou contradita.

⁶ Particularmente agora, neste ano de charneira onde, pela primeira vez na história das comunidades humanas, as cidades passarão a albergar mais de 50% dos habitantes do globo.

⁷ Ver: Virilio, Paul, *L'Insecurité du Territoire*, De L'Extrême limite à l'extrême proximité, Galilée, Paris, 1991.

⁸ Se, por um lado, existe hoje, a consolidação de vivências partilhadas que constituem um novo corpo que vai tomando conta de uma parte considerável da população mundial (resultante das novas velocidades da informação, do mercado, das estruturas de vigilância e de controle) existe, por outro lado, a permanência de um corpo original, cujo quotidiano se desenrola ainda, no espaço urbano, relativamente desprovido de próteses. Mas, a que ritmos quotidianos nos referimos, quando sabemos que em três décadas apenas desapareceram entre 15% a 20% das velhas profissões, tendo sido substituídas por outras, já consolidadas e em número semelhante, que eram, até há pouco, inexistentes ou meramente experimentais?

⁹ Trata-se não só de uma descoordenação na lógica espacial mas também temporal. Isto é, não há apenas um desajuste entre as áreas cobertas pelas respectivas cartografias especializadas e seus limites, mas o modo como o factor temporal ali interfere também não é equacionado. Na cartografia elaborada hoje, na idade do tempo simultâneo, ainda se utilizam matrizes oitocentistas no registo da informação onde, muitas vezes, as mutações do território são mais rápidas do que a fixação das suas representações.

¹⁰ Foucault, Michel, *Des Espaces Autres*, Cercle d'Études Architecturales, Tunes, 1967.

¹¹ Ver: Cauquelin, Anne, *Petit Traité d'Art Contemporain Seuil*, Paris, 1996.

URBAN ART EN EL BARRIO DEL CARMEN DE LA CIUDAD DE VALENCIA.

Urban Art in the neighborhood of the Carmen of the city of Valencia.

Juan Antonio Canales Hidalgo

Profesor del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, de San Carlos, UPV.

Resumen: Definimos el Barrio del Carmen de la ciudad de Valencia como enclave histórico, como territorio indisociable a la identidad de la ciudad. Este comunicado repasa algunas de las convocatorias y actos realizados en los últimos años: intervenciones anónimas y actividad frenética que denota la recuperación de un territorio degradado durante la década de los años 80. Así, realizamos un breve recorrido cronológico, asociado puntualmente a distintas manifestaciones de la cultura popular o alternativa vinculada al Barrio, y que han utilizado el muro y su entorno arquitectónico y urbano como soporte de las más variadas intervenciones gráficas, con marcada intencionalidad estética, reivindicativa o cultural.

Palabras clave: Barrio del Carmen, pintura mural, *graffiti*, *urban art*, movimientos contraculturales, movimientos juveniles, música *hip hop*.

Abstract: We define the Neighborhood of the Carmen of the city of Valencia as historic enclave, like inseparable territory to the identity of the city. This communiqué reviews some of the assemblies and acts carried out in recent years: anonymous interventions and frantic activity that denotes the recovery of a territory degraded during the decade of the years 80. Thus, we carry out a brief one traveled through chronologic, associate promptly to different demonstrations of the popular culture or alternative linked to the Neighborhood, and that have utilized the wall and their urban and architectural environment as backup of the most various graphic interventions, with marked purpose esthetics, protest or cultural.

Keyword: Neighborhood Of The Carmen, Mural Painting, Graffiti, Urban Art, Alternative Movements, Youthful Movements, Hip Hop Music.

1. INTRODUCCIÓN.

Desde 1944 a 1993, los sucesivos ayuntamientos y gobiernos autonómicos de Valencia, han impulsado Planes Generales de Reforma y Protección Urbana dirigidos a intervenir en el casco antiguo de la ciudad: Planes Parciales que ordenaban la prolongación de la Avenida Barón de Cárcer como eje Norte-Sur, la unión de la Plaza de San Agustín con la del Portal Nou, en el cauce viejo del río Turia. Después de 1993 se han desarrollado Planes Especiales de Protección del Centro Histórico al entenderlo como un Bien de Interés Cultural (BIC), que han concluido en sendas ediciones del Plan RIVA; por otro lado, se han recibido inversiones europeas millonarias para otros proyectos de diagnóstico y rehabilitación del tejido urbano. Las reiteradas campañas publicitarias de promoción del centro histórico como lugar habitable para jóvenes han resultado poco visibles y efectivas: la tasa de población de los barrios que lo conforman permanece bajo mínimos y es elevado el porcentaje de los edificios deshabitados, por desidia municipal o especulación urbanística. Su estado de crisis ya es crónico¹ tras la ruptura de la homogénea y coherente trama histórica de Valencia, que también dispersó a la población original. Casi ha desaparecido la artesanía y el comercio tradicional, la tienda de ultramarinos de barrio se ha reconvertido en *boutique* de vinos; sin embargo, en el último lustro, se han abierto nuevos negocios para otro tipo de consumidores.

Las calles y locales del Barri del Mercat, de Velluters y del Carmen, también se han convertido en soporte de las más variadas intervenciones culturales con marcada intencionalidad estética, crítica o reivindicativa. ¿O acaso siempre fue así? El presente comunicado repasa estos actos, que en la actualidad se cuentan por decenas: intervenciones anónimas y actividad frenética que denota la recuperación de un territorio degradado durante la década de los años 80. Comenzamos con la definición del Barrio del Carmen como enclave histórico, como territorio indisociable a la identidad de Valencia, pues consideramos que sin su conservación y protección la ciudad perdería un incalculable valor patrimonial. A continuación iniciamos un breve recorrido cronológico, asociado puntualmente a distintas manifestaciones de la cultura *underground*, popular o alternativa, vinculada al Barrio, y que han tenido al muro y su entorno arquitectónico y urbano como soporte; además de otras referencias a la música y el activismo social y político, donde significativamente está calando el movimiento *hip hop* y sus derivas en el comercial *urban art*.

2. EL BARRIO DEL CARMEN, ENCLAVE HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE VALENCIA.

El profesor Antoni Remesar² ha investigado sobre temas relacionados con el medio ambiente, el arte público y su interacción con la sociedad; en sus estudios justifica la necesidad de una nueva perspectiva pluridisciplinar de la ordenación territorial. El autor señala dos fases cronológicas para definir el proceso de territorialización de las ciudades occidentales: la primera abarca desde los años 50 hasta mediados los años 70 del siglo XX; la segunda arranca desde 1975 a la actualidad. Las mismas, a su vez, corresponden a modelos distintos de formación del territorio. El primer modelo, “centrífugo”, se vincula al uso del automóvil y al estilo de vida norteamericano, dinámica que genera la dispersión territorial del núcleo urbano; las edificaciones se desparraman por el término municipal y a su vez, los ciudadanos desplazan la actividad productiva y comercial: el centro termina por deshabitarse, y pierde un considerable valor cultural. En este modelo de actuación se abordan controvertidas políticas para la recuperación de los cascos antiguos, que los convierten en distritos financieros o del sector terciario, oficinas de funcionarios, y registros oficiales, espacios de calles vacías a partir de las cinco de la tarde. En el segundo modelo, “centrípeto”, el centro vuelve a ser un lugar atractivo para vivir, aunque la concepción del territorio es diferente: surge como consecuencia de aglomeraciones y aluviones demográficos. Puede establecerse alrededor centros de escaso valor histórico y cultural, pero no por ello menos necesitados de protección. Las mega ciudades crecen ocupando perímetros de entre 50 y 70 kilómetros, su área metropolitana articula múltiples centros, polarizados y unidos a través de corredores de circulación. En este último contexto Remesar considera significativos los enclaves históricos, comunes en la mayoría de las poblaciones europeas, que poseen núcleos de centralidad verdaderamente históricos. Su valor patrimonial, dentro del conjunto físico de la ciudad, genera un interés añadido y demanda una mayor protección: son los espacios depositarios de la identidad y la memoria colectiva.

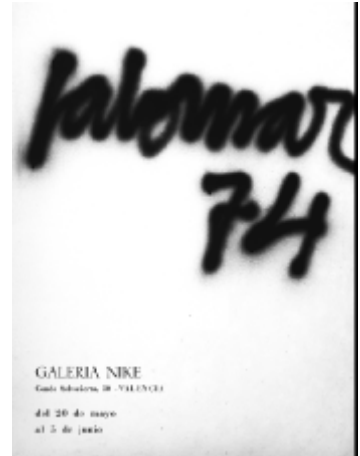
La preservación de los barrios históricos supone, desde la formulación inicial del urbanismo moderno, un problema no del todo bien resuelto. La necesidad de salvaguardar edificios aislados, o conjuntos de edificaciones, debe responder al interés general, en el que confluyen varios factores, entre otros, nos parecen significativos el cultural y el estético, además del evidente interés económico. Pueden justificarse los derribos de ese *tejido malsano* al no cumplir las condiciones mínimas y dignas de habitabilidad. El tejido urbano enfermo en el entorno de los monumentos históricos, debe extirparse, y en su

vacío, crear plazas ajardinadas o espacios verdes: esta afirmación tan obvia se refutaría con la ordenación racional y sostenible del territorio, tarea tan compleja como sutil, proceso que debe consensuar a urbanistas, arquitectos, historiadores, sociólogos... y estamos convencidos que también a los artistas plásticos. En la ciudad de Valencia, el difuso valor de la identidad asociada a “lo valenciano” puede rastrearse en el Barrio del Carmen, el Cabanyal y los Poblados Marítimos, El Saler, la Albufera, la huerta del área metropolitana, etc. Tejido urbano, o próximo a la ciudad, en estado crítico, cercado y en peligro de extinción. La presión urbanística y la especulación del suelo sobre estos enclaves históricos favorecen su degradación. En algunos casos, ya está anunciada su desaparición y el desgaste, o la pérdida de ese valor relativo a la identidad de pueblo. Por otro lado, la industria turística busca ampliar mercado con alternativas al turismo de “sol y playa”, detectó hace algún tiempo que son lugares atractivos para promover circuitos selectos, los del turismo cultural, factor que debería favorecer su conservación.

3. MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES EN EL BARRIO HIPPI O HIP HOP.

El Barrio del Carmen ha sido escenario de encuentros y confrontaciones para generaciones sucesivas de jóvenes, que desde finales de los años sesenta, sintieron la necesidad de agruparse y diferenciarse por razones estéticas, políticas o culturales. Grupos que fueron parte de movimientos contraculturales, como reflejo, más o menos mimético, más o menos sentido, de lo que ocurría en el resto del mundo: la juventud finisecular ya apuntaba “el fenómeno de la globalización del siglo XXI”.

En el estado español, el contexto de una dictadura agonizante y de una transición ahora recordada por la clase política como ejemplar, condicionaba la permeabilidad de los movimientos contraculturales. La simpatía por el movimiento *hippy* tuvo su eco en Valencia algunos años después de su apogeo en los Estados Unidos de América, allá por la década de los 60, cuando los ciudadanos comprendieron que la guerra no se ganaría en Vietnam; este movimiento tuvo un carácter ideológico muy difuso, cercano al anarquismo, con un modo de vida comunitario o nómada, basado en el amor libre, la paz y ciertos aspectos de las religiones orientales. Los *hippies* se mostraron en desacuerdo con los valores tradicionales de la clase media burguesa, consideraban el paternalismo gubernamental, el militarismo, las corporaciones industriales y los valores sociales tradicionales como parte de un sistema caduco, del que se marginaban y renegaban.



Firma de José Gabriel Palomar Aparicio (1974) con esmalte en aerosol, para anunciar su exposición en la Galería Nike, repetida manualmente decenas de veces sobre carteles.

La imagen del barrio se asoció a esta tribu de bohemios durante algunos lustros, aunque los residentes en el mismo fueron contados. Cuenta Miguel Wiergo³ que “esto ocurría en 1971, cuando empezó la movida del Barrio del Carmen. *Capsa* reclutaba inconformes con la política, con la sociedad, con todo. En *Ripalda* se citaban los rockeros. *Cristofer* pegaba fuerte; y la *Casa Vella* se atrajo como un imán a los chicos de Cánovas. En el Barrio del Carmen polemizaban periodistas, fotógrafos y gente que quería destacar en la escena. Recuerdo a Pere Bessó, Amadeu Fabregat, Rafa Ventura, Rafa Gassent, Juli Leal...”

Alrededor de 1980 la *estética hippy*, algo menos los postulados del movimiento, fue absorbida por la industria musical, la moda, el diseño, la decoración, etc. Con los años crecieron los jóvenes *hippies*, se integraron en la corriente dominante de pensamiento y en el sistema económico- social. A su vez, disminuyó el interés mediático por esta subcultura ante el empuje de otras tendencias más afines a las nuevas generaciones (*Matar jipis en las Cies*, SINIESTRO TOTAL).⁴

El *Hip-Hop* fue otro movimiento contracultural gestado en la década de los 70 en la ciudad de Nueva York; surgió entre las comunidades latinas y afroamericanas de los barrios de Bronx, Queens y Brooklyn. El *Hip-Hop* se definió como alternativa al sistema dirigido por los WASP (*White AngloSaxon Protestant*) en los Estados Unidos de América, con la acción, al menos inicialmente, de actividades populares vinculadas a la música: el *MCing* (o *rapping*), el *DJing* (o *turntablism*), el *beatboxing*, el *breakdancing* (o *bboying*), y el *graffiti*; ampliadas con la consolidación del movimiento, y la práctica de cierto activismo político⁵ y el diseño de ropa y complementos.

Entre otras cosas, el *Hip-Hop* es música creada en directo, por la unión del MC (*Master of Ceremony*- Maestro de Ceremonias) que “rapea”, habla/ canta letras rimadas, sobre la base rítmica y sincopada que selecciona el DJ (el *Disc Jockey*, la evolución del tradicional pincha discos de las fiestas). En la acción y mezcla con técnicas propias de *DJing* o *Turntablism* la música se construye con citas y ensambles de piezas, sonidos procedentes de discos de vinilo, fragmentos de melodías, grabaciones propias y ajenas (*breakbeat*, *scratch...*), que en nuestra era digital resultan barrocas y sorprendentes. Aunque estos ritmos se iniciaron con el *beatboxing*, es decir, la técnica de imitar con la boca sonidos de percusión e instrumentos musicales para “rapear” encima, desenchufados de la corriente eléctrica porque la fiesta se inicia en la calle. Al mismo tiempo, si alguien baila, será *breakdance*, siempre y cuando lo permita el MC. La persona que practica este baile se le denomina *b boy*, *b girl* o *breaker*. La expresión plástica de estos jóvenes *b boys/ b girls* con inquietudes estéticas, se dirigió a la escritura sobre el muro, pues así continuaban sus acciones, escribiendo su nombre; pintar *graffiti* con grandes letras de colores y personajes de *cómic* fue consecuencia de lo anterior. Los vagones de metro fueron también soporte inicial, junto al muro, eran la imagen en movimiento, el nombre, pseudónimo o *tag* dejándose ver por toda la ciudad.

Posteriormente, de manera discriminada, todas las superficies del medio urbano son susceptibles de convertirse en soporte para el *graffiti*.⁶ Como conducta vandálica y trasgresora que es, ha sido perseguida durante décadas por las administraciones locales, y ha generado controversias desde diferentes puntos de vista: el vecinal, el político, el sociológico o el artístico.

Esta manifestación de la cultura popular que posee un evidente valor documental, señala donde está lo más vivo de nuestras ciudades, cuánto más urbana, si vale este calificativo, más bombardeadas de *graffiti* estarán. El *graffiti* ha movido intereses comerciales; el gesto primigenio, la autoafirmación de los que se sienten minoría, la búsqueda del respeto y el reconocimiento en el barrio, ha sido plenamente asimilado y explotado por la industria de la moda, la música, el diseño y la decoración. El fenómeno se traspasó de forma mimética a Europa durante los ochenta; sin embargo, también se trasvasaron inquietudes, éticas y políticas, que fluyen ya globalmente, fruto del diálogo y el mestizaje, del intercambio crítico e intenso, entre los seguidores del movimiento *Hip Hop* y la sociedad en la que viven.

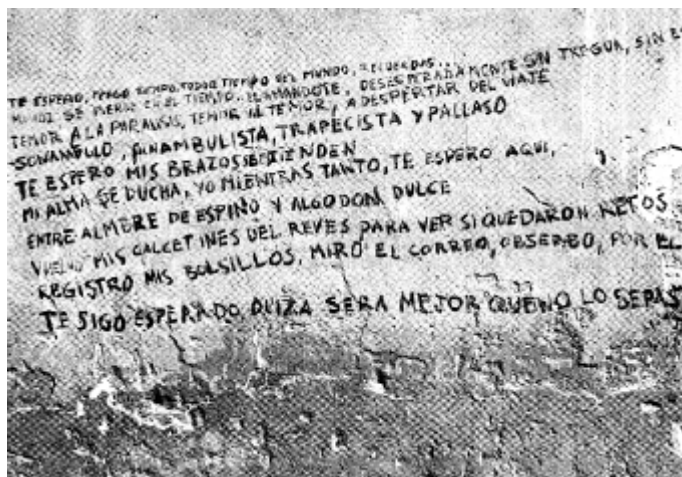


Foto de Mateo Gamón (1994), poema anónimo, publicada en AA. VV., *El Día de la Foto*, Valencia, Amigos de El Día de la Foto, 1994, pp. 24 y 25. "La Calle de los Poetas" o Calle Raga, frente al número 6.

4. MANIFESTACIONES DEL MOVIMIENTO GRAFFITI EN EL BARRIO DEL CARMEN.

Las manifestaciones iniciales del *graffiti hip hop* en el Barrio del Carmen, han evolucionado a la genérica y plural etiqueta *urban art*, no aparecen hasta finales de los años noventa; no así las pintadas y otros *graffiti* autóctonos no vinculados a esa subcultura, pues en el barrio siempre convivieron diferentes "tribus urbanas": *hippies, rockers, heavies, punkies, okupas, mods, news, siniestros, lolailos, pijos, raperos...* etc. Resulta ejemplar la recopilación de imágenes sobre pintadas en el muro, realizada por el fotógrafo José García Poveda, y publicada por el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia; *El Flaco* selecciona pintadas aparecidas en la ciudad desde 1980 hasta el año 2003: algunas ejecutadas con brocha gorda, chorreantes de pintura y de contenido político antifascista, otras pulcras plantillas o *stencils* cuidadosamente recortados con intencionalidad estética y pintados con esmalte en aerosol de la marca *Montana Alien*.

La brigada de obras del Ayuntamiento de Valencia inició en 1994 el repintado sistemático, en blanco en aquella ocasión ahora en grises, para tapar los poemas escritos en el muro de la Calle Raga. Se trataba de poemas escritos a mano, con renglones torcidos en la calleja más recta, larga y estrecha del Barrio del Carmen. Tenemos conocimiento de este hecho gracias al catedrático Miguel Molina, quien nos facilitó la imagen de Mateo Gamón para *El Día de la Foto*,⁷ un detalle donde se aprecia la textura encalada de la pared, la superposición de capas de pintura y el texto poético.

Han vivido el repintado sistemático de sus piezas en las tapias del Barrio, entre otros, los miembros del grupo XLF. End que nos cuenta una historia de amistad y creatividad, que empezaba en 1995:

“la ausencia de toyacos⁸ en las calles hizo que cuatro jóvenes con similares inquietudes se unieran para castigar las paredes de Mislata. Los Radical Hip Hop Boys (RHB) eran Mark, Gafus, Zebra y Safh. Con el paso de los años RHB pasó a significar Rápido Hiper Bólido y los pseudónimos de sus integrantes también cambiaron, ahora se hacían llamar Deih, Xelon, Gons y End”.

Adolescentes, buenos o malos estudiantes de Instituto, con gusto por el dibujo, el *comic*, la música y las películas de Tarantino. Como siempre pasó la vida y en el año 2001, ya con la conciencia de formar una *crew*, pandilla de escritores de *graffiti*, ocupaban todas las paredes de los ejes viarios del Barrio del Carmen, seguimos la narración del End:

“Surge XLF (Por La Face), cuando Deih y Gons estrechan vínculos con Escif (IBM) en Italia, donde cursaban estudios de Bellas Artes. El nombre sugiere la filosofía que les inspiraba. Sin embargo, de regreso a España, la XLF dormita durante algún tiempo. 2003 es el año clave del grupo. Escif regresa de México lleno de energías y propone un planteamiento mas serio: <por la face y además asako>. Ese año se integran Xëlon, End, Julieta, Punto y Cesp. Los XLF eclosionan definitivamente.”



Pieza de End (2005) de la XLF, encargo en la calle Alta.
Dibujo de Julieta (2007), también de la XLF.

El Señor Marmota ha sido otro personaje imprescindible para consolidar el grupo; compartió el primer local de Respeto Total, en la calle Turia, con los XLF, organizando exposiciones y dinamizando la vida cultural del Barrio; en 2006 se trasladaron a *Velluters*, y allí abrieron la sala- estudio Soberana Franke. Respeto Total es un colectivo de diseñadores y artistas que actúan en diversos ámbitos, y que han sentido la atracción de la calle como espacio donde intervenir con sus plantillas. Todos ellos forman parte del Festival Poliniza, el Festival de

Arte Urbano de la Universidad Politécnica de Valencia; en el caso de la programación musical de la primera edición de Poliniza 2006, esta se realizó gracias a la colaboración entre el Vicerrectorado de Cultura y el colectivo *Funk You!*, no casualmente coordinado por un XLF, Xèlon y su alterego Casius Tonen, también parte de la naranja de los *Green Banquito*.⁹

En 2003 se celebraba la primera convocatoria de la acción “¿Pintamos algo?” en el Barrio del Carmen, con amplia repercusión en la Red y desigual en los medios oficiales. La convocatoria se lanzaba desde plataformas cívicas y vecinales, asociaciones culturales y políticas, de origen e intencionalidad heterodoxa: estaban vinculadas al movimiento *okupa*, anarquista y nacionalista de izquierdas o de reivindicación del sistema operativo Linux. El viernes 19 de septiembre se blanquearon las paredes para cerrar el tráfico rodado de la calle Alta el sábado, y llenar de murales las tapias de los solares adyacentes. Allí estaba la XLF al completo, entre otros escritores, profesores de Bellas Artes, pintores, músicos y vecinos. Se llevaron a cabo una serie de acciones bajo diferentes lemas: “Pintamos Algo”, con los ya mencionados *graffiti* mural, mezclados con murales pintada, de contenido político y reivindicativo de movimientos más o menos radicales de izquierdas, que provocaron el rechazo por parte del Ayuntamiento de Valencia a la iniciativa; *El Mur de la Resistència*, escritura poética en el muro, también llamado “activismo poético”, promovida por el Colectivo Libertario *Al Margen*; “Radikal- Lliure”, se trataba de una acción informativa y práctica, publicitando los entornos *Gnu-Linux*; Y una “Exposición de Fotografías del Barrio”, en el local del citado colectivo de la Calle Palma, 3, por lo demás, histórica dirección del movimiento *okupa* en Valencia.

La convocatoria anterior tuvo su continuidad; el éxito asociado a la pintura sobre el muro, su repercusión mediática y aceptación vecinal, fue rentabilizado por los organizadores,⁹ así repitieron el 17 de diciembre de 2005 con “una jornada de creativitat col·lectiva amb el nom de *Pintem Junts!*”: el motivo fue reivindicar la calle como espacio de expresión popular, ante la iniciativa municipal de cubrir de gris algunas pintadas reivindicativas, acto que fue interpretado como censura del Ayuntamiento.

5. CONCLUSIÓN.

El *Graffiti Move*, nos interesa para nuestro estudio del entorno urbano y la pintura mural, por cumplir determinados factores estéticos, a saber: la impropiedad transgresora del soporte utilizado y su carácter



Plantillas de CESP, Respeto Total y algo de ONLY, (XLF), 2006.

efímero; su vinculación y apropiación de técnicas publicitarias y de expresión revulsiva para algunos vecinos; el deseo de comunicarse y autoafirmarse por parte de estos artistas vándalos, mediante el color y la pintura en las paredes. Pero ante todo fascina su deriva, su evolución hacia ese terreno de frontera, difuso y en continua redefinición, que en las publicaciones anglosajonas sobre graffiti llaman *urban art*, al considerar superados los métodos de la vieja escuela neoyorquina y abrazar la era posgraffiti. Situación que puede contemplarse este año, a poco que pases mirando las paredes,¹⁰ por el Barrio del Carmen de la ciudad de Valencia, donde las campañas de represión y limpieza de cientos de *tags* y *potas*¹¹ intentando dejarse ver, no impiden disfrutar de plantillas, adhesivos, papeles pegados con dibujos, hojas de poesía y periódicos pintados, y cada vez más tiendas con ropas, muñecos¹² y juguetes asociados a esta subcultura urbana.

¹ Son claras y rotundas las conclusiones ofrecidas por la propia Conselleria de Infraestructuras y Transportes al justificar la pertinencia del Plan RIVA y sus actuaciones: "La ciudad de comienzos del siglo XVIII, recogida por el padre Tosca en su famoso Plano, estaba configurada por un tejido cohesivo y orgánico, en el que destacaban la muralla con sus torres, las iglesias, los caminos de entrada a la ciudad y los múltiples conventos con sus huertos. De esta ciudad homogénea y coherente se ha pasado a la Valencia de hoy, en la que son visibles las actuaciones realizadas desde mediados del siglo XIX. Algunas intervenciones se han asimilado por la trama histórica, como la calle de la Paz, de gran calidad urbanística con edificación modernista, o la apertura de la plaza Redonda, con tratamiento arquitectónico uniforme. Por contra actuaciones más recientes, como la apertura de la Avenida del Oeste, han producido graves rupturas en el tejido histórico, favoreciendo la degradación -ya iniciada a finales del XIX- del área comprendida entre esta avenida y la ronda, que constituye el barrio de Velluters", en <http://www.cit.gva.es/index.php?id=conclusion&L=0>

² REMESAR, A., Ciudades, barrios, historias, documento de trabajo del Public Art Observatory Project, recurso en red de la Universidad de Barcelona: <http://www.ub.es>

³ Declaraciones de Miguel Wiergo, presidente durante los años ochenta de la Asociación de Vecinos del Barrio del Carmen para la escritora MARÍA ÁNGELES ARAZO, autora junto al fotógrafo FRANCESC JARQUE del libro *Barrio del Carmen*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1986, p. 93.

⁴ Tema original del álbum ¿CUÁNDO SE COME AQUÍ?, publicado en noviembre de 1982. Fue grabado en los Estudios Colores (Mejorada del Campo, Madrid, 1982), producido por los Siniestro Total, letra y música de Miguel Costas, Julián Hernandez, Alberto Torrado y el intérprete German Coppini.

⁵ La filósofa Gabriela Berti (Buenos Aires, 1970) presenta el hip hop como reacción a la estigmatización que sufrían los jóvenes del Bronx en los 70, considerados outsiders del sistema. El lenguaje del hip hop pretende reflejar la realidad social de los que lo utilizan, la vida de la calle, y por esta razón su expansión a otros países se ha producido de una manera imparable hasta llegar al momento actual, en el que el hip hop absorbe las características culturales de los lugares donde se implanta, así el hip hop es un movimiento complejo, que agrupa actividades muy diversas que poseen características artísticas y creativas. Gabriela Berti, Directora del proyecto Hipzoma-Mediatheca Caixaforum; y de las actividades del Centro Social y Cultural de Tarragona desarrolladas durante la primavera y el verano de 2007, dentro del ciclo *Arte Digital y Culturas Urbanas*.

⁶ FIGUEROA- SAAVEDRA, F., *El graffiti en metálico: análisis sobre el graffiti y la circulación monetaria*, Madrid, Revista Historia y Comunicación Social, 2007, 12, 23- 44. Precisamente el último artículo recibido de nuestro colega Fernando, hace referencia a este punto, con ejemplos localizados durante los siglos XIX, XX y XXI en Europa y América, profundiza en los factores que han convertido el graffiti en monedas y billetes en una de las señas de identidad del graffiti contemporáneo, por la consciencia de su valor simbólico y lo práctico de su recurso como medio de comunicación interpersonal.

⁷ AA. VV., *El Día de la Foto*, Valencia, Amigos de El Día de la Foto, 1994, pp. 24 y 25. "La Calle de los Poetas" Foto de Mateo Gamón, poema anónimo. Texto de RODRÍGUEZ, M. (Equipo Lo Otro). El texto Mar Rodríguez invitaba al vecindario a continuar escribiendo poemas sobre la tapia, como acto de libre expresión.

⁸ *Toyaco/ toy*: Es un escritor de *graffiti* sin experiencia o incompetente, también el falso escritor o muñeco de escaso convencimiento que pinta por seguir la moda. Otra definición humorística de *TOYS* es *Trouble On Your System* - Problema en tu sistema.

⁹ Firmaron ambas convocatorias, con algunas posibles variaciones: *Poesiasalvaje*, *Ateneo al Margen*, *Espai Alternatiu*, *Barrio Delcarmen.net*, *CNT-València*, *Endavant*, *Revolta*, *Subestacion De Patraix No*, *Atzacac*, *Alerta Solidaria*, *Pluralia-Tv*, *Per L' Horta*, *Radio Malva*, *Salvem El Botànic*, *El Muro De La Resistencia De Lima* (El Perú), *Nodo50.Org*, *Rebelion.Org*, *Kaosenlared.Net*, *Col-Lectiu Lambda* y *Andar21.Net*. Algunas notas sobre arte, cultura y contracultura pública en la ciudad de Valencia fueron leídas durante la presentación del número siete de la revista cultural Mono, dedicado al tema En las ciudades, el miércoles 26 de marzo de 2006: el comunicado se titulaba "Abajo los grises" por Domingo Mestre.

¹⁰ El proyecto del Grupo de Investigación Pintura y Entorno, La intervención artística como instrumento de análisis urbano. *VLC: Distrito Abierto*, dirigido por el doctor Joaquín Aldás, ha materializado esta idea con dos recientes publicaciones en la editorial Contrastes Culturales. Las mismas pretenden recoger desde una perspectiva estético- artística la realidad urbana de la ciudad de Valencia, desde una vertiente plural y reflexiva.

¹¹ CANALES, J./ CUETO, J. L., *De cara a la paret*, Valencia, Universitat Politècnica, 2007. Tipologías definidas en la publicación.

¹² Ver al respecto, sobre la fascinación de los muñecos, en AA. VV., *Pictoplasma. The Character Encyclopaedia*, Berlín, Pictoplasma Publishing, 2006, p. 118, 200, de Escif XLF y p.114, 115, 238 de VIA VIA, seleccionados en Poliniza 2007, el Festival de Arte Urbano de la Universidad Politécnica de Valencia, organizado por su Vicerrectorado de Cultura.

INJERENCIAS : SEIS PERSPECTIVAS

Injerencias: six perspectives

Juan Antonio Cerezuela Zaplana

Becario FPU del *Laboratorio de Creaciones Intermedia*, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: A través de diversas entrevistas realizadas con posterioridad al evento artístico y social “Injerencias 2006” en el Puerto de Sagunto, se pretende generar un marco de reflexión en torno a su principal motivo de reivindicación: la *Gerencia*. Estas entrevistas han sido realizadas a artistas, coordinadores del proyecto, organizadores y miembros de diferentes plataformas ciudadanas que apoyan el uso público del espacio de la *Gerencia*.

Palabras clave: *Gerencia*, entrevistas, arte público, Puerto, Sagunto.

Abstract: Through some different interviews made after the artistic and social event “Injerencias 2006” in *Puerto de Sagunto*, it was tried to generate a framework of reflection around its main reason of claim: *La Gerencia*. These interviews have been done with artists, coordinators of the project, organizers and also with members of different citizen platforms who claim the public use of a space like *La Gerencia*.

Keywords: *Gerencia*, Interviews, Public Art, Port, Sagunto.

*Anoche soñé que volvía a Manderley. Me encontraba ante la verja, pero no podía entrar porque el camino estaba cerrado. Entonces, como todos los que sueñan, me sentí como poseída por un poder sobrenatural, y atravesé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí.*¹

Posiblemente este fragmento nos suene a una novela de Daphne Du Maurier. O a una película: *Rebecca*, de Hitchcock. Al principio del film, la joven protagonista evoca un lugar al que no es posible volver; un lugar que, desaparecido por completo entre cenizas, ahora tan sólo pervive en el recuerdo y en el mundo de ensueño.

No obstante, muchas veces, la inaccesibilidad a determinados espacios no se produce únicamente debido a su inexistencia física debido a su desaparición o destrucción, sino a otra serie de complejidades que implican, por ejemplo, el establecimiento de lo privado y lo público en la esfera social u otro tipo de relaciones simbólicas: restricciones horarias de apertura y de cierre, autorizaciones, pasaportes, números de identificación, etc., que constituyen en sí el modo de acceso a estos lugares, etc. Así pues, asistimos a un conjunto de espacios que, pese a estar presentes en nuestra sociedad, permanecen, a través de su aislamiento o inaccesibilidad, en una esfera diferente a la nuestra. Son lugares de los que sabemos que existen pero que normalmente no podemos visitar por algún tipo de restricción. Son lo que Foucault denominaba “heterotopías”.²

La *Gerencia* del Puerto de Sagunto ha sido siempre un espacio privado y totalmente inaccesible para un pueblo que la reclama como lugar público y apto para toda la ciudadanía. Durante el álgido momento de la industria se trataba de un espacio reservado para los gerentes de la fábrica y, por tanto, exclusivo para los altos cargos e inaccesible para el resto de los obreros. Cuando se trata de un pueblo tremendamente marcado por la represión franquista y por la lucha del movimiento obrero, la herencia de un espacio gobernado por un potencial histórico y simbólico como lo es la *Gerencia* se transforma en el deseo de sus ciudadanos, y en una lucha continua en torno a su reivindicación. Esta herencia es la herencia de una historia, de una memoria. Una memoria capaz de mantener despierto un lugar en la mente de todos los ciudadanos del Puerto de Sagunto. Es así que quizá forme parte del sueño de todos ellos.

En este texto se presentan, a continuación, entrevistas a determinadas personas que han vivido de cerca o que, al menos, mantienen una relación más o menos directa con el contexto



Mau Monléon.



Ángel Olmos.

reivindicativo en torno a la *Gerencia*. Todas estas personas también coinciden en que tuvieron algo que ver con las jornadas: Injerencias!, llevadas a cabo durante los días 16 y 17 de julio de 2006. La idea de estas entrevistas es recuperar, desde la particularidad, algunas de las pequeñas aportaciones a este evento, así como algunas de las ideas en torno a lo que supuso Injerencias y a lo que actualmente constituye un espacio aún privado, como lo es la *Gerencia*.

MAU MONLEÓN PRADAS. *Doctora y Profesora Titular en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, miembro del Laboratorio de Creaciones Intermedia del Departamento de Escultura, artista y coordinadora de Injerencias 1998 y 2006.*

J.A.:³ ¿Cómo definirías la *Gerencia*?... ¿Qué es la *Gerencia*?

M.M.: Pues la *Gerencia* es en este momento un estercolero, un estercolero que pertenece a la empresa ARCELOR. Y... ¿qué podría ser la *Gerencia*? La *Gerencia* podría ser una magnífica ciudad-jardín de ciento cuarenta y cinco mil metros cuadrados; podría ser un espacio público estupendo para que la gente disfrutara de él. Está marcada por el estigma del franquismo. Eso es indiscutible, porque la *Gerencia* es donde vivían los gerentes de Altos Hornos del Mediterráneo (AHM); con lo cual siempre ha estado vetada para el obrero, para el ciudadano..., y lo que quieren los habitantes de Puerto de Sagunto y lo que queremos todos es que ese espacio sea público de una vez por todas, y no que hayan unas promesas tras otras tanto por parte de ayuntamientos como por parte de la Generalitat de convertirlo en público y de que nunca se haga nada.

J.A.: ¿Cómo surge Injerencias?

M.M.: Bueno, pues, en el año 1998 estábamos en el aula de *Proyectos de Arte Público* de Escultura, en las clases; y planteamos hacer un proyecto de participación ciudadana. Cada alumno expuso diferentes

posibilidades y hubo un alumno que era Tato, del Puerto de Sagunto, que nos explicó en qué momento se encontraba la reivindicación de la *Gerencia* de Puerto de Sagunto. Yo conocía apenas el tema, y nos interesó a todos muchísimo. Realmente, meterse en este tinglado de organizar algo como lo que ha sido Injerencias a lo largo de estos años sólo se puede hacer si comprendes el legado de Patrimonio Histórico-Cultural que significa la *Gerencia* en sí misma. Injerencias se puede comprender como un proyecto participativo y de colaboración. Participativo a nivel de que se buscaba una participación entre arte y ciudadanía. Y de colaboración porque se trabajaba directamente codo con codo con la *Comisión Ciudadana por la Defensa de la Gerencia Pública*. La *Comisión Ciudadana* llevaba desde el año 1995 realizando diversas reivindicaciones. La gente joven tuvo ahí mucho que ver: colectivos de okupación que se metieron en los chalets, por ejemplo, y que además fueron encarcelados por ello. Entonces, el primer Injerencias surge de una manera muy espontánea como una fiesta. Es la III Fiesta por una *Gerencia* Pública y lo que pretende es generar mucha participación que, realmente se consigue, porque hubieron hasta dos mil personas o más que hicimos una cadena humana alrededor de lo que era todo el recinto de la *Gerencia* para conseguir una manifestación solidaria en torno a esa reivindicación pública.

J.A.: O sea, que Injerencias surge en un compromiso y en una actitud colaborativa y participativa con la ciudadanía...

M.M.: ... Hay una cosa que es importante. Cuando estás en la esfera pública... cuando estás haciendo un arte social, participativo, de colaboración... es importante que tengas en cuenta si estás haciendo una obra de arte para la galería, para el museo, o una intervención para la calle... Todo ello supone un compromiso con la sociedad, pero también, si estás en la clase, en el aula mismo, estás educando... estás en la institución, estás haciendo que la institución participe en la sociedad. Ahí es donde se da una conexión realmente entre arte y ciudadanía, y es posible que ese *arte* se convierta en un instrumento para utilizar incluso con fines activistas. Tras nuestra intervención de 1998, que fue una de tantas que se realizó en reivindicación de la *Gerencia*, en el año 1999 la Generalitat ya prometió - con Zaplana en la campaña electoral - que se otorgaría ese espacio para *Teatres* de la Generalitat. Eso hizo que mucha gente se relajara, y que la *Comisión Ciudadana* dejara un poco de lado esa lucha tan fuerte que había llevado desde el año 95. Claro, las promesas políticas ya sabemos... hay que ir negociándolas, pero también hacen de alguna manera que la lucha no esté ahí todos los días porque ya se te ha prometido que eso va a ser público. Yo recuerdo que no era la idea que la gente llevaba en

mente. Recuerdo que la gente reivindicaba ese espacio como algo totalmente público, como jardín público. Querían locales de ensayo de música para gente, querían también locales para asociaciones, querían incluso que formara parte de un museo arqueológico industrial... Pero bueno, no se les había ocurrido la idea de que formara parte de *Teatres* de la Generalitat, pero en fin, bienvenida la idea si al fin y al cabo iba a ser público.

De ahí surge ya Injerencias del 2006 - la segunda edición de Injerencias -. Esta edición es mucho más calculada. (...) Ya hay una promesa por delante, ya hay muchos años de desasosiego porque no se han cumplido las promesas. Ya se sabe que va a haber una negociación en torno a la *Gerencia* muy pronto... nosotros realizamos las acciones en junio, mientras que ya se sabe que en julio se van a reunir las partes implicadas: empresa, Generalitat, Comisión Ciudadana, Ayuntamiento, etc. Entonces, ahí ya lo que hacemos es formar un grupo de presión. Otra vez, Bellas Artes, alumnos y profesores, ciudadanos de Puerto de Sagunto, artistas, diferentes colectivos de teatro, de música, etc. colaboramos para llamar la atención sobre la reivindicación que se estaba pidiendo desde el 95. (...) Ya no podíamos ocupar la *Gerencia* en su interior, precisamente por el estado decadente de la misma y por su peligrosidad, pero nos planteamos ocupar el casino, que sí que pertenece a la *Gerencia* y que actualmente funciona, y también la calle principal que es la Avenida 9 d'Octubre, que sería el espacio público más representativo que todo el mundo conoce porque es donde está vallada la puerta principal de la *Gerencia*. (...) En estas Injerencias del 2006 ha colaborado el Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV. Yo creo que es muy importante que instituciones como la Universidad Politécnica, con sus grupos de investigación, se impliquen en estas reivindicaciones y acciones sociales que tienen un fin realmente público y para la ciudadanía, porque todos somos ciudadanos y todos tenemos derecho a estar en ese espacio público. (...) La Universidad puede jugar un papel fundamental en el apoyo a estas cuestiones (...).

ÁNGEL OLMOS GAUSES. *Portavoz de la Comisión Ciudadana por la Defensa de la Gerencia, ha sido empleado de la siderurgia en el Puerto de Sagunto, y Secretario Comarcal de CCOO del Camp de Morvedre.*

M.G.: ¿Qué sabes sobre la huella de la represión franquista sobre fábrica y sus trabajadores?

A.O.: (...) Hombre yo sé que en las oficinas generales y los sótanos ahí hicieron las purgas de los trabajadores. Ahí los repasaban. Y de ahí salían a la cárcel o al pelotón de fusilamiento.

M.G.: ¿Esto cuándo fue?

A.O.: Pues... esto fue entre el 1939 y 1945 aproximadamente. Ése es el grueso mayor, en el que existe más la represión de cara a los trabajadores, porque el franquismo faculta a las empresas (...) y esta empresa había sido zona republicana. (...) Ésta era una empresa que se dedicaba, no a fabricar armamento, pero sí a preparar material para armamento, que no es lo mismo. Entonces, esta empresa, cuando terminó la guerra, fue cedida o vendida por cuatro perras a Altos Hornos de Vizcaya, que había colaborado bastante con el régimen franquista cuando su alzamiento militar (...) y cuando se termina la guerra, esta empresa, que era Altos Hornos del Mediterráneo se la ceden a Altos Hornos de Vizcaya, pero le dan la facultad de expurgar, de encontrar los adictos y no adictos al régimen. Entonces, aquellos que se habían destacado sindicalmente durante la República y la Guerra Civil Española (...), fueron encarcelados, fueron perseguidos y desterrados de este pueblo. Yo tengo un tío - hermano de mi padre - que se tiró cinco años en la cárcel simplemente por ser sindicalista, y doce años sin poder venir al Puerto de Sagunto. Total: 17 años desterrado de este pueblo, y tres de esos cinco años estuvo con la medalla de pena de muerte. (...) Además, entre Sagunto y el Puerto fusilaron de cincuenta a sesenta personas, trabajadores la inmensa mayoría de ellos. Quiero decir que es una etapa muy difícil, una etapa muy negra.

Yo viví la Guerra (...) porque esta zona se bombardeó mucho; fue abandonada totalmente por ciudadanos y ciudadanas. Se tuvieron que marchar fuera de aquí (...). Quiero decir que esta zona fue muy castigada. Aquí venían desde Pollença, que era donde estaba la base de hidroaviones, venían los *búunkers* alemanes a bombardear este pueblo porque era una zona a abatir, porque era una zona republicana, y una fábrica que trabajaba para la República...

M.G.: ¿Mientras tanto, aquí en la *Gerencia* vivían los gerentes?

A.O.: Sí claro, en ella estaba el director junto con todo su equipo de ingenieros de toda la fábrica.

M.G.: ¿Y se construyó esto entonces?

A.O.: No, no. Esto se hizo por el año veintitantos, pero la fábrica se hizo en el año diecisiete. Antes de hacer el colectivo de chalés [de la *Gerencia*] había un centro en la parte de abajo del pueblo que llamábamos el Hospital Viejo, porque aquello fue residencia de la Ingeniería de la fábrica antes de ser hospital. Cuando dejó de ser residencia para convertirse en hospital es cuando se hizo todo esto [la *Gerencia*]. Esto se empezó a hacer en el año veintiuno, veintidós o veintitrés, que es cuando ya se trasladan de aquella zona del Hospital Viejo y se vienen

aquí. ¡Y claro! ¿Quién tiene aquí chalés? Los que eran jefes de departamento, y el director. Los ayudantes de ingenieros, que es lo que hoy se llaman ingenieros técnicos, no podían estar dentro. Por eso, en los años cincuenta y pico, esos chalés azules que hay en la parte de allá se hacen justamente para que no exista una “mezcolanza”, porque muchos de esos peritos – ingenieros técnicos hoy día – eran gente que en su mayoría procedían de unos padres obreros, de trabajadores obreros, o de abuelos obreros. Entonces... era mezclar la casta... Yo recuerdo que las oficinas generales se hicieron en el 1921. Por eso te digo que los chalés pueden estar años arriba, años abajo. En esa etapa de la *Gerencia*, la generación mía, y anterior a la mía – mis padres, mis abuelos – llamaban a esto *El Vaticano*, porque no podía entrar nadie...

M.G.: ¿Pero cómo puede ser que todo esto esté cerrado?

Hombre... cuando viene la Reconversión se cierra la fábrica, y entonces esto se queda deshabitado. (...) La fábrica se cierra por la Reconversión. Hay una lucha muy larga de dieciocho meses donde participó plenamente todo el pueblo: mujeres, jóvenes y trabajadores (...) Yo en aquella etapa era el coordinador de todos los sindicatos – el coordinador entre los trabajadores y el pueblo –. Fue una etapa muy rica en el sentido de que una vez más el pueblo y también las mujeres, se tuvieron que poner al frente de muchos problemas, que era intentar salvar la siderúrgica. Eso duró dieciocho meses. A los dieciocho meses, mantuvimos unos acuerdos iniciados en mayo del ´81, pero fueron anulados. Automáticamente nos fueron acorralando a los trabajadores. Primero empezaron a dar cartas de despido para la gente más mayor... en fin... amenazando a la gente. Entonces después de todo este proceso es cuando a los trabajadores, acorralados prácticamente, nos llevan a la votación a votar si se cerraba o no se cerraba la fábrica, con arreglo a las directrices que mandaba la dirección y el gobierno de la época. Yo fui de los mil y pico que votamos en contra de que eso fuese así, pero fue. Entonces, a partir de ese momento del cierre se pierde lo que era la Compañía Minera de Sierra Menera que era lo del ferrocarril (...) pero se pierde también todo lo que era la *Gerencia*, conjuntamente con la fábrica; se cierra todo. (...) Eso se queda así y es cuando nosotros, los trabajadores, que habíamos tenido prohibido estar en esta zona, penetrar en esta zona, disfrutar de esta ciudad-jardín pues... se nos ocurrió la genial idea de que esto tenía que recuperarse para el pueblo.

CARLES XAVIER LÓPEZ BENEDÍ. *Miembro de la Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia y del Colectivo La Compañía.*

M.G.: Carles, cuéntanos cuál fue tu primera experiencia con la *Gerencia*.



Carles Xavier López.



José Juan Martínez.

C.L.: Mi primera experiencia con la *Gerencia* viene de hace muchísimos años cuando eres pequeño - yo soy del barrio, un poquito cerca de aquí - y ves que hay una zona con muchos árboles, con muchos jardines, donde hay unas alambradas que no puedes pasar, que es toda la Avenida Jerónimo Roure (...) Eso sería el recuerdo más infantil. A partir de ahí... ¿cuál es nuestra sensación hace doce años? Pues para mucha gente que estamos en esa juventud pletórica [supone] el entendimiento de un espacio donde viven muy pocas familias que es la herencia de la siderúrgica y que es un espacio que tiene que ser para el pueblo. Nos juntamos un grupo de gente, y en nuestro caso formamos el colectivo *La Compañía para la Defensa del Patrimonio Industrial* e hicimos un manifiesto un 1 de mayo que se llamó *Lo del pueblo para el pueblo*.

M.G.: Y, ¿cuál fue el día que pusiste por primera vez el pie en la *Gerencia*?

C.L.: No sabría delimitarlo, pero sí que la primera sensación que tengo es venir a ver a los jóvenes de *Terratrèmol* que habían hecho la ocupación de uno de los chalés...

M.G.: ¿Sientes en ese momento ese espacio como tuyo?

C.L.: Más que como mío, siento que es un espacio que debe ser para todos. Tengo esa sensación de decir: es un espacio bonito, es verde... arquitectónicamente contrasta con el resto de la ciudad... y es esa sensación de decir ¡qué bonito sería esto puesto para los demás! Qué bonito podría ser estar paseando y pensando que no son casas de los directivos de fábrica - que era lo que era - para las "familias con apellidos", sino que fuera un espacio para el resto de la ciudad, ¿no? Yo creo que es el eje *vertebrador* del compromiso con este espacio: la defensa de un espacio que debe volver al pueblo, de una empresa que ha cerrado la siderúrgica, una empresa que debe muchísimo a nuestros padres, nuestros abuelos, a gente como nosotros que son trabajadores y trabajadoras, y que debe de volver al pueblo... sin ser conscientes de que estamos peleando con una de las mayores empresas del país.

M.G.: ¿Cuándo comienza la Comisión Ciudadana

C.L.: La Comisión Ciudadana empieza en un proceso en el que se van sumando sensibilidades y sensaciones, desde el movimiento sindical como es CCOO que es importantísimo, la sensibilidad ecológica de Agró (...) y es en septiembre cuando, en base a un manifiesto, se cree que la Comisión Ciudadana para la Defensa de la *Gerencia* tiene que empezar a sumar sensibilidades del mundo feminista, sensibilidades del mundo cultural, del mundo social, del mundo deportivo, y se convierte en una experiencia casi modélica, mediante la suma de tipos de organizaciones muy diferentes que empiezan a defender que la *Gerencia* sea pública simplemente, y el concepto “público” está diciendo que deje de ser propiedad de la empresa y que, además, el uso sea también para la ciudadanía.

M.G.: ¿Qué objetivos se plantea inicialmente la Comisión Ciudadana?

C.L.: El primer objetivo cuando nos juntamos la Comisión Ciudadana es hacer entender a la población que aquí tenemos un recurso espectacular, impresionante, y que la gente no conoce porque está cerrado, como está cerrada esta puerta; que la gente no conoce porque no le han dejado entrar, y que la gente cree que estamos en un momento en el que se ha cerrado fábrica y mucha gente cree que también esto tiene que ser arrasado porque todo lo que signifique la fábrica, los Altos Hornos, es la visión de la pérdida y la derrota del movimiento obrero.

M.G.: ¿Qué movilizaciones anuales hacéis aparte de Injerencias?

C.L.: Nosotros tenemos como una línea que, desde los primeros años, consiste en una fiesta anual. Esta fiesta anual se ha quedado en los últimos seis años en el Nou d'Octubre, que es el lugar de celebración del día del País Valencià. Aquí, el gran referente es la *Gerencia*. Durante todo el año se van haciendo seguimientos intentando negociar con Ayuntamiento, con Generalitat, el (...) objetivo de que esto sea público y sea puesto en valor. Y sobre todo, estos últimos años han sido: intentar hacer que la Generalitat cumpliera el objetivo de que esto fuera, en un principio, la Ciudad de las Artes Escénicas... y ahora, lo que será el Campus de las Artes Escénicas (...).

M.G.: La *Gerencia*... ¿qué es antes y después de la Comisión Ciudadana?

C.L.: Antes de Comisión es un espacio ocultado.

M.G.: ¿Y ahora?

C.L.: Ahora sería un espacio visibilizado... aunque a veces un poco la sensación de no haber conseguido que sea pública... Yo ahí soy optimista.

Lo más interesante de la *Gerencia* en estos momentos es que sigue viva, sigue en pie, y que durante todos estos años hemos conseguido al menos que no sea derruida, que no se haya perdido la integridad del conjunto, que no se haya utilizado simplemente para hacer viviendas o para generar un lucro de la empresa. Ése es el gran éxito después de tantos años: no será pública, pero al menos existe.

M.G: ¿Existirá Injerencias 2007?

C.L: Injerencias para nosotros es un proyecto muy bonito... hemos hecho dos Injerencias hasta el momento... Injerencias es un proyecto de reto, de juntarnos el mundo de la Universidad con el mundo de la realidad social, el mundo del arte con el mundo de la reivindicación, el mundo de lo prohibido con el mundo de lo público, la intervención con lo cultural, con lo social... juntarse estudiantes con profesores, con gente de asociaciones...

JOSÉ JUAN MARTÍNEZ BALLESTER. *Técnico de Laboratorio en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, artista, y coordinador de Injerencias 2006.*

M.G.: José Juan, ¿podrías explicar en qué consistió tu obra *Camp de Joc*, realizada para Injerencias?

JJ.: Claro... mi trabajo consistió en pedirle a una serie de alumnos del Instituto Jorge Juan del Puerto de Sagunto que, sobre el plano de la *Gerencia*, actuaran como urbanistas; que decidieran qué es lo que querían ellos que la *Gerencia* fuera. Todos conocían perfectamente la *Gerencia*, se habían colado... cuando yo fui a hablar con ellos todos habían entrado aquí varias veces; sabían perfectamente cómo era... pero hay una cosa que a mí me resulta muy graciosa. Se supone que un niño, cuando nace, es el ser más egoísta del mundo, es decir, todo lo que quiere es para él, sus juguetes son para él (...) y conforme crece, se va abriendo y cediendo espacio a la sociedad. En cambio, los políticos y los urbanistas son los que están en la sociedad y no son egoístas. Hay una cosa que me resulta muy chocante y es la siguiente: todas las propuestas que hicieron estos niños podían ser más o menos imaginativas, más o menos originales. Podían ser también más o menos imposibles... (...) cada uno hizo la propuesta que quiso. Había una propuesta de centros culturales, hay quien propuso un parque acuático, hay quien propuso que prácticamente todo fuera una piscina, o campos de fútbol, no sé. Había un poco de todo. Pero en general, lo que yo sí quisiera destacar es que todo, absolutamente todo, eran propuestas colectivas hechas por estos chavales que supuestamente son el ejemplo del egoísmo. Justo en la edad del pavo es cuando empieza ese conflicto

entre lo público y lo privado, el egoísmo y la cesión al otro. Pues justo a ninguno se le ocurrió parcelarlo y hacer pisitos... yo quiero esto para mí y esto otro para ti (...) Bien, esto me parece muy contrapuesto a la actitud que toman los políticos a la hora de tomar las decisiones que afectan a los espacios públicos, que lo que hacen precisamente es todo lo contrario. Creo que es una anécdota que resume bastante bien qué es lo que el Puerto de Sagunto quiere para este espacio.



María González.



Paquita Rochina.

MARÍA GONZÁLEZ MARÍN. *Artista, miembro del Kolektivo Ovnipuerto... o no, y coordinadora de Injerencias 2006.*

J.A.: ¿Qué es para ti Injerencias?

M.G.: Para mí Injerencias era... ha sido un proyecto de vida en un espacio concreto con gente concreta que quería algo, que quería que cambiara algo para mejor. (...) A mí, me parece inmoral realmente que haya un espacio al que la gente no pueda acceder. Yo recuerdo que nosotros entramos en los sótanos del edificio de oficinas y allí realmente fue cuando yo quise trabajar (...) no quería hacer otra cosa (...) Injerencias realmente no era un evento artístico, sólo artístico, que era lo que a mí realmente me interesaba y al *Kolektivo Ovnipuerto... o no*⁴. Era un evento de vida... era un sitio donde se pedía algo, se reivindicaba algo... Desde luego, es necesario que este espacio lo pueda disfrutar todo el mundo, de una u otra manera... que se haga sociedad, que se haga vida. Me gustaría que la *Gerencia* fuera vida.

PAQUITA ROCHINA BLASCO. *Administrativa del Casino Recreativo y Cultural del Puerto de Sagunto.*

M.G.: Cuéntanos un poco qué es y qué ha sido el Casino Recreativo y Cultural durante todo este tiempo.

P.: Pues... el casino, como sociedad, tiene más de cincuenta años y... claro, era el símbolo exterior de fábrica para sus trabajadores. Esto es una sociedad recreativa para el disfrute de los trabajadores de AHM.

En un principio esto era la casa-gerencia donde se hospedaban los ingenieros, los arquitectos que venían del norte. Todos los altos cargos venían del norte. Como venían temporalmente, se hospedaban arriba en la casa-gerencia. Y esto era pues... el salón social. Luego se abrió para los “empleados”: no a obreros (...) ni barrenderos ni nada de eso... sólo cargos medios, y era el salón social. En él se organizaban las mejores fiestas, juegos florales (...) Aquí era donde estaba la poca vida cultural que en aquel entonces había en este pueblo. Todo salía de aquí, del casino.

M.G.: ¿Y qué pasó cuando la Reconversión?

P.: En la época de la Reconversión esto estaba muerto. Antes... un período anterior y otro posterior a la Reconversión – tres o cuatro años antes – esto estaba muerto, pero totalmente muerto. De hecho el casino tuvo otra sede social en la playa, porque en la época de la Reconversión todo el mundo pensaba que esto se iría todo al traste; es decir, que cerraban fábrica y también el casino. Aquí se vivieron momentos muy tensos – cuando toda la negociación de la Reconversión y todo eso -. Luego, ya pasada la Reconversión, pues volvimos aquí, o sea, volvió la sociedad aquí, pudimos recuperar la biblioteca y no dejar que esto se viniera abajo (...). [El casino] era una cesión de fábrica para el disfrute de sus trabajadores aunque ahora se puede ser socio del casino sin ser o haber sido productor de AHM. Antes [se llamaba] Casino Recreativo y Cultural de Productores de AHM. Luego se quitó “productores”. Luego se quitó “AHM”. Y ahora somos “Casino Recreativo y Cultural” (...)

El Casino Recreativo y Cultural ha acogido *Injerencias*! 2006 con mucho gusto, esperando que, de una vez por todas, la *Gerencia* sea al fin pública.

¹ Extracto de la película *Rebecca* (1940) de Hitchcock, adaptación de la obra literaria del mismo nombre, de Daphne Du Maurier (1938).

² AAVV, *Toponimias. Ocho ideas del espacio*. Sala de Exposiciones de la Fundación “La Caixa”, Madrid, 1 de febrero-10 de abril 1994, p. 33.

³ En las entrevistas se utilizarán las iniciales de los entrevistadores y entrevistados. En el caso de los entrevistadores, estos son: J.A. (Juan Antonio Cerezueta) y M.G. (María González), también coordinadores de *Injerencias* 2006.

⁴ *Kolectivo... o no* es un colectivo artístico que realizó más de diez proyectos para *Injerencias*, además de participar en la coordinación y organización del mismo.

ARCHIVO DOCUMENTAL DE LA CALLE.

Documentary file of the street.

José Luis Cueto Lominchar

Vicedecano de Cultura y Profesor del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, UPV.

Resumen: Los procedimientos de captación de lo real para someterlos a la observación, tienen en la fotografía y más tarde en el cine un atractivo reflejo de lo colectivo. El cine ha significado un archivo de gestos de la actividad humana y su relación con la ciudad, lo urbano y el revuelo argumental de la vida en tiempo real, también para mostrar posicionamientos críticos con el fin de corregir la realidad o denunciarla.

Palabras clave: Cine, ciudad, archivo, fotografía, calle, registro, escenario, urbano.

Abstract: The procedures of captation of the real things to submit them to the observation, have in the photography and later in the cinema an attractive reflection of the collective. The cinema has meant a file of gestures of the human activity and his relation with the city, the urban and the plot of the life in real time. Also to show critical positions in order to correct the reality or to denounce it.

Keywords: Cinema, city, file, photography, street, record, stage, urban.

De las muchas maneras recurrentes de empezar un texto una de las más socorridas es la de rastrear la etimología del título o de las palabras nucleares del tema en cuestión. En este caso, puesto que la ponencia esta inscrita dentro de un ciclo sobre arte y espacio público, se hace indispensable justificar el territorio y la pertinencia de los argumentos que van a ser propuestos. La ciudad plantea un universo de problemas interminable que concita reflexiones desde todas las disciplinas imaginables; La política, el arte, la arquitectura, la economía, la antropología o la historia. Aproximarse a este complejo hormiguero, a su génesis y comportamientos exige una mirada interdisciplinar creativa y atenta por igual.

La idea central que nos ocupará será proponer el cine como un archivo de escenarios urbanos, una colección de situaciones en las que los edificios, los barrios, las calles y los transeúntes son el auténtico plató y los figurantes del relato humano y la ciudad una escenografía colectiva orgánica y “nerviosa”.¹

Puesto que *la realidad es todo lo que no esta en los archivos*,² y puesto que nuestra capacidad de producir rastros es cada vez más notable, los archivos y las colecciones van diversificando su naturaleza al tiempo que aparecen nuevas formas de conservar y almacenar. La historia oficial es una suerte de archivo consensuado, una hipótesis avalada por la “ciencia histórica” y sobre todo por los documentos que acreditan los hechos y sus circunstancias. Pero hace tiempo que sabemos que existen otros archivos, otras sumas que dan cuenta de nuestra trayectoria y que ilustran quienes fuimos.

Según el diccionario etimológico del ilustre y generoso Joan Corominas³ la palabra archivo viene de latín *archivum* y este a su vez del *arkhêion* griego que designa la residencia de los magistrados. De ahí que con el uso de la lengua hayamos interpretado como archivo un *local o mueble donde se guardan documentos públicos o privados*. No es de extrañar ese inevitable aroma a carpetas y legajos que la palabra despierta en nuestros sentidos y también el aire a jurisprudencia que destila. Por otro lado la “legalidad” y el rigor de lo que se contiene en los archivos queda claramente sancionado al referirnos, metafóricamente, a documentos que tutelan los propios jueces, los valedores de la ley y los depositarios del conocimiento (de magistrados también viene magisterios). Con el tiempo las acepciones se adecuan a las nuevas necesidades, el archivo de las palabras incorpora otras nuevas y nuevos usos de las que ya existían. Por ejemplo en el vocabulario informático llamamos archivo al espacio reservado en el dispositivo de memoria

de un ordenador para almacenar porciones de información que tienen la misma estructura y que pueden manejarse según una instrucción única, y también al conjunto de dicha información.

El archivo de nuestra memoria colectiva es el resultado de la suma de todos los archivos, pero la dificultad estriba en la imposibilidad de procesar y analizar todos y cada uno de ellos. Cada Ciudad es en si misma es una suma interminable y cambiante de sucesos y marcas que contiene además miles de otros archivos incluidos en los márgenes de los acontecimientos más notables, desplegándose en cada rincón y cada segundo, simultáneamente. La tentativa de reunir y controlar cada movimiento y cada aportación resulta baldía y reproduce el abismo infinito de enfrentar dos espejos. Como en el aquel famoso cuadro, ideado por Perec, del pintor Heinrich Kürz, quien por encargo de Hermann Raffke, industrial de éxito, culto y refinado, pintó el *gabinete de un aficionado*,⁴ un retrato del propietario en una estancia que recogía su colección de cuadros preferidos. La representación de esta exposición recogía a su vez, en la pared central el propio retrato con todos los cuadros en miniatura y que, como si se tratara de un túnel interminable, iban menguando en cada una de las reproducciones siguientes llegando a lo ilegible.

Quizá por la dificultad de analizar y digerir tanta información y por la sospecha de que los archivos oficiales estaban sistemáticamente diseñados por el poder, los “archivos profanos”, las anotaciones en el margen o los documentos sin valor aparente están siendo valorados por historiadores y filósofos para concluir versiones alternativas del relato oficial o para enfatizar el valor de las historias individuales y las “micropolíticas” de la vida real.⁵

El cine ha significado un arrollador archivo de peripecias, gestos, escenarios y pasiones de la actividad humana y su relación con la ciudad, con lo urbano y con el ajetreo argumental de la vida en tiempo real es insoluble. Los procedimientos de captación de lo real para someterlo al escrutinio detallado o para encontrar réplicas con las *que escapar de la inexorabilidad del tiempo* tienen en la fotografía y el después con más énfasis en cine una posibilidad de rebelión y un fascinante reflejo de lo colectivo. Los arqueólogos, los etnógrafos o los antropólogos tienen en las imágenes cinematográficas un arsenal de datos que analizar y un retrato de espacios y tiempos que describen el misterio de lo explícito. Esta aspiración esta presente ya en los fotógrafos más inquietos como Nadar: *Mi sueño sería que la fotografía registrara las actitudes y los gestos de un orador al mismo tiempo que un fonógrafo graba sus palabras*.⁶

La fotografía, convertida en fotograma posibilitará este anhelo, que por otra parte estaba presente, como deseo irrenunciable, en el inconsciente colectivo de la época. El escritor Villiers de l'Isle-dam lo profetizó en su *Eva* futura dos años antes que Edison, a quien parodia en su relato, empezara con sus ensayos de fotografía animada:

*La visión, carne transparente, milagrosamente fotografiada en colores, danzaba con un traje bordado una especie de baile popular mejicano. Lo movimientos se acusaban fundiéndose con la vida misma, gracias al procedimiento de la fotografía sucesiva que puede recoger diez minutos de movimiento sobre cristales microscópicos reflejados inmediatamente por una potente linterna mágica.*⁷

André Bazin describe así el móvil del invento:

*El mito que dirige la invención del cine vine a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo.*⁸

Al respecto de ese precepto, que también acompaña a la fotografía, de veracidad documental o de estatuto de verdad, cabría cuestionar los límites de estos dispositivos y la influencia que establece el operador en el momento de manipular o decidir una temática. Esta dualidad viene manifestándose desde las primeras tentativas cinematográficas, podríamos resumirlas, algo caricaturizadas, con el modelo de Méliès dedicado a la fantasía y al espectáculo festivo frente al de Lumière más comprometido con una representación esencial de las actividades humanas en distintos escenarios y geografías.

*Hay que recordar que, mucho antes de las recreaciones realistas primerizas de Los Edison o los Porter o de las prestidigitaciones de Georges Méliès, con las que asumió convertirse en un espectáculo basado en el relato de ficciones, el cine había dado sus primeros pasos limitándose a mostrar cuerpos y acciones... Los posteriores experimentos de los Hermanos Lumière actuaron en esa dirección, y mostraron personas ordinarias saliendo de su trabajo, en la fábrica o esperando el tren sobre el andén de una estación.*⁹

Tanto desde la ficción como desde planteamientos más documentales el cine ofrece la posibilidad de construir un inmejorable archivo a cerca de la vida humana y su fluir, ya que en su puesta en

escena mimetiza *aquello que no puede parar, seres humanos en movimiento, o mejor, los movimientos de los seres humanos*.¹⁰

Es conocida la afirmación de Levi Strauss en la que echaba de menos cinco minutos de película tomada en la Grecia de Pericles, ya aportarían una información etnográfica impagable.¹¹ Para esta tarea del etnógrafo, que Marcel Mauss llamó *las técnicas del cuerpo*,¹² necesitaba una *observación cinematográfica que permitiera captar y comparar las secuencias y los detalles de la conducta técnica y el continuum técnico-ritual, así como de los ires y venires del cuerpo a la materia y viceversa, una auténtica artrología de los hechos y los gestos, cuyo asunto central era la acción humana en sus aspectos sensibles*.¹³

Henri Langlois, fundador y director de la Cinemateca describía las películas de los Lumière como una representación de la vida; *...No hay nada más aburrido que las inauguraciones de monumentos, los reyes y las reinas, lo maravilloso de la películas de Lumière es que no nos enseña la historia, nos enseña la vida. Y la vida no es lo que todo el mundo piensa a bote pronto, situar la cámara y mostrar a la gente que pasa por la calle, la vida es algo más profundo, es lo más profundo de la filosofía de la época, del arte de la época, del pensamiento de la época, de las costumbres de la época. Y sus películas lo reflejan todo, esa es la fuerza vital de las películas de Lumière*.¹⁴

Las películas de los hermanos Lumière, en el final de siglo XIX, son registros esenciales de la actividad humana y van a ser el comienzo de una arrolladora y obsesiva actividad de cineastas, profesionales u ocasionales que harán del cine un archivo de imágenes, tiempos y espacios habitados, de movimientos, rituales y mutaciones geográficas. En el mutismo de su registro y en la paradójica fijeza de sus encuadres las tomas son como fotografías animadas en las que se “cinematografían” los ingredientes dinámicos que suceden delante la cámara. El contrapunto contemporáneo de esta posibilidad narrativa lo podríamos encontrar en *La Jette*, la película de Chris Marker (1962) en la que la historia se vértebra con fotografías fijas, como en una fotonovela sobre la que se oye la voz del único narrador que declama el texto del guión, siendo cada imagen el soporte visual y esencial del argumento. Ambos extremos posibilitan la aproximación al *hueso de la imagen*,¹⁵ y la exigencia honda, rigurosa y austera de los mejores relatos.

Sería interminable la relación de películas, que de una u otra manera, han proyectado su afán por registrar la imagen de los escenarios urbanos. Ésta solo pretende ser una leve reseña de algunas de las más

representativas, sobre todo aquellas en las que las calles son el escenario y el trasfondo vital de la representación humana. Por eso hemos elegido en el título la palabra “calle” ya que por sus connotaciones describe una diferencia con la ciudad como organización, una estructura medible como una entidad con determinada densidad de población que comprende la industria y los servicios. La idea de calle remite al exterior, a lo de afuera, a un espacio que comparten todos aquellos que coexisten en el “fuera de casa”. “Quedarse en la calle”, “adueñarse de la calle” o “hacer la calle” son algunas de las expresiones que describen este sentido. “La calle es mía” decía un político y ministro de Franco en su periodo al mando del Ministerio del Interior. Su proclama le hacía poseedor del control, limitando y reprimiendo las manifestaciones y las agrupaciones sospechosas, cualquier tentativa de subvertir ese orden era interpretada como una amenaza para la seguridad del Estado, del tal manera que tener el mando de la calle supone, de alguna manera, controlar al pueblo y dirigir su vida y sus destinos.

La diferencia entre la ciudad y lo urbano sería algo parecido a la diferencia que propone Julio Carlo Argan para distinguir entre estructura y decoración: La estructura remite a la idea de ciudad en términos de tiempo largo: grandes configuraciones con una larga duración calculable en décadas o en siglo. La segunda a una ciudad que cambia de hora en hora, de minuto en minuto, hecha de imágenes, de sensaciones, de impulsos mentales, una ciudad cuya contemplación nos colocaría en el umbral mismo de una estética del suceso.¹⁶

La ciudad es un trazado, una distribución más o menos jerárquica de lo que surge en relación a lo que había, mientras que la calle es el suceso continuo, más que un espacio físico es un estado de actividades, de gestos y coreografías que tiene su sentido en la agitación cotidiana, en el bullicio y en el tránsito. Dentro de este caudal de señales se pueden deslizar sentidos y dialectos no previstos que se registran incluso a pesar del operador, como la cámara de Auggie Wrenn que tomaba una fotografía cada día a la misma hora de la esquina de su estanco de Brooklyn en la película de Wayne Wang *Smoke* (1995). Cuando Paul Benjamin, William Hurt, le reprocha a Auggie, Harvey Keitel, la monotonía de las fotografías de sus álbumes, Auggie le replica que las está viendo demasiado deprisa, que es necesario que les preste más atención;

Son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborables y fines de semana. Tienes gente

*con abrigo y botas impermeables y gente con pantalones cortos y camiseta. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las mismas desaparecen. La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo diferente.*¹⁷

Uno de los autores más comprometidos con la especificidad de cada suceso y cada acción es Dziga Vertov y su Kino-pravda (cine-verdad). Su película *El hombre con la cámara* (1929) es un retrato de San Petersburgo a partir de planos de la vida cotidiana de la ciudad, de todos sus rincones, todos sus ruidos y sus personajes. Con la ayuda de su hermano el operador Mijhail Kaufman y en sintonía con las teorías constructivistas y futuristas entretejen este prodigio de montaje en el que los planos y la edición están sujetos al rigor de un ritmo y una representación en la que prima lo real.

*Vertov hacia que el cameraman acudiera allá donde estuviera sucediendo cualquier cosa, conjugando la agitación de las calles con la de la propia cámara -movimientos sobre movimientos- entendiendo la ciudad como un magno sistema de correspondencias y analogías.*¹⁸

En palabras del propio Vertov: *Hemos abandonado el estudio para marchar hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visuales que se tambalean, allí donde radica el presente en su totalidad, allí donde las personas, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan, allí donde cada autobús sigue su itinerario, donde los automóviles van y vienen, ocupados en sus asuntos, allí donde las sonrisas, las lágrimas, las muertes y los imperativos no se encuentran sujetos al altavoz de un realizador.*¹⁹

En Vertov podemos destacar dos filiaciones claras; por un lado su interés por la vanguardia y sus presupuestos formales y las estructuras cinéticas (su propio nombre es un apodo que significa en ucraniano algo así como “gira-peonza”) y por otro su convicción acerca de la “revolución proletaria mundial” y de las posibilidades del cine como medio de comunicación que mostrara una verdad más profunda de la que pudiera captar el ojo. Junto a su hermano, Mijhail Kaufman y a otros compañeros de oficio, como su mujer Elisaveta Svilova, rechazaban los ingredientes del cine convencional; la escritura de guiones, el rodaje en estudios, los decorados y la utilización de actores profesionales. Su objetivo era captar *la verdad cinematográfica a través de fragmentos de energía real, que mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global.*²⁰

Otra obra cumbre del relato de la ciudad como un organismo vivo, es una obra anterior a la de Vertov y que participaba de esa pasión por hacer del registro cinematográfico un fresco coral y una reflexión visual sobre el mundo. Berlín: Sinfonía de una ciudad de Walter Ruttmann (1926). Inspirada en trabajos anteriores de Vertov, (Kino-nedelia -cine-semana- se trata de un semanario cinematográfico de noticias que Vertov realizó por encargo del Comité de Cine de Moscú en 1918), es un collage que muestra la vida de Berlín a lo largo de toda una jornada. Arquitecto de profesión, Ruttmann se rodeó para el proyecto de los mejores fotógrafos alemanes del momento y tardaron un año en la filmación de todo el material que posteriormente editaron haciendo encajar las secuencias para que el resultado sea un retrato del tiempo a través del paisaje urbano. Ocultaban las cámaras en baúles y camiones para conseguir que los protagonistas actuaran como si las cámaras no estuvieran presentes, de esa forma captaban la esencia de la cotidianidad sin imposturas ni ficciones, el interior del relato explícito con todo su misterio y toda la grandeza de lo irrepetible. Con la misma estructura del *Ulises* de Joyce, publicada en 1922, un detallado relato descriptivo y psicológico del fragmento de tiempo que corresponde a una jornada. También podemos señalar otros ejemplos cinematográficos con esa estructura narrativa, como *Moscú* de Mikhail Kaufman (1926), *À propos de Nice* de Jean Vigo (1930), *Douro, faina fluvial*, de Manuel de Oliveira, (1932) o *Lluvia* de Joris Ivens, 1929.

Esta estructura argumental tiene, además de una exigencia metodológica que destila el tiempo y el espacio, la quimera de representar la simultaneidad. Trata de rozar lo inabarcable de la realidad gracias a la copia de miles de momentos y fragmentos de tiempo que pueden significar un sucedáneo de la sensación de diluirse en todo y ser consciente, siquiera en la ficción, de la contemplación del mundo y toda su extensión en un solo momento. En la Película de Jean Pierre Jeunet, *Amelie*, (2001) la protagonista en su edad infantil, piensa en todas las cosas que suceden a la vez, en un mismo instante, coexistiendo en una sinfonía imposible..., incluso evalúa los orgasmos que estadísticamente tienen lugar en París, en el mismo momento en el que ella está pensando en cuantas parejas están teniendo encuentros amorosos. Stanislaw Lem, publicó en el 1985 un relato ficticio que abunda en el esperpento de la obsesión por los récords y la obsesión estadística de recoger y enumerar los sucesos; *One Human Minute*, es un experimento absurdo que pretende recoger lo que todo pasa en el mundo simultáneamente en un minuto.²¹

Esta cualidad etnográfica del cine como registro de la ciudad y de lo que Darwin había llamado *la naturaleza animada, regida por*

*mecanismos de cooperación automática, una simbiosis impersonal y no planificada,*²² había sido aprovechada por Jean Rouch en sus documentales que el mismo catalogaba como “etnoficción”. Partícipe de esa vocación de veracidad que movió a Vertov y a otros cineastas de la vanguardia su influencia se iba a proyectar en movimientos como el *cinema verité*, que tanto influyó en los directores de la *nouvelle vague*, el *free cinema*, en la Inglaterra de los años 50 o el cine situacionista de Guy Debord, de convicción y factura urbana como claramente se manifiesta en películas con títulos como *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sobre el tránsito de algunas personas en el transcurso de un breve periodo de tiempo) (1959). En esta tesitura también debemos nombrar al grupo *Dziga Vertov*, con Jean-luc Godard a la cabeza, que en los años sesenta filmaron películas como *Un film comme les autres*, (Una película como otra cualquiera) en la que recuperan filmaciones de archivo de las revueltas del mayo francés registradas por el grupo militante ARC ensambladas con imágenes de las reuniones y discusiones asamblearias de estudiantes y trabajadores. Los espacios urbanos son, en este caso, un escenario paciente que sostiene la algarabía y enmarca la rebelión, mientras dismantelan los adoquines de las calles. Los movimientos de masas, los gestos, las vestimentas o los enfrentamientos con la policía son el argumento de este relato cotidiano e histórico por igual.

Berlín es nuevamente la protagonista de otra película que retrata la ciudad y sus pormenores. En la película de Wim Wenders *Cielo sobre Berlín* (1987) unos ángeles observan, sin ser vistos, los actos y las emociones de los humanos. Los planos aéreos y la ubicuidad de los observadores, que pueden ver y escuchar todo lo que pasa, describen la ciudad recogiendo *las cosas que pasan a veces, y que no volverán a pasar jamás. Las anotaciones de los ángeles son verdaderos informes etnográficos de lo irrepetible.*²³

Hoy alguien caminaba por la avenida de Lilienthal, aminoró el paso y miró hacia atrás, al vacío. En la estafeta de correos 44, alguien que quería acabar con todo puso sellos conmemorativos en sus cartas de despedida, uno diferente en cada una. En la Mariannenplatz, habló con un soldado americano en inglés por primera vez desde el colegio, ¡y con soltura! En la cárcel de Plötzensee un preso, antes de arrojar al vacío: dijo: “ahora”. En el metro del Zoo, el conductor, en vez del nombre de la estación, grito: “Tierra de Fuego”. “En Rehbergen, un anciano leía la Odisea a un niño que había dejado de parpadear. Un viandante cerró el paraguas y dejó que la lluvia le calara. Un colegial describía a su profesor cómo crece el helecho y el profesor se sorprendió...

Los movimientos de cámara trazan un recorrido que atraviesa los edificios, las paredes, el metro o las bibliotecas públicas y que escucha los secretos y las intimidades de los habitantes haciendo visible otra de las tensiones presentes en la representación de la ciudad; el tránsito del interior al exterior, la privacidad de las casas como refugios y el espacio común. Las calles como territorio compartido en las que la representación y la puesta en escena no siempre coinciden con las actitudes y las emociones ocultas en cada uno de los habitáculos privados. *La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad.*²⁴

Esa es la intimidad que se aventura incluso desde el exterior, y la puerta es el dispositivo que delimita la frontera, que separa y es vínculo intermitente, que permite el paso al interior y filtra a los que pueden acceder a la propiedad emocional del espacio privado. Si hay una película que describe, con lirismo y precisión este umbral, es el clásico de John Ford *Centauros del desierto* (1956). La puerta del hogar de los Edwards es la que abre y cierra la historia, todo el relato sucede entre dos puertas, y en medio una epopeya, una persecución, una obsesión y una venganza; *De improviso, un cuchillo luminoso hiende el negro de la pantalla. Y descubrimos una puerta que se abre, en contra luz, dejando aparecer la figura de una mujer (su nombre Martha se nos revelará después) que se recorta de espaldas, contra la aridez del desierto...*²⁵ El protagonista de esta búsqueda (el título original es *The Searchers*) está fuera de la casa al comienzo de la historia y queda fuera de ella cuando devuelve a su sobrina secuestrada por los indios al remanso de la familia...*la puerta de los Jorgensen se cierra a sus espaldas, mientras el héroe desaparece confundido entre el polvo que la aparición final del viento levanta como ofreciéndole un sudario. Así se afirma la pertinencia de Ethan al espacio de salvaje, del desierto, de la itinerancia sin rumbo ni sentido.*²⁶

Esta tensión entre el desierto y el hogar es el retrato de la América de los colonos y describe, a pesar de la precariedad de sus poblados, los elementos nucleares de la ciudad; edificaciones, espacios colectivos, tiendas, lugares de ocio, bancos y funerarias. Los *westerns*, aunque se desarrollen en espacios abiertos, tienen la ciudad como escenario y la colonización del territorio describe todo un arsenal temático de situaciones y pulsiones colectivas de primera magnitud, siendo sus protagonistas una suerte de *gentes en el umbral*.²⁷

El cine es pues, y por definición, urbano; *La ciudad ha tenido que inventar el cine para no morir de aburrimiento. El cine tiene su lugar en la ciudad y refleja la ciudad.*²⁸

Y en ocasiones este reflejo funde las fronteras con la ficción con tal eficacia que la ciudad, mejor la calle, se convierte en protagonista, representándose así misma y delatando la impostura de sus figurantes convertidos en actores que fingen no serlo. Es el caso de la película de Francois Truffaut, *La noche americana* (1973). La historia comienza con un largo plano secuencia en el que podemos ver la calle de una ciudad cualquiera y el ajetreo propio de una mañana. “Los figurantes” describen trayectorias cotidianas, pasean, van al trabajo con paso apresurado y los automóviles se cruzan con los transeúntes y en las zonas de cruce de la calzada. Todo parece normal, pensamos que es el prólogo de una historia, el escenario donde algo va a ocurrir, hasta que hay una voz que rompe la ficción; ¡Corten!, el propio Truffaut aparece en escena y tras una leve perplejidad entendemos la situación, se trata de una película, mejor de cómo se rueda una película. Una ficción dentro de otra, una vuelta de tuerca de la ficción disfrazada de realidad o viceversa, en el fondo una cuestión ¿Qué es más importante la vida o la ficción?, y una respuesta que durante la película nos señala el propio director cuando trata de consolar a uno de los protagonistas de un desamor; *...Las películas son más armoniosas que la vida. No hay atascos, en los films no hay tiempos muertos. Las películas avanzan como los trenes en la noche.* También es pertinente a este respecto del cine como un encantamiento que nos hace suspender nuestra actividad para limitarnos a contemplar una pared en la que tiene lugar un reflejo de la vida, un aforismo de Godard; *La representación nos consuela de la tristeza de la vida, y la vida nos consuela de todo lo que la representación no es.*²⁹

También la realidad puede interpretarse como una suerte de ficción escópica, una “ventana” para observar el entorno, investigando las vidas ajenas o disfrutando de los detalles, los indicios y las tramas que la vida cotidiana nos ofrece en cada esquina. Imaginar argumentos, escuchar frases sueltas o adjudicar identidades puede ser una posibilidad de percibir la multitud y nuestro reflejo en ella; *La ciudad puede ofrecer solamente las experiencias propias de la otredad.*³⁰

La figura arquetípica que Baudelaire acuñó como *flâneur*, el paseante ocioso, tiene en la ciudad un lugar de contemplación y una representación imprevisible y cambiante. Los medios de reproducción de la imagen, la fotografía, el cine, la publicidad y la televisión han impuesto una inevitable condición de *voyeur* que es común a nuestra existencia colectiva. Otra película de Truffaut tiene un pasaje digno de tal condición; *El amante del amor*, (1977). El protagonista es un seductor al que fascinan las mujeres y que mantiene, casi obsesivamente, una

serie de relaciones y amoríos un tanto banales. En una secuencia la cámara reproduce y exhibe su mirada que recorre las calles a la búsqueda de mujeres. Sus piernas, sus vestimentas y sus anatomías son motivos de clasificaciones y tipologías que él mismo inventa. En este caso las calles son el espacio en el que la mirada se contenta con el espionaje y la apropiación de detalles para el disfrute y el archivo de fragmentos de belleza, misterios y tesoros sin propietarios. También puede cultivarse esta actividad como estrategia y estímulo literario:

Siéntate en cualquier rincón de un café, toma un pocillo de café, lee un periódico y escucha, no hables contigo mismo... (¿Cómo me veo? ¿Qué piensan ellos de mí?) Olvida tu yo. No hables. Escucha y atiende, mientras lees (cualquier detective privado sabe mirar y oír mientras lee ostensiblemente el Times)... Registra lo que oyes y lo que ves, mientras lees una frase cualquiera. Esos son cruces, bocacalles, puntos de inserción. Anota esos puntos de inserción al margen de tu periódico. Oye lo que se habla a tu alrededor, y observa lo que se desarrolla en torno. Métete en el papel de un agente secreto, a quien amenazan constantemente la muerte o las cámaras de tortura enemigas, con todos los sentidos en estado de permanente alerta, yendo a lo largo de las calles del miedo siempre oteando, olfateando y tembloroso como un perro baja las más extrema de las tensiones. Éste es un placentero ejercicio literario (pequeño ejercicio), que le da al escritor lo que más necesita: acción. Atención, repetición. Ustedes comprobarán que un paseo, hacer un par de compras, un corto viaje llenará, páginas enteras, cuando hayan aprendido a observar, a escuchar y a leer. ³¹

El cine también exhibe miradas comprometidas, convicciones políticas y posicionamientos críticos que usan de su potencial para transformar la realidad o para denunciarla. Un cineasta indispensable en este apartado es Pier Paolo Pasolini, sus convicciones a cerca de la responsabilidad moral de la simple elección del encuadre, comprometen sus trabajos en la *búsqueda esencial de la acción entendida como el lenguaje primario de las presencias físicas*. En *Accatone* (1961) y en *Mamma Roma* (1962) su atención a los entornos urbanos y a la representación de la marginalidad encarnada en arrabales y barrios dormitorio sitúa los personajes claramente en escenas reales sin decorados edulcorados o interpretaciones impostadas. *Mamma Roma* representa el mito burgués al confiar en que una nueva casa y un cambio de barrio podrán liberarla de su pasado y de su clase. La relación de la vida y el cine que Pasolini

administra a sus historias exhibe su convicción en la elocuencia de mostrar el lenguaje de los actos, la grandeza de los sucesos irrepetibles y en la arrolladora belleza de los cuerpos. Los atenienses establecían analogías entre los edificios y los cuerpos, trataban que la fisiología influyera en la estructura urbana como si los edificios pudieran respirar y la carne fuera la medida de los espacios y las relaciones; *El cine lo hacemos viviendo, o sea, existiendo prácticamente, es decir actuando. Toda la vida, en el conjunto de sus acciones, es un cine natural y viviente, equivalente de la lengua en su momento natural y biológico.*³²

¹George Simmel, *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986.

Este adjetivo metafórico también forma parte de un libro de crónicas periodísticas de Enrique Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Madrid, 2000.

²Boris Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-textos, Valencia, 2008.

³Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 2008.

⁴George Perec, *El gabinete de un aficionado*, Anagrama, Barcelona, 1989.

⁵Sobre esta cuestión de los acontecimientos particulares Antonio Negri preguntó a Deleuze en una entrevista: ¿Qué política puede prolongar en la historia el esplendor del acontecimiento y de la subjetividad?

Lo que nos falta es creer en el mundo. Perdemos el mundo y nos ha sido tomado. Creer en le mundo

es también suscitar acontecimientos, producir nuevos sentidos y subjetividades que escapen al control o hacer nuevos espacios y tiempos, aunque sean de superficie y volumen reducido. Es a nivel de cada tentativa que son conjugadas la capacidad de resistencia o por contrario la sumisión a un control. Son necesarios al mismo tiempo creación y pueblo.

Toni Negri, Entrevista a G. Deleuze, revista *Future Antérieur*, 1990.

⁶ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, 2001.

⁷ Villiers de L'Isle Adam, *La eva futura*, Vademar, Madrid, 1988.

En otro momento de su novela Villiers hace que el alter ego de Edison se lamenta de lo tarde que han llegado el fonógrafo y la fotografía y de los prodigios que podríamos contemplar si hubieran contado con tales inventos en épocas pasadas: *¡También la fotografía llegó tarde! ...¡Nos hubiera sido tan grato poseer algunas buenas pruebas fotográficas de ciertos actos! Ejemplo: Josué deteniendo el sol, vistas del paraíso terrenal, del árbol de la ciencia, de la serpiente. Vistas del diluvio, tomadas desde la cima del Ararat. ¡Oh cuanto habría dado el industrioso Jafet por llevar un maravilloso objetivo. Después pruebas de la plagas de Egipto, de la zarza ardiente, del paso del Mar Rojo, del Mané-Thecel-Farés, del festín de Baltasar, de la hoguera de Assur-banipal, del Lábaro, de la cabeza de Medusa, del Minotauro, tendríamos retratos de Prometeo, de las Estinfalidas, de las Sibilas, de las Danaides, de las furias etc!*

⁸ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, 2001.

⁹ Manuel Delgado, *El animal público*, Anagrama, Barcelona 1999.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Claude Levi Strauss, *De cerca y de lejos*, alianza editorial, 1990.

¹² Marcel Mauss, *Técnicas y movimientos corporales, en sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1992.

¹³ Manuel Delgado, op. Cit.

¹⁴ Luis Lumière, *la vida en imágenes*, entrevista de Eric Rohmer a Henri Langlois y Jean Rendir, documental producido por la el Instituto Pedagógico Nacional y la cinemateca francesa, 1968.

¹⁵ Concepto utilizado por Francis Bacon para explicar su forma de representar la hondura de la carne de sus figuras. Documental *Fragmentos de un retrato*, entrevistas de David Silvester a Francis Bacon, producido por la BBC Televisión en 1966.

¹⁶ G. G. Argam, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Laia, Barcelona, 1984.

¹⁷ Paul Auster, *Smoke*, Barcelona, Anagrama, 1995.

¹⁸ Manuel Delgado op. Cit.

¹⁹ Dziga Vertov; *El cine-ojo*, Fundamentos, Barcelona, 1974.

²⁰ Ibid.

²¹ Stanislaw Lem, *Provocación*, Editorial funambulista, Madrid, 2005.

(Este fragmento da cuenta del tono de sátira con la que Lem muestra una visión escéptica sobre el comportamiento colectivo y las obsesiones estadísticas;

Durante cada minuto copulan 34'2 millones de hombres y mujeres. Solo un 5'7 por ciento de los coitos lleva a la fecundación, sin embargo el eyaculado total, de un volumen de 45.000 litros por minuto, contiene mil novecientos noventa millones (con posibilidades de error en la última cifra) de espermatozoides vivos. Esa misma cantidad de óvulos femeninos podría ser fecundada sesenta veces cada hora con una proporción mínima de un espermatozoide por óvulo, y entonces, en esa imposible circunstancia, se concebirían tres millones de niños por segundo. Pero también estos datos son sólo manipulaciones estadísticas.

²² Recogido por M. Delgado en *El animal público*, Anagrama, Barcelona 1999.

²³ Ibid.

²⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, fondo de cultura Económica, México, 2005.

²⁵ Santos Zunzunegui, *La mirada cercana, microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, 1996.

²⁶ Ibid.

²⁷ M. Delgado, op.cit.

²⁸ Recogido por Alfonso Palazón Meseguer en *Wim Wenders, fragmentos de un cine errático*, ediciones de la mirada, Valencia 2000.

²⁹ Recogido del documental producido por el Instituto Nacional de Audiovisual y el Canal + de Francia, dirigido por Michel Royer titulado *Godard y la televisión*.

³⁰ Richard Sennet, *La conciencia del ojo*, Versal, Madrid, 1991.

³¹ William S. Burroughs, "Las técnicas literarias de Lady Sutton-Smith". En: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. Volumen XVI. Nº 3. Bogota, 1968.

³² P. P. Pasolini, "La lengua escrita de la acción", en P.P Pasolini et al., *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid, 1969.

CIUDAD DE SANTA MARÍA DE GUÍA, UN PAISAJE SIGNIFICATIVO PARA LA DIFUSIÓN DE VALORES DE SOSTENIBILIDAD DESDE LA PINTURA Y LA POESÍA.

City of Santa María de Guía, a significant landscape for the diffusion of values of sustainability from the painting and the poetry.

Atilio Doreste

Profesor del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna.

Ernesto Suárez

Profesor del Psicología Social, Universidad de La Laguna.

Resumen: Desarrollo de una experiencia concreta, como reflejo posible, reflejo general, en la difusión de valores relativos a la sostenibilidad, en la idea de la importancia de proporcionalidad retroalimentación de diferentes conceptos que circundan el fenómeno de la convivencia urbana y medioambiental, desde la experiencia estética, y el uso económico del paisaje en Santa María de Guía.

Palabras clave: Pintura, Arte, Poesía, Ciudad, Paisaje, Sostenibilidad.

Abstract: The development of an experience, as a possible reflection of a general condition, in diffusion of values relative to the sustainability, in order to the importance of proportionality feedback of different concepts that surround the phenomenon of the urban and environmental coexistence, from the aesthetic experience, and the economic use of the landscape in Santa Maria de Guia.

Key Words: Painting, Art, Poetry, City, Landscape, Sustainability.

No es casual que se tome esta ciudad, Santa María de Guía, como un núcleo urbano significativo, y su paisaje de extrarradio o antiguas medianías, para abordar cuestiones de sensibilidad estética con el entorno y su necesaria voluntad de desarrollo sustentable. Como la ciudad histórica adquiere una entidad artística que le ha conferido un marcado carácter, por ello fue catalogada en el año 1982 como conjunto histórico artístico nacional. No encontramos en esta localidad norteña de Gran Canaria con un rico patrimonio arquitectónico tanto civil como religioso. Podemos destacar, por ejemplo, el frontis canario, con sus puertas centrales, ventanas y balcones enmarcados en cantería. La funcionalidad de la sencilla arquitectura popular contrasta con otras manifestaciones neoclásicas de composición equilibrada y simétrica de gran riqueza ornamental. Inmuebles como la Iglesia Matriz de la parroquia de Santa María de Guía, las ermitas de San Roque, San Antonio y San Sebastián conforman un valioso conjunto monumental.

La localidad surge alrededor de su ermita fundacional, a partir de una fructífera actividad agrícola, especialmente la caña de azúcar, que da el soporte económico que genera lo que hoy conocemos un recuperado núcleo histórico de las coloreadas casas características de Guía. A mediados del siglo XVII es descrita, por López de Ulloa, de la siguiente manera:

...un lugar poblado y de mucho lucimiento de edificios, que tendrá más de 500 casas, todas, haitadas de moradores naturales. Ay en este lugar muchas personas nobles y hacendadas; tiene muchas aguas y grandes frescuras y recreación de güertas y arboledas, cantidad de viñas, trigo, centeno, cebada y millo

Este uso económico del paisaje, por medio de la agricultura, habría de definir la estructura de nuestro paisaje de partida. A fines del siglo XIX se ha de producir una drástica transformación del paisaje con la introducción del cultivo del plátano en la vega agrícola de Guía, lo que repercute, al tiempo, en la densificación del poblamiento. Este monocultivo, que influiría decisivamente en el aspecto estético del norte de la isla, así como el emocional e identitario del paisanaje, que ha dado paso a un progresivo abandono en las tierras de medianías, debido a la escasez de agua y el elevado precio de la misma. De esta forma hallamos las características terrazas, y numerosos recursos hidráulicos como pozos, estanques y presas, que se complementan, visualmente, y desde el contraste, los elementos arquitectónicos antiguos junto con los modernos, que amenazan con extenderse en un progresivo afán urbanístico.

Esta ciudad, como enclave de este amplio acervo cultural humano y paisajístico, actualmente está imbuida en una preocupación de conectar la acción creativa con la producción económica sostenible. Por ello establece relación con la Facultad de Bella Artes de la Universidad de La Laguna para iniciar alguna actividad de estímulo de valores en la relación arte y entorno. Para ello hemos contado con el EspacioGuía. Es un centro que se ubica en un edificio de finales del siglo XIX que ha sido catalogado como de Interés Histórico Tipológico. Realizado en estilo neoclásico grancanario que exhibe elementos académicos y forma parte del conjunto histórico de la plaza principal. La respuesta ha sido la creación de una beca de paisaje donde se pusieran en común aspectos multidisciplinares dirigidos a un ideal de integración para la toma de conciencia en los aspectos estéticos e históricos ligados a los económicos.

Es así como se ha desarrollado esta experiencia literaria motivacional para pintores en formación, en relación a este concepto de sostenibilidad, a partir de una integración de convivencia multidisciplinar (poesía, pintura, sociología, psicología, y ecología). La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna es el único centro universitario de formación artística en Canarias, en el que se forman jóvenes artistas procedentes de todas las islas. El hecho de que su sede resida en Tenerife y que este aula/taller se ubique “a la otra orilla”, en el municipio de Santa María de Guía, al Norte de Gran Canaria, representa un caso ejemplar en favor de una visión moderna, cooperante y dinámica de la realidad territorial canaria. Se convocaron 18 plazas de becarios para trabajar en un núcleo geográfico particular como es de Santa María de Guía, entre los días 17 y 28 de julio.

En dicha convocatoria se propone un trabajo enfocado de una manera sensiblemente diferente a las habituales becas de paisaje para pintores, donde la mirada estará más enfocada a conectar con aspectos estéticos de conflicto visual y social de contraste. Esto siempre desde una voluntad constructiva para la toma de conciencia social de todos los aspectos económicos sociales, tanto locales como universales. Para ello se invitaron a poetas de reconocido prestigio regional y nacional, así como docentes-investigadores altamente cualificados, que convivieron con los alumnos durante el curso, aportando su experiencia y especial vinculación artística con el paisaje.

En una primera impresión puede parecer extraño unir la pintura de paisaje con el concepto de sostenibilidad. Sin embargo, centrándonos en la aportación de la experiencia del pintor frente a un acuciante



Vista de la ciudad desde el centro histórico.



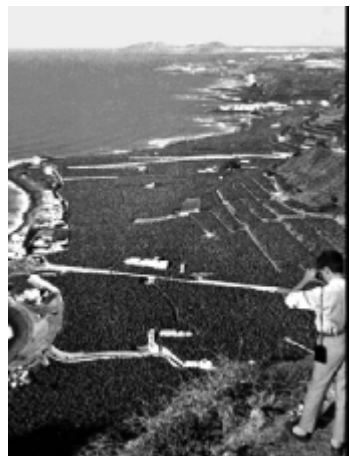
Alumnos y paisaje urbano de Guía.



Alumnos trabajando sobre el paisaje en el Espacio Guía.



Cenobio de Valerón. Núcleo Arqueológico.



Postal turística, años 70.

problema medioambiental, no deja de ser un trabajo de realidad conjunto. Primeramente en la manifiesta tendencia de integración entre las áreas de conocimiento, luego en la necesidad de aportación estética de artistas y potenciales educadores. Aunque ha sido, en las finales décadas, para la crítica artística, un denostado concepto el de belleza, no deja de ser éste un buen índice de valoración para las actuaciones en el territorio. La naturaleza en nuestro planeta, en un esencial aspecto de integración, lleva millones de años poniendo a punto un sistema cíclico y suficiente en la evolución de las especies. En el uso económico del paisaje, en un supuesto dominio del artificio sobre la naturaleza, rompe abruptamente cualquier armonía posible en el sostenimiento y supervivencia del medio que nos alimenta. Jorge Riechmann hace un interesante análisis desde el concepto de Biomímesis, en el libro de reciente publicación que lleva el mismo nombre.¹ Riechmann profundizó en estos términos en su texto de aportación *Dimensiones Profundas de La Sostenibilidad*.

Por otro lado, es recurrente en los pintores referirse a la Naturaleza como fuente maestra o libro abierto, pero en general, las enseñanzas de los equilibrios y contenciones de ésta, no dejan de significar un prolongado ejercicio de ensayo y error de inestimable éxito evolutivo. Es cierto que el entorno transforma al espectador, como nos muestran los estudios de psicología ambiental referidos a la capacidad transformadora del paisaje. Un pequeño avance, en este sentido, fue realizado durante la experiencia de este curso, donde pudimos comprobar que, no sólo la naturaleza influye en aspectos de creatividad emocional, sino que los objetivos y aptitudes de los sujetos condicionan su efectividad renovadora.² Son los conceptos de preferencia paisaje y experiencia del lugar, de los que nos habló Ernesto Suárez en su conferencia *Cultura de paisaje, Cultura del Lugar*. Desde la perspectiva del pintor, ante los problemas medioambientales, la experiencia estética condiciona la visión y actitud. De estos nos habló José Saborit, desde su experiencia plástica, y línea de investigación *Retórica de la Pintura*, en su charla *Apuntes Suelos Para pensar el Paisaje*. La convivencia entre pintura y poesía se hace realidad desde siempre en este espacio de convivencia en la experiencia sensible. Carlos Marzal escribe su poema *Rojo*, quizás inspirado por las primeras manchas y tintes sobre el lienzo en el que José Saborit realiza uno de sus purpúreos paisajes en su estudio valenciano. El pintor y profesor del curso nos habla de esta relación con la pintura y el paisaje en su texto *Apuntes sueltos para pensar el paisaje*.

*Sobre el lienzo de lino inmaculado
que tensa el bastidor de la mañana*

*se trazó el primer día
la pincelada roja.
Como si de repente la oblea de este mundo
comenzara a sangrar.
Como si alguien clavase
un alfiler en medio del pan ácimo
y de su corazón escapara una gota
de rojo inconcebible (...)*

Podemos afirmar que el paisaje condiciona al hombre, y viceversa, pero, con relación al arte y la literatura, son, precisamente, los espacios comunes de convivencia, que hoy en día se espera que tenga un reflejo en las necesarias acciones creativas en la reorganización del uso económico del medio ambiente. Como ocurre con otro de nuestros poetas invitados Arturo Maccanti, premio de Canarias de Literatura, en cuanto a esta visión de pérdida en las islas de la que hablamos en líneas anteriores, y que, en este autor, se transfiere a un aspecto de desapego personal. Maccanti recorrió las calles de Guía en su niñez, y en estas estrechas y empinadas calles donde jugó, y las grandes terrazas plantadas de plataneras en monocultivo, están en la experiencia vital, y visual, que se reflejara en sus obras. Nos viene al caso uno de sus poemas llamado *Rojo de Luminarias*.

*Día nuevo que llegas, rojo de luminarias,
cruza sin detenerte mis puestos fronterizos,
y, amontonado con los otros que fueron,
sé también ciudadano del país sepultado
en sombras que ahora soy.*

Desde un aspecto meramente perceptivo, la *mimesis* pictórica se asemeja a un método científico de análisis progresivo. Un pintor que se precie no deja nunca de estar pendiente de la unidad de su cuadro durante el proceso continuado de contraste y comprobación del color-forma, con el objetivo de lograr captar el momento lumínico, ya que sabe que la cuestión del espacio es un proyecto de búsqueda y posterior hallazgo de una simultánea relación. Por ello está ducho en aproximarse, visualmente, en la fusión de dos vertientes aparentemente contradictorias. Por un lado de frialdad procesual, y por otro de conexión sensible con el entorno. Es un ejercicio para la creatividad la continua abstracción de los elementos visuales, en la que no se juega, materialmente, más que una cierta cantidad de pinturas, medios, y soportes. Aunque este trabajo facilita el fortalecimiento de las mismas interconexiones neuronales que necesita

cualquier gestor de recursos medio ambientales, o un investigador de laboratorio, para una creativa actuación en la que entran en juego cuestiones vitales para los habitantes. No es extraño la actual expansión del uso de la pintura en los procesos de *coaching*³ para las empresas, destinados, no sólo a los aspectos terapéuticos, sino a los de valores, liderazgo, creatividad, y trabajo en equipo. Es cierta la urgente necesidad de generar actuaciones en la creatividad y por tanto en la fluidez en cuanto a viejos hábitos en el uso económico del paisaje. Un desapego para la acelerada, al tiempo que injusta, sobre-utilización de los recursos naturales que nos llevaría a un inminente colapso medioambiental.

El término municipal de Guía no está ajeno a estas cuestiones. Esto queda de manifiesto en el polémico proyecto urbanístico para la zona de San Felipe, un lugar que va dejando atrás el humanizado paisaje de plataneras al que estamos acostumbrados, y puede dar paso una actuación con elevado riesgo de impacto medioambiental, como se refleja en el estudio del año 2000 de la Universidad de Las Palmas. Entre otras cosas aconseja una necesaria protección paisajística:

*El sector de San Felipe es una franja costera de elevada calidad medioambiental por sus valores naturales, paisajísticos, agrícolas y etnográficos, todos ellos merecedores de protección y conservación como recursos no renovables para el desarrollo sostenible insular.*⁴

Lo anterior es un reflejo de la situación general, pues en algún momento de la segunda mitad del siglo XX hemos “llenado el mundo”. Los sistemas humanos (nuestras economías y nuestras sociedades) se han hecho demasiado grandes en relación con la biosfera que los contiene. Puede fecharse, con cierta exactitud, ese momento en que las demandas colectivas de la humanidad superaron por vez primera la capacidad regenerativa de la Tierra. Según un grupo de científicos dirigidos por Mathis Wackernagel (uno de los creadores del concepto de “huella ecológica”) esto sucedió hacia 1980, y veinte años más tarde nuestras demandas excedían esa biocapacidad de la Tierra en un 20% aproximadamente.⁵ Nos hallamos, entonces, en una situación crecientemente insostenible. Este es el trasfondo sobre el que hemos situado nuestra reflexión sobre paisaje, territorio, arte y sostenibilidad.

¹ *Biomimesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Editorial Los Libros de la Catarata, Madrid, 2004.

² Suárez, E; Doreste A.; Rolo G.; "Capacidad restauradora y actividades artísticas en el lugar. Un Análisis exploratorio de la relación entre compatibilidad y motivación interna". *Medio Ambiente, Bienestar Humano Y Responsabilidad Ecológica, IX Congreso de Psicología Ambiental* (2006), pp. 77-80.

³ El *coaching* es un cierto tipo de relación que se establece entre dos personas en las que el instructor facilita el éxito (u otra meta pactada) de la otra persona mediante formación y enseñanzas personalizadas. Fuente www.definicion.org.

⁴ Martín Monroy, M. *Análisis de Impactos Ambientales del Desarrollo Previsto en San Felipe (Municipio de Santa María de Guía, Gran Canaria)*, Editorial ULPG, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

⁵ Mathis Wackernagel y otros, "Tracking the ecological overshoot of the human economy", *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 9 de julio de 2002, pp. 9266-9271. De mucho interés también es la actualización del clásico informe al Club de Roma *Los límites del crecimiento* (originalmente publicado en 1972): Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows y Jorgen Randers, *Limits to Growth: The 30 Year Update*, Chelsea Green Publishing 2004.

PRODUCCIÓN DE DESEOS EN EL TERRITORIO URBANO

Producing desires in the urban territory

Lila Insúa Lintridis.

Profesora de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia.

Resumen: Partiendo de las experiencias y reflexiones que se han hecho del espacio público (desde la arquitectura al paisaje) hemos estudiado algunas propuestas artísticas como las de Gabriela Albergaria, Park Fiction, Galerie für Landschaftskunst, Nils Norman o Nance Klehm. Estos artistas pueden considerarse representantes de una nueva concepción del arte contemporáneo y su preocupación por hechos que entienden la experiencia estética vinculada a la sociedad y preocupada también por cuestiones metaformales.

Palabras clave: entorno público, naturaleza, acción política, cartografía.

Abstract: Starting with the experiences and reflections about public space (from architecture to landscape) we have studied some artistic projects realized by Gabriela Albergaria, Park Fiction, Galerie für Landschaftskunst, Nils Norman or Nance Klehm. These artists can be considered as examples of a new (and contemporary) art conception and its concerns with society as a way of understanding the aesthetic experience.

Key Words: public space, nature, political actions, cartography.

Las estructuras contemporáneas más significativas en el terreno del arte visual están definidas por su carácter ensayístico abierto, reflejando el hecho de que en la actualidad un representativo número de artistas están elaborando propuestas de gran calidad que no admiten fácilmente su clasificación en los patrones habituales de mediación artística. Es común que el arte contemporáneo mezcle sus propuestas con otros campos de conocimiento: la música, el cine, la ciencia o la arquitectura han sido algunas de las disciplinas que han entrecruzado sus caminos con el “arte”. Intervenciones específicas en el lugar, puntos de referencia críticos y el ejercicio de una interrogación cultural a las instituciones no han de quedar reducidos a la práctica de un discurso aislado de la sociedad, sino que muestran que el mundo, tal como lo percibimos, no tiene una naturaleza estática ni existe por sí mismo, sino que continuamente se va construyendo social y culturalmente, descubriendo así su versatilidad.



Discoteca Flaming Star: “Moses” for Paul Robeson, Chelsea Hotel, New York, 2005.
Fotografía Ingrid Bromberg.

Discoteca Flaming Star es un proyecto artístico, colaborativo y performativo que fundaron en 1998 Cristina Gomez Barrio y Wolfgang Mayer y nos parecen un ejemplo perfecto de tránsito por los caminos abiertos del arte contemporáneo. A veces parecen un grupo de rock, o de personas que interpretan canciones (sobre amor, consumismo o feminismo), pero ante todo podemos entender su discurso como una respuesta personal ante asuntos políticos, sociales e históricos. Por medio de transformaciones conceptuales y musicales de canciones determinadas ellos intentan crear imágenes, escenografías textuales y un marco musical cuyo objetivo principal es desafiar la memoria sonora del público: llevándoles a terrenos en los que los recuerdos individuales o colectivos pueden producir experiencias inesperadas que ellos han denominado como *hardcore karaoke*. Un recuerdo para el futuro, para algo que no ha ocurrido todavía y que tal vez nunca llegue a suceder. Digamos que en su intento está implícito lograr por

medio de experiencias remotas que no han ocurrido, cuestionar lo nuevo. Sus trabajos pueden ser considerados irreverentes, entusiastas de su propio conocimiento y de lo que ignoran demostrando el deseo de estar en escena y desaparecer. Entre sus influencias podemos destacar: Anita Berber, Rita McBride, Gregg Bordowitz, Mary Shelley, Karl Valentin & Lisl Karlstadt o Joey Arias.

Partiendo de un marco de referencia cuyo denominador es *La ciudad sentida: arte, entorno y sostenibilidad visual* existen una serie de parámetros que guiarán el análisis y que provienen de reflexiones cercanas a la ecología o al urbanismo como pueden ser el desarrollo sostenible, nuestra relación con el mundo en el que vivimos, con la naturaleza, y su aplicación al discurso plástico y estético: al mundo de las formas. Algunas de las propuestas que generan los artistas que he seleccionado se preocupan de desarrollar contenidos para la FORMación de los *espectadores* que ensayarán sus propuestas.



Guy Debord: *Psychogeographic guide of Paris*, 1957.

Una de las preocupaciones fundamentales que nos ocupa como ciudadanos y artistas en las últimas décadas está relacionada con cómo habitar los espacios: las casas, las ciudades: Pensar sobre la arquitectura misma supone dejar de concebirla como una forma estática y cerrada (el edificio contenedor, el muro-fachada) sino como una estructura dinámica que se hace eco de las transformaciones que se están ocasionando en las ciudades de todo el planeta. Es el momento, cuando no existe ninguna estructura centralizada ni concentrada, de preocuparse por el paisaje urbano. Esta reflexión tiene sus inicios en la modernidad, en los años 70, cuando el museo como institución de mediación y principal espacio legitimador social de la creación artística comienza a ser cuestionado y sustituido por la ciudad como un horizonte nuevo de creación, un hito de la cultura occidental moderna. Los situacionistas establecerán la importancia que el deambular por

la ciudad tiene (el andar es entendido como una herramienta crítica) estableciendo nuevos valores fundacionales en la cultura del siglo XX (sería sencillo construir un puente que uniera la obra de los *Pasajes* de Walter Benjamin con estas teorías). A partir de 1958 los situacionistas, en sus boletines, proclamaron la agitación ética y estética para una ciudadanía nómada. Diez años después en 1968, obreros, estudiantes y activistas unidos fueron capaces de sacar a la calle lo mejor de la élite de los “cuerpos (y fuerzas) de seguridad del Estado”. En este intervalo temporal podemos describir los procesos de la producción de sentido y constitución de los valores, las relaciones de poder y la colisión de intereses que definen la época; un compromiso que los artistas entienden que tienen con la sociedad en la que trabajan, el arte es también un servicio, un proyecto en desarrollo, el estímulo para una discusión.

La ciudad se presenta como territorio de territorios, y con ella, el espacio urbano, el mediático y el telemático como los terrenos más sutilmente parcelados en sus usos, bajo discursos establecidos que lo configuran una y otra vez, son espacios susceptibles de ser codificados y decodificados. Felix Guattari analiza la ciudad como uno de los ejemplos más elocuentes de espacio estriado, métrico, regulado, donde prima la forma de interioridad promulgada por el aparato del Estado. Un espectáculo en el que el sujeto adquiere un rol activo (integrado en la multitud y en cierto modo protegido por ella) y pasivo (como voyeur que toma cierta distancia), entre la observación y la intervención, entre la exploración crítica y el activismo ponen en práctica nuevas fórmulas para negociar con la realidad. Así el espacio público se incorpora como territorio desde el cual desarrollar prácticas artísticas que se vinculan con la vida, tomando la calle como terreno sobre el que actuar y que se articulan a menudo a través del diálogo y la participación de los ciudadanos. Por eso mi reflexión crítica va oscilar entre una posición como la de Gabriela Albergaria que evidencia el punto de vista ideológico implícito en cualquier representación de la *naturaleza* que nunca puede ser inocente a tres casos que entienden la producción cultural como una propuesta en relación con la arquitectura líquida, con el nomadismo que caracteriza a los creadores de cultura en el ámbito del arte contemporáneo (tal como lo definiera recientemente Martha Rosler) y específicamente en algunos ejemplos que tienen lugar entre Inglaterra-Estados Unidos (Nils Norman), Hamburgo (Park Fiction, Galerie für Landschaftskunst) o Copenhague (Nance Klehm).

La primera escala de este viaje es para hablar del trabajo de una artista portuguesa afincada en Berlín *Gabriela Albergaria*. Todo su trabajo gira en torno a la idea de naturaleza y paisaje. Conocerla nos puede dar ciertas claves de la documentación y vivencias que le han servido como material con el cual, posteriormente, ha estructurado un discurso visual cargado de emociones, pensamientos y gran belleza estética. Gabriela es una amante de los jardines. Cuando su padre murió se hizo cargo del jardín familiar. Sabía lo que tenía que hacer según cambiaban las estaciones para que las plantas sobrevivieran a los cambios. El jardín había formado parte de su casa desde hacía más de tres generaciones. Allí fue donde, como su padre, aprendió a andar. Conocía cada camino, cada rincón y como artista ha utilizado esta experiencia. Gabriela Albergaria trabaja con la naturaleza abordando su representación-recreación, y para ello utiliza técnicas muy distintas: instalaciones, intervenciones, maquetas, dibujo y fotografía. Todo ello se corresponde con visiones en cierta forma idealizadas que le sirven como punto de partida para realizar una construcción que si bien parte de su propia subjetividad filtra a través del paso del tiempo, del peso de la emoción y del ejercicio de la razón. La artista portuguesa construye maquetas de los jardines y las muestra junto a fotografías que toma de ellas. Las maquetas están construidas con ramas, hojas y otros elementos que busca y combina obteniendo como resultado la reconstrucción de un jardín. Después ilumina estas maquetas y fotografía detalles desde diversos puntos de vista obteniendo imágenes que se encuentran entre lo real y lo artificial. En un principio sólo exponía la maqueta, con lo que esta ambigüedad era más evidente. Más tarde decidió combinar la maqueta y las fotografías en la sala de exposición, lo que permitía al espectador ser consciente del “truco” que tenían las imágenes. Se trata entonces de construcciones de construcciones. Los jardines son una construcción, el hombre construye un paisaje o varios en un mismo lugar. En gran medida la idea de *Naturaleza* en el arte se ha conformado gracias a representaciones de paisajes aparentemente reales, pero que se componían de fragmentos de realidad ensamblados por el artista en su estudio dando como resultado un paisaje ideal. La artista cuestiona la relación entre naturaleza (bien sea salvaje o construida) y la viabilidad de su representación. Pero no sólo reflexiona sobre la representación sino también sobre los usos del paisaje, la naturaleza y el jardín. En muchas ocasiones, los jardines que nos encontramos en las ciudades europeas han cambiado su función, de servir como jardín de esparcimiento para una familia real o noble, o de estudio y cultivo de especies venidas de otros continentes se han convertido en lugares de recreo y visita para ciudadanos y turistas...



Gabriela Albergaria: *Project Room: Recoger, transplantar, colonizar*. CCB, Lisboa, 2004.

No sólo maquetas, Albergaria también construye a gran escala: introduce en una galería o sala de exposición un árbol real. En el *Project Room* del CCB de Lisboa en 2004 taló un árbol muerto y lo *recompuso* en el interior del centro. En esa ocasión y reutilizando la técnica del esqueje fue ensamblando las ramas al tronco creando una instalación también a caballo entre lo orgánico y lo artificial en la que la textura de las ramas y el tronco contrastaba con el brillo de los tornillos de metal. Junto a esto, la artista presentó una instalación en la entrada de la sala de exposiciones que consistía en una gran puerta de madera, que denominó *puerta de invernadero*, unos cestos de mimbre que reproducían los cestos que venían cargados con nuevas especies de plantas de las expediciones científicas del siglo XVIII y un vivero con plantas que habían crecido en el jardín del Museo. Todo ello bajo el título de *Recoger, transplantar, colonizar*. Con ello, hace referencia a la gran transformación que sufrieron los jardines europeos en la segunda mitad del XVIII, debido a los esfuerzos de científicos y botánicos que trajeron a Europa un número sin precedentes de flores, plantas, árboles y arbustos y al desarrollo de la ciencia y la Botánica.

El viaje continúa con escala en *Park Fiction* parecería ahora que vamos a contar un cuento: “En un barrio de Hamburgo, en una cierta calle, había un cierto número de casas ocupadas. El gobierno de la ciudad decidía, en 1987, demoler algunas de ellas, que alojaban a cientos de personas. ¿Para qué? Para disponer de los terrenos y concedérselos a contratistas privados”. Aquí termina la aproximación infantil: el modelo es familiar y se ha ejecutado de mil modos en mil ciudades: ninguna expresión es más característica de un cierto sentido común del urbanismo en esta época de consenso neoliberal. Solo que en este caso un grupo de ocupantes iniciarían una larga y compleja protesta. Tras siete años de intensas y continuas movilizaciones, el Ayuntamiento de Hamburgo decidió construir un parque público en un solar del barrio de Saint Pauli que iba a ceder a empresarios privados



Park Fiction: *Unlikely Encounters in the Urban Space*, 2003.

y el grupo de viviendas de Hafenstrasse, núcleo del conflicto, se convirtió en una cooperativa administrada por lo antiguos ocupantes. Esas movilizaciones, iniciadas en 1994, habían estado marcadas por la colaboración horizontal entre vecinos del barrio, colectivos sociales y un grupo de artistas (músicos, creadores plásticos, cineastas...) que respondía al nombre de Park Fiction (que había sido el nombre de una *rave* que se realizaba a comienzos de la década en Hamburgo).

Entre los artistas estaban Christoph Schaefer y Cathy Skene. Ellos eran parte de una escena artística que había debatido desde la década de 1980 la cuestión del arte en los espacios públicos, que muchas veces tomaba la forma de diseños de parques: Dan Graham (con quien Schaefer había estudiado), Thomas Schütte, Gordon Matta-Clark... Claro que en estos casos la cuestión de los parques rara vez se articulaba de manera directa en la acción política, y esto era particularmente importante para Schaefer y Skene, que propondrían que se realizaran una serie de acciones en vez de limitarse a protestar por los planes especulativos del Ayuntamiento, así idearon su propia contrapropuesta (la construcción de un parque) que articularon a través de una campaña a largo plazo que incluyó desde la organización de mesas redondas para identificar las necesidades del barrio, a la celebración de conciertos, fiestas y exposiciones o la realización de encuestas a pie de calle. ¿En qué se concretaron estas acciones? Una de ellas (del que he tomado el nombre de este artículo) era lo que llamarían *producción colectiva de deseos*. Pero ¿los deseos pueden producirse? ¿No es un deseo aquello que existe independientemente de toda producción? La producción colectiva de deseos comenzaría aquí a tener lugar de una manera simple, tentativa: a través de una serie de eventos y encuentros informales donde se trataría de construir y responder a cuestionarios. Cuestionarios que muchas veces parecían repetir la forma de los cuestionarios característicos de las escuelas primarias e incluían la clase de preguntas que se oye en auditorios infantiles (¿cómo están ustedes?) ó en programas como Barrio Sésamo.

Porque en el fondo estaban tratando de quitarse la pesada carga del “es imposible”... imposible realizar o conseguir objetivos “pragmáticos” por eso tal vez era necesario que conectaran con un momento anterior como es la infancia y allí encontrar la base de la energía que desplegó Park Fiction. Pero no se trataba solamente de generar algunas condiciones para una producción colaborativa de deseos, sino de vincularlos a la posibilidad de realización. Por eso era necesaria la organización de un proceso colectivo, que constituyó el centro del proyecto y que propuso no solo la realización de un parque, sino la realización de un diseño realmente existente que sería ejecutado en St. Pauli (un barrio pobre y densamente habitado, con cabarets, casas de prostitución y escasos espacios públicos). Esta “alianza” se comprometió en una serie de eventos denominados *Infoentretenimiento (Infotainment)*. El primero de ellos, que se realizó en 1995 *Park Fiction 3 1/2, Parques y políticas* incluía una serie de charlas sobre la historia de los parques a cargo de Schaefer, Skene y los vecinos Thomas Ortmann y Sabine Stövesand; una presentación de diapositivas sobre parques e informaciones sobre parques alternativos; una serie de imágenes y discusiones que versaban sobre la relación entre la moda y la naturaleza, entre el poder y el diseño. Poco después tuvo lugar *Park Fiction 4. Un día los deseos saldrán de casa y ocuparán la calle*. Este evento contó (además de las conferencias y los debates) con una exposición en la que todas las tiendas situadas en torno al futuro parque y varias casas de particulares, expusieron los trabajos de vecinos y artistas profesionales que se vinculaban a los parques. Una de las obras de esta exposición se convirtió en emblemática: era la que habían creado un grupo de niños que construyeron la maqueta de un parque con un árbol-casa con forma de fresa en el que no podrían entrar los adultos. Esta pieza se expuso en el escaparate de una tienda, rodeada de las imágenes que habían enviado por Dan Graham, Claudia Pegel, Andreas Siekmann... y aparecía en el folleto del grupo.



Galerie für Landschaftskunst, vista de la galería-barco.

performances, tours y exhibiciones. Pero la ocupación se extendía a través de la ciudad: en el *Hafen City Info Centre*, que era una de las ampliaciones urbanas más publicitadas de Hamburgo en esos momentos (y otro ejemplo de la clase de urbanización privatizada de la cual *Park Fiction* constituye una crítica práctica). Jelka Plate organizó un *walk-in* en ese edificio (no autorizado, claro está, por su administración). Allí, la momentánea comunidad de huéspedes y de invitados se instaló para festejar y discutir la performance y posterior manifestación que constituyó el cierre del evento.

La peculiar galería alemana *Galerie für Landschaftskunst* visitó Madrid “ocupando” el espacio de la asociación madrileña en la que colaboro *Liquidación Total*.¹ Una de las líneas que hemos desarrollado en este espacio expositivo consiste en la exhibición de otros espacios de arte con nuevas formas de concebir la mediación artística. En noviembre de 2004 en LT mostraron sus métodos de trabajo, su práctica artística y conceptos teóricos en una exposición que estaba a medio camino entre el archivo, el gabinete de curiosidades y un museo (asombroso) de ciencias naturales. Todo ello planteado a la manera de un exposición experimental y dialogada con el expresivo trabajo cultural que mantiene esta Galería del Paisaje de Hamburgo. Su trabajo se centra en las representaciones artísticas de la naturaleza, los lugares, las ciudades y el paisaje. De hecho una de sus sedes es un barco que recorre la costa, y en la cual se puede trabajar de diversas maneras. Dos de las estrategias fundamentales de las que se valen han sido la exploración del paisaje y la cartografía y entre sus métodos integran tanto la recopilación y archivo de datos, como diversas formas de trabajo artístico íntimamente relacionadas con el proyecto general. Así, la *Galerie für Landschaftskunst* ha desarrollado un perfil especial de posibilidades de expresión artística, ampliando con ello el campo de trabajo, los métodos de investigación artística y dejando al descubierto la emocionante relación entre el trabajo cultural eficaz y el análisis estético de nuestro entorno.

Entre los artistas que expusieron en la muestra nos llamó especialmente la atención la obra de *Nils Norman*, un artista inglés que nació en 1966 y que tiene como punto de partida en su creación la convicción de que la regulación de los espacios y usos urbanos es uno de los principales mecanismos que utiliza el poder político y económico para controlar a la ciudadanía. Ante esta evidencia Norman ha desarrollado una serie de soluciones urbanísticas muy imaginativas que pretenden mejorar las condiciones de vida de los habitantes de las ciudades contemporáneas. A Norman le interesa la *permacultura*



Nils Norman: *Gerard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field. Center and Weather Station*, 2000.

por los diversos niveles de lectura que ofrece: tiene mucho de las técnicas de diseño experimental, así como una preocupación manifiesta por las energías alternativas. Introduce la jardinería, el activismo, el espacio público, trata la ciudad, el urbanismo o la vida en el campo. Nos ayuda, por tanto a analizar los espacios de una forma más compleja introduciendo diversos elementos y perspectivas: las economías y negocios locales, los “muebles de una arquitectura nómada”, la jardinería experimental, etc. Sus propuestas han sido calificadas a menudo como idealistas y paródicas pero Norman utiliza estos mecanismos para impulsar un planteamiento humanista cercano al de los urbanistas utópicos del siglo XIX, una forma de ejercer una mirada crítica a la evolución que ha experimentado el arte público en los últimos años.

Así, en 1997 planteó una serie de iniciativas para remodelar varias zonas públicas de Manhattan, buscando un cambio tanto de la fisonomía externa de dichos espacios, como de su función social y económica. Entre otras cosas, diseñó un "monumento a la desobediencia civil" en una plaza del parque Tompkins y propuso la creación de una especie de comuna neo-rural en el *Lower East Side*. A su vez, en el marco de la exposición *Fantastic* (2003-2004), que organizó el Massachusetts Museum of Contemporary Art, Nils Norman presentó un proyecto de re-utilización de un local abandonado por la cadena de tiendas estadounidenses *K-mart*. Frente a su antiguo (y fracasado) uso comercial, Norman proponía convertirlo en un espacio público sostenible al servicio de la comunidad. *Geocruiser. The Mother Coach. Zone: Earth* es otro de sus proyectos que data del año 2001, una obra que se ha convertido en una realidad móvil y al mismo tiempo una escultura pública que podría ser descrita como un *Eco-bus* por su marcado acento ecológico, que transita por territorios europeos, reivindicado la autonomía del espacio ajeno a galerías o museos.

En sus obras es frecuente encontrar esta característica nómada dado que el propio artista también vive una realidad en permanente tránsito: antes de trasladarse a Londres estuvo viviendo en Kent, en Colonia y Nueva York donde estuvo desarrollando la obra *Parasite* con Andrea Fraser, una estructura alternativa a las instituciones que trabajan en proyectos site-specific. Exposiciones que se desarrollaban durante un fin de semana y cuyo programa era lo más irregular y espontáneo posible. Junto con los diagramas con los que ha trabajado en múltiples ocasiones, la obra de Norman que más nos llama la atención porque reúne una fuerte carga ecológica, un tiempo propio y una lectura de la cultura particular está la denominada *Gerard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field Center and Weather Station* del año 2000. Dicha obra es el prototipo de una bicicleta con una pequeña fotocopiadora que se carga con energía solar y una biblioteca con libros de urbanismo, arquitectura, diseño de ciudades, jardinería experimental o energías alternativas. Se puede viajar, parar en cualquier sitio y el autor anima a la gente a que fotocopien los capítulos de los libros que le interesen. La bicicleta también contiene una estación meteorológica para medir el nivel de humedad, saber a qué velocidad sopla el viento, etc.



Nance Klehm: *Rambling Range*, 2006.

Si continuamos hablando de obras que tienen relación o introducen las bicicletas como material para transportar y decir la obra, referidas al medio ambiente y la recuperación de la cultura oral es necesario contar con el proyecto que desarrolló el pasado mes de Septiembre (2006) la artista *Nance Klehm* titulado *Rambling Range*. Klehm construyó en la parte trasera de su bici un horno con placa solar en el que cocinaba tacos y los repartía entre la gente a cambio de que les contaran historias de la tierra, de migraciones etc. en las afueras de Copenhague en el marco del evento de proyectos móviles *Hot Summer of Urban Farmming*.



Nance Klehm: *Field trip*, 3 agosto 2003.

Finalmente, si intentamos sacar algo en claro de todos estas propuestas artísticas podríamos concluir que el mundo del arte nos lleva a otras formas de entender las relaciones interhumanas. Existen intersticios que nos permiten escapar de una mirada homogénea del mundo, de entender el mundo del arte ni como un espacio de consumo de *objetos* ni con un acercamiento puramente hedonista. Por ende también nuestra manera de entender qué es un creador o un artista contemporáneo es otra... y ese *artista* o *productor cultural* nos propone experiencias en el campo expandido de la vida lo que implica pensar (después de en nuestra propio contenedor, nuestro cuerpo) sobre el entorno que nos rodea y la forma de relacionarnos con lo natural que todavía queda.

¹ Para más información sobre la programación desarrollada en Liquidación Total en el pasado, presente y futuras actividades se puede consultar nuestra página web: www.liquidaciontotal.org. Liquidación Total pretende tomar en consideración la revisión de los métodos de archivo (museos, centros de arte, galerías,...) las nuevas relaciones contextuales y los proyectos participativos de los jóvenes productores culturales que constituyen nuevas formas de expresión estética y mantienen una actitud crítica hacia las instituciones consolidadas, ofreciendo como contrapartida espacios de acción y mediación artística alternativos. Nuestra contribución se centra en formular sugerentes exposiciones que animen la actividad cultural, artística y de participación del entorno de Malasaña, en Madrid. Se plantea un esquema abierto que no se ha de limitar a un calendario ni a un espacio concretos. Indagamos en busca de proyectos artísticos y preparamos exposiciones guiándonos únicamente por criterios cualitativos. La línea de trabajo está planteada formalmente como un Reader (o programa) con un carácter abierto y ensayístico. La estructura de Reader fuerza un intercambio entre jóvenes artistas y productores culturales internacionales. Las distintas partes de la presentación ofrecen conceptos expositivos cualitativa y puntualmente concentrados que retoman y debaten directamente los cambios en la imagen de nuestras ciudades, comparándolos con los de otros países -sirvan de ejemplo las experiencias recientes con la inmigración en Madrid, la participación ciudadana en la democracia o la relación entre mass-media y democracia.

EL ARTE DE CONSTRUIR UNA CIUDAD MODERNA EN EL TERRITORIO. EL EJEMPLO DE LA CIUDAD BOSQUE DE TAPIOLA (FINLANDIA).

The art of building a modern city in the landscape. The example of Tapiola forest city (Finland).

Carlos Lacalle García.¹

Doctor y Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPV.

Resumen: El ejemplo de la ciudad bosque de Tapiola, y la investigación sobre los límites arquitectónicos de su espacio moderno (límites indeterminados) nos serviría para afrontar una reflexión sobre una serie de ciudades donde se podría rastrear una idea de modernidad que quizás no tenga tanto que ver con la arquitectura estilística que se plantea, sino con el recuerdo (espacios recordados y por tanto nuevos).

Palabras Clave: Limite, espacio, arquitectónico, modernidad, Meurman.

Abstract: Both the example of Tapiola forest city and research on the architectonic limits of its modern space (undefined limits) could be used to reflect on a series of cities where we could track a concept of modernity not so much related to the stylistic architecture posed, but to memories (remembered - and thus new- spaces).

Keywords: Limit, Space, Architectural, Modern, Meurman.



Berlín, fotomontaje del arquitecto Mies van der Rohe, 1921.



Tapiola, ciudad en el bosque, 1945.

En la película de Win Wenders *El cielo sobre Berlín* (*Wings of desire*, 1987) el cansado anciano Homer (Curt Bois) nos preguntaba *¿Recuerdas...?* Y nos decía *...ya no puedo encontrar la Potsdamer Platz. No es esto, no puede ser esto...*

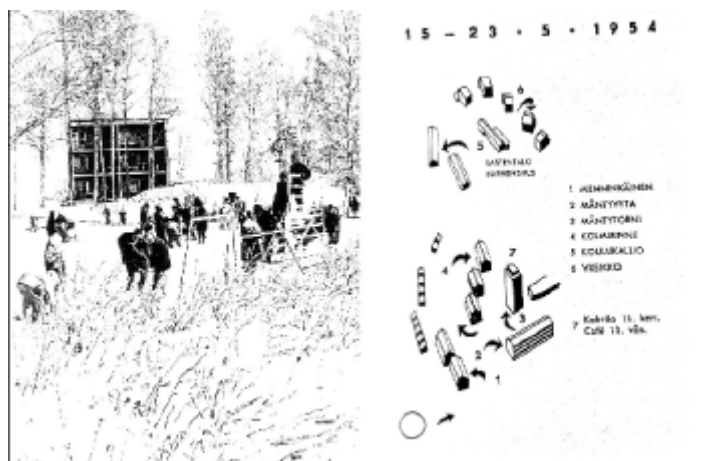
Reflexionando sobre Berlín, hay un barrio de la ciudad llamado *Hansaviertel* que empezó a construirse en los años 50' coincidiendo cronológicamente con la realización de una nueva ciudad en Finlandia: *Tapiola*. Aparentemente, las dos ciudades se parecen, por el tipo de arquitectura que se proyecta, pero se utiliza radicalmente un concepto de modernidad diferente en cada caso.

Así como Tapiola debe su nombre a la mitología del Kalevala dios del bosque *Tapio*, y es la comprensión del espacio del bosque el que se toma como origen del proyecto, la similitud con la ciudad de Berlín, y el concepto de modernidad podría no estar en el barrio repetido como experiencia del Movimiento Moderno, sino en la búsqueda de una respuesta a la pregunta del anciano Homer.

En el Archivo de la Bauhaus de Berlín se conserva el fotomontaje del arquitecto Mies van der Rohe para un rascacielos de vidrio en Berlín (1921). Quizás todo Berlín esté contenido en esta imagen, y quizás más allá de la forma que pueda tener el edificio, esté implícita la verdadera novedad de aquello que muestra, y que curiosamente coincide con la imagen del recuerdo. Las dimensiones del fotomontaje, la revolucionaria técnica, la representación del reflejo, de la opacidad, del movimiento, del tiempo, nos representa la imposibilidad de una obra de arte, la evanescencia de la realidad, el revelado del espacio reflejado, y la transformación de la reconstrucción que podría realizarse en la ciudad.

El ejemplo de la ciudad bosque de Tapiola, y la investigación sobre los límites arquitectónicos de su espacio moderno (límites indeterminados) nos serviría para afrontar una serie de ciudades donde se podría rastrear una idea de modernidad que quizás no tenga tanto que ver con la arquitectura estilística que se plantea, sino con el recuerdo (espacios recordados y por tanto nuevos). Estamos hablando del fotomontaje de Mies para Berlín, los Pasajes de París de Walter Benjamín, la nueva embajada de los Países Bajos en Berlín proyectada por OMA, o incluso el proyecto de un nuevo barrio en la huerta de Valencia (aquella ciudad que se asentó en las riberas del río Turia,...)

Y sin embargo... el producir Arquitectura (considerándolo un Arte) es debido a un estado de inconsciencia, aunque luego lo llamemos incluso «racionalismo». El cultivo de un oficio puede reproducirse, pero



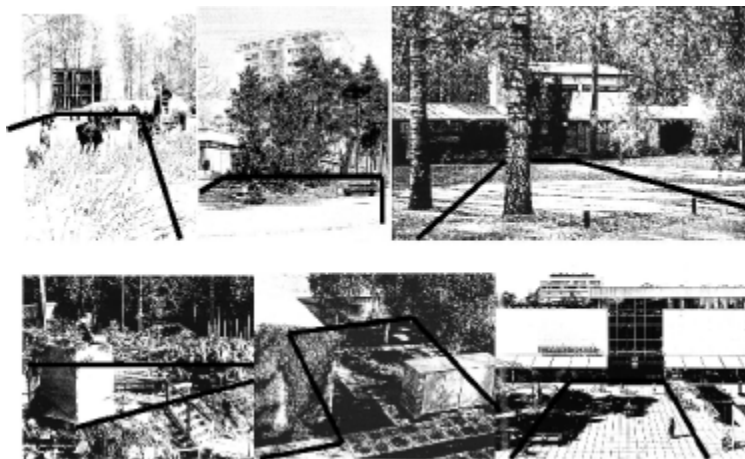
Fotografía y folleto de la ciudad de Tapiola, años 50.

la creación nunca. Lo que fue nuevo es siempre nuevo. Es el gran milagro del Arte. Antes y después de pasar ante un cuadro de Goya uno es otro. Estos son los efluvios permanentes que el milagro del Arte produce.²

Tapiola surge como una ciudad de nueva planta proyectada en Hagalund, una extensa área en los alrededores de Helsinki. Eran los años posteriores a la segunda guerra mundial, cuando se quería hacer realidad la utopía de construir una ciudad ideal para una nueva comunidad. Una arquitectura moderna,³ planteada desde sus inicios como una *ciudad bosque*, que permitiera desarrollar unas condiciones de vida renovadas, en la que se potenciara la individualidad dentro de la comunidad y la relación con la naturaleza.

La figura clave en el planeamiento de Tapiola fue Otto-Livari Meurman (1890-1994), quien proyectó en 1945 el primer Plan de Tapiola, y diseñó en 1952 la primera zona de actuación situada al este de Tapiola. El desarrollo posterior continuó con el plan de la zona central proyectada por Aarne Ervi en 1954 y la expansión del resto de la ciudad, terminando con la intervención de Pentti Ahola concebida en 1959 para el norte de Tapiola.

El Plan inicial proyectado para Tapiola coincide cronológicamente con la publicación en 1947 de *Asemakaavaoppi (Teoría del planeamiento de la ciudad)* de Otto-I. Meurman. Esta obra se presenta de forma paralela al Plan de Tapiola, y tamiza toda una serie de referencias muy precisas, recogiendo y actualizando muchos planteamientos de la ciudad moderna: la crítica a la ciudad actual, la superación al funcionalismo, las propuestas de la ciudad jardín de Raymond Unwin, las teorías de Ebenezer Howard,



Delimitación de espacios urbanos en la ciudad-bosque de Tapiola.

y la irregularidad e importancia de la singularidad del espacio urbano propuestas en «*Construcción de ciudades según principios artísticos*» publicado en 1889 por Camillo Sitte.

Conviene recordar la evolución histórica del planeamiento urbano en Finlandia: la construcción de ciudades de nueva planta se realizaba según una retícula ortogonal estricta, con el hito del incendio de Turku en 1827, que lleva a la decisión de no construir el cuarto lado de la manzana (convirtiéndose en una banda verde, y anticipando *lo moderno* con la intencionalidad de la diferenciación).

Otras influencias a tener en cuenta son: el Plan de Munkkiniemi-Haaga proyectado por Eliel Saarinen en 1915 (Meurman colaboró en esos años en el estudio de Saarinen), y el complejo de fábrica y apartamentos que Alvar Aalto proyecta en Sunila en 1935 (considerada la primera *ciudad bosque* de Finlandia).

La nueva ciudad jardín aparece en un momento crucial a finales de los años 40', con el replanteo de la sociedad y el cuestionamiento de la influencia de la arquitectura funcionalista en la construcción de la ciudad.

El planeamiento inicial se caracterizaba por: la necesidad de una arquitectura sin ornamento que igualara a los miembros de la comunidad, y que por otro lado representara el espíritu moderno de la libertad humana (fundamentada en la singularidad y la diferenciación). Una arquitectura flexible que permitiera que los edificios y espacios urbanos se adaptaran a las necesidades de la familia (entendida como un continuo cambio de formas de vida y desarrollo social). Y, un proceso de formalización arquitectónica basado en la experimentación, definiendo

la construcción según un criterio de estandarización y prefabricación (considerados dentro de las claves de flexibilidad y diversidad).

La propuesta de Meurman de 1945, más cercana a los planeamientos de *ciudad jardín*, donde se diferencia el trazado del sistema viario y se establecen ciertos límites de relaciones con el espacio público, da paso a la propuesta dibujada de 1952 para el este de Tapiola. Este plano es fundamental para comprender la modernidad del planteamiento inicial, al hacer patente la decidida apuesta de superación de la ciudad jardín inglesa, donde los edificios se disponían según trazados axiales y ejes de perspectiva (y que ya reflejaba el plano de 1945). La importancia de los recorridos en estos planos, donde las construcciones se jalonan alrededor de un camino y se perciben de manera tangente, tienen un referente directo a la insólita modernidad de las *perspectivas de aproximación a las casas Citrohan* que Le Corbusier dibuja en los años 1920-22.

La aparente libertad de la implantación de la ciudad no se fundamentaba en un criterio arbitrario o azaroso, sino, en la imprescindible negociación de una serie de condicionantes que definían unas relaciones arquitectónicas específicamente singulares. La evolución del planeamiento y la implantación de la edificación representaba un proceso de complejidad espacial y funcional, basado en una especialización-diferenciación abstracta de los espacios, pero que llevaba implícito de la misma manera, una indeterminación y no definición física del espacio arquitectónico, que permitía la flexibilidad, el crecimiento y la variación de la propia arquitectura.

Es sin duda alguna, el interés arquitectónico que muestran los autores de determinados edificios, con la arquitectura que proyectan y las relaciones que se establecen con el espacio urbano, lo que posibilita la evolución del planeamiento inicial: Aulis Blomstedt (las casas en hilera *Ketju* y los edificios de apartamentos *Kolmirinne*), Viljo Revell (la escuela de niños de Tapiola, Jussi Jännes (el parque *Silkkeniitty*)...

La ubicación de los edificios y la relación con el exterior (espacios abiertos, transparencias, relación de espacios,...), junto con la individualidad y la relación de la comunidad, significaba la superación del concepto de ciudad dormitorio dispersa en el bosque. De la misma forma, la evolución del proceso se podía llevar a cabo con criterios artísticos y arquitectónicos, adaptándose de forma flexible y posibilitando la definición y construcción de una arquitectura que necesitara del espacio vacío. Incluso, permitiera justificar cambios de escala, incorporar

edificios de gran altura como referencias urbanas y adecuada articulación de la ciudad, y hasta modificar el plan (como la propuesta de Aarne Ervi para el centro de Tapiola en 1954, con la eliminación de la vía principal que cortaba a Tapiola de norte a sur).

El desarrollo de la ciudad de Tapiola se completa en su zona norte en 1959, con una regresión a la *trama ortogonal clásica*, planteada como *una propuesta actual frente a la criticada libertad de la idea inicial*. Se convierte en la respuesta a nuevos conceptos sociológicos de finales de los años 50', en contra de la ciudad construida dispersa en el bosque. Es un planeamiento que pretende colmar de manera objetiva la ciudad, desarrollando los elementos arquitectónicos definidos en la ordenación, *según una composición diseñada previamente*.

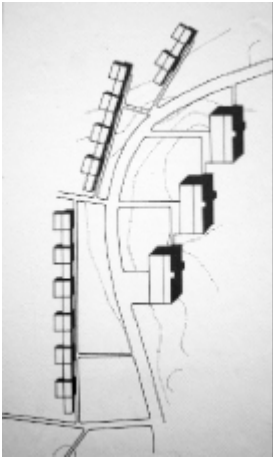
Se regresa al solar delimitado en la trama urbana, donde los edificios tienen una ubicación exacta y el espacio exterior se fragmenta en un collage con límites perfectamente definidos donde la funcionalidad estricta queda justificada. El resultado es una mayor densidad y compactación de la comunidad, en la que la abstracción de la flexibilidad y uso se lastra con una definición rígida del espacio urbano, que condiciona a la edificación al convertirla en repetitiva. La arquitectura que genera el planeamiento de su composición inicial, se encuentra vacía de la abstracción de su pretendida modernidad: aparecen espacios definidos, precisos y perfectamente limitados sin posibilidad de evolucionar o de utilizarse de forma flexible.

Es quizás, en los límites de los espacios arquitectónicos donde se puede descubrir el interés del legado de Meurman en la ciudad de Tapiola: la relación vacío-edificación, y la necesidad de un espacio exterior (la singularidad y abstracción del espacio). Lejos del supuesto romanticismo de la ciudad ideal inicial, el planeamiento de Meurman contenía valores arquitectónicos verdaderamente modernos, frente al desarrollo proyectado al norte por Pentti Ahola en oposición a él.

En Tapiola se puede apreciar un conjunto de propuestas urbanas que trascienden a la exposición en catálogo: conviven y muestran la evolución de conceptos sociales desarrollados desde la arquitectura, definiciones arquitectónicas del espacio exterior y sus interacciones con las viviendas, junto a diferentes percepciones de los límites entre el espacio público y privado. La evolución de la propuesta inicial decantándose o especializándose, permite que el proceso se desarrolle añadiendo capas de complejidad que se encuentran intrínsecamente en la configuración final de los edificios ubicados en el paisaje.



Otto-I. Meurman. Tapiola este, 1952. (MAF) y Aulis Blomstedt. Tapiola este, 1954. (MAF)



Aulis Blomstedt. Tapiola este, 1954 y Pentti Ahola. Plan Tapiola norte, 1959. (MAF)



Otto-I. Meurman. Detalle zona este del Plan de Tapiola, 1945. (MAF) y Planeamiento de Tapiola. (Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Espoo)



Jussi Jännes. Parque Silkkiniity. Tapiola este, 1960. (Museo de la ciudad de Espoo)



Jussi Jännes. Detalle de la disposición de huertos en el parque Silkkiniity. Tapiola este, 1960. (Museo de la ciudad de Espoo) y Superposición de la trama urbana de Tapiola sobre plano topográfico de Hagalund de 1943. (Oficina de Turismo de Espoo)

El tema en cuestión, de los *valores de modernidad* de Tapiola en la figura de Meurman respecto a los límites de la arquitectura que se proponen y cómo evoluciona con los proyectos, nos conduce a la *esencia de la arquitectura* que subyace: en la arquitectura finlandesa de Tapiola no existe diferencia entre una arquitectura de concepción abstracta y formalización ortogonal, y otra arquitectura (también abstracta) que desemboque en una formalización irregular.

El artículo de Alvar Aalto «*la trucha y el torrente*» que se publicó curiosamente en 1947, incide en la relación arquitectura con el arte, alejándose de las clasificaciones arquitectónicas. Y en los escritos de Adolf Loos, y Alejandro de la Sota se pueden encontrar ciertas claves sobre la verdad en la arquitectura, sobre la forma de una arquitectura en un lugar: *Considerar la Arquitectura como un arte*. La superación a la arquitectura abstracta de formas únicamente cartesianas, se encuentra en ciertas actitudes de la arquitectura de Tapiola: la duda creativa, donde el objetivo es encontrar la *medida de la escala exacta del paisaje y la distancia del bosque*, en contra de la seguridad de haber aprehendido una metodología proyectual para producir en serie «obras de arquitectura abstracta de formas puras y factura elegante» (formalismo).

La decisión técnica de la elección de la composición ortogonal o irregular se convierte en el descubrimiento de una arquitectura moderna proyectada desde la abstracción. En Otaniemi, en las cercanías a Tapiola, se encuentran dos obras arquitectónicas planteadas con geometrías diversas, donde podemos comprobar que su abstracción no está condicionada directamente por su resolución formal: la ortogonalidad de la composición de la pavimentación del patio de la capilla construida en Otaniemi por Heikki y Kaija Siren en 1957, con una magnífica complejidad espacial del vacío de la arquitectura y su relación con la naturaleza, y la biblioteca que Alvar Aalto proyecta en 1964, en la cual cobra especial interés la complejidad de una línea dibujada en la planta como proyección de su sección vertical.

Por otro lado, una reflexión de la geometría-abstracción de la arquitectura del planeamiento de Tapiola, realizada sin prejuicios arquitectónicos, nos llevaría a analizar los proyectos de los jardines y parques, y en el fondo poder comprender la propuesta de Tapiola, donde el proyecto de la vegetación es fundamental. En las fotografías antiguas se puede descubrir que los terrenos de la zona de Hagalund donde se decide construir Tapiola, no estaban formados por un bosque en su totalidad, sino que el terreno se encontraba fragmentado en una serie de campos cultivables.

Siguiendo los principios definidos en el planeamiento inicial de Meurman, se respetaba la ubicación de la naturaleza existente, tomando la estructura espacial del paisaje inicial como origen de la estructura de Tapiola: los edificios se ubicaban entre las zonas rocosas y los bosques, con grandes espacios abiertos y continuos entre los edificios. El arquitecto paisajista Nils Oréto se encargó de la definición de la relación arquitectura-paisaje de la parte este de Tapiola, esbozando el parque Silkkiniity, y posteriormente, Jussi Jännes terminó su diseño final.

La ubicación de los edificios y la relación con la cota 0 se definía tras el análisis inicial del terreno, de la naturaleza, insistiendo en que el proyecto arquitectónico consistía en una serie de escalas y aproximaciones sucesivas para la completa definición del binomio arquitectura-paisaje.

La singularidad en la topografía del lugar exacto, la solución del proyecto e incluso la evolución-cambio de las vicisitudes del tiempo, dotaban a la composición arquitectónica de una *irrepetibilidad* vinculada al lugar. Conjuntamente con la complejidad de la relación con el terreno, la funcionalidad y su percepción, llevaban asociados el cambio y la variedad como valores de modernidad.

Los caminos que desaparecen y se borran bajo la nieve modificando su forma y sus límites, nos llevan a pensar en esos *caminos de bosque*⁴ que permitan intuir la secuencia de una serie de edificios dispuestos como elementos reconocibles a lo largo del recorrido. Surge así, el parque *Silkkinnity*, diseñado con una arquitectura precisa, auténticamente abstracta a partir del lugar, que permite la variedad de decisiones formales, usos, necesidades ...

Finalmente, la necesaria relación de los diferentes componentes del planeamiento de la ciudad moderna, se define con el concepto clave utilizado por Meurman: *armonía*. Cada parte diferente del plan necesita tener una relación orgánica con las otras, con el fin de obtener un conjunto coherente y funcional.

Ésta es la idea transcendental en la arquitectura de Tapiola: la subordinación de la arquitectura al lugar, en la que no existen criterios previos sobre la forma arquitectónica. El planeamiento surge del lugar según unos criterios artísticos y funcionales, para lograr la armonía con la naturaleza.

La aportación de Meurman en la ciudad jardín de Tapiola se valora



Heikki y Kaija Siren. Capilla en Otaniemi, 1957. Alvar Aalto. Biblioteca en Otaniemi, 1964

en el contexto de finales de los años 40' y principios de los 50', en la transición y el cambio entre pasado y futuro: la transformación de un lugar existente que se proyecta para convertirlo en urbano, conservando y potenciando los valores existentes en el mismo. La arquitectura se superpone al lugar.

La actual ciudad de Tapiola muestra el desarrollo de su planeamiento concebido como ciudad viva, y que lejos de detenerse en el tiempo, sigue evolucionando, aportando a sus habitantes *modos diferentes de vivir en contacto con la naturaleza y crecer individualmente dentro de la comunidad*.

En definitiva, se podría considerar a Tapiola como una reflexión sobre la condición de lo *moderno*, una búsqueda del equilibrio (armonía) de los edificios en su implantación en la ciudad sin un criterio rígido introducido a priori, donde el objetivo es descubrir la proporción adecuada del espacio exterior tratado desde la arquitectura. Distintos planteamientos iniciales que posibilitan o condicionan a los edificios a proyectar, y construyen espacios que permiten desarrollar una serie de funciones y usos de forma compleja, de manera que se conviertan en espacios necesarios.

La variedad de soluciones urbanas en el desarrollo de la ciudad lleva a descubrir que los límites de la arquitectura siempre están definidos (algunas veces no son físicos o permanecen desdibujados), y que precisamente la arquitectura, es quien puede contribuir a transmitir la relatividad de los mismos para cada persona: a través de la complejidad de un espacio abstracto sencillo (modernidad).⁵



Vista aérea del este de Tapiola. (Fundación de la Vivienda) y
Espacio límite entre edificios y bosque.



Espacio límite entre edificios y bosque.



Espacio límite entre edificios y bosque.



¹ Carlos Lacalle García. San Sebastián, 1970. Doctor arquitecto. Profesor del Dpto. de Proyectos Arquitectónicos. Investigador de ImPAR (Grupo de Investigación de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Valencia). Compagina docencia e investigación con el desarrollo de proyectos arquitectónicos, donde ha recibido diversos premios en concursos de arquitectura. E-mail: carlagar@pra.upv.es

² Alejandro de la Sota, 1989.

³ La acepción en este artículo de los términos *moderno* y *nuevo* se toma en referencia a «*Conjeturas desde el márgen*» de Vidal, Vicente, Pasajes de Arquitectura y Crítica nº 6, 1999: "... la idea de modernidad emerge como una imbricación entre la historia y el devenir. En este proceso corresponde al tiempo presente vincular las arquitecturas nuevas con aquello que siempre se supo y se ha olvidado. Así, la sensación de lo más nuevo, de lo más moderno, no será tanto una forma onírica de los acontecimientos como una realidad revelada que siempre ha estado en el lugar y es rescatada del olvido mediante una puesta al día de ese elaborado sistema de análisis, miradas y conjeturas, donde se asientan desde muy antiguo los mecanismos mentales que hacen posible la arquitectura".

⁴ Heidegger, Martin, *Construir-Habitar-Pensar*, 1951: "El límite no es aquello en lo que algo acaba sino como los griegos lo vieron, el límite es aquello a partir de lo que algo inicia su esencia".

⁵ Nota para un próximo viaje en invierno: «No olvidar perder el tiempo en el parque Silkkiniitty y pasear por sus límites ...»

«No es posible seguir normas o líneas generales sobre cómo construir en la naturaleza, porque la cuestión es que la variedad en la naturaleza nunca se repite, ni en el paisaje ni en los detalles. La naturaleza es vida, cambio.» Otto-I. Meurman. Suomen Luonto, 1963.

«El planeamiento de la ciudad vive. Debería estar vivo, porque su objetivo es un organismo vivo, una comunidad, una cáscara externa visible en la cual se muestra. Si el planeamiento cesa de vivir y se congela, será como una chaqueta estrecha que asfixia lo que contiene. Entonces, el desarrollo de la sociedad ha llegado a su fin, avanzando poco a poco hasta que lo hace desaparecer completamente. Uno debe mantener la posición aquí y el planeamiento debe ser flexible. La mayor flexibilidad es la menor necesidad para realizar operaciones radicales, aunque sean deseables, porque una operación siempre pone a prueba la estructura del sistema». Otto-I. Meurman. *Asemakaavaoppi*, 1947

«La belleza pertenece a todas las formas de una vida refinada.» Otto-I. Meurman. *Asemakaavaoppi*, 1947.

EL BARRIO: UN ELEMENTO CONSTITUTIVO DE CIUDAD QUE NECESITA DE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA.

A Neighbourhood is a constituting element of the city, which requires the involvement of citizens.

Inmaculada López Liñán

Licenciada en Bellas Artes, UPV.

Resumen: Un barrio es una pieza más dentro del puzzle que constituye el conjunto urbano y nos ayuda a comprender como ha ido evolucionando una ciudad.

Sólo desde una actitud crítica, apasionada y constructiva podemos plantear posibilidades de acción para un desarrollo más sostenible. La responsabilidad con respecto al espacio urbano no debe limitarse a urbanistas e instituciones siendo una obligación de todos los ciudadanos.

Palabras clave: Ciudad global, especulación, destrucción, cohesión social, apropiación.

Abstract: A neighbourhood is part of a puzzle that forms an urban whole, and helps us understand how the city has evolved.

It is only from a critical standpoint that we can propose a possible action plan for a sustainable development. The responsibility for the urban space must not be restricted to city planners and institutions, since it is the duty of all citizens.

Key Words: The Global City, Speculation, Social Cohesion, Destruction, Appropriation.

Un barrio es una pieza más dentro del puzzle que constituye el conjunto urbano, conocerlo nos ayuda a comprender mejor como se ha ido desarrollando una ciudad, sus fases de crecimiento y la forma de vida que esta va instaurando.

Vamos a realizar un análisis teniendo en cuenta los aspectos socio-estéticos de la trama urbana para ir un poco más lejos, una propuesta de vivir y sentir la ciudad de otra manera, más profundamente y en definitiva más comprometida. Desde una actitud crítica, apasionada y constructiva podemos plantear posibilidades de acción para un desarrollo urbano más sostenible. Necesitamos para ello, adoptar una visión más sentida de nuestro entorno, que busque reconocer aquellos aspectos y valores que se deseen preservar ante los constantes y cada vez más rápidos cambios a los que está sometida la ciudad actual.

Depende de esta otra forma de ver y sentir la ciudad, más activa y al mismo tiempo más poética la posibilidad de encontrar respuesta ante las diferentes cuestiones que esta presenta. Por otra parte, la responsabilidad con respecto al espacio urbano no debe limitarse a urbanistas e Instituciones, es una obligación de todos los ciudadanos formar parte en el desarrollo del entorno del que depende su calidad de vida. En primer lugar por ser un especialista en lo que respecta a las necesidades y deficiencias de su zona, pero además porque puede ofrecer soluciones validas ante las problemáticas de dicho barrio.

Vamos a analizar Malilla, un barrio del extrarradio de Valencia que refleja muy bien la evolución de la misma en su desarrollo hacia ciudad global. Siendo como un libro abierto que nos permite ver las diferentes fases de su crecimiento.

Malilla es un barrio que necesita de la participación ciudadana, pero este hecho puede y debe extrapolarse sólo a Valencia sino a todos los barrios de cualquier ciudad del mundo. ¿Pero por qué Malilla?:

- Ser un barrio donde el caos y el abandono llega a unos extremos realmente alarmantes.
- La falta de planificación urbanística de la zona.
- La riqueza y diversidad de su arquitectura, construcciones que caracterizan la ciudad de Valencia.
- El contraste agudizado entre la zona industrial y la zona rural o agrícola.

Comenzamos este estudio situando al barrio dentro del espacio urbano al que pertenece, en la entrada de Valencia desde el sur, (V-31, Autovía Alicante Albacete) y limitada por tres vías principales, al norte la Avenida de Peris Valero, al oeste la Avenida de Ausías March, al sur el cinturón el Bulevar Sur. Por el este una vía secundaria, la calle de San Vicente Mártir.

Pero sin duda el elemento que más ha condicionado al barrio es su situación junto a las vías del tren procedente de la Estación del Norte. Y no solo porque lo divide en dos partes, sino porque ha marcado la estructura y funcionalidad del mismo. Destacando las numerosas construcciones industriales que se concentran sobretudo en uno de los lados de la vía del tren pero también diseminadas por diferentes puntos del barrio. Es de destacar que la mayoría de ellas, se encuentran en la actualidad en estado de abandono. Junto a ellas las viviendas van ocupando el espacio libre que estas van dejando.

Sólo desde dos lugares se puede cruzar dichas vías en automóvil por el Bulevar Sur y por la Avenida de Peris Valero. Para los peatones un único puente a la altura de la Calle Manuel Arnau.

Es evidente que esta zona urbana ha ido creciendo sin ninguna planificación urbanística, abundan los solares junto a viviendas de diferentes alturas, sin aparente criterio estético o funcional. El resultado: un barrio caótico que a modo de popurrí nos muestra elementos diversos e incluso contradictorios dentro del mismo espacio físico.

Una imagen aérea nos permiten hacernos una idea general del barrio, de un primer vistazo podemos apreciar como la zona de huerta aún tiene bastante peso, representando casi una cuarta parte del espacio total. Otra parte a resaltar es la zona industrial, por su abundancia pero sobre todo por su singularidad arquitectónica y el ambiente que generan dentro del entorno urbano.

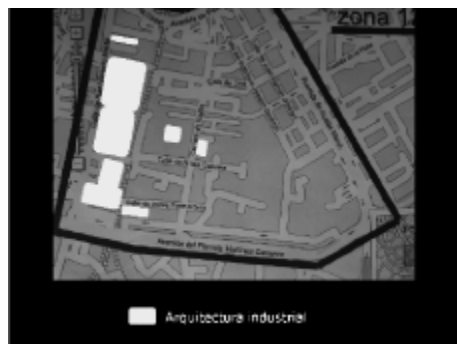
La funcionalidad del barrio ha ido cambiando, transformandose de zona agrícola, (que junto con el resto de tierra cultivable daba riqueza a Valencia), a zona industrial. La rápida industrialización que se produce en el S. XX y sobretudo en los años 50, produce un fuerte crecimiento demográfico y económico que introdujo cambios estructurales profundos en toda la ciudad. Creandose zonas industriales sin tener en cuenta la búsqueda del emplazamiento más adecuado.



Vista aérea del barrio de Malilla, Valencia.



Vías



Arquitectura industrial



Solares



Zonas verdes



Viviendas de interés social



Colegios y polideportivos



Edificios emblemáticos



Elementos emblemáticos

Se invade el espacio circundante siguiendo un esquema de estrella, que urbaniza los espacios intersticiales creados entre las infraestructuras de transporte y los otros accesos a la ciudad. Un modelo arquitectónico que se repite en todo el territorio español.

El resultado de darle prioridad al rápido crecimiento económico por encima de otros factores es la ocupación y destrucción de la zona de huerta fértil. Así el barrio pasó a convertirse en una zona industrial, dentro de la ciudad. En la actualidad Malillas es básicamente un barrio dormitorio dentro de la especialización y zonificación de la ciudad. Y supone un ejemplo más del crecimiento desorbitado de la misma mostrando su expansión a modo de “manchas de aceite”. Por otra parte, en vez de rehabilitar los inmuebles abandonados existentes en la ciudad, (más de 60.000). Se prefiere tirar, expropiar y construir nuevas edificaciones. Beneficiando los intereses de los constructores por encima de la calidad de vida de los ciudadanos o de la búsqueda de un desarrollo más sostenible.

El barrio en general presenta un aspecto caótico, sin visión de conjunto, sin ningún interés por la estética ni por los usuarios. Una zona en continua expansión con abundancia de espacios que podemos catalogar de “no lugar.” El no-lugar es lo contrario a la utopía, al perderse el espacio público se pierde también la comunicación y la cohesión social, este hecho dificulta la agrupación ciudadana y favorece la creación de microgrupos . Todo ello fomenta el pasaje, es decir la sensación de no disfrutar del espacio urbano relegándose su uso como lugar de tránsito.

Se necesita de un espectador activo que pueda obtener mucha más información del espacio urbano, es fundamental para ello una actitud de involucrarse con el recorrido. Una forma de mirar que acepte el no-lugar como parte constitutiva del espacio urbano moderno, descubrir su vacío, para proponer nuevas estrategias proyectuales, pero no basta con contemplar, es necesario recorrerlo de una manera sentida para establecer una relación más profunda.

ANÁLISIS DE LA ZONA.

Vamos a realizar un análisis de barrio de Malilla utilizando el mismo mapa simplificado de la zona, para poder establecer los diferentes aspectos que nos interesan resaltar:

- Vías de comunicación, donde podemos ver tanto las vías principales como las secundarias o las vías del tren. (Mapa 1)
- Situación de la arquitectura industrial: concentrada a uno de los lados de las vías del tren, con algunas construcciones diseminadas por el barrio.
- Las zonas verdes entre las que incluimos: las zonas ajardinadas, la huerta y aquellos solares que han sido apropiados por los ciudadanos. (Mapa 3)
- Los solares, espacios no reflejados en los mapas de la ciudad y que suponen grandes vacíos dentro del contexto urbano. (Mapa 4)
- Viviendas de interés social: eligiendo aquellas viviendas de especial interés estético y que reflejan un gusto por otra forma de vida donde la belleza, lo decorativo tenía razón de ser. También las pocas alquerías que aún quedan reflejo de una forma de vida y que forman parte de un patrimonio cultural.
- Colegios y polideportivos, edificios importantes dentro del barrio porque son generadores de vida pero también de necesidades concretas.
- Edificios emblemáticos: con funciones y estructuras diferentes que reflejan la diversidad del barrio, entre ellos algunas de las fábricas.
- Y para finalizar los elementos emblemáticos de barrio: la Cruz Cubierta, en la entrada del barrio por la calle San Vicente Mártir, una torre de la zona industrial y el Pozo que suministraba agua en la zona que aún permanece como huerta.

BIENVENIDOS A MALILLA:

Las fotografías nos van a permitir dar un paseo por el barrio, empezando por uno de los elementos emblemáticos: la Cruz Cubierta, al comienzo de una de las vías que dan acceso a Malillas por su parte más específicamente industrial.

Uno de los aspectos que más llama la atención desde una primera mirada es el caos urbanístico, que se refleja en la diversidad de inmuebles con funciones y tipos de arquitectura tan diferente como una iglesia, una nave industrial, viviendas de distintas épocas y alturas o solares. Todo ello dentro de un mismo espacio urbano.

Lo siguiente que capta nuestra atención es el abandono general que sufre el barrio como por ejemplo las dependencias militares situadas en la misma calle de San Vicente, que cuenta con diferentes inmuebles y zonas ajardinadas.

Pero lo que sin duda llama más la atención es la coexistencia

de dos aspectos diferentes, casi contradictorios e incompatibles a primera vista pero que son igualmente poéticos: la zona industrial y la zona agrícola.

- La zona industrial:

En una vista aérea podemos apreciar esta zona y como se agrupa alrededor de la Calle Vicente Mártir y de las vías del tren. Observar este lugar con otra mirada, con una actitud comprometida y sentida nos permitirá entre otras cuestiones, descubrir la poética del no-lugar. Numerosas calles ciegas, consecuencia de las vías del tren que dividen el barrio crean lugares de paso, donde el individuo se siente en soledad.

Pero con esta nueva forma de ver y sentir la ciudad empezamos a apreciar elementos de interés que antes pasaban desapercibidos, encontrando espacios con identidad propia. Una vez comenzada la búsqueda, la curiosidad nos invita a ir más lejos para captar cada vez más detalles. Elementos puramente funcionales van adquiriendo con el tiempo una personalidad y unos valores plásticos que van otorgando interés al conjunto urbano.

Un paisaje enjaulado supone una metáfora evidente de la forma de vida que nos implanta una sociedad cada vez más globalizada. Desde el paso de peatones que atraviesa las vías podemos tener una visión casi aérea de cómo se estructura el barrio en torno a las mismas. Desde la seguridad de nuestra jaula urbana, podemos apreciar el caos y el abandono en continuo avance. También podemos ver la resistencia en forma de apropiación ciudadana, que aprovecha el solar y lo transforma nuevamente en huerta para restablecer el contacto con la tierra.

Pero volvamos a esa sensación de descubrir lo poético para disfrutar de viejas estructuras arquitectónicas y valorar su interés estético o incluso imaginar y proyectar posibles funciones para el disfrute ciudadano que nos pueden sugerir estos espacios. Un juego, que puede aumentar nuestro interés por el barrio es la búsqueda de aquellos elementos que nos resulten especialmente emblemáticos o aquellos aspectos que dan peculiaridad al entorno, como la abundancia de pequeños talleres. Una mirada más profunda nos hace ser consciente de los pequeños detalles y estos se convierten en elementos que enriquecen nuestra manera de interactuar con el espacio. (Imagen 6)

La vieja atracción humana por las ruinas queda plenamente

satisfecha en Malillas, los elementos más puramente estructurales ganan protagonismo, así como las diferentes texturas y los infinitos matices de colores de las superficies erosionadas. Pero sobretudo nos hacen reflexionar una vez más por el abandono y destrucción del entorno urbano: ¿por qué se produce?, ¿cuáles son sus consecuencias? o ¿qué podemos hacer para mejorar esta problemática?.

Existen también viviendas en la zona industrial de gran interés, alternándose algunas que se ajustan a un modelo estético más decorativo junto a otras de carácter más funcional, pero en ambos casos, el paso del tiempo les ha dado prestancia y recargado de significados. Muchas de las cuales siguen habitadas.

Si seguimos dialogando con nuestro entorno podemos decidir aquellas viviendas que consideramos más emblemáticas, aquellas que serían importantes conservar por suponer un enriquecimiento no sólo para el barrio sino para todo el conjunto de la ciudad.

Pero es sin duda la arquitectura industrial la que confiere una identidad característica del barrio, en su mayoría abandonada, presenta un aspecto casi de ciudad fantasma, una desolación que cuesta trabajo digerir, sobretudo cuando somos conscientes de esa belleza poética que emana de ese tipo de arquitectura más funcional. Una de las pocas fábricas que siguen produciendo es una vieja fábrica de harina que lleva funcionando desde 1937. La fábrica más antigua que aunque en un principio estaba vinculada con el ferrocarril fue utilizada para la fabricación de armas durante la Guerra Civil y en la actualidad se encuentra en un estado verdaderamente lamentable.

Y por último una mirada de lupa nos ofrece un mundo de detalles, que se expresan en colorido, en luces y sombras, en contrastes de orden-caos o de función -estética.

- La huerta:

Partimos de una visión aérea para ir acercándonos a esos espacios agrícolas aún cultivados, su interés dentro del barrio es consecuencia de la necesidad que tiene Valencia de recuperar el respeto hacia la huerta hasta el punto de considerarlo un valor cultural que forma parte de la ideosincrasia del pueblo valenciano. Sin esta visión, la tierra fértil carece de valor y desprestigiada es presa de la especulación y el enriquecimiento de unos pocos.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.



Barrio de Malilla, Valencia.

Aún perduran viejas casas de campo que cultivan su huerta rodeadas de rejas ¿Protegidas o presas?, en espera de su turno en el camino de modernización de la ciudad. Algunas de ellas resisten y muestran todo el esplendor de una manera de vivir y sentir la tierra.

Mientras desde las Instituciones y apoyada por nuestra apatía ciudadana, nuestro entorno se uniformiza, negándonos la posibilidad de comparación con otras formas de vida posibles.

Y para terminar y a modo de reflexión:

- ¿Cuál es nuestra actitud ante lo que vemos?, miramos nuestro entorno como algo ajeno a nosotros, nos merece cierto interés o realmente queremos ir más lejos.

- ¿Cuál es nuestra actitud ante lo que pasa en nuestro entorno?, nos preocupa sólo nuestro hábitat más personal, somos consciente de lo que ocurre a nuestro alrededor pero no nos ocupamos o tenemos una postura más activa y responsable con nuestro espacio.

- ¿Qué espacios verdes queremos?, nos conformamos con zonas ajardinadas, espacios públicos reducto de los intereses constructores o queremos un paisaje más natural que al mismo tiempo puede alimentarnos el cuerpo y el espíritu.

- ¿Dónde queremos vivir?, qué tipo de vivienda preferimos, qué estructura arquitectónica deseamos para desarrollar y compartir nuestra existencia.

PROPUESTAS:

Y por último este recorrido por Malilla carecería de sentido sin un compromiso más activo que además de ver y reflexionar sobre el entorno aporte ideas o proyectos que puedan enriquecer la calidad y aprovechamiento del espacio urbano. Por este motivo propongo dos posibles acciones o proyectos uno para cada uno de los aspectos que hemos desarrollado:

- Para la zona industrial:

La reutilización de algunas de las fábricas abandonadas de mayor interés arquitectónico o histórico, como espacio público y para el disfrute de todos los ciudadanos. Pero la propuesta va más allá de la simple utilización ya que conlleva y necesita de la participación ciudadana, en los diferentes aspectos concernientes al acondicionamiento para su nueva función.

¿Qué función? Aquella decidida por la comisión ciudadana que participe en el proyecto, una organización civil que aporte tanto soluciones o conocimientos como recursos materiales y humanos voluntarios, para ello sería necesaria por una parte la autofinanciación pero también el apoyo de las Instituciones públicas y de capital privado. Así como la colaboración de profesionales de diferentes materias implicadas en la realización del proyecto.

La comisión ciudadana estaría formada por los vecinos de barrio y todas aquellas personas interesadas en colaborar con el mismo. Ya que es importante que los ciudadanos se vinculen con su espacio, además de opinando sobre los proyectos de las Instituciones, aportando soluciones y demandando aquellos aspectos que hagan el espacio más habitable.

- Para la zona agrícola:

Recuperación de aquellas zonas de huerta que aún no han sido edificadas. Las que son privadas garantizar su continuidad mientras que dichas tierras sean cultivadas de no ser así permitir a otra gente que las cultive. Aquellas expropiadas y que se encuentran convertidas en solares recuperarlas para la comunidad repartiéndolas entre las personas que estén dispuestas a cultivarlas.

Con este proyecto restablecemos un medio y una forma de vida, pero también proporciona al barrio un espacio natural, una zona verde, un pulmón para la ciudad con un valor estético y de uso superior a muchos de los jardines creados por las constructoras o el propio Ayuntamiento de la ciudad.

Además de servir de ejemplo y un medio para educar en el respeto hacia la tierra que sería aprovechado por los niños de los colegios del barrio principalmente y de otros puntos de la ciudad y en general por todos los ciudadanos. Entre ellos los jubilados que disponen de mucho tiempo libre y pocos recursos económicos.

Pero en definitiva son proyectos que pueden servir de experiencias prácticas que den madurez a la participación ciudadana. Es fundamental para ello la asociación civil como consecuencia de una actitud políticamente activa e implicada en el desarrollo de su ciudad.

ARTE PÚBLICO. UN ENFOQUE INTERDISCIPLINAR

Public art. An interdiscipline approach

Emilio Martínez Arroyo

Catedrático del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Las manifestaciones que hemos venido en denominar arte público, introducen el concepto de temporalidad y reversibilidad en las intervenciones artísticas en el espacio público. Esta condición nos permite un diálogo con la sociedad desde una posición crítica, recupera el proceso de ritualización de lo público y permite un tratamiento de carácter interdisciplinar donde la arquitectura y la ciudad juegan un papel preferente.

Palabras Clave: Arte público, Temporalidad, Permanencia, Reversibilidad, Arquitectura, Escultura.

Abstract: The artistic expressions that we have come to regard as public art introduce the concepts of temporality and reversibility in the artistic projects developed in public spaces. This condition allows us to maintain a dialogue with society from a critical position, to restore the ritualisation process of what is public, and to enable an interdisciplinary approach where architecture and city play a leading role.

Key Words: Public art, Temporality, Permanence, Reversibility, Architecture, Sculpture.

*¿qué quiere decir que un espacio es “público”, el espacio de una ciudad, edificio, exposición, institución u obra de arte?...El modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos. A pesar de que existen claras divisiones a propósito de estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas públicas contribuye a la supervivencia y expansión de la cultura democrática. Por lo tanto, a juzgar por el número de referencias al espacio público que encontramos en el discurso artístico contemporáneo, se diría que el mundo del arte se toma la democracia en serio.*¹

Durante todos los tiempos, el arte ha mantenido una relación indisociable con lo público, especialmente la escultura ha ocupado un lugar central en esa relación.

Antes aun de aparecer la distinción entre lo público y lo privado, el arte jugaba un papel esencial en el espacio de la comunidad. Su presencia se extiende desde los procesos de ritualización, mascarar, imágenes, figuras, el propio recinto y el desarrollo de la representación ritual hasta el espacio de la vida cotidiana, la escultura aparece siempre como un elemento propio del espacio, y desempeña distintos roles según las necesidades de las sociedades y épocas en las que aparece, como punto de referencia y señalizador del espacio o como valor simbólico para la comunidad.

En cada época ha variado la relación entre el arte y lo público, lo común. Félix Duque, en su análisis sobre el vínculo entre los conceptos de arte público y espacio político, destaca el carácter de arte público de la catedral medieval *“En fin, este soberbio ejemplo de arte **público** no está encaminado a la diversión de los sentidos, sino a la Verdad, porque todavía lo sensible y lo intelectual no están separados como dos **res** irreconciliables”*.²

Félix Duque nos recuerda que no es hasta la modernidad cuando aparece el concepto de lo público, “el público”, “opinión pública” fruto del espíritu de racionalización de la ilustración, la compartimentación del conocimiento y la imposición de los valores de la revolución burguesa, aparece *“un arte **para** el público y hasta -tras el triunfo revolucionario de la burguesía- un arte **del** público, un arte que el público siente como propio, formando así un circuito de retroalimentación (feed-back) cada vez más estrecho e intenso”*.³

El arte público se ha convertido en una de las prácticas artísticas más relevantes en los últimos años, retomando el tema vanguardista de la función que debía desempeñar el arte en el contexto de la sociedad, ofreciendo nuevas visiones y formas de actuar del arte en la contemporaneidad. Prácticas que en ocasiones se sitúan en el límite entre arte y acción social o política, abundando en la idea vanguardista de disolución del límite arte y vida.

Diversos conceptos han aparecido entorno al arte público para designar las distintas prácticas que se realizan en ese sentido y los elementos que se ven implicados en las mismas, su vocabulario específico ha sido motivo de continuas revisiones, que de ningún modo son gratuitas, sino que responden al deseo de acotarlos con la mayor claridad posible. Así espacio público, arte público, esfera pública.

Podemos encontrar numerosas definiciones de arte público, realizadas por artistas y teóricos. Pero en todas ellas aparece como un elemento fundamental la relación contextual con el medio en que se manifiestan, tanto desde el punto de vista de la interrelación con el espacio, el lugar, como con los espectadores, el público usuario del lugar.

La obra de “arte público”, además, debe conferir al contexto un significado estético, social y comunicativo y funcional: Estas características difícilmente pueden ser aplicadas a aquellas obras colocadas arbitrariamente, por la razón que sea, en los lugares público.

Algunos escultores como Siah Armajani, que se considera a sí mismo un genuino “artista de los espacios públicos”, creen que “el arte público” debe estar motivado por una actitud que pretenda menos crear una obra literalmente dominante que una obra que se dirija a las necesidades habituales de la gente en sus respuestas a los espacio público”.⁴

En todo caso, cualquier definición de arte público entraña un posicionamiento personal, frente a la función que desarrolla el arte en el contexto de lo público. Una obra tiene un orden interno, un programa o idea que responde a un nivel estético y a otro de carácter funcional indisociables.

“Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra

de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando la comunidad y al medio”.⁵

El monumento, la escultura monumental, es un precedente inmediato, frente al cual el arte público ha tenido que posicionarse. Podemos decir que el concepto de arte público amplía las posibilidades de intervención monumental de la escultura y si bien está abierto a la intervención de artistas procedentes de distintas formación disciplinar, es en el ámbito de la escultura donde encontramos mayor interés y práctica en este medio.

Una de las discusiones que aparecen en torno a las intervenciones en el espacio público es la relación temporalidad-permanencia de las obras. La idea de permanencia es utilizada en obras de carácter memorial, véase el *Memorial a los Veteranos de Vietnam* de Maya Lin diseñado para asegurar el recuerdo de todos los militares norteamericanos que fallecieron en la guerra de Vietnam, frente a la temporalidad del *Monumento contra el Fascismo* de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, diseñado para desaparecer con el tiempo, como un gesto simbólico que quiere enterrar la memoria de la época nazi en la Alemania actual.

Si bien parece que la cuestión de la temporalidad se resuelve en función de cual es el objetivo de la propia obra en el espacio público, Existen planteamientos que vinculan la obra a la experiencia inmediata y que cuestionan la temporalidad y proponen la reversibilidad de la intervención artística, permitiendo así que la vida, la existencia de la obra esté condicionada a los acontecimientos que definirá el contexto.

En la conferencia *Lectura Pública*, impartida R. López Cuenca con motivo de la presentación del evento de arte “Art públic / Universitat pública” en 2004, en el colegio mayor Rector Peset de la Universitat de Valencia, hablaba de lo “público” como lo común, la experiencia compartida, por lo tanto el espacio público no se definía exclusivamente en términos de espacio físico, sino de acontecimiento colectivo. Planteaba el carácter principalmente verbal de la experiencia visual contemporánea. Hablaba de realidad como realidad percibida, y de la conformación de la percepción a partir de los medios de comunicación, el “discurso del orden”, reivindicando una mirada atenta como una mirada crítica, desentrañando el mecanismo del discurso como verdadero discurso.



Hans Haacke. *Standort-Merry-go round*.



Hans Haacke. *Standort-Merry-go round*.

Las intervenciones artísticas en el espacio público, desde el punto de vista de su configuración formal y material adquieren las más variadas configuraciones: desde la obra objetual, diferenciada claramente de su entorno, con una función principalmente estética, crítica o formal, que funciona como una escultura o instalación autónoma, independiente. Hasta obras que se integran o sustituyen elementos arquitectónicos o de cualquier otro tipo que forman el paisaje habitual de la ciudad, etc.

Obras objetuales, escultura o instalación en el espacio publico como *Standort-Merry-go round* de Hans Haacke que se dispone

burlonamente frente al obsoleto memorial *Mauritztor*. En la obra de Haacke los espectadores acceden mirando a través de las ranuras al interior de la empalizada, donde un tióvivo simbólico de nuestra sociedad de consumo, convierte a la pieza en una metáfora de la Alemania actual frente al monumento *Mauritztor*, símbolo de la ambición imperialista de la Alemania del primer Reich.

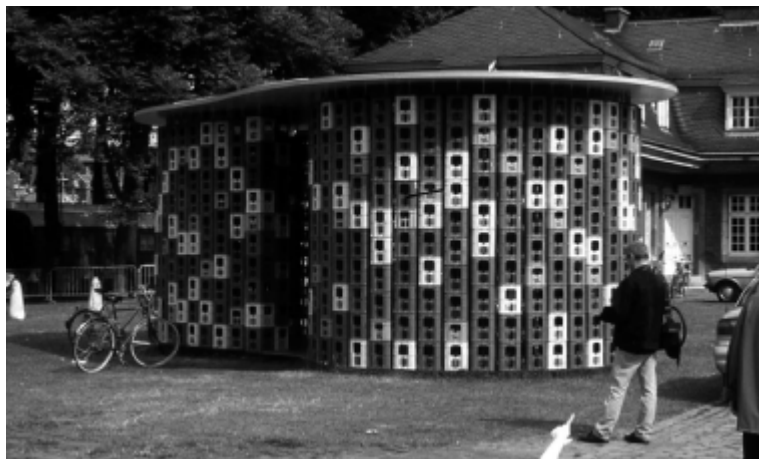
En otras ocasiones la obra se nos presenta como una referencia a las mismas construcciones arquitectónicas *El Grundrib pavillon* de Stephen Craig o la *Construcción Precaria* de Thomas Hirschhorn, son espacios funcionales.

Intervenciones en elementos urbanos, desde el mobiliario urbano tradicional -bancos, kioscos o paneles de publicidad, farolas, señales de tráfico, contenedores de escombros de obra y andamiajes de fachadas, hasta elementos arquitectónicos, fachadas, balcones, ventanas, cornisas, construcciones y hábitats. Elementos arquitectónicos construido por artistas siguiendo la idea vanguardista del arte útil, de la reversión del arte en la sociedad. Nos proponen nuevas formas de acercamiento al espacio arquitectónico, ampliando sus posibles capacidades de utilización y disfrute. Este es el caso de la obra de Siah Armajani, o Jorge Pardo.

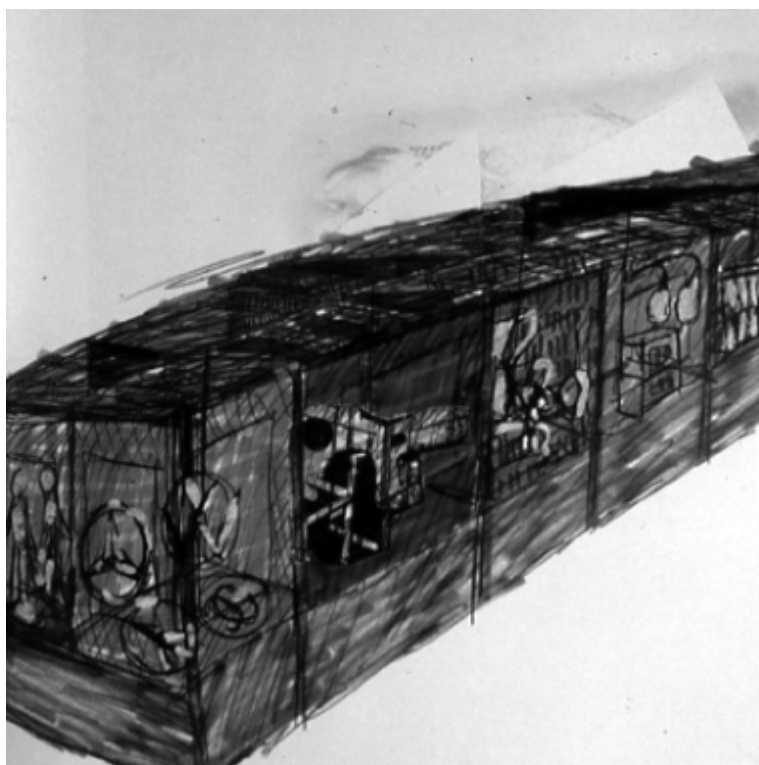
La ciudad es el lugar de realización de la experiencia contemporánea. Es un espacio social, político -de intercambio, de relación entre los ciudadanos- arquitectónico, pertenece al orden de la arquitectura, delimitado inicialmente por su lógica. El espacio público es de "dominio público" -libre acceso- como una calle, plaza o jardín.

Dada esta complejidad la colaboración entre arquitectura y escultura requiere un enfoque multidisciplinar, colectivo, no individual. "*El redescubrimiento de la ciudad consiste en saber que, además y fundamentalmente, la ciudad es el marco de las instituciones sociales por lo que en ella se da una confrontación con la sociedad, la historia y la ideología. Una plaza, un monumento y un edificio público son no solo el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, sino también los signos de la ideología dominante cargados de connotaciones y valores*".⁶

Armajani en "*El arte público en el contexto de la democracia*



Wolfgang Winter y Berthol Hörbelt, *Kastenhäuser*.



Thomas Hirschorn. Estudio para *Prekare Konstruktion*.

americana", nos explicita el carácter interdisciplinar de la intervención artística en el espacio público de la ciudad. La necesidad de crear equipos compuestos por especialistas de distintas disciplinas, en las que el escultor debe jugar un papel fundamental.

"El arte público tiene funciones sociales. Se ha transformado de un arte a gran escala, específico para un emplazamiento concreto a un trabajo con contenido social. Su lenguaje es un híbrido de ciencias sociales, arte arquitectura y planificación urbana".⁷

¹ DETSCHE, R. "Agorafobia" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. AA.VV. Universidad de Salamanca. 2001. p. 289.

² DUQUE, F. *Arte público y espacio político*, AKAL, Madrid, 2001, p. 37.

³ Idem, p.39.

⁴ MADERUELO, J. *El espacio raptado*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p. 165.

⁵ LIPPARD, L. "Dónde estamos y dónde podríamos estar" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. AA.VV. Universidad de Salamanca. 2001. p. 61.

⁶ MADERUELO, J. *El espacio Raptado*, Ed. Mondadori, Madrid, 1990. p. 156.

⁷ ARMAJANI, S., "Manifiesto: La escultura publica en el contexto de la democracia norteamericana", en Siah Armajani. *Espacios de lectura*, MACBA, 1995.

LA CAMISETA EN LA CIUDAD

The t-shirt in the city

Silvia Molinero Domingo

Técnica de Apoyo a la Investigación y Doctora en Bellas Artes por el Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Un modo de llevar al debate social una temática concreta sin irrumpir, es transferirla a una camiseta. Su portador sin modificar su actividad cotidiana, trasladará el mensaje que sugiere su prenda, mostrándolo a las personas que coincidan en su recorrido habitual. La camiseta se transforma en una pancarta móvil por el espacio público, una prenda que habla por si misma, que posiciona al que la lleva puesta y que se carga de significado al ubicarse en determinados lugares.

Palabras Clave: espacio público, acción directa, camiseta, temática social.

Abstract: A way to take to the frame of social debate a concrete subject matter without bursting in, is to transfer it to a t-shirt. His/her carrier without modifying their daily activity, will move the message that suggests its t-shirt, showing it to the persons who coincide in its habitual tour. About the action of putting on it, the t-shirt is transformed in a mobile placard around the public space, a clothe that speaks by itself, positions whom wears it and that loads of meaning when being located in certain places.

Palabras clave: Public space, direct action, t-shirt, social subject matter.

Definida con la palabra *T-shirt*, en Estados Unidos se utilizó la *T*, seguido de la palabra *shirt* (camisa), haciendo alusión a la forma que adquiere su patrón. La camiseta se ha convertido en una prenda de uso cómoda, atemporal y muy versátil que en diversas ocasiones ha sido empleada de modo trasgresor, rebelde y contestatario que habla por sí misma y posiciona al que la lleva puesta. Esta prenda no llegó a popularizarse hasta mediados de los años 50, cuando varios actores la utilizaron en sus papeles protagonistas, como el conocido caso de Marlon Brando en *Un tranvía llamado Deseo*,¹ (cuyo vestuario fue diseñado por Lucinda Ballard), o en la película titulada *Salvaje*.² También la camiseta blanca de James Dean en *Un rebelde sin causa*³ marcó gran influencia en colecciones y desfiles de moda, propiciando su uso en la calle.

A su vez la han utilizado grupos de música, películas de estreno o empresas de nueva creación en las campañas publicitarias para promocionar el lanzamiento de un disco, el estreno de una película o una nueva marca, siendo actualmente un elemento principal en el *merchandising*. Asimismo la camiseta ha formado parte del equipaje de deportistas para entrenar, jugar e identificar a cada uno de ellos a través de su nombre y dorsal reforzando la identidad corporativa de equipo y desde hace algunos años convirtiéndose en un elemento fetiche para sus seguidores. Al fichaje de un nuevo jugador en un equipo, le precede la venta de su camiseta por parte de sus fervientes seguidores. No nos es extraño ver a jóvenes llevando la camiseta de sus ídolos en los lugares en los que se celebran los encuentros, pero tampoco en los parques o centros deportivos, como una indumentaria que se lleva con orgullo.

A comienzos del 2005, la historia⁴ de un niño conmocionó a Portugal, Martunis de 7 años sobrevivió solo en una playa de Indonesia cerca de 20 días tras un grave maremoto. Cuando fue encontrado llevaba puesta su camiseta preferida, la de la selección portuguesa de fútbol. Explicó a quienes les encontraron que le gustaba mucho el deporte y era seguidor del equipo nacional luso.

Al igual que las camisetas de los deportistas, son emblemáticas las camisetas *I Love NY*⁵ donde la palabra *Love* es sustituida por un corazón rojo, la boca que saca la lengua del grupo musical los Rolling Stones,⁶ el fondo negro cruzado por una banda azul, basada en la bandera gallega, con la frase *Nunca Más*⁷ en 2002 en protesta por los daños producidos tras el hundimiento del petrolero El Prestige, etc.

También algunos artistas la han utilizado para la realización de sus propuestas creativas formalizadas en acciones, fotografías, vídeos, etc., como la que utilizó Adrian Piper a principio de los años 70 para la performance *Catalysis III* realizada en las calles de Manhattan de Nueva York. La artista humedeció sus ropas en pintura blanca y se colocó un cartel en el torso escrito a mano en el que se leía *Wet Paint* (recién pintado), después se marchó a *Macy's* a comprar unos guantes y unas gafas de sol. Concretamente esta performance estaba basada en el trabajo de Yves Klein titulado *Antropometría*s de 1958, en el que el artista utilizaba a modelos desnudas como pinceles.

O la camiseta transparente con vello masculino *Hairshirt* (camiseta de pelo) de Jana Sterback realizada en 1993, que hemos conocido a través de una fotografía en que una mujer desnuda la lleva puesta. Una forma de mostrarnos la construcción de la identidad a través del otro y el modo en que habitamos nuestras identidades, con todas las contradicciones que pueden surgir.

Asimismo el colectivo Act up las ha utilizado en diversas ocasiones para sus manifestaciones en defensa de los derechos de los enfermos de sida. Son históricas las camisetas con un triángulo de color rosa y bajo él unas letras mayúsculas que dicen *SILENCE=DEATH* (silencio=muerte), o las que sobre una cruz roja leemos *Healthcare is a right* (la atención sanitaria es un derecho), o la que utiliza una tipografía contundente en la frase *Kinds with AIDS need tender, living care. And Money for the doctor. And Money to get to the doctor. And Money for medicine. And Money for housing. And Money for food. And Money for a mother who's also sick. And Money for a caregiver to help the mother.* (Niños con SIDA necesitan cuidados. Y dinero para el médico. Y dinero para conseguir un médico. Y dinero para medicina. Y dinero para alojamiento. Y dinero para comida. Y dinero para un cuidador para la madre que también está enferma. Y dinero para ayudar a la madre). Y la camiseta que muestra la huella de una mano abierta en color rojo junto a una frase que nos dice *The goverment has blood on its hands. One aids death every 10 minutes.* (El gobierno tiene sangre en sus manos. Una muerte de SIDA, cada 10 minutos).

En los años 80 Jenny Holzer realiza camisetas pertenecientes a la serie *Truism* con las que intenta difundir mensajes como *Abuses of power comes a surprise* (ya no es una sorpresa el abuso de poder), *Raised boys and girls the same way* (Educa a los niños y niñas de la misma manera), *Men don't protect you anymore* (Hombres no te protegerán más), *Action causes more trouble than thought* (La acción



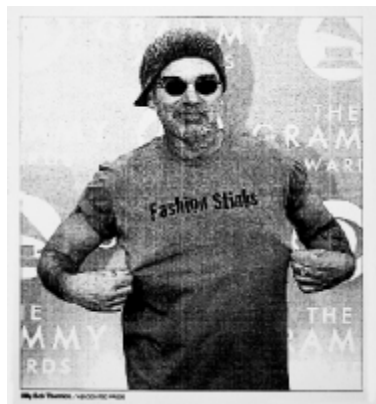
Salón de actos, casa de Cultura de Denia (Alicante), [21/10/2004].
Rueda de prensa, Ciudad del Cabo (África), [28/11/2003].

causa más problemas que el pensamiento), *Protect me from want I want* (Protégeme de lo que soy), una amplia serie que comenzó en el año 1981 y finalizó en 1997.

El grupo de arquitectos *Space Hijackers* también utilizó camisetas blancas con la frase *Everything in store half price day* (Todo en el comercio a mitad de precio) en su parte frontal, para la acción titulada *Buy nothing day* (Día sin compra) en varios grandes almacenes, casas de moda, tiendas de muebles e informática del centro de Londres. Unos 15 miembros de este colectivo a finales el año 2007 decidieron organizar una jornada en contra del consumismo, comenzaron su trabajo en una céntrica línea de metro y en el tiempo en que se trasladaba de una estación a otra, los activistas colocaron una serie de pegatinas que guardaban la línea corporativa del metro de Londres, sobre todos los anuncios del interior del vagón. En estas justificaban la acción que se llevaría a cabo en diferentes establecimientos de la ciudad: *As part of TfL's 10 billion investment program, London underground are removing all adverts from trains to improve the ambience of carriages and the overall traveling experience of passengers.* (Como parte de los 10 billones de libras del programa de inversión, el metro de Londres está retirando todos los anuncios para mejorar el ambiente de los vagones y la experiencia de viaje de los pasajeros). *Space Hijackers* quiso eliminar toda propuesta de compra, la acción en el metro inducía a que los pasajeros del transporte público hablen unos con otros, lean libros, el periódico o incluso se relajen, al igual que en el interior de los comercios que con las camisetas puestas quisieron cuestionar si lo que pretendían adquirir los clientes era realmente necesario o podría evitarse su compra.



Manifestación frente a la Casa Blanca (Washington), [27/09/2005].
Presentación de los *Grammy Awards*, Londres, [10/12/2004].



Dan Rollman realiza y regala camisetas personalizadas en la inauguración de sus exposiciones o en las performances que realiza, tras una breve conversación con las personas asistentes. Todas ellas guardan el mismo patrón, camisetas blancas con texto manuscrito en letras mayúsculas con tinta negra.

Realizó una para Kevin Roddy en la que se leía *Exactly where I want to be* (exactamente donde quiero estar), otra para Rachel Reynolds, *Ask me what you want to listen to* (Pregúntame lo que quieres escuchar), otra para un miembro de la seguridad del MOMA de Nueva York, *Permanent SFMOMA exhibit* (Exposición permanente SF del MOMA), para Rob Palmer *The Pantone expert* (El experto en Pantone), para una reciente madre Dina Rollman *I lost 7 Lbs. 11ozs in one tour -ask me how-* (Perdí 7 lbs y 11 ozs en una hora -pregúntame como-), para Luke Lozier *I judge books by their covers*, (Juzgo los libros por sus portadas) entre otras muchas.

La Carnicería Teatro elaboró un vídeo en 2003 en el que mostraba como dos actores solicitaban a las personas que caminaban hacia un gran centro comercial, se pusieran unas camisetas amarillas con letras verdes, cobrando sentido al finalizar el vídeo cuando las palabras se transformaban en frases.

Por supuesto muchas asociaciones también han encontrado en esta prenda un espacio idóneo en el que transmitir su pensamiento sin tener la necesidad de trasladarlo oralmente. Una simple mirada hacia una persona que lleva una camiseta con un texto o imagen relativos a una temática concreta, nos hace reflexionar sobre el asunto que sugiere su diseño. Es fácil asociar que la persona que porta esa prenda de vestir

manifiesta claramente su compromiso e implicación a esa causa. Diversos colectivos la han utilizado como elemento para transmitir su protesta en múltiples manifestaciones en la lucha por la igualdad de derechos o en respuesta a procesos judiciales, atentados terroristas, desastres naturales, etc.

Podríamos comentar algunos casos recientes en los que se ha usado con un propósito anunciador o de denuncia. En una imagen vemos a un grupo de personas⁸ (entre ellas José Bové, Fundador de la confederación campesina de Francia y líder francés de la antiglobalización), encadenados a la verja de una empresa de contenedores junto a Mercavalencia, para denunciar la pasividad del Ayuntamiento de la ciudad, al que acusaron de abandonar la huerta y preparar su urbanización. Todos ellos muestran la camiseta con la que supuestamente son afines, la agrupación Per L'Horta de Valencia.

En otro ejemplo vemos a un señor que abre su camisa para enseñar la camiseta que lleva debajo, en ella nos muestra una señal de tráfico de parada obligatoria que dice *Stop LRAU*.⁹ Podría haber sido una imagen documental de los asistentes del día 21 de Octubre de 2004 en el salón de actos de la casa de Cultura de Denia (Alicante), pero el hecho de que uno de ellos haga este gesto ante la cámara, nos ayuda a entender que entre el público hay integrantes de la asociación *Abusos Urbanísticos No*. En otros encuentros como el celebrado en Julio de 2005,¹⁰ cientos de personas portando camisetas y pancartas con mensajes, se manifestaron en protesta por la especulación inmobiliaria derivada de la cantidad de urbanizaciones dotadas de campo de golf planificadas en los municipios de la Marina.

En el caso de la imagen tomada por la Agencia EFE¹¹ podemos ver a Anne Lennox con una camiseta que dice *17 millions aids dead* (17 millones de muertos de SIDA). La invitación a participar en un concierto en la Ciudad del Cabo, el 28 de Noviembre de 2003 con motivo de la lucha contra el SIDA, hizo que la cantante prefiriera en rueda de prensa no dirigir palabra y justificar su presencia en un concierto benéfico abriendo su chaqueta vaquera. Quizá este gesto es más eficaz que todo lo que podría comentar ante 17 millones de muertes por una enfermedad que adolece de apoyo estatal, investigación médica y comprensión social.

También hemos visto a Cindy Sheehan,¹² madre de un soldado estadounidense muerto e impulsora de las primeras protestas masivas contra la guerra de Irak en Estados Unidos, portando en sus marchas

frente a la Casa Blanca, diversas camisetas que anunciaban algunos lemas, como *quiero la verdad* (junto al icono de paz), *Tráelos a casa ahora* o *2245 muertos, ¿cuántos más?*, camiseta que provocó su arresto inmediato el 1 de febrero de 2006 minutos antes de que el presidente norteamericano realizara su discurso sobre el estado de la Unión. Al igual que en los casos anteriores, la imagen, además de mostrarnos a una mujer manifestándose, nos enseña diferentes mensajes a través de su indumentaria, es decir aprovecha la acción de protesta que realiza, para que ésta sea retratada y su propia camiseta sirva de pancarta.

En la presentación de los *Grammy Awards* de 2004 el actor Billy Bob Thornton estira su camiseta¹³ para que pueda leerse con claridad la frase *Fashion Stinks* (la moda apesta). Sin mediar palabra y con este gesto, podemos interpretar que este actor rechaza el protocolo que precede a estas celebraciones, en el que se sugiere vestir con esmoquin o traje de chaqueta.

Uno de los colectivos que ha utilizado esta prenda para hacer visible su protesta, son los investigadores universitarios denominados becarios / precarios. En la fotografía¹⁴ recogida el 7 de Marzo de 2005, se observa a un grupo de jóvenes portando una camiseta con un dibujo de un exprimidor insertado en una señal de prohibido. El congreso de Jóvenes Investigadores, al que hace referencia la noticia trató de señalar las carencias de esta asociación que mostraba su sentimiento con respecto a su futura carrera investigadora.

Otro ejemplo es la plataforma *Salvem Porxinos*, creada con la intención de denunciar el Plan de Actuación (PAI), que trata de reclasificar una zona verde protegida de 350.000 metros. En sus movilizaciones han utilizado la camiseta como medio para transmitir y llamar la atención y así lo ha reflejado la prensa,¹⁵ que se hacía eco no sólo de sus protestas, sino también de sus estrategias para hacerlas más evidentes.

Como hemos mencionado, la camiseta ha servido para unificar la labor y el mensaje de un conjunto de personas, también en el caso de los trabajadores sociales cubanos que según las directrices del gobierno de Fidel Castro, debían controlar la dispensación de gasolina en los vehículos para evitar el robo y la corrupción. Estos jóvenes que ocuparon las gasolineras de la Habana, llevaron puesta una camiseta en cuya espalda decía *Trabajadores Sociales*, y en el frontal *Más humanos, más cubanos*.¹⁶

En julio de 2005 un grupo de sindicalistas ataviados con camisetas negras,¹⁷ en cuya espalda se leía *Ferrys en illuita!* se reunían con el incipiente presidente de la Generalitat Valenciana. La conocida empresa de confección textil con 1.700 trabajadores se encontraba en plena crisis económica por suspensión de pagos y movimientos accionariales dudosos. En el encuentro se pretendía acordar la promesa electoral de ayudar a solventar el estado de la empresa. El fotógrafo recoge en primer plano las espaldas de los presentes en la reunión, creando una imagen que nos advierte de la postura de estos trabajadores.

Las fotografías tomadas por los reporteros de prensa a las que hemos hecho referencia, son imágenes insólitas o poco frecuentes que han provocado sus propios protagonistas, para garantizar la llamada de atención sobre su reivindicación.

En nuestro recorrido diario es inevitable el cruce con decenas de personas al día, por lo tanto la camiseta se transforma en un elemento que forma parte de la imagen de la ciudad, cargada de anuncios publicitarios, mupis, carteles, escaparates, luminosos, marquesinas, pantallas y todo tipo de objetos que invaden nuestra mirada. La prenda con un concepto a transmitir, es un elemento más que forma parte de la población y que busca en la mirada distraída o detenida del transeúnte, ser atendida. La camiseta se transforma en un elemento que contribuye a la información y al debate de un hecho de actualidad o que concierne a la reivindicación de una comunidad concreta. Estamos convencidos de que esta prenda puede jugar un papel importante en la difusión y visibilidad de un concepto concreto en el proceso de su mejora. La realización de estos diseños que van a ser utilizados en encuentros y manifestaciones son propuestas que valoran no sólo el contexto que las acoge, tampoco estiman únicamente la comunidad a la que hacen referencia o el momento concreto en que se hacen visibles, sino que apreciando lo anteriormente citado, trabajan con el objetivo de aportar algún sentido añadido a la acción directa que trata una temática social actual pertinente de un lugar.

-
- ¹ *A streetcar named desire*. Elia Kazan. 1951. 118 min. EE.UU.
 - ² *The wild one*. Laszlo Benedek. 1954. 76 min. EE.UU.
 - ³ *Rebel without a cause*. Nicholas Ray. 1955. 107 min. EE.UU.
 - ⁴ PINTO, M. "Una camiseta que da suerte". El país, 19.01.2005. Contraportada.
 - ⁵ Diseñada por Milton Glasser en 1973.
 - ⁶ Diseñada por John Pasche en 1971.
 - ⁷ Diseñada por Xosé María Torné en 2002.
 - ⁸ CARREGUÍ, S. "Protesta ecologista y antiglobalización contra las bases de contenedores en la huerta". El País. Comunidad Valenciana. Madrid. [8/12/2004]. Pág. 3.
 - ⁹ Parar la Ley Reguladora de la Actividad Urbanística.
 - ¹⁰ DE HARO, J. "Los afectados tildan de maquillaje las reformas previstas en LRAU". El País. Comunidad Valenciana. Madrid. [31/07/2005]. Pág. 1.
 - ¹¹ AP. "Concierto". El País. Agenda. Madrid. [29/11/2003]. Pág. 40.
 - ¹² REUTERS. "Cindy Sheehan, detenida por protestar frente a la Casa Blanca". El País, Madrid. [27/09/2005]. Pág. Portada. / AP. "Las manifestaciones contra la guerra de Irak se multiplican en EEUU". El País, Madrid. [19/08/2005]. Pág. 7.
 - ¹³ ASSOCIATED PRESS. "Me libero de los demonios internos actuando y componiendo música". El País. Espectáculos. Madrid. [10/12/2004]. Pág. 46.
 - ¹⁴ TORRES, M. "Los becarios reclaman al sector público y privado una carrera investigadora". El País. Apuntes. Madrid. [7/03/2005]. Pág. II.
 - ¹⁵ CASTRO, T. "El PP de Riba-roja aprueba el plan de Porcinos mientras la oposición alerta sobre sus deficiencias". El País. Comunidad Valenciana. Madrid. [31/07/2005]. Pág. 1. / JORDÁN, J. "Salvem Porcinos dice que el PAI de Soler reclasifica en zona verde 350.000 metros de monte protegido". El País. Comunidad Valenciana. . [29/04/2005]. Pág. 5.
 - ¹⁶ EFE. "Golpe a las gasolineras de la Habana". El País, Madrid. [20/10/2005]. Pág. Contraportada.
 - ¹⁷ EMV. "Ferry's: punto final". El Levante, el Mercantil Valenciano. Economía. Valencia [22/04/07]. Pág. 1.

INJERENCIAS! ARTE-CIUDADANÍA Y PATRIMONIO INDUSTRIAL

Injerencias! Art-citizenship and industrial heritage

Mau Monleón

Profesora del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Las concomitancias, afinidades y objetivos comunes entre arte y ciudadanía se dan cita en *Injerencias!*: un evento de arte público que aúna diversas estrategias participativas y de colaboración entre plataformas ciudadanas y colectivos de artistas. El motivo de estas acciones es la reivindicación de la titularidad pública de la *Gerencia* de Puerto de Sagunto, que junto a la Nave y el Alto Horno, conforman actualmente el conjunto del patrimonio industrial de la antigua ciudad-fábrica.

Palabras clave: *Gerencia*, Puerto de Sagunto, acciones, arte público, reivindicación ciudadana.

Abstract: The interrelations, affinities and common objectives between art and citizenship have been taking place in *Injerencias!*: a public art event that put together different participative and collaborative strategies between communities of citizens and groups of artists. The motive for these actions is the vindication of the public titulation of *la Gerencia de Puerto de Sagunto*, which together with the Hall and the High Owen, are actually conforming the conjunct of the industrial heritage from the old factory-town.

Keywords: *Gerencia*, *Puerto de Sagunto*, Actions, Public Art, Citizen Demand.



Hornos altos números 2 y 3 con sus instalaciones anexas. AHV-Fábrica de Sagunto, diciembre 1966.

Injerencias! es un proyecto emblemático en cuanto a la aplicación de estrategias conjuntas entre arte y ciudadanía, así como referente a su gestación, iniciado desde una metodología participativa y desde la acción directa.¹

Surge en 1998, y se trata de un proyecto colaborativo entre la *Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia* y un amplio colectivo de artistas,² bajo el objetivo común de reivindicar la titularidad pública de la *Gerencia* de Puerto de Sagunto como conjunto del patrimonio industrial de la ciudad.

La *Gerencia* es una exuberante ciudad-jardín, una zona residencial destinada en su origen a los directivos de la empresa Altos Hornos del Mediterráneo, que como consecuencia de la crisis siderúrgica y del cierre de la industria a principios de los ochenta, se encuentra en manos de la empresa ARCELOR, abandonada y deteriorándose a marchas forzadas.

Es necesario conectar con la historia de Puerto de Sagunto para poder apreciar el valor patrimonial, histórico e industrial que se reivindica con la *Gerencia*.³ La ciudad está situada en las cercanías del puerto marítimo y cuenta actualmente con unos 47.000 habitantes. Tiene su origen como ciudad industrial en relación a la Compañía

Minera de Sierra Menera, construyéndose primero el embarcadero para la carga de minerales procedentes de Teruel (Ojos Negros y Setiles), e implantándose posteriormente la industria siderúrgica. Es entre 1920-30 cuando surge la CIUDAD-FÁBRICA [FACTORY-TOWN], con trabajadores que llegan desde Andalucía, Aragón, y Castilla La Mancha principalmente. En la posguerra, bajo el franquismo, se gestiona ya por Altos Hornos de Vizcaya.

A pesar de las masivas y largas movilizaciones contra el cierre de la siderurgia iniciadas en 1983, el curso dramático de la historia tuvo lugar el cinco de octubre de 1984, con el cierre definitivo de la fábrica y el desahucio de muchas familias obreras.⁴

Volviendo a la *Gerencia*, nos encontramos con una extensión de más de 45.000 m² de zona residencial –jardines y edificios inspirados en la arquitectura vasca que pertenecían a los gerentes de Vizcaya y Bilbao. En épocas de dictadura, la *Gerencia* estuvo vetada al ciudadano y todavía hoy se encuentra vallada y cerrada completamente al pueblo.

La *Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia* es una plataforma constituida por una treintena de entidades sociales del *Camp de Morvedre* que trabaja desde 1995 con el objetivo fundamental de conseguir la titularidad pública junto a la rehabilitación del conjunto histórico de la *Gerencia* de Altos Hornos del Mediterráneo.

Fruto de esta movilización social tan fuerte, se logra que en el año 1995 el Pleno Municipal reivindique la *Gerencia* como pública, así como la voluntad explícita de negociar con la empresa.

El primer *Injerencias!* de 1998 se concibe como una acción subversiva.⁵ Se trata de la *III Fiesta* donde la *Comisión Ciudadana* se apropia durante un día del recinto de la *Gerencia*, aunando diversos colectivos de Puerto de Sagunto con una extensión de ciudadanos que no somos de Puerto, pero que conocemos en profundidad a la gente del pueblo y su reivindicación. Y nos agrupamos con un objetivo común: generar actitudes participativas y acciones colectivas encaminadas a una reflexión, debate y reivindicación popular del lugar.

El “Acto Inaugural” parodió a la por aquel entonces Ministra de Medio Ambiente, la Sra. Tocino, y la visión de *El País*-Comunidad Valenciana, fue muy interesante: en la fotografía vemos únicamente al público que mira, mientras que la performance fue “censurada” mediante un acto selectivo de exclusión.



Carmen Molina, *Acto inaugural, Injerencias*, 1998.



Guadalupe Aguilar, *performance, Injerencias*, 1998.



Fotografía de prensa, *El país- Comunidad Valenciana*, 7 junio 1998.



Mau Monleón, *Ideas de la Gerencia, Injerencias* 1998.

En aquel momento, se trataba principalmente de la apropiación subversiva de los chalés y de la acción directa: intentar llenar los espacios de vida mediante comidas, reuniones, chill-outs, etc. Proyectos que recordaban todos al *Colectivo Juvenil* de Puerto, que con la okupación de un chalé unos años antes con fines culturales, acabó con el encarcelamiento de varios miembros y con el posterior tapiado de toda la zona por la empresa propietaria.⁶

Dar “Vía libre” al recorrido, a través de un pasaporte que invitaba a cartografiar el recinto, o señalar y reconocer el lugar a través de sus olores y sus especies autóctonas, que podrían formar parte de un “Jardín Botánico” -como lo ha defendido *Acció Ecologista Agró*- fueron todas ellas acciones de carácter lúdico-participativo.

Participé en aquél momento como coordinadora, y también como artista con una modesta aportación de futuro: un libro de fotomontajes a partir de las cocheras tapiadas de la *Gerencia*, donde se proyectaban las principales “ideas” por las que se reivindicaba su titularidad pública: como jardín público; como centro cultural; como locales de ensayo; biblioteca; locales para asociaciones; centro social y de acogida para inmigrantes; y fundamentalmente como centro de documentación y difusión del patrimonio histórico-industrial.

Finalmente, el proyecto catártico y más eficaz en cuanto a estrategias de participación ciudadana fue la “cadena humana”: dos mil personas de distintas generaciones abrazadas alrededor de los muros de la *Gerencia*, escribiendo su nombre y colocándolo en las vallas para señalar esa apropiación simbólica y fáctica del espacio.

Como conclusión del conjunto de movilizaciones ciudadanas realizadas hasta 1999: en mayo de ese mismo año se aprobaba el proyecto que debía abordar el recinto de la *Gerencia* como parte de la “Ciudad de las Artes Escénicas”. (Recordemos a Irene Papas inaugurando la única Nave industrial conservada, como una entre otras propuestas electoralistas auspiciadas por el Partido Popular).⁷

Pero, ¿qué ha ocurrido desde entonces? Lo primero y más triste: se consiguió bajar la guardia de la ciudadanía. Lo segundo y principal: se ha producido un absoluto deterioro de la *Gerencia* a todos los niveles llegando a convertirse en un verdadero basurero [claramente denunciado por su nivel de insalubridad en mitad del pueblo.]

Sumado a ello, la empresa propietaria ARCELOR lanza en el año



Un chalé de la *Gerencia*, Puerto de Sagunto, 2006.



Toma de las calles en *Injerencias!* 2006.



Fotografía de prensa, *Levante*, 17 junio 2006.

2006 una nueva propuesta de urbanización y edificación en el recinto, mientras la Generalitat no acaba de dar respuesta a su compromiso histórico-político del 99.

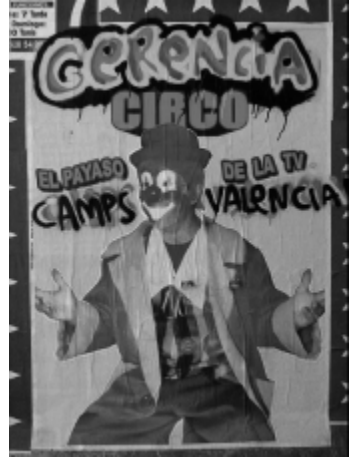
Estos son los precedentes de la segunda edición de *Injerencias!* ocurrida en el mes de junio de 2006. En estas *Injerencias!* ha habido un factor clave, que es la implicación del *Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia* (LCI),⁸ en la organización de las acciones. Hemos coordinado este proyecto junto con la *Comisión Ciudadana*, profesores y alumnos⁹ implicados políticamente desde la institución, y esa apertura; esa preocupación del colectivo universitario, pienso que ha sido necesaria y fundamental para conseguir objetivos mayores. De hecho, la parte mediática estuvo muy influida por la opinión pública que se estaba generando, y esa era una de nuestras metas al abordar asimismo la web: ¹⁰ [http:// www.gerenciapublica.org](http://www.gerenciapublica.org)

En esta ocasión no podíamos tomar la *Gerencia* por razones de peligrosidad, pero sí podíamos tomar el *Casino de la Gerencia* como sede simbólica para las distintas acciones y, sobre todo, tomar también los alrededores del casino: ocupar completamente las calles circundantes al recinto para hacer más visible la imposibilidad de acceder a él.

Nos movían tres motivos fundamentales en estas acciones efímeras y multidisciplinares que se concretaron en las jornadas del 16 y 17 de junio: activar el debate a través de la crítica y el intercambio social; exigir futuro para la *Gerencia* y para el pueblo; y recuperar nuestra memoria y nuestro patrimonio industrial. [“La herencia siderúrgica está en el aire. Los saguntinos vuelven a pedir en Injerencias! el uso público de la abandonada Gerencia tras años de promesas incumplidas”, reza el titular de *El País*- Comunidad valenciana del 6 de junio de 2006].¹¹

Las más de setenta acciones se agruparon en torno a diversas categorías: instalaciones, videoproyecciones, intervenciones públicas, performances, un concierto, una mesa redonda,¹² comidas y meriendas populares, etc.

“Preparados, listos...ya!” es un trabajo del *KOLECTIVO OVNIPUERTO...O NO*,¹³ formado a raíz de esta convocatoria. Una carrera de cucarachas hace alusión al interior de la *Gerencia*, pero también a la responsabilidad civil y política, en un acto preformativo y lúdico donde cada uno podía inscribirse con nombre propio representando a uno de estos insectos en la carrera.



Valentina Ferraro, *Memoria*, 2006. José J. Escrihuela, *¡Gerencia Pública!*, 2006.



KOLEKTIVO OVNI PUERTO...O NO, *El circo de la Gerencia*, 2006.



J.A. Cerezuela, T. Valdaliso, P. Toro y G. Cano, *Arcelorium*, 2006.



KOLEKTIVO OVNI PUERTO...O NO, *Escaleras*, 2006. Trueque, 2006.



Híbrido 3 & Danka, *Otra Gerencia es posible*, 2006. A. Piera, A. Cecilia Velio, R. Martínez y M. Olmos, *Gerencia viva*, 2006.



KOLEKTIVO OVNI PUERTO...O NO, *Aviones de papel*, 2006. J. J. Martínez, *Camp de joc*, 2006.

“Mi cuerpo no me pertenece”, nos comenta Valentina Ferraro en su acción titulada “Memoria”. “Ando en la memoria de cada uno de aquellos momentos vividos por la gente que ha luchado por un derecho público”. Ella escribía sobre el suelo, con su cuerpo desnudo, las fechas más importantes de las luchas llevadas a cabo por la *Gerencia* desde sus inicios en el año noventa y cinco. [Valentina perdió tres dedos en un accidente y estaba aprendiendo a escribir de nuevo en esta performance, con su mano izquierda.]

“Siéntate y escucha” hace también alusión a la necesidad de hacer memoria. En este caso, un fragmento de jardín se convierte en una butaca donde sentarse y escuchar a los protagonistas de las mencionadas luchas. Al mismo tiempo, el proyecto “¡Gerencia Pública!” activa nuestro recuerdo con las figuras de dos obreros situados en la vía pública y convertidos en auténticos graffiteros.

Y del graffiti nos pasamos a la pintada en “El circo de la Gerencia”. Aprovechando carteles de la calle, se construye una crítica muy directa al mundo del espectáculo y a la familia de los variopintos políticos e instituciones que lo componen.

“Arcelorium” nos habla así mismo de esta sociedad espectacularizada. Juan Antonio Cerezuela, convertido en “Zaplanus Maximus”, nos ofrece un plano con las parcelas de la *Gerencia*, dando publicidad de las ofertas del terreno y firmando los oportunos contratos de compra-venta. La empresa ARCELOR y la GENERALITAT VALENCIANA no salen muy bien parados en esta trama especulativa.

Otro enfoque crítico y participativo es la construcción colectiva de “escaleras” que, situadas frente a los infranqueables muros del recinto, nos recuerdan la situación de las personas inmigrantes y el hecho de ser extranjero en tu propio pueblo.

Mientras que el proyecto titulado “Trueque”, en la línea de sacar del recinto lo que no se puede ver, consigue toda una labor de rescate de objetos del interior de la *Gerencia* que se intercambian por historias en esa economía alternativa que plantea el marxismo: trueque frente al capitalismo.

Cabe destacar también la importante labor documental y el rescate de imágenes “prohibidas”, que se pudieron ver en la proyección nocturna de vídeos, ya que la mayoría de ellos fueron filmados en el interior del recinto a “hurtadillas”.

Los proyectos más participativos han sido, finalmente, los que se han dedicado a repensar el futuro de este emblemático espacio, como es el caso de “Gerencia viva”, que invita al ciudadano a construir su historia a través de un taller de marionetas.

O, como sucede con el trabajo de José Juan Martínez, “Camp de Joc”, donde se invita a los alumnos del *Instituto Jorge Juan* de Puerto de Sagunto a una reflexión sobre qué harían ellos con el espacio de la *Gerencia*. Piscinas, parques, jardines...; todos los dibujos sobre el plano del recinto acaban reflejando usos públicos del espacio.

“Otra Gerencia es posible” es también el motivo conductor del colectivo *Híbrido 3 & Danka*, quienes delimitan una serie de espacios en las calles para proponer talleres de actividades culturales y de expresión libre, un aulario de música y una biblioteca, como cuatro posibles usos de la *Gerencia*. También se ofrece la posibilidad de emitir un voto, participando en la reflexión sobre el futuro del lugar.

Finalmente, “Aviones de papel” es una acción colectiva realizada como colofón de estas últimas *Injerencias!* que consistió en el lanzamiento masivo de miles de aviones de papel marcados por la moneda del euro, y que acompañados por esta emotiva acción pública dejaron nuestra huella en el interior de la *Gerencia*, junto a todas las acciones llevadas a cabo durante estas dos intensas Jornadas.

Epílogo:

Cito literalmente una noticia del día 2 de julio de 2006, aparecida en *El País*-Comunidad Valenciana, escrita por Ferrán Bono justamente tras las segundas *Injerencias!*: “La *Gerencia* de la antigua siderurgia del Puerto de Sagunto albergará el Campus de les Arts Escèniques, donde se impartirán enseñanzas universitarias de interpretación, danza o de artes escénicas, una vez se apruebe la ley que regula estas carreras. Lo anunció ayer el consejero de Cultura, Alejandro Font de Mora, acompañado por los secretarios autonómicos de Empresa, Pedro Coca, y de Cultura, Concha Gómez. El nuevo campus, con un coste de 23 millones de euros, transforma el anterior proyecto de la Ciudad del Teatro. En siete años sólo se ha rehabilitado la Nave para su uso.” Y el artículo finaliza con esta pregunta: “¿Qué garantías tenemos de que se lleve a cabo?”. A día de esta ponencia, ya han transcurrido seis meses y la Generalitat todavía no ha dado una solución viable al problema!¹⁴

Como conclusión, las últimas ***Injerencias!*** se concibieron fundamentalmente como estrategia de presión frente a una Generalitat diletante y creemos que tanto éstas, como otras acciones llevadas a cabo por la *Comisión Ciudadana*, han reflejado su efecto como motor de cambio.

Si las ***Injerencias!*** del 98 sirvieron para ayudar a consolidar el tejido social y la sinergia entre todos, ahora volvemos con más fuerza, vigilando, sin dejar que nos vuelvan a engañar! Reclamamos nuestro patrimonio histórico-cultural e industrial, a sabiendas de que no podemos bajar la guardia. LA GERENCIA PÚBLICA YA, PORQUE ES UN DEUDA CON LA CIUDADANÍA!

¹ Sobre el tema de la “acción directa” en relación al arte ver especialmente: AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, edición a cargo de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, y A.F.R.I.K.A., grupo autónomo, Luther Blisset y Sonja Brünzels, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus editorial, 2000.

² La *Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia* se forma en 1995 por una treintena de entidades sociales, entre las que destacan actualmente: Acció Ecologista Agró, La Compañía, Comissió Dones o de marÇ, CCOO-Comisiones Obreras, Joc-Baladre, Cambalache, o Iniciativa Portenya. El colectivo de artistas al que hago referencia se compone fundamentalmente de profesores y estudiantes

de Bellas Artes de la UPV, así como de artistas de Puerto de Sagunto. Participaron: Notequedesfuera, Ruth, Raquel Pérez, J. J. Martínez, Francisco Lucas, Rubén Pons, Marta Padilla, Paula Martínez, Valentina Maggi, Valentina Ferraro, Katia Mora, Marta y Eva, Andrés Jerez, KOLECTIVO OVNI PUERTO...O, Tess Deeks, Evaristo Navarro y Nancy Novais, La Vértebra de Inoceramus, Mónica, Nerea y Alba, María Cristina, Inés, Rebeca y Máximo, Elena Nikólova, Nuria Pomposo, Michel Touma, Claudia Alejandra, Domingo Llor y Paco Contreras, Mouse & cia. Y Taok & cia., Grupo Acción y Objeción, Amparo, Ana Cecilia, Rosario y María Olmos, Teresa Valdaliso, Guillermo Cano, Prado Toro y Juan Antonio Cerezuela, Híbrido 3 & Danka, Francisco Lucas, Elena Faella, José Juan Escrihuella, Margarita y Kuka, Marcia y Alba, M^a José Miquel, Aline Dotor y Mau Monleón.

³ Existe un magnífico catálogo de fotografías de archivo de Puerto de Sagunto que se puede consultar en relación a este valor patrimonial, histórico e industrial que comentamos: AAVV, *Reconversión y revolución. Industrialización y Patrimonio en el Puerto de Sagunto*, Universitat de València, 1999.

⁴ Tras diez y ocho meses de intenso conflicto social, más de 4.000 obreros saguntinos quedaron sin trabajo. Quince años después, la localidad seguía registrando tasas de paro en torno al 20% de la población activa. Esta es la principal razón por la que se ha estigmatizado el recinto de la Gerencia. Ver el artículo: Rambla, José M., "Sagunto sigue sin superar el trauma que significó el cierre de la factoría de AHM.", en *Levante-Comarcas*, (1999), p. 20.

⁵ Para más información al respecto vease el artículo: Monleón, Mau, "ARTE Y CIUDADANÍA. INJERENCIAS EN LA III FIESTA POR LA GERENCIA PÚBLICA DEL PUERTO DE SAGUNTO", publicado en *Cimal*, (2001), pp. 50-53, y en FUERA DE, REVISTA DE ARTE, (1999), pp. 22-25. Edición electrónica:

⁶ El acto de okupación por el Colectivo Juvenil de Puerto de Sagunto significó el inicio de una serie de acciones reivindicativas de la Gerencia como espacio público. Ver, a este respecto: Montiel, Gonzalo, "ENSIDESA tapia el chalé de la Gerencia ocupado por los jóvenes", *Levante, El Mercantil Valenciano*, Sección Sociedad, (1995), pág. 83.

⁷ Dicha Nave industrial ha sido empleada en varias ocasiones como foro de música y de teatro, con una programación dispersa y poco coherente. De forma paralela, en el recinto de la Gerencia -bajo el acuerdo de la empresa y de la Generalitat Valenciana- se han realizado algunos montajes de carácter efímero para la realización de conciertos. Como consecuencia de ello, el espacio ha ido deteriorándose sin llegar a acometerse ninguna acción de mejora, restauración ni conservación del lugar, sino únicamente utilizándose el espacio con fines espectaculares.

⁸ El *Laboratorio de Creaciones Intermedia* de la Universidad Politécnica de Valencia (LCI), al que pertenecemos la mayoría de los coordinadores de Injerencias! 2006, está adscrito al Dpto. de Escultura de la Facultad de Bellas Artes y fue fundado como grupo de investigación en el año 2001, aunque sus orígenes se remontan a 1990. Nuestras principales líneas de actuación son el arte público, el arte sonoro e intermedia, y el arte en relación a problemáticas sociales, urbanísticas y medioambientales. Se puede visitar nuestra web: www.upv.es/intermedia

⁹ Coordinamos las acciones junto con la *Comisión Ciudadana* por la Gerencia Pública: M^a José Miquel, J. Juan Martínez, KOLECTIVO OVNI PUERTO...O NO y Mau Monleón. La coordinación técnica, junto a miembros de la Comisión, corrió a cargo de: Cuca Ballester, Katia Mora, Ana Peris, Elena Nikólova, Juan A. Cerezuela, J. Juan Ballester, Mau Monleón y el KOLECTIVO OVNI PUERTO...O NO. Colaboró el Ayuntamiento de Sagunto, El Casino Recreativo y Cultural de productores de A.H.M., y el Laboratorio de Creaciones intermedia (LCI) de la Universidad Politécnica de Valencia.

¹⁰ La mencionada web se puede consultar actualmente. Su diseño fue concebido por Julio Soria como proyecto artístico-participativo destinado a albergar toda la información y un foro de debate sobre la Gerencia y las acciones reivindicativas realizadas en torno al recinto desde sus inicios. Fue coordinada por Mau Monleón y Carles Javier, miembro de la *Comisión Ciudadana*.

¹¹ Es de agradecer el tratamiento del tema en este artículo, donde se ha primado la coherencia informativa, respetándose la sinergia entre arte y ciudadanía sin tratar de espectacularizar el problema. Ver: Bono, Ferrán, "La herencia siderúrgica está en el aire. Los saguntinos vuelven a pedir en Injerencias! el uso público de la abandonada Gerencia tras años de promesas incumplidas", *El País- Comunidad Valenciana* (2006), p. 32.

¹² La mesa redonda "Territori, compromiso y participación ciudadana", en la que intervinieron las plataformas ciudadanas: *Salvem l'horta, Salvem el cabanyal, Sub estació de Patraix, Plataforma pro Polideportiu Benicalap-campanar-Beniferri*, y la *Comisión Ciudadana por la Gerencia Pública*, estuvo coordinada y moderada por Aline Dotor.

¹³ El KOLECTIVO OVNI PUERTO...O NO se forma en el contexto de la propuesta *Injerencias! 2006*, en las aulas de Proyectos II de Arte Público del curso 2006-07. Por unanimidad, este colectivo constituido por unos nueve artistas que deciden darse a conocer con este nombre, comienza a trabajar con metodologías participativas y colaborativas, implicándose en todos los aspectos de las acciones y constituyéndose en uno de los pilares fundamentales del evento.

¹⁴ Bono, Ferrán, *El País - Comunidad Valenciana*, (2006), p. 13.

SANTIAGO DE CHILE: LA PERIFERIA COMO POSIBILIDAD

Santiago de Chile: the periphery as a possibility

Luis Montes Rojas

Doctor por el Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, U.P.V.

Resumen: Actualmente Santiago de Chile tiene la necesidad de recuperar los espacios comunes de la ciudad, hasta ahora relegados por el pasado gobierno autoritario. Esta nueva búsqueda de lugar de expresión, desahogo y esparcimiento, sugiere unas cuantas cuestiones: ¿cuál es el papel que ha de desempeñar la obra de arte en la recuperación de los espacios públicos de la ciudad de Santiago?, ¿cuál es el papel del artista en la construcción de una noción de lo público?

Palabras clave: espacio público, recuperación, espacio común, ciudadanía, espacio comunitario.

Abstract: Nowadays, Santiago de Chile needs to restore its common spaces, which had so far been neglected by the former authoritarian government. This new search for a place of expression, relief and leisure suggests a few questions: what role should the work of art play in the restoration of Santiago de Chile's public spaces? What is the role of the artist in the development of a notion of what is public?

Key words: Public space, recovery, common space, citizenship, community space.

En términos generales, a Chile se le mira desde el exterior como un país estable, cuya recuperación económica y política ha sido notable luego de sobreponerse a una de las dictaduras más sangrientas de las que se instauraron en la América Latina de los años 70 y 80. Sin embargo, esta situación de bienestar se debe entender como parte de un lento proceso de recomposición de la vida económica, política y social. Los años de tiranía dejaron una huella indeleble en la manera de entender nuestro país y la forma como hemos de afrontar los desafíos futuros.

Una de las principales consecuencias de la instauración de un gobierno de facto fue la transformación de las relaciones sociales y desde ahí que también se viera afectada la forma de comprender y usar los lugares que nos son comunes, los espacios públicos. No podemos olvidar que Chile es transformado radicalmente por un régimen dictatorial que se impuso mediante el uso de la fuerza, la persecución y el terror, y donde el clima de violencia y desconfianza se implantó en lo más hondo de la ciudadanía: es así como se destruyeron los ideales comunes y, por ende, el sentido más profundo de comunidad, de sociedad o de país.

En esas casi dos décadas de régimen dictatorial podemos encontrar parte de las explicaciones a las situaciones que describe el mapa social del Chile actual. Entre los antecedentes, no podemos dejar de mencionar la imposición del “toque de queda” en todo el territorio por parte del gobierno militar, el que prohibió estrictamente el libre tránsito por cualquier calle a partir de las 10 de la noche. Esta última es la más alta expresión del confinamiento al que fueron sometidos los ciudadanos, quienes fueron literalmente *exiliados* de los espacios comunes y *relegados* a sus espacios privados, donde también estaba prohibida la libre asociación, siendo ilegalizada cualquier reunión (de cualquier naturaleza) so pena de ser allanada la vivienda y detenidos los participantes.

Todo esto debe ser sumado al eficiente trabajo de dispersión de toda actividad social por parte de los órganos represores del gobierno autoritario que regía el país. Se instala entonces una fuerte sensación de inseguridad ya que la calle se transformó en un espacio propicio para la violencia ejercida por quienes ostentaban el poder político y militar, sabiendo que los espacios privados tampoco estaban ajenos a la tutela autoritaria.

En ese sentido, la necesidad de recuperación de los espacios comunes de la ciudad es entendida -en una primera instancia- como

una búsqueda de un lugar de expresión y desahogo, en oposición al silencio profundo a que fue sometida la ciudadanía durante el régimen de Pinochet. Y en ese camino de *redención de lo público* se recupera también el sentido *político* (en cuanto se vuelve a pensar la *polis*) y el sentido *ciudadano* (en cuanto uno se *instituye* en la participación) y, hasta el día de hoy, una de las más importantes funciones del espacio público es el de servir como tribuna ciudadana para expresar los requerimientos o necesidades.

No obstante las heridas de aquellos tiempos han quedado como una huella indeleble en la relación que se establece con los otros: el miedo y la distancia se han incorporado a la manera de establecer las relaciones con los demás, marcando también la forma en que construimos la ciudad y hacemos uso de los espacios comunitarios. Lo que ayer fue el miedo a la agresión por motivos políticos hoy se ha asentado como el temor exacerbado a la delincuencia, aun cuando Chile tenga tasas de criminalidad comparables a la de países desarrollados y Santiago sea una de las ciudades más seguras del continente americano. Esto nos lleva a pensar que, a pesar de que la utilización política de los acontecimientos delictuales más señalados condicione de una u otra forma la percepción de la población, la verdadera razón del temor es un asentamiento de una desconfianza generalizada, extendida ahora hacia todo sujeto que no forme parte de una esfera medianamente familiar.

Al respecto, Nelly Richard y Carlos Ossa nos aportan lo siguiente: *“Es probable que la percepción de inseguridad o de indefensión de los habitantes de Santiago se asocie al abandono del espacio público como área de reconocimiento y contigüidad físicas, de viejos respaldos entre tiempos y lugares, ocupada hoy por nuevos actores cuyo desinterés por lo social justifica la solución de los conflictos por la vía técnica (...). Norbert Lechner ha señalado que el espacio público chileno ha sufrido una serie de mutaciones y reciclajes que fomentan no sólo una fragmentación estructural de la sociedad, (sino que) también generan un nuevo tipo de sociabilidad”*. Ahí yace el sentido más profundo de la transformación de nuestra convivencia.

El Chile actual y la deuda social

Esa pequeña introducción nos permite situarnos en los antecedentes para el actual contexto social de Chile. Después de 17 años de democracia, el país se encuentra equilibrado políticamente, gobernado por una alianza social cristiana y donde se vive una democracia fuerte e institucionalizada. El fantasma de las dictaduras

ha pasado al olvido y el poder militar se ha ubicado bajo los mandos civiles. La economía del país es sólida, estableciéndose una meta de 10 años para la superación del subdesarrollo, sumado a que el Estado de Chile se ha enriquecido enormemente gracias a la exponencial subida de los precios del cobre (que Chile produce en un 40 % a escala mundial). La consigna del Chile post-dictatorial es ser un país “*dinámico, eficiente, creativo, confiable y moderno*”.

Esta situación de aparente prosperidad nos sitúa en un escenario quizás desconocido en nuestra historia (sólo equiparable a la bonanza del *salitre* o “nitrato de Chile” de finales del siglo XIX): es perceptible la *sensación* de que los pasos que han de darse de aquí al futuro no tienen que ver ya sólo con la urgencia que obliga a resolver los problemas inmediatos, sino que sería también posible pensar en soluciones de *otro orden*, que tengan que ver no sólo con la *supervivencia* sino también con la *calidad*, especialmente referida a la vida de sus habitantes.

A manera de ejemplo, los planes de vivienda social del Gobierno de Michelle Bachelet comienzan a poner énfasis no sólo en la construcción de viviendas que permitan paliar el déficit habitacional del país, sino también en aumentar su tamaño, calidad de edificación y en la consolidación de sus barrios. Santiago, la capital del país -y que reúne casi el 40 % de la población- se ha extendido de una forma irracional debido a una planificación insuficiente de las nuevas zonas construidas, que en su mayoría no cuentan con centros cívicos (donde encontrar una oficina de correos, un banco o tiendas de importancia) ni de ocio (un cine, por ejemplo, o donde la carencia de plazas y, en general, de lugares de esparcimiento es notoria).

En esa dirección, la preocupación por los espacios públicos - una necesidad de aparente segundo orden- asomaría ahora como una necesidad de carácter *urgente*. Si los esfuerzos de los programas del Gobierno se encaminan hacia un mejor habitar de la ciudad, es ineludible abordar también el cómo construimos los espacios que han de ser patrimonio de la sociedad entera, lugares donde se produzca la integración y, en consecuencia, donde se origina también el sentido de comunidad.

Ahora bien; si hemos presentado este escrito desde la instauración de un régimen de *desconfianza con respecto del otro* -basado en el miedo y la violencia- debemos entender que la gran tarea tiene que ver con la recuperación de los lugares colectivos no tan sólo desde su construcción formal sino que también a través de ésta se debe apuntar



Una imagen de la periferia.



Escultura en Santiago.

a reinstaurar la noción de *espacio público*, entendido como el lugar de confluencia y del diálogo, de encuentro con los demás, donde se hace posible el *concurso* de todos y que, en definitiva, es de pertenencia colectiva.

La noción de *lo público* se haya tremendamente devaluada. Desde esa perspectiva es posible entender que el verdadero lugar destinado a la comunidad por parte de este nuevo orden social y económico sea el centro comercial (el *shopping mall*) el cual, como bien dice Ocampo Failla, cumple a cabalidad con el programa moderno, “*que contemplaba como paradigmas el trabajo, el ocio, el desplazamiento y la residencia*”. El *mall* incorpora todas las actividades propias de la vida contemporánea, incluyendo la posibilidad de comprar, comer, pasear, ver galerías de arte, incluyendo bibliotecas públicas y verdaderas plazas interiores (en donde la escultura también se hace presente), todo esto contenido en un espacio de aspecto aséptico y que luce seguridad y vigilancia. El *mall* se instaura, entonces, como la *nueva plaza contemporánea*, ese *espacio público* construido por *privados* para permitir el consumo masivo, todo esto a partir del abandono de los *espacios públicos “reales”* por quienes debieran pensar la propia ciudad.

Teniendo como antecedente este ligero acercamiento, esta época de bienestar pone ante nosotros una atractiva oportunidad: si hoy es posible “pensar la ciudad” y se hace imprescindible abordar el espacio público como tema primordial, a través de éste es posible reflexionar acerca de la naturaleza de la obra de arte público y las consecuencias de carácter social que pueden resultar del conjunto de estas acciones.

Podemos sacar provecho de nuestra propia historia, al recordar que la bonanza del “nitrato” de la segunda mitad del XIX permitió que el estado invirtiera en obras públicas que modificaron radicalmente la faz de la ciudad de Santiago, partiendo por la remodelación emprendida por el intendente Vicuña Mackenna en 1873 donde se hicieron posibles el ordenamiento del plano urbano, la mejora de las áreas verdes, la pavimentación de calles, el alumbrado público, sin contar las grandes obras de arquitectura neoclásica que fueron realizadas para la celebración del centenario de la Independencia en 1910 (como la Biblioteca Nacional o el Palacio de Bellas Artes).

En consecuencia, ¿es posible que hoy la ciudad de Santiago saque provecho de esta circunstancia para proyectarse como una urbe que ofrezca mejores condiciones para la vida de sus habitantes a través de la mejora de sus espacios públicos?

Una breve radiografía

Como anticipáramos, Santiago de Chile es una urbe de enormes proporciones, extendida territorialmente (65 mil hectáreas de superficie) y que alberga a 6.038.974 habitantes. Es posible describirla como una ciudad más europea que latinoamericana en muchos aspectos, aunque guarda similitud con sus pares en su construcción en baja altura, la amplitud de sus calles y, especialmente, en la segmentación social que presenta, donde los barrios más pudientes son, naturalmente, los más consolidados y que, al ser contrastados con los barrios más modestos es posible apreciar que los sectores de parques, grandes avenidas, fuentes y obras de arte se encuentran concentrados en 8 de sus 32 comunas.

Una característica de Santiago es la carencia de un modelo urbanístico que modele a la ciudad en su conjunto, generándose nuevos barrios no integrados al conjunto de la urbe convirtiéndose en fomento del establecimiento de *ghettos* sociales. El elemento aglutinador de los barrios suelen ser los centros comerciales que, como hemos dicho, asumen el papel de un nuevo espacio público: *“barrios y calles satelitalizan su vida en torno a grandes centros comerciales, espectáculos cinematográficos de diversión familiar, privatización de los deseos y modelos de entretenimiento virtual”*. No obstante, el modelo de felicidad familiar se sigue asociando con áreas verdes seguras, con gente tranquila, donde se demuestre el éxito conseguido en la vida.

Mientras los barrios más pudientes se repliegan sobre sí mismos, los suburbios populares han sido alojados en sectores periféricos, aglutinando problemas ambientales, de aislamiento y difícil acceso a ofertas de comercio u ocio. La inversión en equipamiento urbano es disímil en toda la ciudad, donde el presupuesto de la comuna más rica multiplica por 10 al de la más pobre, lo que condiciona notablemente el aspecto de éstas, no sólo en cuanto mobiliario urbano sino incluso por la vegetación perceptible. La ausencia de lugares abiertos o de recreación refuerza la tesis del abandono de los espacios públicos en los sectores más desposeídos, obligando a una retracción hacia lo privado casi como una forma de sobrevivencia, pues en la calle reina la inseguridad.

Los espacios públicos percibidos como tal por la población se encuentran principalmente en sectores tradicionales del centro de Santiago, tales como el paseo peatonal Ahumada, la Plaza de Armas o el parque Forestal, sumando a ellos la Plaza Italia (sindicado como el lugar más importante de Santiago, por ser el lugar más concurrido en

caso de celebraciones o protestas) o el Parque Metropolitano del Cerro San Cristóbal (de 772 hectáreas).

Como últimos datos podemos señalar los intentos por establecer sistemas de comunicación terrestre más eficientes y acordes con la modernidad promulgada desde el Gobierno. De esta forma, desde el año 2000 se iniciaron una serie de construcciones tendientes a crear autopistas urbanas que conectaran diversos puntos de la ciudad: el eje norte-sur, este-oeste, una autopista de circunvalación y nuevos accesos a Santiago. Otro punto a destacar es la implementación del plan de transporte público Transantiago, que busca ordenar los recorridos del transporte colectivo, modernizar las máquinas y automatizar los sistemas de pago.

La implementación de estos nuevos sistemas de transporte responde al diseño donde la planificación y administración urbana es entregada a privados mediante el *sistema de concesiones* implementado desde el Ministerio de Obras Públicas. Por cierto, los criterios con los que se determina el diseño urbano se basan en preceptos de *rentabilización* de lo público, donde destaca la inexistencia de sistemas de evaluación de los efectos urbanísticos que pudieran traer estas intervenciones.

Este panorama siempre beneficiará a los sectores pudientes, quienes tengan acceso económico a estas nuevas infraestructuras viales, que puedan invertir en barrios consolidados y autosuficientes, y que no tengan que verse enfrentados al aislamiento, al abandono y la exclusión.

El papel del arte

Nunca antes existieron tantos recursos disponibles para la realización de proyectos de arte en nuestro país. Sólo el Fondart (Fondo Nacional de la Cultura) adjudica más de \$4.419.568.000 millones de pesos (unos 6 millones y medio de euros) mediante concurso público a artistas de todos los niveles para el desarrollo de obras y exposiciones. Por otra parte, el Ministerio de Obras Públicas ha implementado un programa de concursos públicos para la instalación de obras de arte en todos aquellos edificios o construcciones que se ejecuten (hospitales, aeropuertos, carreteras, escuelas, etc.), sumado al Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior, encargado de la construcciones de memoriales que recuerdan a las víctimas de la represión militar. Todo esto sin contar con las iniciativas privadas o mixtas que se

empeñan en la construcción de obras de arte público, tales como el programa MetroArte, que ya tiene instaladas más de 25 obras de gran formato en las distintas estaciones del ferrocarril metropolitano.

Este período de bonanza económica se ha traducido en una gran cantidad de obras de arte ubicadas en espacios públicos. Sin embargo, muchas de ellas se exhiben como proyectos particulares de artistas realizados a gran escala, muchas veces sin ninguna ligazón con el lugar en que se han ubicado y, debido a ello, incapaces de determinar de una forma significativa los entornos. Como advierten Richard y Ossa, las obras de arte público desplegado en Santiago *“se aprecian en su más banal decoratividad urbanística, la escultura pública en Chile ha quedado desvinculada del debate cultural sobre cómo el arte puede resignificar críticamente la percepción cotidiana de una ciudad”*.

Por otra parte, salvo algunas excepciones dignas de destacar, la obra pública sigue destinándose a los mismos sectores consolidados que describiéramos anteriormente. Debido a ello se puede ver claramente un abarrotamiento de escultura pública en espacios muy sectorizados de la ciudad, tomando como ejemplo al Parque de las Esculturas y alrededores.

Ahora bien. La pregunta que se deriva de todo ello sería la siguiente: ¿cuál es el papel que ha de desempeñar la obra de arte en la recuperación de los espacios públicos de la ciudad de Santiago? Y, desde ahí, ¿cuál es el papel que le cabe al artista en la construcción de una noción de lo público a través de la obra de arte?

Desde nuestro punto de vista, no es posible hablar de arte público sin cumplir con un pie forzado ineludible: el establecimiento de una relación con el lugar. Una obra de arte que ha de ser instalada en espacios colectivos debe establecer vínculos con el contexto donde será acogida (sean formales, históricos, de significado o de identificación). Desde ahí se desprende una responsabilidad social, por cuanto creemos que la obra de arte es capaz de generar nuevas relaciones con el espacio que determina y, por ende, también con quienes lo habitan. Desde esa perspectiva, el aporte de la obra de arte en la (re)generación de espacios públicos puede ser decisivo, ya que su presencia podría venir a determinar las percepciones de los habitantes hacia un espacio devaluado o definitivamente inexistente, dependiendo exclusivamente de su *direccionalidad* y de la capacidad de generar vínculos con el lugar.

En ese sentido, Dewey nos dice lo siguiente: *“En una sociedad*

imperfecta -y ninguna sociedad será jamás perfecta- las bellas artes serán hasta cierto punto un escape, o una decoración adventicia, de las principales actividades de la vida. Pero en una sociedad mejor ordenada que en la que vivimos, una felicidad infinitamente mayor que la de ahora podrá acompañar a todos los modos de producción. (...) Las obras de arte no alejadas de la vida común, ampliamente gozadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada. Pero son también una ayuda maravillosa para la creación de esa vida”.

Para establecer esa ligazón entre obra, lugar y comunidad, el papel tradicional del artista ha de ser alterado, ya que las obras no sólo son fruto de una pretendida genialidad del creador de arte encerrado en su taller, sino más bien son producto de la interacción del artista y su contexto (comprendido éste de la forma más amplia) y, específicamente, con el entorno que acogerá a la obra, exigiendo su implicación en todas aquellas variables que pueden venir a resultar de importancia para su constitución y posterior pervivencia. Se subentiende la intención de responder de una manera fidedigna a las formas y sentidos que determinan los espacios que acogerán a las obras, estableciéndose ese nuevo criterio en la relación obra-autor que implica la sumisión del *genio creativo* a las necesidades que describe un lugar (sean sociales, espaciales, urbanísticas, representativas, etc.), donde ya no sólo es factible instalar una obra preconcebida en un taller sino que ésta también debe ser consecuencia de lo observado y, por ende, capaz de trabajar con una problemática constreñida al espacio estudiado e intervenido. Por lo tanto, la obra puede ser entendida por un cúmulo de soluciones propuestas en virtud de las exigencias que el lugar establece, y ya no como el fruto de la individualidad creativa de un autor distanciado del destino definitivo que se le va a dar a su obra.

Asimismo, el asumir el riesgo de la periferia de la ciudad como un lugar propicio para el establecimiento de obras de arte se instituye como un desafío mayor. Como bien dice Maderuelo, la escultura pública tradicional históricamente *ha reclamado para su ubicación los lugares más significativos en los edificios y en la ciudad*, tales como grandes vías, lugares de encuentro, plazas públicas: el arte cobraba relevancia gracias a su ubicación en el espacio público pues la obra era dignificada por el hecho de estar en un *lugar*. Pero, por el contrario, si es la obra de arte la que revitaliza el espacio y es capaz de generar un cúmulo de nuevas relaciones de significación e identidad, es posible que desde ese acto dado en un *no-lugar* (esta vez la periferia misma) seamos capaces de generar espacio público, constituyendo entonces el *lugar* a partir de la obra de arte.

Es ahí donde podemos hallar la valía de dedicar recursos (sean materiales o humanos) a la concreción de proyectos de arte público: la opción por la revitalización de los barrios menos favorecidos por el progreso tendría que ver, necesariamente, con una conciencia contextual, social e histórica, donde la capacidad de redeterminar formal y significativamente los lugares obliga al compromiso de burócratas, arquitectos, urbanistas y artistas. La generación de espacio público, donde sea reconocido el derecho a participar por todos quienes deseen hacerlo, aparece como una deuda a pagar.

Por último, cabe reiterar la ostensible falta de un plan urbanístico para Santiago. En ese sentido, no es imputable a las obras de arte una responsabilidad que las supera ampliamente, cual sería la incapacidad de generar por sí mismas espacio público. Mientras no exista una voluntad conciente por parte de las autoridades, Santiago seguirá siendo una ciudad conformada por fracciones cuya unión se hace cada vez más difícil, y donde el papel de lo público se hará cada vez más necesario.

¹ El toque de queda se impuso hasta 1985, y se tradujo en un aumento del número de detenciones arbitrarias, allanamientos en poblaciones, abusos y muertes. Según órganos de la Iglesia comprometidos con los derechos humanos, el 39% de las muertes ocurridas en este período sucedieron bajo el toque de queda.

² Como herencia de las primeras manifestaciones por la lucha para la recuperación de la democracia, hoy son frecuentes airadas protestas por demandas sociales, sean de estudiantes secundarios, universitarios, trabajadores, minorías sexuales o ciudadanos descontentos con el obrar del gobierno. Podemos afirmar, entonces, que la función más vital del espacio público chileno es el de servir de lugar de expresión para los diversos grupos sociales.

³ "Chile presenta (una tasa) más alta de victimización que los países desarrollados, pero ostensiblemente más bajos niveles de delincuencia que la mayoría de los países subdesarrollados". Olavarria, Mauricio: "La delincuencia en Chile". Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile.

http://www.cesc.uchile.cl/internac_delincuencia_olavarria.pdf (mayo, 2007).

⁴ Es interesante ver cómo a partir de los años 90, cuando se retoma la vía democrática, la tasa de delitos denunciados y los niveles de percepción de inseguridad por parte de la población aumentan exponencialmente, situando a la seguridad como uno de las preocupaciones principales de la ciudadanía, así como uno de los temas más debatidos políticamente. Ver en "Los desafíos del sistema carcelario en Chile", FLACSO. <http://www.flacso.cl/flacso/biblos.php?code=1218> (mayo, 2007).

⁵ Richard, Nelly; Ossa, Carlos. *Santiago Imaginado*. Taurus, Bogotá. 2004. Pág. 111.

⁶ Subercaseaux, Bernardo. *Chile, ¿un país moderno?* Ediciones B., Buenos Aires, 1996.

⁷ Ocampo Failla, Pablo. *Periferia: la heterotropía del no-lugar*. Ediciones A + C. Escuela de Arquitectura, Universidad de Santiago. Santiago de Chile, 2002.

⁸ Es interesante anotar que a partir de 1870 fueron importadas desde Francia un gran número de obras de escultura ornamental que constituyeron el primer paso en el embellecimiento de la ciudad a través de obras en el espacio público. Tal fue la cantidad de piezas importadas que Chile es poseedor de una de las colecciones de arte industrial francés más importantes del mundo. En *Arte de Fundación Francesa en Chile*. Ilustre Municipalidad de Santiago, 2005.

⁹ Fuente: INE, Instituto Nacional de Estadísticas (2002).

¹⁰ Richard y Ossa. *Ibidem*. Pág. 40.

¹¹ Richard y Ossa. *Ibidem*. Pág. 70.

¹² En el libro *Escultura pública: guía para el visitante* es posible ver los mapas de ubicación de las principales obras escultóricas que acoge el espacio público santiaguino, todas ellas ubicadas en sectores aledaños al eje transversal que determina la Alameda y su continuación, la Avenida Providencia, y que se extiende solamente a través de dos comunas: Santiago Centro y Providencia. Voionmaa, Flora. *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana. Santiago 1792-2004*. Ocho Libros Editores. Santiago de Chile, 2005.

¹³ Y si dicha relación no es estudiada con anterioridad a la proyección de la obra, es necesario que posteriormente logre establecer tales lazos mediante la apropiación por parte de la propia comunidad.

¹⁴ Dewey, John. *Art as experience*. Citado por Román de la Calle en *John Dewey. Experiencia estética & experiencia crítica*. Col.lecció Debats. Institutí Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2001. Pág. 24.

¹⁵ Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1994. Pág. 17.

FANTASÍAS Y REALIDADES SOBRE UNA CIUDAD NORTEAMERICANA IDEAL

Fantasies and realities about the ideal american city

Adolfo Muñoz García.

Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Esta comunicación expone la labor de investigación realizada durante seis meses en la ciudad de Vancouver, vertida en una web audiovisual. Trabajo planteado como una recogida de entrevistas y realizaciones artísticas que intentan ahondar en la problemática social del centro histórico de la ciudad. Lugar donde es más patente el contraste entre la idealización de la ciudad como modelo de urbe americana (ciudad fantástica) y las duras condiciones de los grupos sociales menos privilegiados que habitan en ella (ciudad real).

Palabras clave: urbe americana, ciudad, grupos sociales, nuevas tecnologías.

Abstract: On this communication, we explain the research work made during six months in Vancouver, formulated as an audiovisual web. The website was planned for collecting interviews and artistic works that deal with social problems in the historic center of the city. On this place is where the contrast between the ideal Vancouver as an urban American model (fantastic city) and the conditions of some social groups less privileged (real city) are more patent.

Key words: urban American model, city, social groups, news technologies.

Introducción

El Emily Carr Institute de Vancouver (Canada)¹ es un centro docente e investigador que cuenta con una amplia trayectoria en su comarca, siendo pionero en la aplicación de nuevas tecnologías en el ámbito artístico. Anualmente muchos de sus egresados participan en concursos nacionales, competencias y festivales, ganando muchos de ellos, siendo ésta una buena prueba del nivel del centro y de su prestigio dentro y fuera de Canadá.

Para enmarcar mis investigaciones sobre “realidades y fantasías” de la cultura Norteamericana primero he de hablar de Vancouver en sí y su entorno natural, como protagonistas de las mismas, para luego exponer la realización práctica en vídeo y animación 2d y 3d con las que he intentado traducir ese mundo de realidades y fantasías al terreno de lo tangible.

Vancouver, la perfecta ciudad norteamericana.

Vancouver es un lugar privilegiado, una ciudad que goza de una vista directa sobre el Pacífico (la bahía) al oeste y las espectaculares montañas que se elevan desde el nivel del mar hasta más de mil quinientos metros en el extremo norte de la ciudad. Como metrópoli es una de las ciudades mas jóvenes de América, y sus perspectivas de desarrollo auguran un crecimiento continuo que llevará a duplicar su población en pocos años. Canadá es un país formado por oleadas de inmigrantes de todas las procedencias y religiones, pero el influjo de la inmigración asiática es más presente en el oeste, siendo la comunidad china la segunda más grande en una ciudad Norteamericana después de San Francisco. No en vano a Vancouver se la conoce también de forma caricaturesca como Honk-couver, por la estrecha relación entre la antigua capital económica colonial y la ciudad. Los enormes edificios de cristal verde que se elevan en el centro de la ciudad (Downtown) son un fiel reflejo de esta influencia asiática. Tanto el capital como los compradores de estas viviendas de lujo provienen del exterior, constituyendo un lobby de poder indiscutible dentro de sociedad vancouveriana.

La otra cara de la moneda está representada en Vancouver por un grupo social históricamente segregado y con muchos problemas de adaptación social a la vida de las grandes urbes: los indios americanos, aborígenes o más recientemente denominados miembros de las Primeras Naciones. Este grupo social, muy heterogéneo tanto geográficamente como culturalmente, representa lo mejor y lo peor de Canadá. Por una parte cuando se habla de historia y cultura de Canadá, se echa mano del legado artístico de estas culturas como



Vista de Vancouver desde la marina.

máximo exponente de una riqueza artística y cultura digna de ser ensalzada en museos y galerías de arte como símbolo identificativo de lo canadiense.²

Esto es especialmente importante en Vancouver, donde elementos del arte de las primeras naciones, como los Totem Poles³ (Tótem de madera tallada de varios metros de alto) fueron y siguen siendo los símbolos visuales con los que se identifica y diferencia la British Columbia de las provincias vecinas. Por otra parte, el gran contrasentido cultural que perdura en la Canadá postcolonial es la “invisibilidad” del aborigen, su reclusión física en reservas y su ausencia de la vida pública, tanto en las ciudades como en los medios de comunicación. El poco espacio que se le da al indio en el imaginario social canadiense es el de inadaptado, pobre, extraño o de aprovechado (en el sentido que muchos de ellos gozan de subvenciones del gobierno por su origen racial).

Todo esto hace de Vancouver una ciudad con una identidad compleja, reluciente en su vertiente económica y turística, y oscura en su lado social cuando intentamos adentrarnos en la realidad diaria de aquellos grupos sociales más desfavorecidos. En esta ciudad boyante la valoración general sobre las personas gira en torno a su actividad laboral y su estatus económico. Este es un dato generalizado



Reproducción de Totem Poles en Stanley Park.

Indios americanos bailando al estilo europeo en 1750. ⁴

en nuestra cultura capitalista global, pero en la cultura Norteamericana es ostensiblemente más acusado.

Es la única ciudad realmente importante del oeste Canadiense, muy lejos de sus hermanas del este, con las que no comparte ni siquiera el clima. A diferencia de Toronto, Montreal, Ontario y Quebec, donde los veranos son muy cálidos y los inviernos terriblemente fríos, Vancouver goza de un clima mucho más templado, únicamente ensombrecido por las continuas lluvias que por otra parte mantienen un ecosistema de bosques húmedos único (rain forest) en el mundo.

Todo esto hace de Vancouver un sitio peculiar por su aparente perfección como prototipo de urbe americana moderna y económicamente activa. Irónicamente esta presunta adecuación perceptiva al modelo de ciudad americana es aprovechada por la industria del cine de EEUU para ambientar muchísimas producciones en sus calles. Es tal la cantidad de producciones que se desarrollan en Vancouver que es apodada como el Hollywood del Norte. Numerosas películas y series de televisión que se localizan aparentemente en Chicago, Nueva York o San Francisco, muestran realmente calles, suburbios y rascacielos de Vancouver. Así pues, se puede decir que literalmente esta capital vive tanto de su imagen real -polo económico del oeste canadiense- como de su imagen fantástica - ficción fílmica de urbe estadounidense ideal.

Realidades y fantasías en Norteamérica.

Partiendo de este contexto mi actividad para ahondar en la realidad de esta ciudad se encaminó hacia hallar una metodología para recoger el pulso de la ciudad, tanto aquello que se muestra a vista de todos como lo que permanece velado. Rápidamente descubrí una zona en la ciudad de máximo interés para mis investigaciones, quizás justamente porque para los pobladores de Vancouver es un sitio sobre el que se pasa de puntillas y del que no se sienten orgullosos: la parte este del centro de la ciudad (Downtown East Side).⁵

El centro histórico de la ciudad se encuentra junto al puerto que le dio vida, estuvo durante largos años viviendo ajeno al desarrollismo de la ciudad, pero actualmente las miradas de los promotores inmobiliarios se han vuelto hacia la recuperación de estos barrios como zona de lujo en pleno centro. El emblemático barrio de Gastown y la calle Hastings están sufriendo las presiones especulativas de las grandes promotoras, algo que no pasa desapercibido por los medios de comunicación y la sociedad en general que se ve bombardeada día a día por noticias sobre los problemas de la reubicación de los pobladores de este área y por anuncios publicitarios de venta de pisos en condominios proyectados sobre estos mismos terrenos. La estética limpia y lujosa de los pósteres de viviendas de alto standing choca con el aspecto general de estos lugares, donde el tráfico de drogas, los indigentes y la suciedad parecen estar circunscritos. Tanto es así que resulta curioso comprobar cómo esta situación sorprende al viandante de turno ocasional, ya sea turista o ciudadano de un barrio periférico. El contraste entre estas zonas deprimidas y el resto de la ciudad es tal que muchos vancouverianos me comentaban la extrañeza que sufrían al verse sumergidos en un ambiente hostil que creían que era típico de otros países, pero no de Canadá y muchísimo menos de Vancouver.

Especialmente en Hastings St., una calle con la mayor agrupación de antiguos hoteles de Vancouver. Estas residencias temporales planeadas antaño para acoger a trabajadores temporales de la madera se convirtieron después de la crisis portuaria en el lugar de residencia habitual de aquellas personas con renta más baja.⁶

Para los propietarios de los inmuebles resultó finalmente más rentable mantener tan solo el buen funcionamiento del bar del hotel que cuidar del estado de las habitaciones alquiladas, lo que ocasionó que toda la zona de hoteles estuviera cada vez más deprimida. A estos

hechos se unen otros más recientes, como la clausura de las instituciones psiquiátricas en pos de una economía de recursos en los 90, que hizo que un buen número de personas con sus facultades visiblemente perturbadas se uniera al grupo social de indigentes, drogadictos y minusválidos que representan la parte más visible y chocante del barrio. En el otro lado de la moneda se encuentra otro grupo de vecinos menos visible formado por personas mayores de renta baja que viven en estos barrios desde siempre, y un nutrido grupo de artistas, músicos y jóvenes que han ido ocupando plantas de edificios industriales como espacios de creación y de residencia temporal por ser los más asequibles y espaciosos del centro de la ciudad.

En este contexto me planteé resolver mi investigación sobre estas realidades (visibles, aparentes, ocultas e imaginadas) en pleno conflicto con el desarrollo urbanístico. Mi campo de investigaciones es el audiovisual, en combinación con la generación de 3d. El primer conflicto que tuve que resolver fue el de la traslación de todo lo investigado y observado desde el plano social al plano visual. Durante los dos primeros meses me dediqué a hacer pruebas de programación de animaciones en Flash para producir una herramienta interactiva con las que combinar todos estos aspectos. Realicé una pequeña instalación audiovisual en el estudio que alquilé en Vancouver durante la estancia, de forma que pude comprobar sus efectos sobre un grupo de estudiantes y profesores invitados. En esta instalación puse en juego elementos interactivos proyectados sobre una pared que recogían órdenes de la audiencia a través de una cámara de vídeo cenital. Este desarrollo fue muy satisfactorio, pero me circunscribía a un espacio privado que deseaba que fuera más extenso. Estuve analizando las posibilidades en galerías privadas y en las del propio instituto, pero más tarde llegué a la conclusión de que Internet me ofrecía ventajas que no tenían el resto de espacios. La facilidad existente en Internet para llegar a un amplio espectro de la sociedad es indudable, sobre todo teniendo en cuenta lo avanzado de las comunicaciones en Canadá. Otra de las razones para realizar el proyecto final en la red fue la capacidad tecnológica que ofrece mi universidad para la publicación de webs y mis conocimientos avanzados sobre vídeo streaming, tema sobre los que realicé mi tesis doctoral. Así pues, tras conversaciones con gente involucrada socialmente en este barrio, decidí que una de las herramientas audiovisuales más potentes para tomar el pulso de la realidad diaria de esta gente era la entrevista directa rodada en vídeo, clips publicados posteriormente en Internet junto a interpretaciones multimedia de las opiniones (realidades y fantasías) vertidas en los mismos.



www.vancouverdreams.net

El plan de trabajo que diseñé fue el siguiente:

- Fase 1: recoger en vídeo las opiniones de un segmento de la población con opinión sobre el futuro de la ciudad y sobre los deseos particulares de ellos sobre su situación personal en la urbe. Para seleccionar a estas personas fui a reuniones de asociaciones del barrio, a oficinas de agentes sociales, a hoteles de la zona, a galerías de arte y estudios de artistas, a la propia escuela de arte Emily Carr, mandé cartas a políticos relevantes involucrados a favor y en contra del desarrollo urbano en el Downtown y recorrí tiendas (restaurantes y librerías). Con todo ello conseguí realizar un conjunto de 20 entrevistas de las que finalmente edité y publiqué diez, las más significativas.

- Fase 2: Programar una aplicación con Macromedia Flash para la proyección automática de vídeo sobre una página web con la que se pueda comunicar. Esto es, una página desde la cual el usuario pueda mandar órdenes interactivamente al componente Flash para que éste reproduzca un fichero de vídeo concreto y presente una información escrita asociada sobre él.

- Fase 3: Volcar el resultado de las entrevistas en la web, haciendo partícipes al resto de los ciudadanos a través de un foro.

- Fase 4: Realizar una interpretación audiovisual creativa de las realidades y fantasías vertidas en las entrevistas, utilizando para ello una combinación de tecnologías avanzadas de vídeo, animación bidimensional y tridimensional en el espacio web.

- Fase 5: Recoger y analizar los resultados de la publicación web.

Las tres primeras fases se prolongaron más de lo que había planeado en un principio. Tengo que agradecer sobremanera la colaboración en el proyecto de Jonathan Huges, un alpinista y profesional del campo de la filmación de documentales que quiso colaborar desinteresadamente en la realización de entrevistas por el calado social de las mismas. Gracias a esta colaboración pude realizar un buen número de entrevistas de más de una hora de duración cada una de ellas. Aún así la edición de las entrevistas fue larga y laboriosa, ocupando finalmente más de tres meses en su ejecución. El guión de las entrevistas se basó en una idea que es la fundamental de la investigación: la vinculación de realidad y fantasía en el contexto urbano y natural. Las dos preguntas principales de las entrevistas fueron: ¿Qué opina sobre el futuro de Vancouver? Y ¿Qué sueños personales proyecta sobre ese futuro? La primera cuestión ahondaba en la realidad propia de la persona, aquí surgieron invariablemente las mismas cuestiones: la presión urbanística, la problemática social de los barrios deprimidos y de los aborígenes, la entrada de capital extranjero y la pérdida de identidad en una sociedad cada vez más globalizada. En el apartado de los sueños personales se buscó que los entrevistados fueran capaces de visualizarse a sí mismos en un espacio ideal, creado a partir de sus deseos íntimos relacionados con la ciudad.

Las entrevistas publicadas finalmente en el dominio WWW.VANCOUVERDREAMS.NET fueron las siguientes:

Libby Davies, miembro del Parlamento por Vancouver Este y líder del partido NDP. Activista en la comunidad de Vancouver desde hace más de 30 años.

John Wertschek , arquitecto y profesor de la Emily Carr Institute vinculado a la creación de propuestas artísticas para mejorar el barrio del Downtown East Side.

Patrick M. Condon, profesor de la Brithis Columbia. Responsable de la cátedra James Taylor en Paisajismo y entorno habitable. Organizador del encuentro internacional de arquitectos y planificadores para diseñar un modelo de desarrollo urbano para el área metropolitana de Vancouver y alrededores.

Bill McEwan. Joven empresario emprendedor, creador de un modelo empresarial nuevo para Gastown, denominado “workspace”.

Firstlady, Cantante aborigen de Hip-Hop que defiende las señas de identidad y la problemática del indígena desde la música contemporánea.

David Eby, abogado en la Pivot Legal Society. Una organización social encargada de velar por los derechos de los residentes más desfavorecidos, en litigio con las grandes promotoras.

Dr. Nola-Kate Seymoar , Presidenta del Centre for Sustainable Cities, centro que trata de implantar modelos de desarrollo sostenibles para grandes urbes.

Betty Krawcyk. Activista octogenaria famosa en la zona por bloquear carreteras en protesta por el trazado de autovías sobre terrenos con una flora y fauna únicas, como el Eagleridge Bluffs en el West Vancouver. Ha sido detenida en numerosas ocasiones y ha estado dos años en prisión por estos motivos.

Liz Evans, Directora ejecutiva del Portland Hotel Society, una organización social que regenta uno de los hoteles históricos de la zona para paliar la deficiencia de viviendas para personas con problemas de drogadicción y psicológicos del barrio.

Walter Bowman, trabajador de la construcción. Claro representante de los intereses de los más desfavorecidos del barrio. Persona de pocos recursos Habitual del Community Carnegie Centre, centro social del ayuntamiento de Vancouver en pleno centro de Hastings Str.

En la fase 2, de implementación en la página web de los elementos vídeo y datos de cada entrevista, surgió la necesidad de crear un sistema de navegación sencillo y muy visual para que quedara patente el valor simbólico de las personas encuestadas. Se evitó dar demasiada información textual en la zona de proyección de vídeo, y se programó el sistema para trabajar con el complemento de Macromedia Flash 8 en conjunción con la programación JavaScript de la página web. El principal problema surgido en esta fase fue el de adaptación de los códigos de programación para que funcionara correctamente en el mayor número de navegadores posible. En concreto una versión 6.0 de Microsoft Explorer funciona muy irregularmente con la página de vídeo, sin embargo la actualización del mismo soluciona estos problemas.

En la Fase3 se habilitó un foro para recoger las opiniones de los



Imaginary Indian animación interactiva



Vertical City animación interactiva

usuarios de la página que habían visionado los vídeos. Esto supuso otro escollo informático importante para hallar un software que integrara un foro con posibilidades de adaptación de su interface, y así poder integrarlo en todo momento con la visualización del vídeo en la zona superior de la página. Finalmente se consiguió con la personalización de un programa de foros de código abierto, basado en PHP y una base de datos MySQL. Gracias al soporte técnico a distancia de mi universidad pude implementar finalmente esta utilidad en el sitio.

La Fase 4 tuvo finalmente que ser resuelta en tan solo mes y medio, puesto que el resto me ocupó gran parte de la estancia. Esta fase está reflejada en la zona Galerías del sitio web. Se trata de unas animaciones interactivas realizadas con Flash 8 y con vídeos modificados de Vancouver, en conjunción con arquitecturas 3d. Cada una de las animaciones pone en juego una serie de problemáticas sociales vertidas en las entrevistas, unidas a un cierto imaginario colectivo sobre lo que representa Vancouver como imagen de un Canadá idealizado.

Conclusiones

En la última fase, la quinta, recogí las opiniones de un grupo de colegas sobre los resultados obtenidos en la web, además de tener en cuenta las opiniones vertidas en los foros. Una de las conclusiones más importantes de la información extraída de los foros fue constatar la dificultad de plantear un proyecto de estas características sin que tenga una continuidad temporal, ya que la gestión de un foro exige un continuo mantenimiento y una búsqueda constante de direcciones web para dar a conocer la página y tener cierto posicionamiento (o visibilidad) en Internet.

Otra conclusión, relativa a la implementación técnica, fue la verificación de las dificultades que tiene la estandarización de la programación para diferentes navegadores para aplicaciones multimedia. En un principio tanto el Internet Explorer de Microsoft como el FireFox deberían interpretar de la misma forma el código pero esto no es así. Cada empresa tiende a desarrollar especificaciones propias para habilitar funciones de manejo de objetos embebidos en la página que son incompatibles con otros navegadores. Por otra parte, he de resumir que la experiencia de recoger una parte de las “realidades” y “fantasías” de Vancouver fue una tarea apasionante que ha abierto el campo de mis investigaciones artísticas hacia un campo cada vez más social, ligado a la creencia de que a través de

los nuevos medios de comunicación se puede ir más allá de la banalización de nuestro mundo a través de la televisión y otros medios de masas.

¹ www.eciad.ca

² Véase el estudio social e histórico de Daniel Francis sobre la valoración del indígena desde la construcción de un imaginario adaptado a los gustos y necesidades de los colonizadores: FRANCIS, Daniel. *The imaginary Indian*. Arsenal Pulp Press. Vancouver, 1992.

³ MacDONALD, George F. *Haida Monumental Art. Villages of Queen Charlotte Islands*. UBC Press. Vancouver, 1983.

⁴ *Canadiens von 1750. 1815-1835*. CA ANC Peter Winkworth Collection R9266-2442

http://www.champlain2004.org/html/04/0422_e.html

⁵ Véase su ubicación en Google Maps:

[http://maps.google.com/maps?f=q&hl=es&q=E+Hastings+St,+Vancouver,+Greater+Vancouver,+British+Columbia,+Canada&layer=&ie=UTF8&sll=49.250494,-](http://maps.google.com/maps?f=q&hl=es&q=E+Hastings+St,+Vancouver,+Greater+Vancouver,+British+Columbia,+Canada&layer=&ie=UTF8&sll=49.250494,-123.111934&sspn=0.325848,0.6427&z=14&ll=49.2841,-123.11039&spn=0.040703,0.10849&om=1)

[123.111934&sspn=0.325848,0.6427&z=14&ll=49.2841,-123.11039&spn=0.040703,0.10849&om=1](http://maps.google.com/maps?f=q&hl=es&q=E+Hastings+St,+Vancouver,+Greater+Vancouver,+British+Columbia,+Canada&layer=&ie=UTF8&sll=49.250494,-123.111934&sspn=0.325848,0.6427&z=14&ll=49.2841,-123.11039&spn=0.040703,0.10849&om=1)

⁶ HAYES, Derek. *Historical Atlas of Vancouver and the Coger Fraser Valley*. Douglas & McIntyre Ltd. Vancouver, 2005. p.52.

SOSTENIBILIDAD CIUDADANA

Civil sustainability

Armand-Thierry Pedrós Esteban

Doctor y Técnico de laboratorio del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Las personas que habitan en las sociedades modernas, se descubren en entornos urbanos que se caracterizan por la falta de una planificación en la que sean contemplados como la parte más importante que dará sentido a todo ello.

Como consecuencia, la ciudad, en la mayoría de la ocasiones, supone una realidad fría que se soporta resignadamente haciendo que sus habitantes abandonen los espacios públicos como espacios de relación e integración social.

Palabras clave: Planificación, Sociedad, Ciudad, Urbanismo, Especulación.

Abstract: People living in modern societies find themselves in urban environments that are characterised by the lack of a planning framework in which they are regarded as the most important part that gives meaning to everything.

As a consequence, the city becomes, most of the times, a cold reality that bears itself with resignation, forcing its inhabitants to stop making use of public spaces as places of social interaction and integration.

Key Words: Planning, Society, City, Urban development, Speculation.

Antes de proceder con la lectura de la presente comunicación, en primer lugar, me gustaría agradecer a la organización del *I Congreso Internacional, La ciudad sentida: arte, entorno y sostenibilidad* la oportunidad de poder participar en él.

En segundo lugar, querría comentar que la temática que se describe en este evento me pareció muy actual, ya que es un problema cada vez más dramático y que nos afecta colectivamente, vivamos en el ámbito que vivamos.

El planteamiento del Congreso como punto de encuentro y de reflexión sobre la realidad que estamos viviendo, resulta necesario en una sociedad como la nuestra ya que se echan de menos espacios donde poder poner en común este tipo de cuestiones sin estar contaminadas por ideales políticos.

Para comenzar, me gustaría comentar el hecho de que, como individuos que vivimos en esta sociedad, continuamente somos bombardeados con gran cantidad de información que a lo largo del tiempo puede llegar a alterar nuestro comportamiento de diferentes formas. Como personas capaces de pensar, todo aquello que nos pasa, nos hace reflexionar y ver la realidad de diferentes maneras. Somos capaces de observar los cambios que acontecen en nuestro ámbito y formarnos una opinión sobre ello. En cuestiones relacionadas con las del presente Congreso, todos somos parte afectada y debemos reflexionar sobre estas cuestiones ya que en muchas ocasiones nos encontramos con mucha información, sí, pero muy sesgada y partidista.

El texto que a continuación podrán leer supone un trabajo de búsqueda e investigación sobre diferentes puntos como la expansión urbana, el espacio público, el arte, la sostenibilidad, el deterioro y la redistribución urbana, que confluyen en el mismo planteamiento. Plasmar la falta de una planificación real y efectiva que conjugue tanto las necesidades reales como la viabilidad en el tiempo.

El título de esta comunicación *Sostenibilidad ciudadana*, hace referencia a que la ciudadanía, que muchas veces sufre los efectos de los devastadores planes urbanísticos, también tiene que ser cuidada y sobre todo respetada, para que tanto ella como las generaciones venideras puedan seguir disfrutando de aquello de lo que ahora todos nosotros estamos participando tanto voluntaria como involuntariamente.



Fuente en la Avenida del Cid, salida de la carretera de Madrid (Valencia).

A medida que vaya exponiéndoles la comunicación, podrán ver en la pantalla un montaje de videos e imágenes donde aparecerán diferentes ejemplos tanto de rotondas con diferentes tipos de actuaciones, plazas, fuentes, avenidas transitadas, polígonos industriales, parques, edificios con una singularidad o aspecto visual especial, a lo largo de un recorrido un tanto peculiar como un ciudadano que se encuentra con estos monumentos durante su desplazamiento.

Podremos imaginarnos cómo nos encontramos con las intervenciones, o esculturas públicas en un día cualquiera en el que nos desplazamos dentro de la ciudad de València o hacia el exterior de ella. También queda recogida la opinión que podría ser emitida por cualquiera de nosotros a la vista de estas intervenciones que nos encontramos delante. En ningún momento quieren ser comentarios desafortunados, sino queda recogida una de las impresiones que nos puede causar.

El primero de los puntos que me gustaría exponerles, es el siguiente:

Expansión urbana.

Cuando hablamos de la expansión de las ciudades, nos referimos a un proceso que parece no tener fin en nuestra sociedad moderna.



Rotonda Avda. Ausias March y Pista de Silla (Valencia).

En un país como España, la construcción tiene un papel preponderante en la economía nacional ya que supone un movimiento anual de miles de millones de euros. Las constructoras, y como consecuencia la banca, ejercen su poder sobre una gran parte de la sociedad. Es un movimiento que lleva una inercia tal, que antes de reducir la cantidad de beneficios que genera, se opta por sacrificar otros aspectos que se consideran *superfluos* como la comodidad, el entorno, la funcionalidad o la sostenibilidad.

Con esta política de beneficio económico a toda costa, una gran parte del patrimonio natural y cultural está siendo sacrificado en aras de una calidad de vida *ficticia* en la que las administraciones públicas, que nos representan, deberían tener mucho que decir.

Siempre que oímos hablar de planes de urbanización sobre espacios aun agrícolas o naturales, en resumen, terreno no urbanizado, obligatoriamente se realizan estudios de impacto ambiental y proyectos técnicos en los que se tiene que observar todo aquello referente con temas como los equipamientos públicos, diferentes tipos de mobiliario urbano, diseño ambiental adecuado al entorno, etc. También hay que contemplar y no olvidar en ningún momento los proyectos artísticos y asesoramientos de entidades con contrastada experiencia en el tema. Esta sería una de las maneras con la que conseguiríamos hacer un



Rotonda en la Ronda Sur (Valencia).



Rotonda de acceso a la carretera de Catarroja desde el Polígono Ind. de Alfafar (Alfafar).



Rotonda en la carretera de salida de Mislata hacia Quart de Poblet (Mislata).



Huerta de la Partida de Vera (Alboraia).

poco más habitables las ciudades. Seguir un modelo de expansión urbana participativo.

Actualmente, en las grandes ciudades como València, los modelos de macro-edificios de nueva creación, contemplan la existencia o creación de algunos espacios semi-públicos, dentro del entramado urbano, para disfrute de las personas que los habitan. Lo negativo de éste planteamiento es que se construyen en el interior del edificio, aislándolos del entorno, generando tanto calles como avenidas desiertas. De esta manera, se está creando un espacio que nos aísla del exterior, haciendo aparecer grandes avenidas estériles como consecuencia de los planes de expansión urbana.

Parche artístico.

Algunas de las inversiones que se han realizado en éste último tipo de proyectos (los artísticos) se han ejecutado para el embellecimiento o *lavado de cara* de las ciudades; en lugar de conseguir recuperar el valor de los espacios públicos a partir del arte, creando lugares para la ciudadanía que amortigüen las agresiones del urbanismo moderno, han supuesto la realización de intervenciones completamente descontextualizadas, al margen del enclave donde se han ubicado. Lo realmente importante para algunos responsables que acometen estas grandes obras o remodelaciones urbanas, es la de primar más el aspecto técnico que el artístico.

Lo que significa que una vez la obra está finalizada se intenta camuflar aquello con un parche artístico. Como pueden observar a lo largo de la proyección, aparecen algunos ejemplos que hablan por ellos mismos ya que algunos los podríamos calificar de *indescriptibles*.

Las intervenciones artísticas a las que nos referimos, no sólo consisten en dejar caer un objeto como mobiliario urbano, bloque de piedra o desecho industrial en un espacio cualquiera para rellenar de alguna manera el espacio.

Las propuestas han de ser más ambiciosas y serias, y ya en 1968, el escultor Isamu Noguchi lanzaba una crítica a un comportamiento artístico en el que se consideraba el espacio como mero continente y por tanto la pieza colocada no manifestaba una sensibilidad especial.¹

En la misma línea, Michel North comenta:

La escultura no puede ser por más tiempo un objeto colocado en el centro de un espacio público; en su lugar, el espacio público se

*ha convertido en el sujeto, y de este modo en la parte central de la escultura.*²

Los comportamientos artísticos modernos suponen una disolución de los límites que nos marca la escultura tradicional, llevando las propuestas artísticas hacia una dirección donde se integran con el entorno hasta conseguir su asimilación.

Como consecuencia, gran cantidad de las propuestas que se camuflan como escultóricas ocultan una realidad, un desconocimiento total y absoluto tanto de las propuestas artísticas en general como de las escultóricas en particular. La capacidad para realizar o diseñar estructuras, puentes, carreteras... no presupone la capacitación para acometer con éxito todo tipo de trabajos que someramente tenga algo que ver con lo propio.

Con ello, se aprecia una deficiencia en el conocimiento del espacio público y de su tratamiento plástico. Tenemos que pasar a analizar e integrar la relación del objeto escultórico con el espacio público, donde se relaciona con su entorno natural.

El espacio que es utilizado para las intervenciones artísticas, en muchas ocasiones, denota una errónea planificación como consecuencia de una política urbanística deficiente. Tenemos un espacio que se intenta *salvar* o *reconvertir* en algo significativo a partir de una intervención que se fundamenta en el análisis de factores que no se tuvieron en cuenta cuando resultaba pertinente hacerlo. Por tanto, existen situaciones insalvables que resulta mejor dejarlas como están.

Habiendo detectado estas deficiencias, la planificación que se debe llevar a cabo tiene que realizarse, utilizando vocabulario moderno, siguiendo un desarrollo continuable.³

Continuabilidad.

El desarrollo continuable ha adoptado aplicaciones diferentes a las que inicialmente se le atribuían. Es decir, desde su primera aparición en el *Informe Brundtlan* de 1987, para la *Comisión de Medio Ambiente y Desarrollo de Naciones Unidas*, en el que se acuñó el término⁴ para hacer referencia a temas únicamente medioambientales, el término ha pasado a aplicarse a tres áreas diferentes como la ambiental, la económica y la social.



Vertedero incontrolado en carretera de acceso al polígono de Alfafar (Alfafar).

Con la aparición de éste término, y con su cada vez más extendida utilización y aplicación, se puede captar la preocupación por el uso adecuado de los diferentes recursos de que disponemos. La aplicación de políticas deficientes o inapropiadas y las repercusiones que acarrearán a todos los niveles, en concreto en el espacio urbano, suponen un deterioro tanto del propio espacio como del circundante. En las ciudades se concentra tanto el uso de energías y recursos como la producción de gran cantidad de desechos y de emisiones que perjudican, inundan y deterioran el entorno.

Hemos de tener claro que la ciudad se forma de diferentes modelos arquitectónicos, que conviven los unos con los otros, y que muchas veces estructuran la ciudad. Como resultado, nos encontramos una desconexión entre estas zonas a nivel plástico. En la misma ciudad conviven diferentes modelos arquitectónicos sin espacios de transición como zonas verdes, parques, infraestructuras culturales, de ocio y deportivas, etc.

Podemos encontrar el casco histórico y diferentes modelos de construcción que fácilmente se pueden identificar con la época que fueron construidos. Actualmente, se establece una uniformidad tanto en hábitos de comportamiento, de lenguaje, de alimentación, de vestimenta como en modelos de habitabilidad. Algunos modelos de

construcción de épocas pasadas, que son parte del patrimonio cultural y social, son devastados y eliminados para dar paso a los nuevos modelos de habitabilidad que se consideran como dignos de una sociedad moderna. Se adopta la fórmula de estándar calidad-precio-espacio.

Cuando se acaba con el espacio propio de la ciudad, se echa mano de planes de expansiones urbanas de terrenos de cualquier tipo, con recalificación o sin ella. Seguir con esta dinámica de depredación del entorno no es en absoluto continuable. Si se construye en cualquier espacio y llegamos a agotarlo, ¿Cuál es la herencia que dejaremos a generaciones venideras? ¿Una crisis producida por la falta de actividad en el sector de la construcción? No sólo comprometeremos el suelo urbanizable sino que también comprometeremos recursos tan importantes en nuestra sociedad mediterránea como el agua, tanto como bien de consumo como de recurso energético. Recursos tan importantes como el entorno natural que quedarán afectados por vertidos, contaminaciones y deposiciones de cualquier tipo. Por tanto, uno de los aspectos clave para la expansión urbana, necesariamente tiene que pasar por una continuabilidad y moderación de los hábitos destructivos que nos caracteriza a la sociedad valenciana.

Deterioro consentido y especulativo.

En la ciudad de Valencia encontraremos diferentes actuaciones que siguen estos planteamientos. Los efectos más conocidos sobre ellas los podemos encontrar en Zonas como el Cabanyal-Canyamelar, Malvarrosa, Nazaret, Russafa, La Punta, restos de l'Horta Sud i Horta Nord entre otros.

*Valencia es una ciudad que refleja los flujos de revitalización urbana en busca de crecimiento y competitividad, mediante los Grandes Proyectos Urbanos que “se han convertido en símbolos emblemáticos y en la manifestación concreta de los procesos de globalización, entendida como la reestructuración localizada que reconfigura las geometrías del poder que dan forma al tejido urbano (Rodríguez, Moulaert, Swyngedouw, 2001)”.*⁵

En la ciudad de Valencia, concretamente en el barrio del Cabanyal-Canyamelar, igual que ocurrió en ciudades como Barcelona en el barrio del Raval o en Bilbao la vieja, por sus características socioeconómicas, son ejemplos plenamente comparables con el proceso de reordenación urbana abierto. Estas actuaciones, en más ocasiones de lo que nos podemos imaginar, suponen la destrucción tanto del

patrimonio cultural como natural del entorno. Se consiente la degradación de estas zonas por intereses puramente especulativos. Los espacios urbanos han sido abandonados a su suerte durante años para conseguir *persuadir* a sus habitantes de la venta de sus propiedades de forma rápida y barata. Durante este tiempo, droga, prostitución, desperdicios, basuras y ocupaciones ilegales y destructivas, han supuesto una degradación del barrio y un desgaste y deterioro de la calidad de vida de los vecinos.

Como consecuencia nos encontramos con la misma degradación del entorno urbano. Ya no hablamos de la recuperación del espacio público con el arte para su uso y disfrute, hablamos de la recuperación del espacio social para el ciudadano de a pie. En el caso del Cabanyal-Canyamelar, podemos decir que la figura del vecino del barrio ha sido la salvaguarda tanto del patrimonio cultural, social como lingüístico. Por ello la mayoría de las construcciones existentes en el barrio suponen por ellas mismo un patrimonio tanto cultural como plástico. Por ello se tiene que salvaguardar y proteger, y no acabar con él para realizar nuevas edificaciones, que en el mejor de los casos, imiten someramente el aspecto original.

La distribución de las edificaciones responde a un modelo de necesidad que nada tiene que ver con las construcciones y distribuciones actuales. El tipo de construcción en forma de casas independientes de poca altura y con espacios a medida de las actividades que se desempeñaron (ahora ya perdidas), denotan un modo de vida, tradiciones, oficios y formas de construir prácticamente extinguidos, pero no por ello extinguidos. Los materiales utilizados en la construcción denotan un modo de vida diferente, este tipo de construcciones son irrealizables hoy en día ya que suponen apartarse del modelo uniformado que impera.

El resto de casos que anteriormente hemos mencionado, suponen la degradación de unas edificaciones y zonas localizadas con fines únicamente especulativos. El efecto es un deterioro del entorno que los rodea y que perjudica sus habitantes, que son abandonados por las administraciones ya que permiten la degradación.

Redistribución urbana.

Una vez abandonado, deteriorado y vuelto a recuperar, el espacio que se obtiene por dichos métodos se estructura de nuevo primando la cantidad de viviendas como inversión. Esto genera un movimiento que describíamos al inicio del texto. Todo aquello que

no produce un beneficio económico directo y que se sale de los planos establecidos, supone un problema que se resuelve en última instancia. Rotondas, jardines, parques y demás infraestructuras necesarias para la relación y disfrute de los habitantes de estos barrios como forma de transmitir un poco de calor humano a estos macro-edificios, aparecen de la noche al día. En ellos se suelen colocar unos objetos que intentar cumplir la función de objetos artísticos. Se colocan pequeños parches de forma aleatoria.

Los espacios se consideran por igual sin tener en cuenta el comportamiento de las diferentes edificaciones, al cabo del tiempo, en ambientes en los que anteriormente había una gran humedad como consecuencia de acequias, corrientes de agua subterránea, etc.

Por ejemplo, podemos encontrar situaciones tan espeluznantes como las construcciones ubicadas donde antiguamente se encontraban las *fábricas Cross*,⁶ fabrica de fertilizantes durante un largo período de tiempo, ahora la magnífica avenida de Francia. Aquella zona intentó ser limpiada, según noticia del 24-11-2004 publicada en el periódico *Las Provincias* al igual que las zonas del antiguo cauce del río ya que fueron vertidas alrededor de 223.000 toneladas de fangos, tanto por *Cross* como por otras empresas colindantes. La limpieza de aquellas zonas resultó harta complicada ya que aquellos fangos tóxicos fueron depositados en zonas pantanosas cerca de los astilleros.

Estas situaciones ponen en duda algunos planes diseñados para la ampliación de las ciudades ya que en un futuro, la prolongada vida en estos espacios con una carga tan especial pueden derivar en problemas de salud de diferente gravedad.

Cuando salimos del ámbito urbano y nos enfrentamos con las omnipresentes urbanizaciones turístico-residenciales, la política basada en la construcción sobre cualquier tipo de terreno existente, a parte de la especulación, puede tener origen en otro tipo de problemas más graves. Una vez más, denotan una falta de planificación ya que se ha convertido en una situación que se les ha escapado de las manos. Como bien describe Tomás Mazón⁷ en su *dinámica perversa*, *Estas urbanizaciones se han hecho sin unos criterios mínimos de planificación territorial. Sin servicios ni infraestructuras que, posteriormente, corren a cargo de las arcas municipales. A largo plazo, sus costes de mantenimiento superan lo ingresado por las arcas municipales en primera instancia, y se entra en una etapa en la que los Ayuntamientos se ven obligados a conceder más licencias de obras para sufragar estos*

*servicios de infraestructuras que demanda la nueva población turístico residente. Se trata de una espiral de desarrollo sin marcha atrás, hasta que el municipio agota el suelo urbanizable y se llega a una encrucijada en la que afloran serios problemas de viabilidad económica de las finanzas municipales, debido al fuerte endeudamiento.*⁸

Esta *dinámica perversa* es un modelo que va haciendo aparición cada vez más en nuestra sociedad y que en un futuro generará un problema de difícil solución. De momento, por suerte, se encuentra terreno donde construir.

Después del texto que acaban de leer, me gustaría finalizar mi intervención apuntando algunos aspectos que considero como claves:

- La necesidad de realizar proyectos reales que tengan en cuenta a los habitantes que residirán en aquellas zonas.
- Invertir en diseño atractivo que huya de los bloques que se asemejan a celdas de castigo.
- Conseguir que las intervenciones artísticas que se realicen sean disfrutadas como tales, sean valoradas como tales y se planifiquen convenientemente.
- Conservación y restauración del patrimonio cultural ya que es un pedazo de historia que podría desaparecer.
- Abrir un modelo de urbanización participativo donde, desde un principio se tengan en cuenta todo tipo de detalles y aspectos que puedan facilitar y dotar de una cierta calidad de vida a sus habitantes.
- Viabilidad de los planes de desarrollo intentando minimizar el impacto sobre el medio que lo envuelve.
- Controlar el proceso de urbanización, poniendo freno a las actuaciones descontroladas.

Estoy convencido que entre todos los asistentes podríamos añadir más puntos a los ya mencionados, pero, personalmente, antes querría hacer referencia a las ideas del arquitecto Jaime Lerner (Brasil), sobre la acupuntura urbana: *poner las agujas en determinados lugares para aliviar el dolor que soportan.*

¹ Fernando Gómez Aguilera, *Arte ciudadania y espacio público*, on the w@terfront nr. 5 march. 2004. ISSN 1139-7365. P 41.

² Michael North, *The Public as Sculpture*, en VV. AA, *Art and the Public Sphere*, opus cit., p. 16.

³ El término desarrollo sostenible o -peor aún, desarrollo sustentable- es una desafortunada traducción del inglés. Más correctamente debería llamarse desarrollo continuable o desarrollo perdurable, ya que el desarrollo no se sostiene en el tiempo ni se sustenta en el tiempo; más bien, continúa o puede continuar en el tiempo o perdura o puede perdurar en el tiempo. <http://es.wikipedia.org/wiki/sostenibilidad>.

⁴ Aquel desarrollo que satisface las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las generaciones futuras para atender sus propias necesidades.

⁵ Ponencia realizada en la 3ª jornada del Congreso español de sociología a cargo de María Martínez Pérez (Universidad de Alicante) con el nombre de *Procesos de reordenación urbana, exclusión social y movimientos de protesta. El caso del barrio del Cabanyal-Canyamelar, Valencia*.

⁶ Fábrica de fertilizantes durante un largo período de tiempo.

⁷ Experto en Sociología del Turismo de la Universidad de Alicante.

⁸ Reportaje "Busco adosado con sol", publicado en el suplemento del El País Semanal (EP[S]), número 1575, del domingo 3 de diciembre de 2006.

LA MUJER EN LOS MÁRGENES, LA MEMORIA FEMENINA EN LA CIUDAD.

The woman in the margins, the feminine memory in the city.

Nuria Rodríguez-Calatayud.

Artista y Profesora del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: Las mujeres han vivido en la ciudad de diferentes formas, principalmente porque el entorno urbano puede proporcionar una liberación en las identidades: el andrógino sexuado que analizaba Estrella de Diego. Sin embargo, la metrópolis muestra impunemente su capacidad para establecer estereotipos y lugares comunes, distribuye mensajes sobre las imágenes deseables que configuran los modelos femeninos. En la privacidad del hogar, esta imagen proyectada se visualiza una y otra vez para memorizar los estándares adecuados. Es cierto que la ciudad facilita el anonimato necesario para no ahogarse en convencionalismos y pautas sociales pero la potencia de sus intercambios y mensajes, sigue organizando iconos poderosos en la percepción de la mujer en la urbe.

Palabras Clave: Mujer, Ciudad, Icono, Urbanismo.

Abstract: Women have lived in cities in many different ways, mainly because an urban environment can offer a liberation of identities: the sexed androgyne analysed by Estrella de Diego. However, the metropolis shows with impunity its ability to set stereotypes and common places, and delivers messages about the desirable images that configure feminine models. In the privacy of the home, this projected image is displayed again and again to reinforce the memorisation of the appropriate standards. It is true that the city provides the necessary anonymity so as not to drown in conventionalisms and social patterns, but the energy of its exchanges and messages still delivers powerful icons concerning the perception of woman in the metropolis.

Key Words: Woman, City, Icon, Urban development.

I. La Ciudad de las Damas, un proyecto genealógico sobre la memoria de la mujer.

una Ciudad levantada y edificada para todas las mujeres de mérito, las de ayer, hoy y mañana

Cristina de Pisan, *La Ciudad de las Damas*

Existen interesantes iniciativas de mujeres urbanistas que desde hace ya varias décadas comenzaron a replantearse la ciudad y sus usos. Estas propuestas han estudiado, desde distintas disciplinas, cuestiones que nos parecen interesantes destacar: por un lado, porque han permitido vincular las soluciones aportadas desde la perspectiva femenina a los problemas metropolitanos de la ciudad fortificada¹ por suburbios y zonas periféricas, y en un segundo lugar, introducir una idea global de ciudad que permita el desarrollo equivalente de ciudadanos y ciudadanas en igualdad de condiciones y oportunidades.

En el Renacimiento, la escritora Cristina Pisan utilizó la metáfora de la ciudad para reclamar territorios exclusivamente masculinos y fomentar un universo de autoestima y dignidad, motor ideológico imprescindible para superar los planteamientos misóginos que prevalecían en esta época que le tocó vivir. En su libro *La Ciudad de las Damas* abarcó temas de dimensión tan universal como la condición femenina, la historia de las mujeres o el poder político. La metáfora de la ciudad representa el reducto escogido por la escritora para recuperar la memoria de las mujeres ilustres y, entre sus murallas construidas con la ayuda de las tres Damas (Razón, Derechura y Justicia), defenderse de los argumentos varoniles que las situaban como la causa natural de todos los males y vicios, naturaleza a vencer por la sapiencia técnica, dominio del varón instruido. Esta imagen de la ciudad perfecta se contraponía con la villa o el burgo medieval. La ciudad se equipara al texto o al libro donde a través de la fórmula de compilar, reformula el discurso de los hombres dándole un significado nuevo, cuya finalidad principal es la de preservar todos los méritos a lo largo de la historia pasada, presente y futura de mujeres ilustres.²

Esta valiente propuesta certifica cómo algunas mujeres aprovecharon los resquicios que dejaban la organización social y política para actuar con criterio propio. Vamos a detenernos en otro ejemplo más cercano a nuestro tiempo: la arquitecta Grete Schÿtte-Lihotzky.

Los arquitectos, habían descuidado el diseño de interiores de cocinas y ba-os por considerar una zona no noble de la casa desde el siglo XIX.³ Sin embargo cuando la arquitecta recibe el encargo de diseñar

un edificio modular para la ciudad de Frankfurt, prepara un proyecto que se convertirá en el emblema de la cocina moderna que simplifica y racionaliza el trabajo del ama de casa. Escribe al respecto: *Toda mujer pensante debe ser consciente del retraso que tienen a en los métodos domésticos, y debe reconocer que éstos obstaculizan su propio desarrollo, y, por lo tanto, también el de su familia.* El desdén mostrado por parte de los arquitectos hacia este habitáculo le permitió participar en la historia compartida de la arquitectura.

Avancemos en nuestro análisis: La transformación acelerada del puesto de la mujer en la sociedad, ha supuesto un beneficio muy interesante en las nuevas investigaciones que quieren sumar las capacidades de las personas en cuestiones como: la habitabilidad y la sostenibilidad del entorno urbano. El lema conservador: *El lugar propio de la mujer es su hogar*, había relegado hacia un espacio privado las acciones de las mujeres, un espacio con escasa capacidad para el progreso y el desarrollo personal, situándolas en los márgenes, fuera del centro, recluidas en viviendas y barrios que limitan sus posibilidades físicas, sociales y económicas.

Esta división entre los espacios privados y públicos son el resultado de las ciudades burguesas que intentan delimitar los comportamientos de sus ciudadanos: a través de las posibilidades estratificadas que ofrecen los barrios, de la separación del lugar de trabajo y de la vivienda, y de las leyes que regulan el comportamiento de los ciudadanos, cuya desigualdad ha sido un handicap evidente para las mujeres⁴, leyes que les han prohibido paseos solitarios por las calles o vestir de manera inadecuada, puesto que son instigadoras del deseo masculino y presas fácil de la voracidad de la calle, lo que define Benjamín como un *estado de emergencia sexual* (término que utiliza para reflexionar sobre las leyes de las prostitutas del siglo XIX). Esta exigencia del lugar adecuado para la mujer pública impuso coacciones y restricciones relativas a su libertad de movimiento y de expresión.

2. La plaza es el salón familiar: diferencias entre el espacio público y el espacio privado. Los espacios entremezclados.

En el entorno semirural de las primeras ciudades, no fue tan evidente esta separación entre la esfera de lo público y lo privado y muchas mujeres compartían oficios y actividades con los varones de su familia, puesto que el taller se encontraba en el interior de la vivienda. Esta cercanía entre el puesto del trabajo y el oficio fue determinante para que algunas de ellas pudieran obtener conocimientos y pulir



Mupis de la ciudad. Inserción de la imagen de la mujer en carteles publicitarios.

habilidades con independencia de su género. Este sería el caso de la pintora Artemisa Gentileschi, que pudo heredar el taller artesanal de su padre, el pintor Orazio Gentileschi o la escultora Luisa Roldana que sus habilidades de oficio y la fama del trabajo le permitió obtener independencia del taller y hogar familiar al que estaba destinada.

Sin embargo, tal era la vigilancia social a la que estaban sometidas, que muchas de ellas preferían estas normas y colaboraron para que todo sucediera en el interior del refugio hogareño, compaginaban las tareas que les eran propias por su condición biológica (como el perfecto ángel del hogar) con la práctica de sus inclinaciones artísticas. La plaza o la calle, germen burgués del intercambio, la sorpresa y los hallazgos se reducía a la seguridad que ofrecían los límites del salón familiar. Esta costumbre, heredada de la aristocracia del siglo XVIII, permitió que las mujeres pudieran participar en las veladas intelectuales que tenían lugar en los salones de sus viviendas privadas.

Por poner un ejemplo, las mujeres impresionistas no podían acudir a las tertulias de los pintores en los cafés ni por supuesto acudir a los estudios de los artistas para comprobar la evolución técnica y formal de Manet, Degás, Pizarro o Sisley y preferían organizar meriendas y veladas de té en los salones de sus casas para que el centro de la actividad intelectual parisina sucediera en el mismo salón de la vivienda, este fue el caso de las impresionistas Mary Cassat o Berthe Morisot o de la expresionista Marianne von Werefkin que proporcionó una infraestructura adecuada en el salón de su casa para que se fundara la Nueva Asociación de Artistas de Munich, origen del grupo expresionista El jinete Azul.

Durante el siglo XX se afianzó el modelo urbanístico propuesto por el desarrollo empresarial que extendió las raíces ideológicas que sostenían el crecimiento social a través del progreso económico de los ciudadanos: trabajadores contentos que podían optar a la titularidad de sus viviendas mientras que sus esposas se convertían en gestoras del hogar, encargadas del cuidado del cónyuge y de los hijos. El trabajador regresaría del trabajo alineado, estresante de la ciudad industrial al hogar sereno y equilibrado, tarea de la esposa. El contraste era cada vez más evidente: un trabajo masculino remunerado en un entorno más especializado en edificios gubernamentales, fábricas específicas por sectores, laboratorios, centros de investigación y un trabajo femenino no remunerado en el anonimato de la vivienda privada, la vivienda griega del *pater familia* mantenía esa doble lectura: refugio del guerrero en el reino de la mujer.

En algunas ocasiones, las mujeres abandonaron los márgenes cuando se precisaron de potentes gestoras en la retaguardia durante los conflictos bélicos y, más tarde, el consumismo y la publicidad crearon nuevas necesidades difíciles de afrontar con los ingresos de uno de los cónyuges lo que obligó a que ambos trabajaran lejos del hogar; sin embargo, las mujeres continuaron asumiendo las tareas domésticas en un porcentaje mayor que los varones. Dolores Hayden (1979) en su artículo titulado *¿Cómo sería una ciudad no sexista?*, proponía realizar un exhaustivo análisis en la década de los ochenta para reconsiderar esta separación entre espacio público y privado, cuya finalidad principal fuera diseñar un entorno habitable para miembros iguales de la sociedad, ya que la tradicional separación de espacios ha generado comportamientos culturales para dominar a las personas en general y a las mujeres en particular.

La sociedad actual, en concreto el Estado capitalista, propone un modelo de vivienda como domicilio permanente donde el proletario pueda recuperar sus fuerzas para seguir generando plusvalía con su trabajo, esta propuesta ha ido generándose lentamente desde el finales del siglo XVIII hasta nuestros días.

Fuera del entorno familiar, la ciudad propone una imagen de la mujer mercancía, objeto seductor que llama al deseo consumista, de nuevo, objeto de representación que incita al consumo mediático, impulsivo, motor imprescindible para mantener el sistema capitalista neoliberal. La mujer visible como objeto pero no como sujeto activo en la configuración de la ciudad compartida.

3. La ciudad habitable: un espacio para el cambio.

Para Mónica Cevedio ser arquitecta-mujer, no garantiza una arquitectura situada en la diferencia, lo que quizás podría favorecer que el diseño de la ciudad se abordara desde una visión más acorde a los ciudadanos y ciudadanas que la habitan.

Seguimos necesitando que el entorno urbano sea un espacio que atienda las necesidades sociales de la mayoría y de las diferencias, de los márgenes y de las periferias, sin que la pertenencia a grupos de poder acredite la posibilidad de establecer criterios prioritarios y desarrollar propuestas con presupuestos desorbitados que los hagan posibles, recordemos la falo-torre incomprensible de Jean Nouvel en la ciudad de Barcelona.

Son pocas las mujeres que han conseguido obtener un espacio de visibilidad a propósito de la práctica arquitectónica. Vamos a comentar dos posturas diferentes: el caso de la arquitecta iraquí Zaha Hadid (Bagdad, 1950-) cuyas obras descritas como: *Arquitectura agresiva que sigue los parámetros masculinos actuales en arquitectura, una arquitectura formalista con incógnitas funcionales*, describe el talante de sus propuestas y la ideología que esconde todos sus proyectos urbanísticos. Zaha Hadid⁵ ha obtenido numerosos premios de arquitectura con proyectos que, en algunas ocasiones, no han podido ser construidos. Ha puntualizado en numerosas entrevistas que su trabajo se ha instituido ajeno a estos argumentos de género, donde el interés de sus propuestas también son foráneas a consideraciones políticas. Hadid no defiende esta necesidad de proponer una arquitectura desde la diferencia sino que le interesa que el proyecto arquitectónico establezca líneas de energía con el entorno.

Otro ejemplo distinto es el de Denise Scott, arquitecta americana y prolífica escritora que escribió junto a su marido, el arquitecto Leo Venturi, el emblemático libro *Aprendiendo de las Vegas*. Reiteradamente se ha visto sometida a situaciones donde sus trabajos han sido atribuidos exclusivamente a su pareja. En 1975, escribió un artículo titulado *Sexism and the Star System in Architecture* con la intención de analizar la estructura social de la profesión de los arquitectos y del *Star System* arquitectónico que promueve contenedores, modela urbes y olvida reiteradamente las aportaciones de las mujeres arquitectas.

En España Anna Bofill propuso en la *conferencia Mujer y arquitectura* (1981) una mirada diferente de las mujeres sobre el entorno, poniendo de manifiesto la relación entre estructura patriarcal y la forma de nuestras ciudades. En la década de los noventa desde la comunidad de Madrid se organizan jornadas que analizan el uso del espacio en la vida cotidiana.⁶

Podríamos preguntarnos ¿si en la actualidad la ciudad funciona de manera distinta para las mujeres?, si realmente proporciona un territorio que equipara las oportunidades de sus ciudadanas o ciudadanos, o por el contrario estos presupuestos aventajados con respecto al medio rural de facilitar el anonimato, la diversidad y la simultaneidad, en cierta medida positivos, proporciona por otro lado espacios incontrolados que ejercen de nuevo presión sobre las fórmulas de confeccionar arquetipos y modelos.

Las propuestas de las mujeres arquitectas y urbanistas son diversas y heterogéneas pero explicitan esa ruptura en el interés por equiparar el espacio privado como el entorno femenino y el espacio público como el entorno masculino. Desde el campo del diseño y las artes, también se aportan reflexiones al respecto de los iconos que invaden el entorno urbano y se reflexiona sobre los mecanismos publicitarios que utilizan impunemente la imagen de la mujer como reclamo o mercancía. Es cierto que podemos observar imágenes que avalan los tiempos de igualdad que recorren las sociedades capitalistas, tímidamente aparezcan cuerpos vigorosos, musculosos y tersos que recuerdan donde reside la fuerza y la acción frente a mujeres anémicas, lolitas aniñadas o mujeres rodeadas de glamour, lujo y joyas.

Algunas iniciativas quieren unificar espacios privados y públicos para evitar esta separación ideológica que de nuevo construye roles jerárquicos. Creemos necesario que las investigaciones del futuro puedan examinar las aportaciones de las mujeres en las propuestas de cambio en los espacios urbanos, sin que sea necesario la construcción de una ciudad fortificada para preservar la memoria de aquellas que, desde su experiencia y trabajo, aportaron y siguen aportando soluciones para la ciudadanía en general.

¹ Regulada por el Código Napoleónico de 1804. Estas leyes, recogidas en el libro que Napoleón publicó, prohibía ciertas actividades a las mujeres: no podían trabajar, ir solas por la calle o estudiar sin el consentimiento del marido.

² Uno de los libros utilizados por Cristina Pisan para elaborar su genealogía es *De mulieribus claris* de Boccacio que a diferencia de este libro, la escritora introduce los hechos de las mujeres sin mantener la argumentación de ser hazañas extraordinarias, ajenas a su naturaleza genética de mujer. Se puede consultar: Boccacio, Giovanni, *De las mujeres ilustres en romance*, Valencia: Vicente García, 1994.

³ A.A.V.V. *Historia de la vida privada*, Tomo VIII, Madrid: Taurus, 1991. p. 39. Grete Schütte-Lihotzky, nacida en 1897. Su trabajo más importante fue el planeamiento que hizo durante los años veinte junto con el arquitecto y urbanista Ernst May en Frankfurt am Main, donde construyeron 15.000 viviendas, que representaron el 90% de las viviendas construidas en Frankfurt en todo ese periodo. Los estándares mínimos de May, gracias a los cuales se pudieron producir tal cantidad de viviendas, dependieron en gran medida del uso de ciertos dispositivos de almacenaje, tales como camas plegables, y sobre todo de la magnífica y efectiva cocina que Schütte-Lihotzky diseñó, la Frankfurter Küche. Este primer ejemplo de cocina estándar, hecha a medida, tenía 6,43 metros cuadrados y fue producida por el Ayuntamiento de Frankfurt con precios más baratos que los que ofrecía la industria privada. La cocina estaba diseñada para facilitar y racionalizar el trabajo del ama de casa, con el objetivo de mejorar la posición social de la mujer.

⁴ El concepto de ciudadanía que equipara en derechos a hombres y mujeres, no se establece con uniformidad hasta la segunda mitad del siglo XX. La disparidad de modelos (anglosajón o napoleónico) que han ido imponiéndose en las ciudades fomentó que se implantara de manera desigual.

⁵ De la trayectoria de esta mujer arquitecta, brevemente podríamos destacar *La Estación de Bomberos*, en Vitra (1991-1993) o el *Pabellón de Exposiciones*, en Weil am Rhein (1999). Ha obtenido numerosos premios de arquitectura de proyectos monumentales que finalmente no se han llegado a construir, también ha sido la primera mujer en recibir el prestigioso premio en arquitectura *Pritzker* en 2004, pero no le gustaría que el reconocimiento a su trayectoria sea debido a su cualidad biológica de ser mujer sino el resultado de una trayectoria profesional, lo cierto es que ha sido la primera mujer en recibir esta distinción en casi 30 años.

⁶ Se puede consultar la página web: www.lamujerconstruye.org

REFLEXIONES EN UNA CIUDAD-PATRIMONIO DE PIEDRA VOLCÁNICA.

Reflections in a city heritage of volcanic stone.

M^a Isabel Sánchez Bonilla.

Catedrática de Escultura de la Universidad de La Laguna.

Resumen: San Cristóbal de La Laguna, “Patrimonio de la Humanidad”. La concesión de este título por U.N.E.S.C.O., el 2 de diciembre de 1999, ha influido sobre las actuaciones de sus ciudadanos, propiciando promoción externa y, un comportamiento de los responsables político-administrativos claramente diferenciado. En los últimos años la inversión en la ciudad ha sido considerable, el devenir cotidiano nos ha mostrado aciertos y notables desastres. Centrándonos en actuaciones y circunstancias que se relacionan con la presencia de la piedra, tanto en edificios históricos como en entornos urbanos más abiertos, reflexionaremos sobre esta realidad como ciudadana e investigadora.

Palabras Clave: piedra, escultura, materiales naturales, restaurar.

Abstract: San Cristóbal de La Laguna, “World Heritage”. This award, which was granted by the UNESCO on 2nd December 1999, has influenced the activities of its citizens, fostering external promotion as well as a clearly differentiated behaviour of the political and administrative authorities. In the last few years, there has been considerable investment in the city, and day-to-day activities have brought both good decisions and significant failures. Focusing on the actions and circumstances related to the presence of stone both in historic buildings and in more open urban environments, we will reflect on this issue from the point of view of the citizen and the researcher.

Key Words: stone, sculpture, natural materials, restore.

I. La Laguna. Espacio cultural en piedra volcánica. De la ciudad al escultor.

San Cristóbal de La Laguna es una ciudad cuyo valor histórico se debe principalmente a la influencia que su diseño -ciudad territorio, primer ejemplo de ciudad colonial no fortificada- tuvo como precedente directo de las fundaciones americanas. Su trazado original, de 1500, ha permanecido prácticamente intacto. Se conservan en buen estado muchos de los edificios levantados en los siglos XVI y XVII, en los que encontramos una amplia variedad de tipologías y usos de las piedras volcánicas.

La identidad de La Laguna es, y ha sido siempre, cultural. A finales del siglo XV el Adelantado Alonso Fernández de Lugo dio por concluida la conquista de Tenerife, incorporándola a la Corona de Castilla, tomó la decisión de instalarse y fundar población en Agüere debido tres razones: su suelo y clima favorecían la agricultura y ganadería, su altitud respecto a costa le salvaguarda de ataques de piratas, y su posición como paso inevitable para quienes se trasladaban de una vertiente a otra de la isla resultaba políticamente estratégica. Tomada esta decisión, se propiciaron acuerdos del Cabildo muy estrictos, en los que se prohibía el comercio y construcción en el primer asentamiento poblacional -la denominada Villa de Arriba, de construcciones de adobe, madera y paja-, obligando a los vecinos a instalarse en la Villa de Abajo, donde las construcciones debían ajustarse a normas muy estrictas en cuanto a ubicación, acorde con el trazado establecido, y empleo de materiales más nobles y duraderos. El rápido crecimiento y la proliferación de palacios y casas señoriales se debe a la obligación que tenían los señores de “residir en el municipio so pena de perder sus repartimientos en el resto de la isla”. Se integraron a la ciudad múltiples construcciones religiosas, ermitas y conventos que hoy permanecen prácticamente intactos.

Se ha hablado mucho del estancamiento lagunero del siglo XVII y del aspecto tétrico que tenía la ciudad durante la primera mitad del XVIII. La apertura de la Universidad en 1744, suprimida en 1947 y reabierta nueva y definitivamente en 1792, llevó a un remozamiento y nuevo auge, convirtiéndose en el centro cultural de Canarias. Todas las familias importantes de la Isla se precian de tener casa en La Laguna, las instituciones culturales se instalan en su casco histórico, sus calles y plazas se embaldosan con piedra, y algunos de sus palacios se dotan de nuevas fachadas de cantería.

En este momento histórico - final del XVIII, principio del XIX- se



Una calle de San Cristóbal de la Laguna.

usan en las fachadas predominantemente rocas duras, basalto e ignimbritas de color gris azulado oscuro como las que hoy que se siguen extrayendo en las canteras del sur de la isla, en tanto que la primera época había dado mayor acogida a piedras más blandas, de tonos ocres y rojizos provenientes de canteras cercanas.

Estamos por tanto ante una ciudad que fue modelo a seguir para los asentamientos coloniales americanos, en una isla, cuyas ciudades costeras -Garachico inicialmente y Santa Cruz más tarde- mantenían una intensa actividad comercial con las principales ciudades europeas, basada no sólo en su posición estratégica como puerto de escala en las travesías hacia América sino también en la producción y exportación de azúcar. Una ciudad que durante los primeros siglos de su existencia acogió los poderes militares, religiosos y civiles del Archipiélago y más tarde se convirtió en su referente cultural y, por consiguiente, también estético. Una ciudad rica en patrimonio conformado en piedra volcánica, que para un escultor es estímulo para la reflexión, al mismo tiempo que campo de trabajo donde observar y aprender las posibilidades y usos de diferentes rocas volcánicas, su comportamiento con el paso de los siglos, y las sensaciones estéticas que propician.

Hoy los escultores estamos preocupados por la recuperación de valores que nos identifiquen culturalmente y nos permitan aportar nuestro “grano de arena” en el panorama multicultural en que vivimos, caminamos hacia la recuperación de los materiales naturales como soporte de nuestras propuestas, nos vemos rodeados por una estética de corte neobarroco que avanza imparable. Las piedras volcánicas, con

su variedad cromática y textural, y también con la carga emocional que implica su formación, acaecida en erupciones a veces devastadoras, las podemos percibir como material apropiado para la recepción y transmisión de sentimientos que requieren piedras menos “cultas” que el mármol blanco, formas más simples y rotundas que las que algunos de nosotros aprendimos a labrar en la piedra caliza.

Por otro lado, una característica histórica de las piedras ha sido su facilidad para “viajar” como lastre de los barcos, lo que ha cambiado hace sólo algunas décadas, cuando los navíos se empezaron a lastrar con agua. Muchas ciudades -un ejemplo muy conocido es La Habana- tienen muros, fachadas y pavimentos realizados con piedras de las canteras canarias, para entender culturalmente estos entornos, para conservarlos y para restaurarlos, hay que ser conscientes de su origen, hay que aprender a encontrar y labrar las piedras acorde con sus características.

II. Efectos del reconocimiento internacional. Efectos de la actividad comercial globalizada.

La Laguna fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la U.N.E.S.C.O. el 2 de diciembre de 1999, este hecho conlleva grandes consecuencias, positivas y negativas.

Entrada de dinero europeo para conservar, restaurar, recuperar... Las calles se vuelven peatonales, vemos como desaparece el asfalto y cómo se ponen en marcha acciones que harán olvidar el actual desbarajuste de cables aéreos. Los edificios históricos se “desempolvan” y se lustran para acoger, predominantemente centros culturales, incluso aquellos palacios o casas significadas que están pendientes de una restauración de mayor envergadura remozan su fachada. Las normas municipales relativas a construcción, ampliación, rehabilitación... dentro del triángulo histórico se intensifican y se aplican con rigor. Los servicios de limpieza municipales se duplican. Y los particulares, con o sin subvención municipal, parece que también nos afanamos en mejorar el aspecto exterior de nuestra vivienda, soportamos estoicamente la incomodidad de las obras y en general percibimos como positivo el resultado. Hay, no obstante algunos “detalles” que convendría señalar con el fin de valorar en su justa medida lo que está aconteciendo.

La primera zona en la que se intervino para eliminar el asfalto, recuperar el pavimento de piedra y peatonizarla fue la calle del Ayuntamiento, en el tramo de fachada de los diversos edificios que

componen el consistorio. Ha quedado magnífico, con sus adoquines de basalto (antiguos, recuperados) en toda la zona central y ambos laterales pavimentados con losas planas de basalto que pretende ser igual al de los adoquines.

La mayoría de los ciudadanos, y no se si también los responsables municipales, creen que estas losas con las que se han pavimentado los laterales de la calle del Ayuntamiento son de canteras canarias. Aunque pienso que les debe chocar que ahora las piedras “de aquí” tengan en algunos lugares una textura extraña que antes no se había visto.

La realidad es que las losas planas colocadas en los laterales de la calle del ayuntamiento han sido extraídas y mecanizadas en China. Como no son muy gruesas se han colocado sobre una gruesa capa de hormigón, cuyas dilataciones y contracciones no se si se han previsto, tiendo a pensar que no ya que los cortes laterales mecanizados han permitido hacer “bien” el trabajo, de manera que han quedado bien juntitas una losa junto a la otra, lo que evidentemente agradecerán las señoras al pasear con tacones pero tiene, además, otras consecuencias.

Cuanto más paseamos en esta calle, más llueve y más sol recibe, más se diferencia el color entre los adoquines centrales y las losas laterales (a pesar de que nos las ofrecieron como si fuesen del mismo material). La “lastima” es que ya hay algunas losas agrietadas, no sé si porque, al poco grosor, la capa de hormigón y la ausencia de juntas de dilatación habrá que sumarle un comportamiento frente a la contracción-dilatación relativamente más sensible que el que presentan los basaltos de canarias, generalmente de poro más grueso y que, aunque variable en cuanto al diámetro del poro, suele ser uniforme en cada pieza.

A pesar de lo comentado, que pienso obligará a actuaciones futuras de reposición total o parcial de las losas laterales, el basalto, incluso el basalto chino, es resistente a la abrasión, a las inclemencias atmosféricas y a la invasión por musgos y líquenes, es un material bello y que armoniza muy bien con el entorno. El aspecto de la nueva calle peatonal es magnífico, nada que ver con las calles asfaltadas de alrededor.

Las calles que se han pavimentado con posterioridad se han hecho de manera diferente: también zona central con piedras tamaño adoquín y zonas laterales con losas de tamaño mayor y formatos variados; todo el material, obtenido en una cantera de Arico (sur de Tenerife) tiene unos 7 cm. de grosor, es de corte mecanizado y se le



Detalles de rocas y tipos de labra habituales en edificios históricos Laguneros



Edificio del juzgado, s. XX.



Edificio telefónica.



Edificio telefónica.

han hecho pequeños biselados laterales para mejorar estéticamente la unión. Al presentar cortes laterales muy limpios, se ha propiciado, también aquí, unión milimétrica de las piezas. El color es agradable; mientras que en la calle del ayuntamiento el material elegido era basalto, de color gris, en estas actuaciones posteriores el material utilizado es una ignimbrita de color ocre-avioletado con flamas de diverso tamaño y color, generalmente más claras. El color varía mucho en intensidad según esté el pavimento seco o mojado.

También estas calles presentan un aspecto noble y hermoso, muy alejado del asfalto previo y las aceras de baldosas de cemento remendadas. Pero tenemos, tal vez, un nuevo problema: este tipo de piedra, que en los edificios históricos solía usarse como losa de pavimentos interiores o resguardados de la lluvia, es bastante sensible a la invasión por musgos y líquenes. Además, en algunos tramos de estas calles se permite el tráfico rodado. Ambos elementos pueden propiciar degradación superficial de la piedra que previsiblemente sea ya evidente tras este primer invierno.

En las actuaciones llevadas a cabo en edificios públicos también hemos podido comprobar cómo la preparación de las empresas y su capacidad para responder a los retos que plantea una buena restauración es muy diferente según los casos. Como ejemplo de un magnífico trabajo citaré la sustitución de la cúpula de una de las torres de la catedral, realizada por la cantera Guama Arico. Como actuación no solo de mala calidad sino a mi entender incluso punible, vemos, a título de ejemplo, el corte en ángulo que nos dejaron “de regalo” en una de las columnas del patio central del edificio donde se ubica el CICOP. Encontramos además cientos de fragmentos de hormigón o poliéster como medio para que parezcan arreglados los fragmentos rotos, fuentes cuya taza central desapareció y fue sustituida por un fragmento de columna, con unos agujeritos para que vierta el agua, ... y un largo etc. que indica claramente lo que puede ocurrir cuando se encarga la restauración del patrimonio a empresas constructoras que no cuentan con personal capacitado para llevarla a efecto y no se establecen los necesarios controles de calidad.

Por su parte, los ciudadanos no quieren ser menos que las instituciones, todos repintamos nuestras casas, de colores (ya que nos han contado que aquí la tradición era esa y como ejemplo hasta hace poco teníamos la catedral pintada de rosa), pero sin tener en cuenta un matiz: el almagre que antes llevaba añadido la cal daba colores amarillentos o terrosos, pero el bote de pintura que añadimos al bidón

de material vinílico blanco lo vuelve gris-lechosos, violeta claro, amarillo limón desvaído... y además cuando seca se convierte en un color “indescriptible” que no se parece en nada al que pretendíamos. Otros forran sus fachadas, total o parcialmente, con lo que el mercado ofrece: calizas, mármoles, pizarra, ignimbritas italianas, indias o chinas que nos vende como de la tierra la misma empresa que ha “colocado” losas de basalto chino junto al ayuntamiento de La Laguna, pórfido mejicano (que los ciudadanos creen piedra de la Gomera) en todo el centro de Santa Cruz, y que ha conseguido incluso “colar” como de la tierra una imitación de piedra “chasnera” en el mismo ayuntamiento de Granadilla (que es el centro de la Comarca de Chasna, productora desde hace siglos de la “losa chasnera”). Por supuesto nadie es consciente de que la caliza no resiste el agua, el mármol se mancha con la grasa... y a poca gente se le ocurre pensar que La Laguna es un referente patrimonial que debemos conservar dentro de su propio estilo.

Mencionamos al inicio que también el exceso de celo puede llevar a tremendos disparates, finalizaremos este epígrafe con una breve referencia a la limpieza: se ha reforzado de manera significativa, la empresa contratada para ello es capaz de proezas inimaginables: los botellones acaban a las 5 o las 6 de la mañana y, cuando los ciudadanos que vivimos en el centro nos levantamos sólo quedan leves indicios de lo acaecido, normalmente las papeleras están limpias y las calles fregadas. Pero el celo excesivo también lleva, por ejemplo, a limpiar con desinfectante el escalón de mármol o el recubrimiento de la fachada de cualquier edificio, o a “fumigar” con productos cáusticos una fuente de mármol de 6 metros de diámetro situada en la plaza del Adelantado, y para remediarlo una radial y una fresadora resultan magníficas.

III. Seguir a flote en el desconcierto cultural.

Lógicamente, desde el punto de vista turístico es evidente la repercusión del reconocimiento internacional y buenos todos los “arreglos” realizados. Junto a ello tenemos una clara mejora de las infraestructuras y una revitalización de las zonas peatonales que ya es evidente para todos. Sin entrar a valorar aspectos comerciales mucho más evidentes, como son la instalación de nuevas tiendas, restaurantes, etc., comentaré un detalle: se han abierto, y se mantienen con un nivel de actividad significativo dos nuevas galerías de arte.

Pero ¿qué pasa de verdad con los valores que condujeron a otorgar a La Laguna el reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad? ¿qué le ocurre a ese magnífico entorno de investigación de la piedra



Actuaciones de restauración recientes. Cabrera Pinto.

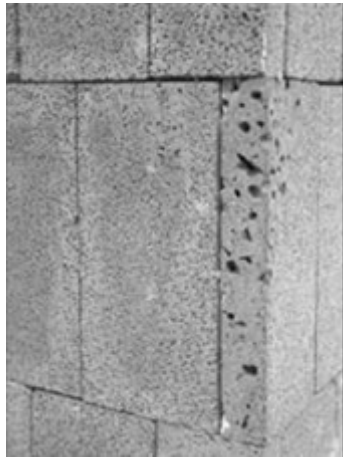


Actuaciones de restauración recientes. Cabrera Pinto.



Otras actuaciones no tan afortunadas.





Remozamientos s. XXI nueva pavimentación.



Otros efectos de la actividad comercial globalizada.



Otros efectos de la actividad comercial globalizada.



volcánica cuando la globalización del mercado introduce elementos foráneos como propios? ¿qué podemos hacer para seguir a flote en el desconcierto cultural que puede producirse como consecuencia de intervenciones tan rápidas y tan variadas?. Pienso que sólo podemos hacer una cosa: documentar y exigir que se documenten las intervenciones, convertirnos en observadores meticulosos, no introducir en nuestros datos elementos sobre los que quepa alguna duda, tener cuidado con nuestras deducciones y confiar en que este fervor de “mejoras inmediatas”, acentuado aún más en estos últimos meses debido a la cercanía de las elecciones, llegará, antes o después, a un punto estable que permitirá la observación y valoración sosegada de lo ocurrido.

¹ Puede resultar de interés el Acuerdo del Cabildo, de fecha 24 del IV de 1500, nº 17, “Yten ordenaron y mandaron que ninguna persona de ninguna condición que sea osado de hazer casa en la Vylla de Arriba ni hagan ninguna cosa en las que tyenen fechas en las de adobar, so pena que lo derrocarán todo lo que hiziere y le llevarán dos mill mrs. de pena, y las casas que ovyeren de hazer que las hagan desde l'espital de Santespiritus hazia el logar de Abaxo, so la dicha pena”.

² Para elementos al aire libre la única ignimbrita que se usaba, o ha permanecido, en los edificios históricos era la de color gris oscuro, con flamas negras, que se obtiene en la misma zona de la isla, pero generalmente a mayor cota. Es menos abundante y de labra o mecanizado más costoso que las ignimbritas menos densas, generalmente de color claro, como la que aquí nos ocupa.

³ El único hotel que hay en la ciudad y que hasta hace poco tiempo se ocupaba básicamente mediante el convenio con la Universidad, ahora está siempre “a tope”. Ya hay proyecto y solar para levantar, dentro del casco histórico, un hotel de cinco estrellas, ¡turismo cultural de alto standing que nada tiene que ver con la competencia en el sector sol-playa!

LUGARES ANTROPOLÓGICOS Y LUGARES VIVIDOS: RUZafa COMO EXPERIENCIA.¹

Anthropological places and lived places: Ruzafa as an experience.

Paula Santiago Martín de Madrid.

Profesora del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Resumen: La ciudad contemporánea se articula en torno a la complejidad. Toda realidad urbana responde a una superposición de funciones que se encuentra determinada por el cúmulo de servicios que ofrece. Esta pluralidad genera una serie de dificultades: ¿cómo podemos interpretar la ciudad? ¿cómo podemos articular los significados que encierra?

Palabras clave: ciudad, urbe, barrio, imagen, lugar, Valencia.

Abstract: The contemporary city is articulated around complexity. Every urban reality relates to a superposition of functions which is determined by the range of services it offers. This plurality gives rise to a number of difficulties: how can we interpret the city? How can we articulate the meanings it holds?

Key Words: city, metropolis, district, image, site, Valencia.

*¡No hay morada cual la Rusafa!
Lluvias primaverales le dan las nubes.
La nostalgia por ella y por los míos
me hace sufrir como al poeta de Mosul*

Ar-Rusafi de Valencia

La ciudad contemporánea se articula en torno a la complejidad. Toda realidad urbana responde a una superposición de funciones que se encuentra determinada por el cúmulo de servicios que ofrece. Esta pluralidad genera una serie de dificultades: ¿cómo podemos interpretar la ciudad?, ¿cómo podemos articular los significados que encierra?, ¿cómo podemos hacer frente a su complejidad?

La experiencia que aquí presentamos se relaciona con una aproximación fotográfica efectuada sobre un barrio concreto de la ciudad de Valencia: Ruzafa. El carácter multicultural del mismo se ha podido constatar en los últimos años al quedar convertido en núcleo comercial y residencial de diferentes grupos étnicos, lingüísticos y culturales. La elevada tasa de inmigración que posee, especialmente si la comparamos con el resto de barrios de Valencia, llama la atención de cualquier observador. Este hecho ha supuesto que en un periodo relativamente breve de tiempo -poco más de una década- Ruzafa haya visto trastocada su tradicional fisonomía. Lenguas, religiones y costumbres diferentes conviven ahora en el entramado urbano de uno de los barrios más populares de la ciudad de Valencia.

Teniendo en cuenta esta situación hemos querido aproximarnos al barrio tratando de abordarlo desde una perspectiva que huyera de los estereotipos que parecen estar determinando la imagen que la ciudad de Valencia está proyectando de sí misma. Frente a un modelo *espectacularizador* que se basa en la venta de un producto netamente publicitario, hemos considerado más oportuno leer la ciudad desde lo que algunos calificarían como ilegible, es decir, interpretar la misma utilizando más que las grandes obras e intervenciones, aquellos fragmentos urbanos que desde lo mínimo nos están remitiendo a una realidad más amplia.

De este modo, el discurso del espectáculo al verse aplicado al espacio urbano se apoya en la obligada unificación del mismo. Ante el valor de lo diverso y la riqueza de lo plural, el discurso espectacular hace que el espacio quede definido por la *banalización*.² Ésta trae

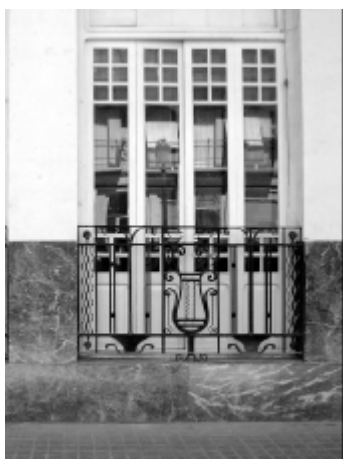
consigo una igualación globalizadora que, arrasando la simbología de lo particular, se plasma en cuestiones como las relacionadas con:

1. La ejecución de grandes intervenciones singulares.
2. La transformación del medio urbano en mercancía.
3. El desarrollo de un modelo especulador.
4. Y la conversión del urbanismo en una “congelación visible de la vida”, algo que ya fue señalado por el citado Debord.³

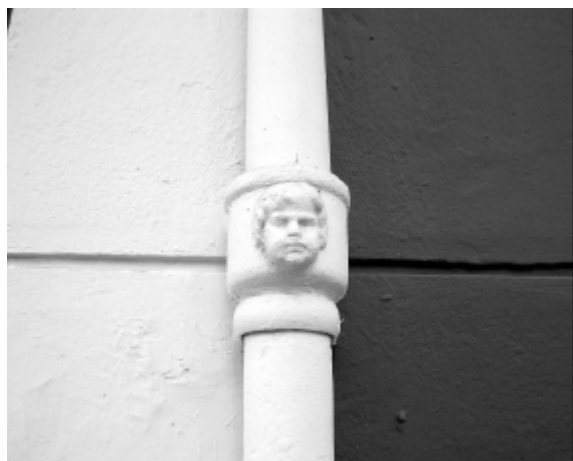
Al recuperar el detalle nos encontramos, de nuevo, con ese *menos es más* que el minimalismo puso de relieve y que ahora, en un contexto completamente diferente, reutilizamos con una intención alejada de la ortodoxia establecida por el movimiento norteamericano durante la década de los años 60 del pasado siglo. En este sentido, menos es más porque desde el detalle que ofrece cualquier calle, tenemos la posibilidad de entrar en un discurso que cuestiona el dominio de lo espectacular. Surge, por ello, una lectura que, elaborada desde lo erróneamente definido como insignificante, permite abordar la complejidad urbana desde una mirada que está a nuestro alcance. Esta accesibilidad es la que nos hace afirmar que la mirada suscitada por el microentorno es la que ayuda a mostrar las ciudades que esconde la propia ciudad.

El recorrido fotográfico que hemos efectuado no busca cerrar un itinerario. Tampoco pretende dotar a esa trayectoria de un sentido único. La aproximación a lo mínimo parte de un acto que esconde una doble faceta: caminar y mirar. La microciudad se genera desde el paralelismo de ambas acciones, ya que si algo ha quedado en el olvido en las ciudades contemporáneas es la posibilidad de encontrar en ellas una mirada que no sólo sea la del consumo. Detenerse en los detalles no pertenece al tiempo presente, ya que el nuestro no parece ser un tiempo de contemplación. Por este motivo consideramos que la lectura de lo insignificante actúa como metáfora de una recuperación. Lo sorprendente sigue siendo mirar, tal y como John Berger ha puesto en tantas ocasiones de relieve. Y mirar implica poner al descubierto el relato de una pequeña historia que es la que hace, por un lado, que cada calle hable con tantas voces como pisadas y miradas recoge, y que, por otro, cada barrio tome su definitiva configuración a partir de las vivencias de las gentes que habitan o habitaron los lugares y que en ellos se reflejan.

Sin embargo, la etimología de la palabra barrio remite a un espacio próximo que, aunque en la actualidad consideremos cercano



"Detalles" del Barrio de Ruzafa.



-el barrio es nuestra verdadera ciudad- en su origen era lo que resultaba alejado a la urbe. El término barrio deriva del árabe y, tal y como señala Joan Corominas, su antecedente más directo es la palabra *barr*, que alude a las “afueras de una ciudad”. Esta exterioridad se contrapone a la inmediatez que suscita el hecho de sabernos vinculados a un barrio. Desde esta perspectiva, el barrio se presenta como espacio que invita a ese caminar y mirar al que nos referíamos, un espacio que ayuda a dotar de valor semántico a la realidad mínima más inmediata.

En una sociedad que, tal y como sucede con la nuestra, se encuentra dominada por los valores que la técnica impulsa -velocidad, inmediatez, cuantificación...- la mirada queda imposibilitada para detenerse en detalles o fragmentos capaces de aproximarnos a una realidad que es la más cercana a nuestra experiencia. Ante la fuerza de lo virtual, percibimos una realidad que sólo es imagen. La ciudad se convierte en un espacio de tránsito incapaz de albergar algo que pueda quedar concebido como territorio ajeno a la colonización y al consumo. Esta incapacidad es la que hace que la ciudad carezca cada vez más de *lugares*, de ahí que nuestra búsqueda de lo insignificante suponga la apuesta por la recuperación de esos perdidos lugares.

El lugar, entendido desde una perspectiva antropológica, se convierte en centro de este recorrido por lo mínimo. Un recorrido que, pese a hallarse hecho a partir de imágenes, no por ello deja de cuestionar el carácter de esa otra imagen grandilocuente que, desvinculada de lo visible, se limita a inventar lo que vemos. Ante el espacio banalizado y repetitivo que produce lo espectacular, aproximaciones como las llevadas a cabo por Mircea Eliade -en el ámbito del espacio sagrado- o por Gaston Bachelard u Otto Friedrich Bollnow -dentro del discurso fenomenológico-, ponen de relieve un hecho: la importancia que el espacio vivido posee para el ser humano.

Este motivo impulsa a Bachelard a hablar del *espacio feliz* y de la *topofilia*. A través de estas expresiones el pensador francés intenta remitirnos a la realidad de los *espacios ensalzados* y a su más profundo sentido: “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación⁴.” La vivencia que se agrupa en estos espacios hace que los mismos se muestren cargados de vida o, por seguir utilizando una de las expresiones acuñadas por Bachelard, *concentrados de ser*.

En nuestra inmersión en el barrio de Ruzafa hemos buscado aquellos espacios que mostraban en su propia insignificancia, una densa concentración de ser. Nos enfrentamos, por ello, a una reevaluación de lugares, es decir, a una toma en consideración del lugar destinada a transformar dicho lugar en *lugar antropológico*. Recordemos que para Marc Augé éste actúa como *principio de sentido* y, por ello, como marco de significación simbólica. Al respecto, Augé escribe textualmente: “Justamente porque toda antropología es antropología de la antropología de los otros [...] el lugar, el lugar antropológico es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.”⁵

En tanto que fuente de referencia simbólica el lugar antropológico presenta un conjunto de rasgos: se trata de un espacio *identificador*, *relacional* e *histórico*, algo que en su propia y simple formulación se desgaja del sentido que poseen *los grandes espacios políticos o económicos*.⁶ Estos carecen de lo que podríamos considerar como posibilidad vivencial, ya que favorecen el que las relaciones con el entorno queden transformadas en una ficción. Al ser lo real el reflejo de lo global, lo globalizador se convierte en motor de una ficción. Tal y como Karl Marx puso de relieve y Guy Debord volvió a evidenciar, la ficción sirve para ocultar el hecho de que la vida quede reducida a mercancía y de que la mercancía se transforme en vida. Cualquier objeto alude a una fantasmagoría. Las cosas no pueden ser ya conocidas ni gozadas en sí mismas, dado que todo queda determinado por su valor de cambio. Este valor tiñe de irrealidad a una realidad que tan sólo se alimenta de fantasmas que el individuo genera y que el sistema acentúa a través de sus mecanismos económicos.

Ante una situación que nos desborda, que literalmente nos sobrepasa y excede –no olvidemos que es el exceso la figura que, a juicio del citado Augé, define la *sobremodernidad*–⁷, asistimos a la consolidación de un proceso que transforma radicalmente entornos, que configura paisajes y que virtualiza el espacio. Y todo ello dentro de un contexto que, tal y como hemos apuntado, se encuentra delimitado por una realidad globalizada. En relación con este hecho los lugares asumen una nueva geografía y el mapa que podría orientarnos en la misma conjuga lo real y lo virtual. Este el motivo que hace que nuestro mirar traiga consigo una necesaria reapropiación del caminar: sólo así podemos recuperar el sentido de una experiencia que se quiere próxima y vivida.

“La inmensidad –escribe Bachelard– está en nosotros.” Esto hace que, aunque resulte paradójico, “es a menudo esta *inmensidad interior* la

que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista".⁸ Lo mínimo asume un sentido simbólico que se relaciona con el valor de esa *inmensidad interior*. Lo insignificante ya no queda reducido a lo despojado de valor, sino a aquello que asume un renovado discurso que anula contradicciones. En palabras, una vez más, de Bachelard extraídas de su reflexión sobre *La amorosa iniciación* de Milosz: "[e]l problema que planteamos en esta obra es el de una participación más relajada en las imágenes de la inmensidad, una relación más íntima de lo pequeño y de lo grande".⁹

Lo que en otro momento se vivía en un espacio que constituía una metáfora o símbolo, y en el que se llevaba a cabo una proyección mental o imaginativa, ahora se proyecta a través de lo que Baudrillard califica de simulación. De este modo, nos configuramos desde una pérdida de la espacialidad que hace que nuestro entorno adquiera una existencia ilusoria y contradictoria. Sin embargo, tal y como Jean Clair afirma, "[e]l ojo necesita nutrirse constantemente de la prueba de lo real, del mismo modo que el espíritu necesita en todo momento comprobar la validez del trazo."¹⁰ Partiendo de ello, Clair va a efectuar una apuesta por la mirada entendida como cuidado. Haciéndose eco de un sentido heideggeriano Clair alude al *mirar como guardar*: "Mirar es guardar [...] mirar es tener cuidado, guardar, guardarse. Tener miramientos. Mirar es tener miramientos con lo que se ve."¹¹

Tan sólo el cuidado y la atención, es decir, los miramientos y consideraciones con nuestro entorno y con aquello que vemos, parece que va a permitirnos reconstruir los lugares. En esta reconstrucción huimos de los no lugares y, al hacerlo, recuperamos un espacio de memoria e identidad que la más reciente modernidad tiende a cuestionar y rechazar: "Si un lugar -recuerda Marc Augé- puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos."¹²

Ante la desmesura que suscitan las nuevas grandes escalas, convertidas en abstracciones que escapan a la experiencia cotidiana y a la capacidad cognitiva de los individuos, una experiencia como la propiciada en este recorrido por lo mínimo invita a pensar y vivenciar el espacio y el tiempo. Sólo así podemos enfrentarnos a la incapacidad de entendimiento y comprensión que despierta lo global. De este modo, perdernos en

lugares, detalles y fragmentos como los que aquí hemos recogido nos ayuda a descubrir más que la realidad de un barrio como Ruzafa, el sentido anulador que se oculta en ese juego de apariencias, ficciones y simulacros en el que se está convirtiendo la ciudad contemporánea.

Aunque ya lo hemos señalado, conviene volverlo a repetir: construimos en cada una de estas imágenes no la imagen de la ciudad –para eso está la publicidad turística e institucional–, sino una ciudad de imágenes. Acaso estas imágenes no sirvan más que para mostrar cómo lo externo, como pusieron de relieve los artistas románticos, se construye también desde la interioridad. Debido a ello, la Ruzafa que estas imágenes edifican podría ser tomada como el resultado de una mirada interna. Sin embargo, a ejemplo de los románticos, esa mirada no surge sólo de lo que sabemos, sino también de lo que desconocemos.

La imagen hace al que mira. ¿Qué belleza encontramos en lo mínimo? ¿Qué microciudad surge del detalle? ¿Qué historias relata lo insignificante? ¿Qué discurso se hace desde lo pequeño? ¿Qué vida se despliega desde lo exiguo? ¿Qué mirada genera lo minúsculo? ¿Qué percibimos desde lo imperceptible? Responder a estas cuestiones supone perdernos en el propio recorrido fotográfico propuesto y aceptar el valor del lugar devaluado. Es decir, aceptar el sentido simbólico de una microciudad que se construye no ya a golpes de especulación, sino en función de ciertos resortes simbólicos que habitan en la memoria de los lugares y en la historia de los espacios.

Un discurso paralelo se escribe en puertas de comercios abandonados y en esquinas olvidadas. Una historia intrascendente y sin héroes, pero que aún deja sentir su presencia en capas superpuestas de descoloridas pinturas, en el hueco de los azulejos perdidos, en la herrumbre de los cierres oxidados... Una presencia que también se rastrea en las persianas de madera carcomida, en los inútiles bosques de antenas, en los gigantescos contenedores que permanecen varados, en las desgastadas tapas del alcantarillado o en la multitud de pequeños rostros que nos observan y que actúan dirigiendo la lluvia desde las azoteas y tejados hasta las aceras y alcantarillas.

Recorrer ese discurso paralelo nos abre las puertas de la memoria.

A través de ésta recuperamos la vivencia de los lugares. Frente al olvido al que arrastra el modelo globalizador, lo insignificante pone de manifiesto el verdadero vacío semántico que genera dicho modelo. Gracias a ello la calle puede dejar de ser un tiempo de amnesia y transformarse en un espacio para la mirada y para el camino.

¹ El presente comunicado se encuentra estrechamente vinculado con la investigación llevada a cabo en el proyecto "La intervención artística como instrumento de análisis urbano. VLC: distrito abierto", dirigido por el profesor Joaquín Aldás. Nuestra colaboración en el mismo quedó circunscrita al distrito 2 de la ciudad de Valencia (Pla de Remei, Ensanche y Ruzafa). Los resultados de nuestra investigación han quedado recogidos en el texto "Microentornos: la experiencia de lo mínimo", actualmente pendiente de publicación en el libro de Joaquín Aldás y Paula Santiago *Centro y márgenes: la ciudad contrapuesta*.

² Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 143.

³ *Ibidem*, p. 145.

⁴ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr.), p. 28.

⁵ Augé, Marc, *Los no lugares*. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.), p. 58.

⁶ *Ibidem*, pp. 58 y 63.

⁷ *Ibidem*, p. 36. El exceso es una figura que define en su hiperabundancia todo un conjunto de transformaciones de índole temporal, espacial e individual. Al respecto, señala Augé: "Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate que corresponde a una situación que podríamos llamar de «sobremodernidad» para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso."

⁸ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pp. 221-222.

⁹ *Ibidem*, p. 228.

¹⁰ Clair, Jean, *Elogio de lo visible*. Fundamentos imaginarios de la ciencia, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 88.

¹¹ *Ibidem*, pp. 88-90.

¹² Augé, Marc, *op. cit.*, p. 83.

ART, ESPAI I CIUTAT, DEL "SITE-SPECIFIC" A LES VISIONS URBANES

Art, space and the city, from *site-specific* to urban visions.

Toni Simó Mulet

Facultat Belles Arts Múrcia

Resum: Aquest text aborda l'especial relació que existeix entre l'art i la ciutat. A partir de les pràctiques artístiques de les neoavantguardes dels anys seixanta i setanta, sobretot el minimalisme i la performance, es desenvolupen una sèrie de preocupacions que comencen a qüestionar l'objecte artístic i les institucions com a lloc expositiu. Així, la conquesta de l'espai i el lloc situa el naixement del concepte de l'art *site-specific*. Aquest text planteja la possibilitat de veure la fotografia urbana recent dins l'art contemporani, amb artistes com Beat Streuli, Thomas Struth, Olivo Barbieri, etc., com una de les manifestacions de la documentació del lloc de l'art *site-specific*.

Paraules clau: Fotografia urbana, performance, espai públic, percepció, lloc.

Abstract: This text approaches the special relationship that exists between art and the city. From the artistic practices of the neoavantgarde of years sixty and seventy, especially minimalism and the performance, a series of concerns are developed that start to question the artistic object and the institutions as an exhibition place. Thus, the conquest of the space and the place places the birth of the concept of the Site-specific Art. This text brings up the possibility to see the recent urban photography of contemporary art, with artists like Beat Streuli, Thomas Struth, Olivo Barbieri, etc., as one of the demonstrations of the documentation of the place of the *Site-specific* Art.

Key Words: Urban Photography, Performance, Public Space, Perception, Place.

0. Introducció

La intenció d'aquesta ponència és posar en relleu la significativa relació existent entre la ciutat i l'art contemporani. Establir connexions entre les pràctiques de l'art contemporani, i les crítiques de la ciutat com a fenomen cultural i social. Les interrelacions entre la ciutat i l'art contemporani són per si mateixes una de les bases del desenvolupament de les avantguardes artístiques històriques. En aquest breu text em limitaré a fer un recorregut per les pràctiques artístiques a partir de les neoavantguardes dels anys seixanta i setanta que van provocar una deslocalització del concepte d'art i del seu lloc expositiu.

Al voltant del concepte del *site-specific* es desenvolupen tot un material discursiu que qüestionaria no sols l'objecte d'art, sinó l'espai en què operava i el diàleg amb el context en què s'inseria. És doncs, aquesta preocupació per a assignar una relació física, social i cultural (una relació real de lloc concret) a la pràctica artística de finals dels anys seixanta i setanta la que posa de manifest les contradiccions, entre l'obra d'art autònoma i autosuficient, i la conquesta de l'espai (públic, privat, territorial, etc.) de les noves propostes artístiques: el *Land Art*, *Minimal Art*, *Art públic*, *Body Art*, *Happenings*, etc.

Amb la destrucció de les fronteres espacials de la galeria, el museu, de l'espai net, neutral, asèptic per part d'aquests corrents artístics, ens situem en la lògica de l'*Spatial Politics* (la política espacial), segons la definició de Rosalyn Deutsche.¹ El seu escenari preferent serà la ciutat, però també l'espai entés com a territori, mapa, lloc, passatge, etc. Una de les característiques d'aquest tipus de treball és la manera especial de relacionar l'obra d'art amb el lloc. D'aquest tipus de lligams concrets entre l'espai i obra d'art, sorgeixen els debats sobre el discurs que havia d'adoptar aquest gènere artístic. Així, aquesta pràctica heterogènia d'art contemporani ha vingut darrerament a denominar-se acadèmicament com a *site-oriented*, *site-determined*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-related*, etc. Amb una estètica urbana i un discurs espaciocultural, combina idees sobre art, arquitectura, disseny urbà, d'una banda, i teories sobre la ciutat, l'espai social i l'espai públic per una altra. Junt amb açò, també s'han adoptat teories de crítica urbana, el postmodernisme crític en art i arquitectura, així com també debats sobre la identitat política i l'esfera pública.

Les preocupacions artístiques dels anys seixantes estaven d'acord amb les crítiques socials i polítiques del capitalisme avançat. Així, el caràcter alternatiu i progressista de les proposicions conceptuals

d'aquests artistes, reformulaven la relació que els habitants de la ciutat havien de tindre amb el seu propi espai vital. La ciutat i l'espai habitat i urbanitzat havia crescut d'una manera desorbitada des de la industrialització de finals del segle XIX, els artistes i crítics intentaven qüestionar la degradació, l'aïllament, l'alienació en què s'havia convertit l'espai urbà. Aquesta resposta va ser presa pels artistes com una manera lògica d'estendre les seues preocupacions estètiques, ja que la ciutat es convertia en un lloc associat a la violència, la pol·lució, l'anonimat, etc. Però també era el lloc idoni per a contrarestar aquests efectes amb la urbanitat, la sociabilitat, l'intercanvi de coneixement, etc. Aquestes intervencions en l'espai, sempre controvertit, de la ciutat, interfereixen com a mediador cultural en un debat més ampli que implica processos econòmics, polítics i socials que tenen com a fi investigar sobre l'organització de la vida i l'espai urbà.

Segons comenta Tom Finkerpearl² en el seu text *La ciutat com a lloc*, la ciutat es definiria prou bé com el lloc de trobada de diverses preocupacions artístiques nascudes en l'època de la postguerra en els anys cinquantes i seixantes. En el cas d'Amèrica, però també extrapolable a l'Europa de la postguerra, la reconstrucció de les ciutats i la seua planificació va ser liderada per una idea de suburbanització, és a dir, la creació dels suburbis, el moviment de la població, l'evacuació de la ciutat tradicional i la pèrdua de tots els llocs d'interacció social. És el reemplaçament del carrer i la plaça per l'autopista i els grans centres comercials de la perifèria. L'escena urbana del lloc d'intercanvi social i comercial dels carrers és ara traslladada a l'escena del moviment continu de les carreteres i autopistes. Aquest nou urbanisme nascut de la postguerra divideix més que uneix els ciutadans, els aïlla en el seu quefer quotidià.

Els arquitectes i els urbanistes van ser acusats de destruir el sentit social i estètic de la ciutat, i d'alguna manera van ser cridats els artistes a tractar de salvar la ciutat. Bàsicament hi havia una esperança que els artistes pogueren revitalitzar la vella idea de la ciutat, o almenys ajudar a fer que la ciutat no fóra tan anònima, aspra i despersonalitzada. Per això es va definir l'estratègia de l'art públic. Les primeres comissions de l'art públic van ser per a les grans icones del modernisme, Picasso, Calder i Henry Moore, per exemple. Però, paral·lelament les propostes neoavantguardistes del conceptualisme, el minimalisme, havien treballat l'especial relació que existia entre l'obra d'art i el lloc que ocupava en l'exposició de la galeria d'art o el museu. Diverses formes de crítica institucional i d'art conceptual van desenvolupar un model diferent de relació de l'obra d'art amb el siti

d'exposició. Així, artistes com Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Morris, Robert Smithson, etc., van qüestionar la “innocència de l'espai” (Kwon, 2004:13) i el seu punt de vista únic i universal. Van concebre l'espai com una estructura cultural definida per les institucions de l'art. L'espai, doncs, deixa de ser neutral i universal per a implicar-se en la seua condició social, cultural i històrica.

El minimalisme, amb artistes com Donald Judd i Frank Stella, va ser un dels pioners a qüestionar les nocions d'un lloc fix i original per a la recepció de l'obra. Tot posant en contradicció la pròpia relació de l'obra amb el lloc (d'exposició). Segons Douglas Grimp,³ van ser els minimalistes els qui amb la insistència de la “recepció de l'obra”, van lligar conceptualment i al mateix temps van condicionar el diàleg de l'obra d'art a un entorn particular (Kaye, 2004:2).

D'aquesta manera convergeixen en la conquesta de l'espai (bàsicament de la ciutat), diverses propostes artístiques, entre elles el denominat art públic, i un grup heterogeni de propostes que podríem agrupar sota el nom de *site-specific*. Tots tenen en comú el fet de situar els seus procediments artístics en un diàleg o problematització de l'obra d'art amb el lloc, l'espai.

1. El site-specific i la performance del lloc

El terme *site-specific*⁴ hauria de ser considerat una hibridació màxima. La genealogia del *Site-specific Art* es podria situar en les neoavantguardes dels anys seixantes i setantes. El minimalisme interpreta la presentació de l'objecte artístic com un desafiament a les nocions cartesianes de l'espai, i a la seguretat de l'espectador en el seu punt de vista fix, únic i universal. Prenent la galeria com a lloc específic, els minimalistes, com per exemple Robert Morris, presenten formes unitàries com *Untitled* (1966). Aquestes formes semblen traduir les parets blanques de l'interior de l'espai de la galeria sobre les superfícies del treball escultòric. O també l'escultura *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965) permet que l'espai de la galeria penetre en l'objecte com una metàfora d'abolició de la peça, deixant tot el protagonisme al lloc, a l'espai concret de la galeria. Morris va concebre aquestes peces unitàries minimal com uns objectes que funcionen per tal d'aconseguir una sensació de connexió amb l'espai real i el temps real (Kaye, 2004:26). Les peces unitàries de Morris en realitat funcionen com una intervenció en l'espai de galeria, un espai que es presenta literalment buit, neutral. Morris presenta aquestes formes geomètriques com una

reproducció de l'estètica de la galeria. Però, és al mateix temps una funció teatral de l'objecte en l'espai, com ens assegura el mateix Robert Morris en les seues notes sobre escultura:

“La simplicitat de les formes no necessàriament equival a simplicitat de l'experiència. Les formes unitàries no redueixen les relacions. Les ordenen.” (Morris, 1995:8)

La contestació del minimalisme a l'espai idealista immaculat i pur del modernisme dominant queda doncs, patent. A partir dels pressupostos del *site-specific*, l'espai ordinari, els espais quotidians, el paisatge urbà laberíntic qüestionen la percepció i la recepció de l'art com una espai en blanc, com la tabula rasa d'on sorgeix la forma original. Els edificis, els parcs, les places, el paisatge natural i urbà serà el que determina contextualment les obres d'art. En última instància es tractava de realitzar una funció de l'espai real, en el qual l'ara i ací era condició imprescindible per a la realització i la percepció de la peça artística. L'objecte d'art havia de ser contingent amb el seu context. Es reestructura així el subjecte espectador des del vell model cartesià a un de fenomenològic en el qual l'experiència viscuda i el desig de resistir l'economia de mercat capitalista, són els imperatius de la nova mirada sobre el lloc.

Les aportacions del minimalisme a l'art *site-specific* també es basen segons Michael Fried (Kaye, 2004:3) en la concepció de l'objecte com quelcom experimentat en la seua situació, cosa que implica directament l'espectador. Amb la inclusió de l'espai i el temps en la visió de l'obra d'art el minimalisme entra en el terreny de la teatralitat. Amb l'émfasisació d'allò transitori i de l'acte efímer de la visió en la galeria, el minimalisme entra en la categoria de la teatralitat i de la posada en escena. És el que s'ha vingut a anomenar com la *performance del lloc* (la posada en escena del lloc).

Emergint a partir de les lliçons del minimalisme, l'art *site-specific* va estar basat inicialment en un procés d'enteniment fenomenològic i experimental del lloc. Així, partint dels atributs físics d'un determinat lloc (grandària, escala, textura, dimensió de les parets i habitacions, condicions lumíniques, etc.) es realitzen treballs com *Rooms measurements* (1969) de Mel Bochner; amb l'arquitectura servint de model espacial en molts casos. A través d'investigacions de la filosofia materialista i de la crítica institucional el lloc va ser reconsiderat com una xarxa interrelacionada d'espais i economies (estudi, galeria, museu, mercat de l'art, crítica de l'art). Artistes com

ara Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren, Vito Acconci o Dennis Oppenheim són alguns dels que van començar a “complicar l'espai” d'exhibició de l'obra d'art (Kwon, 2004:3).

La inclusió de la *performance* en l'art visual i l'arquitectura ampliarà el vocabulari espacial. Sorgeixen així les estratègies que qüestionaren l'estabilitat i les preconcepcions sobre el lloc i la localització. La crítica institucional va complicar aquest desplaçament de la noció espacial. La galeria, el museu es veia com una barrera i un mecanisme d'aïllament de l'obra d'art del món exterior. Les nocions d'objectivitat, desinterés i veritat associades a l'obra d'art autònoma del modernisme dominant, comencen a ser qüestionades, justament en la posada en escena de l'espai.

Una aproximació a la crítica del marc institucional és, per exemple, la sèrie de *performances* de Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art* en el Wadsworth Atheneum a Hartford. Es tracta d'una acció en què fa les tasques domèstiques de rentar, netejar, ordenar, etc. tot elevat les tasques domèstiques associades a la dona a la contemplació estètica. Laderman va desplaçar la noció d'espai museístic al context de la divisió social i de gènere entre les nocions d'allò públic i d'allò privat.

En aquest sentit la noció del lloc comença a expandir-se des de l'espai literal de l'art a la condició física d'una específica localització. L'espai s'articula d'acord a paràmetres polítics, socials i culturals com el cas de Hans Haacke, Michael Asher o Daniel Buren. Hans Haacke defineix el seu treball com a sistemes en temps real. La documentació d'esdeveniments i registres presos de la vida real representen una sèrie de relacions socials documentades que s'impliquen en els actuals esdeveniments del món real.

Paral·lelament, la desmaterialització de l'obra d'art va lligada al compromís amb l'espai polític i social exterior a la galeria i el museu. La vida quotidiana i l'espai urbà són ara les estratègies lògiques en la seua producció artística. La localització de les intervencions de Daniel Buren en l'espai urbà desenvolupen la funció d'esborrar les fronteres entre l'art i el no art, entre l'art i la vida quotidiana.

L'estratègia d'integrar l'art en l'entorn social va facilitar la proliferació d'un art que tractaria sobre temes com l'ecologia, el racisme, l'homofòbia, la marginació, etc. Açò va afavorir i va expandir el compromís dels artistes amb la cultura i la societat del seu temps.

Permetent l'actuació sobre els espais públics fora de l'àmbit tradicional i estètic de les institucions.

James Meyer⁵ distingeix aquesta divergència de l'espai entre un espai literal i un espai funcional. L'espai literal és el que actua sobre un espai singular *in situ*. La resolució formal de l'obra queda determinada per un lloc físic i entén el lloc com real, palpable i mesurable. És el cas, per exemple, de l'art públic fet *in situ* com el *Titled Arc* de Richard Serra. La percepció de l'obra reflexa el seu caràcter únic i circumscrit a un lloc que no es pot intercanviar. Es tracta d'una escultura que va ser comissariada per a aqueix mateix lloc. La seua funcionalitat és la de ser una obra permanent amb caràcter monumental. Com Serra va dir anys més tard sobre l'obra:

“és una treball *site-specific* i com a tal no pot ser recol·locat, traslladat en un altre lloc. Llevar l'obra és destruir l'obra” (Kwon, 2004:12).

Richard Serra va renovar la idea de monumentalitat aplicant criteris conceptuals de l'art *site-specific*. És una proposta que pensa el lloc públic sota un concepte de civisme, de marca permanent i referent en l'espai de la ciutat. El setge d'acció i d'intervenció física i el lloc discursiu i receptiu apareix com una solució contínua en la mateixa plaça de Nova York. Irònicament, la polèmica sobre el seu treball li va portar a destruir-lo per les queixes de la comunitat a què inicialment volia servir. La peça exalçava les característiques cíviques i socials de l'espai públic.

L'altra definició de James Meyer: l'espai funcional, de manera oposada a l'espai literal no incorpora l'espai físic i real.

“L'espai funcional és un procés que opera entre els diferents llocs, una projecció amb filiacions institucionals i discursives i els cossos que es mouen entre ells (el de l'artista sobre tots ells). És un lloc informatiu, un lloc on se solapen textos, fotografies, informes, vídeo, espais físics, documents i coses” (Kwon, 2004:29)

És a dir, és un lloc estructurat al voltant de la fragmentació, el desplaçament i la intertextualitat. És un itinerari en compte d'un mapa. És un *lloc al·legòric* segons definició de Craig Owens.⁶ Aquest tipus de treballs es basen en l'encadenament de diferents llocs i situacions a partir de jocs conceptuals i propostes de crítica social o institucional. El resultat és la concepció del lloc com a informació,

documentació del pas, i acció de l'artista a través d'una seqüència d'espais. En aquest itinerari l'artista desenvolupa una narrativa nòmada corresponent al moviment i canvi perpetu de lloc de l'artista. L'experimentació de l'espai i la teatralitat de l'obra d'art en la galeria van ser el punt de partida i la base per a atraure l'interés de l'art en els espais que estan fora de la institució artística. Així, el *Land Art* i l'*Earth Art* van dur a terme la lògica translació dels llocs remots (en el medi urbà o rural). Realitzats *in situ* i després documentats i informats per a ser exposats i retornats a l'espai de la galeria. Els treballs de Robert Smithson, amb el seu concepte del *site* i *nonsite*, són un exemple de com realitzar aquest desplaçament espacial.

Les sèries de Robert Smithson *Nonsites* de 1968 es basen en materials que han sigut arreplegats des de diferents llocs específics fora de la galeria; i han sigut depositats en rectangles minimalistes de ferro. Al costat dels materials exposats com una col·lecció de museu, hi ha unes descripcions geogràfiques i geològiques sobre els diferents llocs d'on s'han extret els materials. La intenció d'Smithson és que els *nonsites* funcionaren com un mapa o projecció sobre les propietats de l'espai, i la seua impossibilitat de constituir per si mateixos una entitat palpable. El que busca Smithson és la dialèctica i la contradicció entre la presència i l'absència d'aqueixos llocs, i la concepció d'espai expositiu de la galeria on són finalment desplaçats. Intenta mostrar les característiques pròpies de cada lloc determinat, posant en evidència el lloc real experimentat com quelcom il·limitat, i el lloc recreat en la galeria com quelcom limitat. S'intueix així la incapacitat dels *nonsites* de col·leccionar i reproduir el lloc real. I la contradicció que sorgeix en referir-se mútuament entre ells. Així, ell mateix declara que exposar un lloc és tant com esborrar-lo o negar-lo. Ell mateix declararà també que el *nonsite* prové de la comprensió dels límits i que tot art legítim tracta sobre els límits de la representació artística (Kaye, 2004:94). Però també, és un diàleg de la percepció sobre l'interior i l'exterior i el que Smithson presenta en la galeria és la planificació, la projecció d'aqueixa acció i d'aqueix concepte sobre els espais.

Altres artistes com Dennis Oppenheim i Vito Acconci també van trobar un llenguatge propi per a qüestionar les propietats de l'espai interior i exterior. Utilitzant els termes de l'escultura i els processos esculturals sobre el cos, sota la influència del minimalisme i el Land Art, Acconci i Oppenheim van abordar la relació de l'obra d'art amb el lloc a partir de la interpretació del cos com a material per a construir l'espai. A través de les performances es produeix un



Robert Smithson, Non-Site: *Line of Wreckage*, 1960-1979.

intercanvi entre el cos i el lloc. L'experiència del cos en l'espai de la ciutat és interpretada per Oppenheim en la seua *performance Sound Enclosed Land Area* (El so inclòs en una zona), on es reproduïx el so dels passos de l'artista en una àrea seleccionada de la ciutat. Reproduït l'enregistrament a la galeria, el document és presentat com un mapa i una memòria d'un lloc particular. I el rastre d'un lloc és mediatitzat per un altre (el de la galeria). A *One Hour run*, Dennis Oppenheim parodia l'Action Painting marcant línies en la neu durant una hora. Finalment és la imatge fotogràfica i el desenvolupament gràfic del projecte el que queda com a definició de l'ocupació i la marca d'un espai determinat.

Vito Acconci va ampliar el sentit de l'espai confrontant l'espai urbà amb el seu propi cos, per a desplaçar el sentit d'ubiqüitat de l'obra d'art en la galeria. En el seu treball *Following Piece* (1969), va perseguir una persona diferent cada dia a través dels carrers de la ciutat fins que entraven a un espai privat, açò durant un mes.

Acconci, Oppenheim i altres que van utilitzar la *performance*, van centrar el seu treball en la relació entre l'obra d'art, el seu emplaçament i l'espectador. En aquest sentit, el seu treball respon a un antropomorfisme i una teatralitat del cos en l'espai real i en l'espai de l'art, confrontant ambdós espais. Però el tipus de *performance* que van iniciar aquests artistes actua com una intrusió en l'espai perifèric de l'audiència, en l'àmbit privat de l'espai públic i de l'espectador. El cos és el mediador entre allò públic i allò privat, el que està fora i el que està dins.



Vito Acconci, *Blinks*, New York, 1969.

Per a Acconci, el cos i les seues manifestacions són l'únic canal de comunicació entre allò públic i allò privat. Així per exemple, prenent el cos i el seu funcionament biològic en la peça d'Acconci *Blinks* l'artista intenta captar amb la càmera la seqüència d'un passatge d'un subjecte pel carrer i el seu procés de desenvolupament. Intentant controlar els parpallejos involuntaris de l'ull, cada vegada que parpellejava feia una foto. El resultat és una interrelació entre la funció interior i privada del cos i l'exposició pública de l'espai de la ciutat. Una comparació de les activitats del cos i les activitats de l'espai. Un recorregut per la coses perifèriques de la noció d'espai i d'art. Les implicacions de les activitats i espais públics i privats van conduir a l'art a explorar etnogràficament i antropològicament l'entorn social i cultural.

2. Visions urbanes, l'art contemporani i la ciutat

2.1. La ciutat: espais i vistes

Les ciutats estan conformades més aviat per la seua evolució social que no pel seu determinisme biològic. La forma de la ciutat a través de la història també se'ns presenta com una eina de definició ideològica i produïda de forma social. Lewis Mumford en el seu llibre *The City in History*,⁷ ens comenta que la planificació de les ciutats que va sorgir de la il·lustració és l'expressió del desig de la purificació de tot allò que destorba visualment, i que no s'adiu a la racionalitat i l'ordenació dels ideals il·lustrats. Així, el concepte de planificació urbana com a especialitat i disciplina naix en el context de l'abstracció i de la mirada pulcra sobre l'ordenament de la seua traça. Aquest distanciament de la visió de la ciutat la trobem també reflectida en

Michel de Certeau en el seu llibre *The Practice of Everyday Life*,⁸ on ens diu que en la ciutat “La visió perspectiva i la visió prospectiva constitueix la doble projecció d’un passat opac i d’un futur incert sobre una superfície amb la qual es pot tractar” (Certeau, 1988:93-94). Aquest distanciament de la ciutat està lligat amb la mirada sobre ella, una mirada neta i universal. Així també, Michel Foucault tracta la planificació de la ciutat associada al punt de vista mèdic. Es a dir, aquell que quirúrgicament saneja la ciutat d’acord a uns principis de salut visual.

Per tant, la planificació de la ciutat es desvetla com una vista projectada sobre uns principis de control visual i grafisme racional. Així ho veiem en els mapes del metro o el mapes turístics i d’orientació de qualsevol ciutat del món. Una imatge de la ciutat és parella al concepte que en tenim d’ella. Una de les imatges més estereotipades de la ciutat és la imatge que ens ofereixen les postals que podem trobar als quioscs o llocs turístics de qualsevol ciutat. Les imatges de les postals representen la ciutat de la mateixa manera que els monuments històrics, representen la narrativa dominant de les vistes de la ciutat d’una manera idealitzada. En ambdós casos guarden poca relació amb l’experiència quotidiana dels habitants de la ciutat. Les imatges de les postals estan seleccionades per la seua capacitat de representar un lloc concret i simbòlic de la ciutat, mostren com estan fets i ubicats els edificis, els espais i les traces urbanes. Mostren l’ordre jeràrquic i també els llocs comuns que donen un cert ordre i normalització de l’entorn urbà.

El punt de vista distant de la ciutat produeix un efecte unificador de l’espai de la ciutat, i al mateix temps unifica el seu concepte. Aquesta abstracció de la visió de la ciutat, homogeneïtza el seus espais i jerarquitzava els seus valors mitjançant una simple relació de mesures. Així naix la cartografia visual de la ciutat on s’igualen els espais d’acord amb la seua funció i valor determinat (Miles, 2000:20-21). Els mapes de la ciutat són el representants d’aquest punt vista homogeni. Els mapes no indiquen les especificitats dels barris, els carrers o la simbologia històrica i quotidiana dels diferents espais. Estan construïts segons el model de planificació, i el poder que atorga als planificadors de representar una ciutat en la qual la vida dels seus habitants està absent. La forma i la visió de la ciutat està històricament doncs lligada a la planificació. Hi ha doncs, una separació entre el que el planificador traça en els mapes i la construcció real de la ciutat en el dia a dia dels seus usuaris.

La imatge de la ciutat és creada o projectada des de diversos mecanismes al servei de l'ordre, la disciplina, i els poders econòmics i polítics. Així per exemple, actualment es prioritza la lliure circulació de béns i persones. Per això, les grans infraestructures de comunicació estan projectades en base a una subordinació de totes les altres zones urbanes a les autopistes, aeroports, etc. El flux del transport no respecta ni zones particulars, ni barris habitats. El procés d'exclusió de les zones no productives aboca a considerar el carrer dels habitants de la ciutat com un asil per a ancians. L'exclusió i el confinament de la ciutat viscuda i habitada és la imatge dominant de les ciutats globals que emergeixen.

2.2. L'art contemporani i la ciutat

La fotografia i la ciutat moderna són un fenomen simultani. La pràctica de la fotografia evoca d'alguna manera l'espai urbà, és el tema més assidu i més característic del mitjà fotogràfic per se. La ciutat conté en ella mateixa tots els materials i les experiències que es poden relatar dins la fotografia. La forma de reproduir la ciutat amb el seu ordre, seriació i estandarització són també elements característics de la fotografia. Parlant de la ciutat moderna en connexió amb la fotografia i el cinema, Walter Benjamin va comentar la igualació que produeix la ciutat i la fotografia en la percepció igualitària i universal sobre les coses. La percepció de la ciutat és un dels temes recurrents de la fotografia. El sentit de l'urbanita és la pràctica quotidiana de veure i ser vist, com la figura prototípica del *flâneur* de Baudelaire. De fet, passejar sense rumb i observar i ser observat és un dels jocs per excel·lència de l'urbanita. Amb una passió voyeurística, la mirada i la imatge urbana ajuden a comprendre les nocions i les fronteres entre els espais urbans públics i privats.

Així, la fotografia urbana⁹ va estar condicionada per la fotografia documental de reportatge dels anys cinquantes i seixantes, amb fotògrafs com Walker Evans, o Lee Friedlander. La irrupció de la televisió i la cultura de masses fa entrar en crisi aquesta manera espontània de retratar la quotidianitat i la urbanitat, els mitjans de comunicació ho feien millor i més ràpid. Per altra banda, el conceptualisme reformula, com ja hem dit abans, la manera de mirar els espais urbans. El conceptualisme amb els seus plantejaments de *site-specific* i d'expansió de l'espai de representació artística, aboca a la fotografia a replantejar sota les formes de determinació ideològica, la manera de documentar la vida urbana i quotidiana. Així com també incorpora la lectura social, estructural, del significat espacial de la



Beat Streuli, *Oxford Street*, fotografia, 1997.

ciutat. El periodisme s'encarrega de posar-li el peu de lletra a les fotos documentals, mentre la fotografia com a art viatja cap a altres fites de significació conceptual i espacial.

De la manera de veure particular del fotògraf es passa a la manera complexa d'interpretar els missatges polítics, les implicacions socials en l'estructura de representació de la imatge urbana (Campany, 2005:28). Paral·lelament també, la fotografia urbana havia d'acceptar el repte que la vida quotidiana en la ciutat global actual, havia accelerat el seu canvi. Aquest canvi radical, com a conseqüència de l'expansió mundial del capitalisme, confronta la visió de la vida urbana que es tenia històricament. El nou llenguatge fotogràfic urbà és conscient de les profundes divisions socials, de la inestabilitat de l'espai i de l'economia, i dels paisatges industrials en declivi que van apareixent a les noves ciutats de la hipermodernitat. Amb el creixement de les telecomunicacions i les funcions telemàtiques de la vida urbana, desapareixen molts llocs comuns de la ciutat moderna i esdevenen espais més sofisticats i invisibles materialment. Molts dels fotògrafs representaran precisament la desubicació del ciutadà mitjà respecte dels avanços tecnològics i materials de la ciutat i l'empremta que han deixat en els seus espais construïts.

Edward Soja comenta sobre els canvis produïts en el nostre entorn urbà: "hem de ser conscients sobre com l'espai pot ser construït per amagar les conseqüències que té per a nosaltres, com les relacions de poder i disciplina estan inscrites sobre l'espai de la vida social, que se'ns presenta aparentment innocent, com les geografies humanes estan plenes de política i ideologia" (Campany, 2005:28). Així, la

representació de la nova ciutat havia de reflectir aquest nou entorn i trencar amb el hàbits i les percepcions de l'antiga noció d'espai urbà. Aquestes noves representacions urbanes qüestionen les narratives oficials, i sobrepassen els límits d'interpretació de la ciutat que fan, per exemple, els plànols de les ciutats i les targetes postals. Més enllà de les vistes abstractes i disciplinades, dels edificis enlluernats i "representatius" del poder i la ideologia oficial, estan les aproximacions al nou espai urbà que desestabilitzen la normativa urbana. Humanitzen la vida social de l'entorn urbà.¹⁰

Així per exemple, Beat Streuli en els seus treballs de camp situats a la ciutat, s'aproxima a l'espai urbà des de la vessant més humana, representant autèntics retrats de persones anònimes en els seus quefers quotidians. Streuli representa l'escenografia urbana de ciutats d'arreu el món (Sydney, Birmingham o Bangkok) com el revers de les postals o els plànols de la ciutat. És capaç d'admetre la diversitat dels moments de la vida, recreant la tècnica del *voyeur*, i exalçant els gestos, els moviments insignificants de les persones amb el fluir per l'espai públic més popular: els carrers i les voreres.

Les sèries *Heads* de Philip-Lorca diCorcia incorporen la il·luminació del flaix en els seus emmarcaments de personatges anònims. Aquestes fotografies estan fetes de manera inadvertida. Les fotografies de Martin Liebscher ens parlen de la compressió de l'espai i el temps en la ciutat. A través de la tècnica fotogràfica i del moviment de la càmera, Liebscher ens presenta l'experiència de la ciutat com una cosa que està contínuament en moviment, que està en procés. Les imatges ens parlen de velocitat, d'acceleració i deceleració en la teoria del caos, de la mobilitat en la vida moderna.

En el treball de Thomas Struth les imatges compostes formalment de l'entorn construït, ens reporten una lectura de la superfície fotogràfica com a document social, exempt de personatges. El seu intent és revelar i fer entendre de manera reflexiva la formació d'espais urbans, i la seua genealogia dins un paisatge urbà que és inadvertit pel vianant. Candida Höfer, aborda els espais institucionals creats al servei de la cultura, l'arxiu, la col·lecció i la ciència. És l'espai urbà interior per excel·lència, el que fixa i determina la nostra civilització. És el lloc civilitzat per se oposat a l'espai vivencial del carrer i les autopistes.

Les *House Series* de Thomas Ruff es un treball fet a partir d'una documentació de l'entorn urbà de l'artista, explorant el territori

comprés només a una hora de cotxe del seu estudi. Ruff treballa les sèries a partir de patrons existents com les targetes postals, les fotografies de premsa, de passaport, material existent a partir d'una forma de concebre les coses de manera arxivística i seriada. Així, els entorns urbans d'edificis corrents que representa Ruff són el lloc banal i comú de l'ara i ací. Representen la transposició icònica del seu entorn, contraposades a les vistes meravelloses de la ciutat que apareixen en els anuncis de premsa o en les targetes postals.

El treball d'Andreas Gursky se centra en elements distintius de la nostra civilització, recrea els espais que la nostra cultura urbana ha anat creant al llarg del vast territori urbanitzat a tot el món. Així, un port d'Itàlia està connectat amb la borsa de Tokio i així successivament. La fotografia de la borsa de Tokio és una versió personal d'una fotografia de premsa que va veure Gursky viatjant a Japó. El tema recurrent del viatge i la cartografia dels nous espais funcionals creats per l'home és present en tota la seua obra. La imitació dels plànols i de la cartografia de les seues fotografies la veiem exemplificada en l'aparició del cos humà disminuït i formant part del paisatge i "l'espai tecnològic".

Els treballs de Michael Awad revelen la seua capacitat de capturar l'experiència del desplegament de la percepció del temps i l'espai en una sola imatge fotogràfica. Awad utilitza velles tecnologies de reconeixement fotogràfic aeri amb una versió digital. Això li permet fer fotos exposades des de trenta segons fins a una hora de durada. La seua tècnica li permet captar imatges estàtiques que contenen el moviment. El projecte d'Awad consisteix en la documentació de la ciutat sencera, de manera arqueològica, enciclopèdica, vernacla, i indexada. La seua forma de prendre les fotografies, en moviment mentre camina o condueix per la ciutat, emula la figura del *flâneur*. Un *flâneur* en constant moviment que registra el pas del temps i la comprensió de l'espai.

La fotografia de Massimo Vitali documenta l'experiència de les masses en els espais dedicats a l'oci. Aquests espais es caracteritzen per formar part de l'entorn construït. L'espai de l'oci té unes característiques especials per la seua arquitectura, dedicada a l'esbargiment, a la concentració massiva de consumidors. Aquestes fotografies ens parlen d'uns costums i uns espais estandaritzats que tenen com a meta la relaxació, l'aventura, el temps lliure, les vacances, etc.

Olivo Barbieri (fig. 4), va començar a partir de 2003 a produir una sèrie de fotografies panoràmiques de ciutats. Aquestes eren vistes aèries fetes des d'un helicòpter i per la manipulació de la lent les fotografies apareixen borroses i amb un estrany efecte de distorsió de l'escala. El que produeix és una miniaturització i una simulació semblant a una maqueta de la vista urbana. El que canvia en la mirada urbana d'Olivo Barbieri és el qüestionament de la visió urbana com a efecte de les càmeres de vigilància. La poètica de la mirada sobre la ciutat posa en consideració el paper de l'artista com a pensador i crític urbà. El desig de controlar i vigilar visualment l'espai públic de la ciutat queda palesa en el treball d'Olivo Barbieri, com una contrapoètica de la vigilància. Les imatges d'Olivo Barbieri responen a l'impuls cartogràfic d'abastar, projectar, visionar el conjunt del territori urbà.

3. Conclusió: la documentació del lloc com a lloc

Les pràctiques del *site-specific* que hem estat veient fins ara ens donen una idea de la complexitat i les incerteses que han plantejat aquests artistes en la relació entre l'espai, el lloc, el siti, etc., i l'obra d'art, o més aviat, la pràctica de l'art. Dins del *site-specific* hem parlat de l'escriptura sobre el lloc, el no lloc, l'espai virtual i el real, la projecció del lloc, la indeterminació del lloc, de l'espai urbà, de la contraposició de l'espai de la galeria i l'espai públic, la *performance* i el lloc, etc. Aquesta varietat de pràctiques emergides des del conceptualisme i el minimalisme, el *Body Art*, *Process Art*, *Land Art* etc., descobreixen una complexitat d'esdeveniments i processos en què el lloc i la busca d'espais és el tema principal. On les qüestions, les qualificacions, les limitacions, les ampliacions del *site-specific* queden sempre en un joc permanent.

És per açò, que un examen atent a aquests treballs *site-specific* ens indiquen un permanent intercanvi entre l'obra, la seua execució i la documentació resultant. És en la documentació fotogràfica o textual on ens imprimeix una sensació d'impossibilitat de reproduir o registrar els treballs *site-specific* en altres llocs i amb altres mitjans. Aquesta documentació actua sobre les complexes relacions entre l'obra d'art i el lloc.

La representació de l'acció i del lloc per mitjà de la documentació fotogràfica o gràfica constitueixen un índex que recupera el lloc, el tema i el procés artístic sobre el lloc determinat. Els treballs que incorporen processos de documentació en les seues aproximacions



Olivo Barbieri, *Site specific Rome 04 (1)*, fotografia, 2004.

al lloc, a l'espai, efectuen una especificitat del lloc en l'intercanvi entre documentació i esdeveniment. En aquest cas la documentació fotogràfica actua en absència del lloc. Cal recordar els *nonsites* de Robert Smithson que actuen com una revisió limitada del projecte. Els *nonsite* es presenten en forma de projecte o traçat del lloc, que en aquest cas s'identifica amb la documentació fotogràfica o d'una altra forma.

Així, les fotografies que hem estat comentant, sobre espais urbans o de la supermodernitat urbanitzada de Beat Streuli, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Philip-Lorca diCorcia, Olivo Barbieri, etc., actuen com un desplaçament o substitut del lloc i l'espai. Aquestes fotografies representen la correspondència documental de la *performance* del lloc, de la teatralitat de l'espectacle de la vida i l'espai urbà. Són els corresponents documentals del procés documental i contextual fet pels minimalistes, els conceptualistes i la documentació de les performances, el *Body Art*, *Earth Art*, *Process Art* dels anys seixanta i setanta. Aquestes pràctiques artístiques estan encarnades en les visions urbanes de la darrera fotografia contemporània.

Aquestes visions urbanes comparteixen la tendència en l'art contemporani a representar l'esfera pública en termes de la significació mediàtica de la imatge. Aquesta imatge no solament està interferida pels mitjans de comunicació sinó també, en el coneixement històric del lloc, de l'espai públic. Altres artistes contemporanis com Jeff Wall, Peter Fischli/David Weiss, Stan Douglas o Douglas Gordon, per exemple, han incorporat a la seua agenda artística tot el material de "l'esfera postpública". Aleshores estariem parlant d'una nova concepció de l'espai públic i de l'art públic en relació a la ciutat.

¹ Veure Rosalyn Deutsche *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, 1996.

² Tom Finkelpearl fa una visió crítica dels usos de l'espai públic i l'art a "Introduction: The City As Site", *Dialogues in Public Art*, MIT Press, 2001, (p. 3-51).

³ Douglas Grimp en el seu llibre *On The Museum's Ruins*, MIT Press, 1993, comenta que la crisi de l'obra d'art i de l'artista va fer centrar l'atenció cap a l'espectador i la seua percepció de l'entorn. És a dir, el desplaçament que va provocar el minimalisme va ser en favor del lloc i la manera en què es visualitzava l'obra d'art, (p. 16-17).

⁴ El naixement del terme site-specific i les seues relacions amb l'art de la instal·lació, l'escultura minimal i la performance apareix en divesos textos com per exemple: Erika Suderburg, "Introduction: On Installation and Site Specificity" a *Space, Site, Intervention*, Londres, University of Minesota Press, 2000 (p. 1-22) o Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Londres, Tate Publishing, 2005, (p. 48-81).

⁵ James Meyer teoritza sobre la transformació del site-specific a partir del canvi de l'espai literal a l'espai funcional. Aquest canvi promourà un nou tipus d'art basat en el nomadisme de l'artista i les idees de viatge, mobilitat, transitorietat d'artistes, com per exemple: Renée Green, Christian Phillip Müller, Mark Dion, etc. Veieu "The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity" a (Suderberg, 2000:23-37).

⁶ Craig Owens comentant el treball de Robert Smithson i la seua noció del lloc oposat al de Richard Serra en la seua obra *Titled Arc*, "The Allegorical Impulse: Toward A Theory Of Postmodernism", a *Beyond Recognition*, Berkeley, UCP, 1994, (p. 27-28).

⁷ Lewis Mumford, *The City in History*, Harcourt Brace And World, 1961, Nova York.

⁸ Veure especialment el capítol VII "Walking in The City" (Certeau, 1988:91-130)

⁹ La fotografia urbana, també anomenada fotoperiodisme de carrer, en els seus inicis estava lligada a la documentació poètica de la ciutat i la seua pulsio vital diària. La memòria gràfica i periodística de cada època es mirava a través del document amb fotògrafs com Robert Frank, Garry Winogrand, William Klein, etc. Però, al mateix temps es reivindicava com a art per entrar als museus. Veure Susan Bright, *Art Photography Now*, Londres, Thames and Hudson, 2005, (p. 192-193).

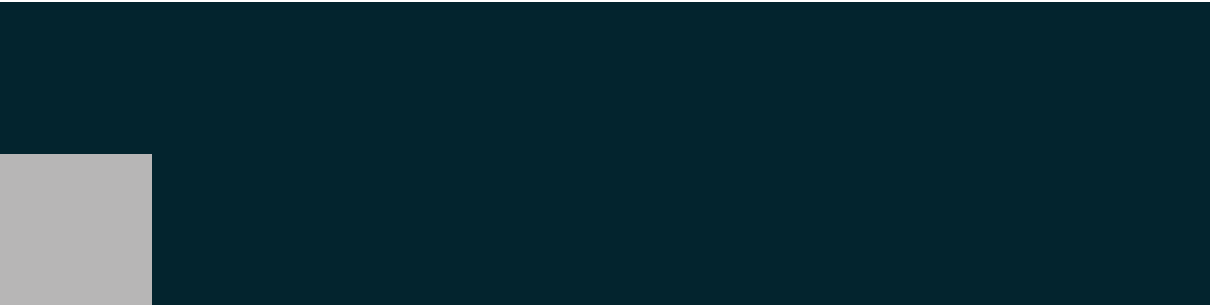
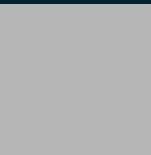
¹⁰ Els situacionistes amb Guy Debord, van ser dels primers a qüestionar la representació de la ciutat amb mapes i vistes abstractes i racionals. Veure per exemple Andrew Hussey, "The Map is Not The Territory" a Steven Spier ed., *Urban Visions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, (p. 215-228).

Bibliografía

- Ardenne, Paul (2006) Un arte contextual. *Creación artística en medio urbano*, en situación, deintervención, de participación, Cendeac, Murcia.
- Bishop, Claire (2005) *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, Londres. Campany, David, ed. (2005) *Art And Photography*, Phaidon Press, Londres.
- Certeau de, Michel (1988) *The Practice Of Everyday Life*, California University Press, Berkeley.
- Finkelpearl, Tom (2001) *Dialogues In Public Art*, MIT Press, Cambridge
- Kaye, Nick (2004) *Site-Specific Art: Performance Place And Documentation*, Routledge, Londres.
- Kwon, Miwon (2004) *One Place After Another: Site Specific Art And Locational Identity*, MIT Press, Cambridge.
- Meyer, James (2001) *Site-specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing, Londres.
- Miles, Malcolm (2000) *Art Space And The City*, Routledge, Londres.
- Mumford, Lewis, (1961) *The City in History*, Harcourt Brace And World, Nova York.
- Spier, Steven, ed. (2002) *Urban Visions, Experiencing And Envisioning The City*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Suderburg, Erika, ed. (2000) *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota

mesa redonda





ACTIVISMO Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA, VALENCIA UNA CIUDAD HECHA A GOLPES DE SALVEM.

Activism and citizen participation, Valencia a city made of salvem.

Miquel Guillem.

Profesor del Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, U.P.V.

Hola, buenas noches. Vamos a comenzar la mesa redonda que hemos titulado Activismo y participación ciudadana, Valencia una ciudad hecha a golpes de Salvem.

Antes de comenzar, me gustaría agradecer a la organización del congreso y en concreto al director Joan Llaveria por habernos encargado esta actividad. Quisiera destacar mi sorpresa al leer el título del congreso Próxima parada Berlín-Valencia. Dos ciudades evidentemente apasionantes, y que en apariencia no tienen nada que ver una respecto a la otra. Berlín con un centro histórico absolutamente destrozado por los bombardeos y la división de la posguerra ha tenido que enfrentarse a la necesidad de rehacerse.

Curiosamente nos encontramos ahora a Valencia en una situación igual. Una ciudad antigua a la que parece que quieren bombardear adrede para hacer un centro histórico nuevo, moderno. Nos encontramos entonces con una disyuntiva, propiciada por una serie de circunstancias en las que imagino que se abundará a lo largo de todas las jornadas de este congreso.

Pensamos que este bombardeo que nos quieren hacer para destrozarnos cosas y hacer otras nuevas, no es compartido por ninguno del resto de miembros de la mesa, no corresponde a criterios de sostenibilidad. Es decir, destrozarnos un patrimonio, para hacer otra cosa. Evidentemente estamos por la modernidad, estamos por el cambio, estamos por la evolución. Pero la propia evolución ha de ser natural y capaz de ser comprendida y hecha propia por los propios ciudadanos.

La ponencia de Emilio Martínez nos da pie también a pensar que en Valencia, como en el Estado Español, se invierten fondos públicos a la cultura, al arte, y al arte de entorno. Pero todo se entiende de manera muy diferente a lo que entendemos nosotros. Si salimos de la facultad y vamos a cualquier pueblo de los alrededores nos podemos

encontrar con un rosario de rotondas decoradas por un artista o un "seudo artista", todo eso hecho con dinero de todos. En Berlín, los artistas tienen la opción de participar en concurso públicos para realizar proyectos escultóricos y son convocados por las instituciones. Y el mismo sistema emplea las obras privadas.

A lo largo de esta noche, podremos atender el punto de vista de la ciudadanía, de las organizaciones no gubernamentales. No me voy a extender más puesto que no soy el objeto de la mesa, sino los invitados.

AQUESTA REMOR QUE SE SENT

This rumour that feels.

Carla González Collantes

Licenciada en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Filología de la Universitat de Valencia y doctora por la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

Retrocedim enrere en el temps. Situem-nos a finals dels anys 60 i principis dels 70. És aleshores quan veuen la llum els nous moviments socials (NMS), és a dir, el feminisme, l'ecologisme i el pacifisme. Aquests moviments s'originen en el marc del cicle de lluites i protestes d'un moviment social més ampli: les revoltes estudiantils del 68. En aquest període també es forja un altre moviment social de base urbana i organitzat per barris, les reivindicacions del qual s'entremesclen amb les d'altres moviments: és el moviment ciutadà.¹

A la ciutat de València trobem mostres d'aquest incipient moviment. La dictadura no va poder silenciar les veus que reclamaven la participació ciutadana. Durant el període predemocràtic, quan governava Adolfo Rincón de Arellano, es va articular la campanya *El Saler per al poble*, en defensa de la Devesa. Posteriorment a aquesta iniciativa, als anys 80, es va gestar una altra consigna: *El llit del Túria és nostre i el volem verd*. Les agressions a l'horta han generat també successives mobilitzacions. Des de 1978 fins a 1984 es va iniciar el primer alçament en defensa de l'horta. Just Ramírez, Pep Lluch *Rellamp*, Miquel Gil, Antoni Corell i Joan Olmos -agrupats a partir de 1980 en l'associació Amics de l'Horta - foren alguns dels que s'aixecaren en contra del projecte del III Cinturó de Ronda del Pla Arterial de València.

Aquest període ve seguit d'una etapa en què es viu una (aparent) desmobilització. Però prompte es torna a escoltar la remor. En la dècada dels 90 es produeix un reviscolament causat per la confluència de diferents circumstàncies a nivell local, nacional i internacional. En aquest context de mobilitzacions destaca l'anomenat "moviment antiglobalització" (moviment de moviments). A València aquest renaixement es percep de manera considerable. Conflueixen diferents factors que possibiliten la (re)aparició de diferents moviments socials: un seguit de mancances (estructurals, organitzatives i ideològiques o valoratives) i un context favorable² (Ibarra, 2000: 9-10).

Quant a les *mancances estructurals*, és evident que els Salvem han sorgit, precisament, per tensions estructurals (urbanes o, tot dientles coses pel seu nom, d'especulació urbanística). Tensions que han generat i generen vulneració d'interessos molt concrets, visibles i sentits. Vulneració, fins i tot, de drets humans. Des de l'Ajuntament de València, tal com es denuncia des dels diferents Salvem, s'aplica una estratègia molt senzilla: degradar per a especular. La degradació que precedeix tot procés d'especulació ha estat i és evident en tots aquells barris on l'alcaldeessa, Rita Barberà (PP), ha volgut executar diferents projectes urbanístics.

També es perceben *mancances organitzatives*. Els Salvem sorgeixen perquè altres organitzacions que haurien de fer front a les agressions que pateix la ciutat de València no s'hi impliquen. Els Salvem apareixen davant la inexistència d'un contrapoder que s'opose a l'especulació i a l'expansió urbanística. Per tant, els Salvem omplim, d'una banda, el buit que han deixat els partits polítics de l'oposició i, d'altra banda, el de les associacions de veïns.

Per últim es troben les *mancances ideològiques o valoratives*. Els Salvem estan formats per gent afectada –directament o indirecta– per un problema concret. Tanmateix, darrere del sorgiment, arrelament i expansió dels Salvem, hi ha molt més que un problema específic. Els Salvem són la resposta d'una ciutadania inconformista. Els Salvem són, en part, una conseqüència del ressorgir de la consciència ciutadana. És important percebre com la ciutadania –o almenys una part d'aquesta– s'implica en els problemes que assetgen l'entorn que l'envolta. El cas dels Salvem és un exemple més d'aquesta aposta per la necessària participació ciutadana.

València s'ha convertit durant els últims anys en una “ciutat assetjada”, una ciutat procliu al sorgiment dels Salvem i d'altres moviments de protesta ciutadana. Amb l'arribada del Partit Popular a l'Ajuntament de València (1993) i a la Generalitat Valenciana (1995) augmenta el nombre de projectes urbanístics i d'infraestructures que malmeten el patrimoni. Les reaccions no es fan esperar. Creix la consciència patrimonial i, alhora, decreix la confiança vers l'administració i certes actuacions urbanístiques impulsades sovint per aquesta. (Re)naix la participació ciutadana. És en aquest context, favorable, que cal situar l'aparició dels Salvem. Tanmateix, si és important el context, tant o més ho és la gent: el grup de persones amb voluntat de mobilitzar-se conjuntament enfront de diferents problemàtiques, tot assumint una identitat col·lectiva.

La gènesi dels Salvem a la ciutat de València la constitueix la coordinadora Salvem el Botànic-Recuperem Ciutat, que va nèixer l'any 1995. Arran d'aquesta mobilització ciutadana s'han conformat d'altres iniciatives cíviques que atenen nombrosos problemes urbans, territorials i mediambientals (Salvem el Cabanyal-Canyamellar, Defensem la Punta-Salvem l'Horta, Salvem Russafa-Defensem un barri històric, Salvem el Pouet...).³ S'ha de deixar clar, però, que a València no són únicament els Salvem els qui es mobilitzen en defensa del patrimoni. Algunes associacions veïnals -ja existents- també s'han mobilitzat enfront d'aquestes agressions (l'Associació de Veïns La Boatella, Amics del Carme i l'Assemblea de Veïns de Benimaclet en són algunes d'elles). D'altres s'han creat arran de problemàtiques especulatives concretes (com ara l'Associació de Veïns de La Punta La Unificadora o l'Associació Atzucac). També s'han sumat a la defensa del patrimoni altres col·lectius de divers tarannà (Revolta, Jove Germania, Per l'Horta, Maulets, Acció Ecologista Agró i Marfull, per posar alguns exemples). Els okupes també han constituït un front contra l'especulació urbanística. El moviment ciutadà, en ocasions, troba en els okupes uns aliats: "los temas clásicos vecinales son reapropiados por otras organizaciones más jóvenes y radicales (ecologistas y okupas, por ejemplo)"⁴ (Adell, 2000: 42). I a l'inrevés: "El movimiento vecinal (...) se acerca y se alía, con muchos matices propios de su heterogeneidad, a las reivindicaciones y luchas del movimiento por la ocupación"⁵ (González/Pelàez/Blas: 2002: 201). Aquestes "aliances" es fan paleses en alguns casos concrets a la ciutat de València (La Punta, el Cabanyal, el Carme...).

L'existència dels Salvem va unida a la paraula, a l'elaboració de discursos carregats de raó. Aquests moviments han dit "no" a la destrucció de l'horta (de La Punta, del Pouet o de Benimaclet); han dit "no" a l'enderrocament de 1600 cases al Cabanyal, un barri declarat BIC; han dit "no" a la construcció de "tres tristes torres" al Solar de Jesuïtes, etc. Han dit i diuen "no" ahora que han elaborat i elaboren alternatives. Alternatives possibles que aposten per una ciutat més sostenible; una ciutat que mira al futur sense renegar del passat; una ciutat que vol créixer construint, i no destruint. Diu Jorge Riechmann que "Los NMS son al mismo tiempo movimientos "negativos" de protesta, de rechazo frontal de muchos rasgos perversos de las sociedades industriales avanzadas, y también portadores "positivos" de una alternativa o imagen de la sociedad mejor: otra forma de vivir, relacionarse y trabajar; nuevos modos de producción, convivencia y consumo"⁶ (Riechmann, 1994: 60). El paper dels Salvem ha estat alertar sobre perills i malestars i, ahora, proposar solucions o alternatives.

per tal d'inventar una ciutat més habitable, més respectuosa amb l'entorn i amb les persones que li donen vida.

La paraula, però, sempre ha anat unida a l'acció. Defensa Alberto Melucci que "Los movimientos son medios que nos hablan a través de la acción. No se trata de que no empleen la palabra y *slogans* o mensajes, sino que su papel como intermediarios entre los dilemas del sistema y la vida diaria de las personas se manifiesta principalmente en lo que hacen: su mensaje central consiste en el hecho de que existen y actúan (...). A través de lo que hacen y de su forma de hacerlo, los movimientos anuncian que existen otros caminos, que siempre habrá otra forma de enfocar un asunto, y que las necesidades de los individuos o de los grupos no pueden reducirse a la definición que de ellos hace el poder" (Melucci, 1994: 145-146). De fet l'acció és una manera més de parlar.

Una de les novetats que aporten els nous moviments socials respecte als vells (el moviment obrer i sindical), rau en les formes d'acció que empren. Rucht les analitza i les sintetitza així: (I) els grups i les organitzacions dels nous moviments socials actuen més autònomament que els vells i rebutgen el model leninista de "avantguarda revolucionària"; (II) emfasitzen la importància de la política local i, per tant, no centren la seua acció a nivell nacional; (III) ha disminuït el significat de la participació en les eleccions i de la representació parlamentària; (IV) mentre que han augmentat altres formes de participació, com ara l'acció administrativa i judicial; (V) les accions violentes -especialment aquelles que impliquen l'ús d'armes- també han perdut importància en pro de la desobediència civil; (VI) el repertori de les formes d'acció s'ha ampliat a bastament⁷" (Rucht, 1992: 222-226). Les accions dels Salvem vénen marcades per aquests sis trets.

El repertori d'accions⁸ dels Salvem traspassa l'acció convencional. Un dels motius, que en són diversos, rau en la difusió mediàtica. McAdam diu que els moviments socials han de superar sis tasques importants per tal que els seus propòsits tinguin un impacte en la societat i una d'aquestes és "conseguir cobertura en los medios de comunicación, e idealmente (aunque no necesariamente), favorable a sus puntos de vista"⁹ (McAdam, 1999: 477). I és per aquest motiu que els moviments socials centren la seues accions en tàctiques mediàtiques que els permeten ésser visibles davant la societat. Els mitjans de comunicació, per tant, condicionen el tipus d'accions desenvolupades pels moviments socials ja que "los medios visibilizan

o invisibilizan los movimientos sociales”¹⁰ (Zubero, 1996: 167). Una manifestació ja on és notícia. I això ells ho saben. És per aquest motiu, entre d’altres, que des dels moviments socials s’ha apostat per accions no convencionals, tot pensant en l’impacte que aquestes puguen tindre als mitjans de comunicació¹¹ (Dalton, Kuechler i Bürklin, 1992: 35).

Els Salvem, tot jugant a aquest joc, intenten aportar elements espectaculars a les seues accions com a mesura per assegurar-ne la difusió mediàtica. El repertori d’accions dels Salvem és molt divers: campanyes de mail action; exposicions; concerts; visites guiades; xarrades, debats i taules redones; murals; recollida de signatures; cassolades; vaga de fam, etc. Tampoc no manquen les manifestacions i les concentracions, tot i que s’intenta “amanir-les”, sempre que es pot, amb elements originals. Una concentració, per exemple, esdevé una “besada”, una “abraçada” o un “encintament” pel Botànic. Objectivament cal dir que res (o poc) queda ja per inventar pel que fa als repertoris d’acció. Trobem, en el temps i en l’espai, pràctiques anàlogues al si dels diferents moviments. Tanmateix, s’intenta (re)inventar en cada nova acció, tot introduint-hi petits matisos.

Dins d’aquest repertori d’accions és molt important el paper dels artistes (especialment professors i estudiants de la Facultat de Belles Arts de València). Aquests han fet, del compromís i la solidaritat amb els Salvem, els arguments de les seues obres. S’hi han implicat, com a artistes, però també com a ciutadans. Els diferents Salvem han fet de l’art –emparats per l’ajuda desinteressada que, des del principi, els han ofert els artistes- un mitjà amb què fer arribar les seues reivindicacions a la societat. *Cabanyal Portes Obertes, Un jardí d’art, Art per al Botànic, Estar en La Punta i Els ulls de l’abraçada* representen exemples ben clars de com s’ha articulat la protesta de la ciutadania valenciana amb l’art.

Els Salvem busquen un efecte de testimoni i d’expansió mitjançant les accions que duen a terme. Es pretén així que la resta de la ciutadania s’incorpore i se solidaritze amb la seua lluita. La visibilitat de l’acció és essencial. És per això que les accions dels Salvem tenen com a escenari l’espai públic, un espai obert a l’abast i a la vista de tothom. Als Salvem els interessa que les accions que duen a terme siguen vistes com a legítimes per la societat i que aquesta les comprenga, les accepte. Així doncs, res millor que emprar els espais públics per dur a terme les seues reivindicacions. Tot i que un espai vulga ser obert (un centre social okupat, Ca Revolta, la Casa Verda, Ca la Dona, etc.), les parets sempre limiten. Les portes i les

finestres -tinguen o no aquestes pany i barrots- són un barrera, infranquejable sovint, que dificulta l'entrada. Tot i la idea utòpica que cerquen aquests espais, tot i el missatge d'aquella famosa cançó de Jaume Sisa¹² ("Oh, benvinguts, passeu, passeu,/ que casa meua és casa vostra/ si és que hi ha cases d'algú"), les ciutadanes i els ciutadans sempre consideraran més seu un espai obert (un carrer, una plaça, un parc) que no un espai envoltat per quatre parets, per molt obert que aquest es desitge. És per això que des dels Salvem es planteja eixir al carrer i ocupar els espais públics per donar-los un nou significat. L'ocupació de l'espai públic com a escenari del repertori d'accions dels Salvem no és patrimoni d'aquests: tots els moviments socials comparteixen aquest mateix escenari. Els exemples d'ocupació de l'espai públic abunden de nord a sud i d'est a oest del planeta. Es tracta de recuperar i reclamar els carrers.

Tot retornant al tema dels mitjans de comunicació, no es pot obviar el paper que han jugat els mitjans de comunicació en l'existència dels Salvem. La premsa valenciana ha estat la que més ressò se n'ha fet. Des d'alguns periòdics se n'ha parlat bé (*Levante-EMV, El Punt, El País...*) i, des d'altres, malament (*Las Provincias, El Mundo, ABC...*). Tampoc es pot obviar la manipulació a què els ha sotmés la televisió pública valenciana. Com a exemple, una notícia apareguda en un noticiari de Canal 9 on es parlava de *Cabanyal Portes Obertes* i se silenciaven, per complet, fets transcendents (els motius pels quals s'havia organitzat, el treball i l'existència de la Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar o la problemàtica sorgida arran del projecte de prolongació de l'avinguda Blasco Ibáñez). A *Ràdio 9*, la ràdio pública dels valencians, també se'ls ha silenciat. En canvi, algunes emissores de ràdio alternatives han obert sempre els seus micròfons als Salvem (*Radio Klara, Radio Funny*).

Per combatre la manipulació informativa a què sovint es veuen sotmesos, els Salvem cerquen les seues pròpies maneres de comunicar-se. Utilitzen diferents mitjans -complementaris a la premsa, la ràdio, la televisió- que els permeten oferir una altra versió (i visió) dels fets: la seua pròpia. Per a difondre les seues reivindicacions i les accions que duen a terme, els Salvem utilitzen suports d'allò més diversos: adhesius, cartells, samarretes, pintades, pancartes, pamflets, fullets, etc. En aquesta tasca de (contra)informació, cal no oblidar la importància de l'anomenat "quart mitjà", eina privilegiada d'acció, comunicació i organització. Internet permet, gràcies al seu baix cost, que els Salvem elaboren les seues pròpies informacions per difondre-les a través del ciberespai.

ABRAÇADA CÍVICA AL VOLTANT DEL BOTÀNIC



Dissabte 17 de Juny, jornada de activitats a partir de les 12 h del matí

Problema de muntar per diversos motius - Cercades i hortes informatives - Plantes i horts de comerç

A les 18 h ABRAÇADA reivindicativa del solar dels Jesuïtes: porta "alguna cosa verda"

**Plaça de Sant Sebastià
VENIU AL BOTÀNIC !**

Exposición de Fotografías ESTAR EN LA PUNTA



**Del 1 al 29 de Octubre de 1998
SALA DE EXPOSICIONES DEL CTAV
C/ MIRAMAR CORTE 8 - VALÈNCIA
TEL. 96 381 67 28 - FAX: 96 381 11 00**

Intervencions:
14 de Octubre, a les 20 hores:

**Ricard Collado
Pablo Latorre
Marta Jarama
José M. Núñez
Cecilia Soler**

15 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

16 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

17 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

18 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

19 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

20 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

21 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

22 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

23 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

24 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

25 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

26 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

27 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

28 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

29 de Octubre
Rita i Cels
Marta Jarama
Ricard Collado
Juan José
Carmen Soler
Ricard Collado
Enrique Roca
Gloria Pascual
José M. Núñez
Carmen Soler

ICARO
CONSEJO REGULADOR
INSTRUMENTO DE
MONTA

**deliberar la Pista
SALVEN L'HORTA**

Pamflet que convoca a abraçar el Botànic (17.06.1995).
Cartell de l'exposició itinerant *Estar en La Punta* a la sala d'exposicions del CTAV de la Universitat Politècnica de València (14.11.1998 - 29.10.1998).

SALVEM EL BOTÀNIC SALVEM CIUTAT



recorria la Coordinadora SALVEM EL BOTÀNIC, RECUPEREM CIUTAT es la nova reivindicació i també de NO A LES TORRES.

**SALVEM EL BOTÀNIC
RECUPEREM CIUTAT**

Qui Signa

recorria la Coordinadora SALVEM EL BOTÀNIC, RECUPEREM CIUTAT es la nova reivindicació i també de NO A LES TORRES.

**SALVEM EL BOTÀNIC
RECUPEREM CIUTAT**

RITA BARBERÀ
Alcaldeessa de València

Pos. Autènticament

AGENCI. VALÈNCIA

Salvem el Botànic

Postals adreçades a Rita Barberà.



Manifestació d'estudiants Les i els estudiants contra l'especulació. Solidaritat amb el Cabanyal (06.04.2000).

Dormida sota l'asfalt, aquesta remor que se sent comença a despertar-la.

¹ CASTELLS, M. (1973): *Luttes urbaines*, Ed. Cahiers Libres 244, Paris

Manuel Castells va començar a estudiar aquest moviment de manera gairebé contemporània al seu naixement. En les seues primeres investigacions es referia en els següents termes a la proliferació d'aquest moviment social i a les seues causes: "On assiste ainsi au surgissement et à la généralisation progressive de mouvements sociaux urbains, c'est-à-dire de systèmes de pratiques sociales contradictoires qui remettent en cause l'ordre établi à partir des contradictions spécifiques de la problématique urbaine. Mais qu'entend-on par "problématique urbaine"? Ce n'est sûrement pas "tout ce qui se passe dans les villes", car, notre société devenant de plus en plus complètement urbanisée, il n'y aurait pas du tout de spécificité des questions posées, et le terme serait inutile parce que trop général. Quand on parle de "problèmes urbains", on se réfère plutôt, aussi bien dans les "sciences sociales" que dans le langage commun, à toute une série d'actes et de situations de la vie quotidienne dont le déroulement et les caractéristiques dépendent étroitement de l'organisation sociale générale. Ce sont, effectivement, à un premier niveau, les conditions de logement de la population, l'accès aux équipements collectifs (écoles, hôpitaux, crèches, jardins, aires sportives, centres culturels, etc.) dans une gamme de problèmes qui vont des conditions de sécurité dans les immeubles (où l'on assiste de plus en plus à des "accidents mortels collectifs") au contenu des activités culturelles des centres de jeunes, reproductrices de l'idéologie dominante" (Castells, pp: 12-13). Per a Castells, aquest moviment social, l'urbà o ciutadà, és qui promou el canvi i la innovació a les ciutats: "Ainsi, les mouvements sociaux urbains, et non les institutions de planification, sont les véritables sources de changement et d'innovation de la ville" (Castells, p: 19).

² GRAU, E. i IBARRA, P. (coord.) (2000): *Anuario movimientos sociales. Una mirada sobre la red*, Ed. Icaria, Barcelona.

³ Aquests moviments, els Salvem, proliferen arreu del País Valencià. Cada vegada són més les veus que, des de diferents racons del territori, s'aixequen en contra de l'expansió urbanística i en defensa del patrimoni: Salvem el Nostre Litoral (Vinaròs), Salvem el Desert (La Plana), Salvem Porxinos (Ribarroja), Salvem el Benacantil (Alacant), Salvem el Puig (La Costera), Salvem la Mar (Almassora), Salvem la Font del Lloç (Terrateig), Salvem el Litoral (Dénia), Salvem la Nostra Terra (Gata de Gorgos), Salvem l'Illa (Alacant), Salvem el Pinet (Elx), Salvem L'Horta de Vera (Alboraia), Salvem Novetlè (La Costera), etc.

⁴ ADELL, P. (2000): "Los movimientos sociales en los noventa: Volumen y actores de la movilización", dins de GRAU, E. i IBARRA, P. op citada.

⁵ GONZÁLEZ, R.; PELÀEZ, LL.; BLAS, A. (2002): "Okupar, resistir y generar autonomía. Los impactos políticos del movimiento por la okupación", dins d'IBARRA, P.; MARTÍ, S.; GOMÀ, R. (coords.): *Creadores de democracia radical. Movimientos sociales y redes de políticas públicas*, Ed. Icaria, Barcelona.

⁶ RIECHMANN, J. i FERNÁNDEZ BUEY, F.: (1994): *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Ed. Paidós, Barcelona.

⁷ RUTCH, D. (1992): "Estrategias y formas de acción de los nuevos movimientos", dins de DALTON, R. i KUECHLER, M. (eds.): *Los nuevos movimientos sociales: Un reto al orden político*. Ed. Alfons el Magnànim, València.

⁸ Per repertori d'accions s'ha d'entendre el "conjunto de tipos concretos de acción efectuados por un actor colectivo determinado en el ciclo de un conflicto, cuya duración suele ser de entre varios años y varias décadas" (Rucht, p 230).

⁹ McADAM, D. (1994): "Cultura y movimientos sociales", dins de LARAÑA, E. i GUSFIELD, J. (eds.): *Los movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, Ed. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid.

¹⁰ ZUBERO, I. (1996): *Movimientos sociales y alternativas de sociedad*, Ed. HOAC, Madrid.

¹¹ DALTON, R., KUECHLER, M., BÜRKLIN, W. (1992): "El reto de los nuevos movimientos", dins de DALTON, R. i KUECHLER, M. (eds.): *Los nuevos movimientos sociales: Un reto al orden político*, Ed. Alfons el Magnànim, València.

¹² Jaume Sisa (1975): *Qualsevol nit pot sortir el sol, Qualsevol nit pot sortir el sol*, PDI.

LA RESISTENCIA A PERDER LA PALABRA

Resistance to lose the word.

Maota Soldevilla

Historiadora del Arte y Doctora en Filosofía por la Universitat de València, profesora de Historia y Teoría del Arte en diseño, en la Escuela Superior de Arte y Diseño de Valencia.

La plataforma ciudadana *Salvem el Cabanyal* se forma en 1998, en respuesta a un plan urbanístico presentado por el Ayuntamiento de Valencia. Un proyecto que se dice de protección del barrio del Cabanyal y que en la práctica lo destruye.

El Cabanyal es un núcleo urbano cuyo origen se encuentra en un pueblo de pescadores *Poble Nou del Mar*, así llamado hasta que en 1897 es anexionado por la ciudad de Valencia. En la actualidad el barrio, situado frente al mar Mediterráneo, está declarado Conjunto Histórico Protegido por el Plan General municipal de 1988 y Bien de Interés Cultural por la Generalitat Valenciana desde 1993. A pesar de ello, el proyecto de “protección” que pretende llevar a cabo el Ayuntamiento y al que se opone la plataforma ciudadana, prevé la destrucción de 1650 viviendas -muchas de ellas protegidas a nivel particular por su alto valor patrimonial- rompe su trama urbana -específicamente protegida por la declaración de Bien de Interés Cultural y la ley de Patrimonio- y divide el barrio en dos por medio de una avenida de tráfico rápido. Además de la destrucción patrimonial del barrio, el proyecto se lleva por delante la forma de vida característica del antiguo poblado marinero, basada en una intensa relación vecinal que ha hecho de la convivencia en el espacio público de sus calles, el escenario de su identidad y su cohesión social.

La plataforma *Salvem el Cabanyal*, ha recurrido el proyecto urbanístico aprobado por el Ayuntamiento por entender que incumple la Ley de Patrimonio. El recurso ha sido admitido a trámite por el Tribunal Supremo y las obras que la Alcaldía intentó comenzar a ejecutar, están paralizadas de forma cautelar por los jueces, hasta que se dicte sentencia.

Cuando ya se han cumplido ocho años de resistencia al plan aprobado por el Ayuntamiento, la Alcaldesa de la ciudad, Rita Barbera sigue negándose a recibir a los representantes de la Plataforma *Salvem*

el Cabanyal y el colectivo de ciudadanos que la formamos cada vez estamos más convencidos que cuando hay que recurrir a los tribunales para hacer resolver los problemas de la ciudad, es que algo va muy mal en la política.

Mantener el ánimo reivindicativo y la cohesión del grupo durante estos años no ha sido una tarea fácil. El desgaste emocional que provoca la amenaza del Plan Urbanístico es muy duro, sobre todo para los vecinos afectados en sus propias viviendas; por ello, desde un principio, la Plataforma decidió que su tarea no podía limitarse a realizar acciones de protesta o reuniones de lamento en colectividad contra la injusticia. Por el contrario, necesitábamos imaginar proyectos comunes que nos permitieran reforzar nuestra autoestima colectiva. Frente a la estigmatización derivada de la propaganda del Poder, necesitábamos ilusionarnos con proyectos realizables que nos permitieran conseguir determinados objetivos.

El principal objetivo de nuestras actividades se encaminó a romper la exclusividad de los medios de comunicación por parte del Ayuntamiento y conseguir hacer llegar nuestros argumentos al mayor número de ciudadanos. En defensa del barrio del Cabanyal, en defensa de la pervivencia del trazado y el carácter de los poblados marítimos, sin los cuales es imposible entender la historia y la evolución de la ciudad de Valencia, se han recogido cientos de firmas de ciudadanos que se oponen al proyecto, informes redactados por reconocidos especialistas en urbanismo, sociología, derecho, arquitectura, historia del arte, artistas, geógrafos, etc. contrarios a las determinaciones Plan Urbanístico del Ayuntamiento. También hemos impartido charlas y conferencias, elaborado y distribuido amplios dossiers informativos, y estamos presentes en todas las convocatorias ciudadanas cuyo objetivo sea la reivindicación de la participación ciudadana. Toda la historia de los casi nueve años de conflicto, se puede consultar en www.cabanyal.com.

De todas nuestras actividades quiero destacar dos proyectos: *Cabanyal Portes Obertes* y *Escoltem el Cabanyal*. Dos proyectos colectivos que han servido a los ciudadanos que formamos la plataforma, tanto para darnos a conocer como para conocernos.

Cabanyal Portes Obertes, es un evento artístico ideado por Maribel Domenech y Emilio Martínez, artistas y vecinos del barrio. Desde 1998, todos los años el Cabanyal acoge una exposición artística, las obras son cedidas de forma generosa por artistas solidarios con

la lucha en la defensa del barrio; pero su gran singularidad reside en que estas obras se exponen en el interior de las propias casas del Cabanyal. Durante varios fines de semana, cada año desde hace ocho, las casas del Cabanyal se convierten en sala de exposiciones. Los vecinos abren sus casas a los visitantes mostrando las obras expuestas y, también, su intimidad, los espacios domésticos que se pretenden demoler, las formas de vida que se pretenden destruir. Esta experiencia ha logrado atraer al barrio del Cabanyal, por medio del “boca a boca”, a muchísimos ciudadanos de Valencia que, en muchos casos, no lo conocían. Y su conocimiento inclina a la mayoría de ellos hacia su defensa. El esfuerzo y el trabajo de los vecinos como anfitriones de los visitantes se ve así recompensado: se ha cumplido el objetivo marcado, difundir e informar el problema.

Cabanyal Portes Obertes no sólo consigue extender el conocimiento del problema del barrio a toda la ciudad. También pone al barrio de fiesta con la ayuda de artistas: pintores, escultores, músicos, actores y cocineras. La fiesta como forma de cohesión social sustituye a la dura reivindicación, al enfrentamiento.

El proyecto *Escoltem el Cabanyal*, parte del convencimiento de que el proyecto aprobado por el Ayuntamiento, no se va a hacer; pero esta vez los vecinos no estamos dispuestos a que se nos vuelva a excluir de la redacción del nuevo proyecto, los vecinos queremos participar. Para ello un grupo de ciudadanos integrado por sociólogos, arquitectos, abogados, historiadores del arte y todos aquellos interesados en participar en la experiencia, han realizado un trabajo de campo en el barrio, en busca de la imagen y la percepción que de él tienen sus vecinos. Los resultados de las entrevistas realizadas nos han confirmado que un barrio rehabilitado y restaurado en su integridad, donde pueda volver a producirse aquella buena convivencia perdida, es el barrio con el que sueñan la inmensa mayoría de sus vecinos. Y digo sueñan porque, como también ha quedado claro en el trabajo, bastantes de ellos están convencidos que este sueño es imposible sin el apoyo del Poder, y el Poder opta por otros negocios. En una sociedad donde democracia y participación ciudadana llenan la boca de nuestros representantes políticos, en verdad muchos de sus ciudadanos siguen considerándose meros súbditos, cuyo único privilegio consiste en acercarse cada cuatro años a depositar el voto. Lamentablemente la usurpación de los procesos de participación a los ciudadanos ha conseguido que se reduzca el significado de la democracia a sus parcelas más formales y representativas. Como sostiene Manolo Rodríguez, sociólogo y colaborador de la Plataforma,

frente a esa realidad tenemos que afirmar que otra ciudad es posible y que reforzar nuestra condición de ciudadanos, es la tarea más urgente a realizar. La plataforma *Salvem el Cabanyal* está en ello, en recuperar mediante la participación ciudadana nuestro barrio. Pero también, la ciudad, la política, la cultura, la democracia y en definitiva, la palabra.

DUES DIGRESSIONS I UNA REALITAT

Two digressions and one reality.

Josep Pasqual Requena Pallarés

Ingeniero técnico industrial de formación profesional informático.

Bona vesprada i moltes gràcies a l'organització d'aquest Congrés sobre Art i Entorn, per haver pensat que jo podria aportar alguna cosa a un tema tan interessant i complex.

Quan pense en l'art no ho faig com a un concepte abstracte sinó com a expressió d'una activitat humana, d'un conjunt d'experiències que configuren una cultura concreta que al seu torn ens proporciona la capacitat de reflexionar, de discernir. La cultura seria el substrat i l'art una de les seues conseqüències. Així, com a primera impressió, el binomi *art i entorn* em suggereix un altre: *cultura i ciutat*. I al fil d'això, m'agradaria començar amb una reflexió -la meua, la petita reflexió d'un ciutadà- en veu alta sobre la nostra ciutat i el rumb o deriva cultural que porta. Parlaria d'algunes coses en les que no sóc especialista, però que han creat en mi la sensació de què València no aporta un model cultural precisament exemplar, un espill on altres ciutats puguen mirar-se i on, certament, em costa reconèixer-me. Em referesc a la cultura "oficial" i més enllà dels vicis generalitzats que se solen donar en tota estructura burocràtica (dirigisme, nepotisme, censura, interessos econòmics), voldria llençar algunes preguntes sobre aspectes que crec preocupants:

- Quan arribarà l'hora de tancar una discussió filològica suïcida que per sí sola contribueix ja en gran manera al descrèdit de la cultura? La meua memòria evoca aquells anys en què, entre altres coses, una decisió política va deixar la regidoria i la conselleria corresponents en mans equivocades.

- Què passa amb l'IVAM, al que algunes opinions crítiques declaren de baixada últimament? On és la ressonància pública del museu contemporani que va arribar a ser l'emblema cultural de la ciutat? Encara sort que el MuVIM sembla haver assumit un compromís creixent.

- Quan acabarem de pagar un Palau de les Arts que es trenca abans de ser inaugurat definitivament? Per contra, els Conservatoris valencians es mantenen amb pressupostos ínfims.

- Per què no es recuperen i utilitzen edificis de valor històrico-arquitectònic (Tabacalera, presó Model...) com a vertaders contenidors d'irradiació cultural cap als barris? Com s'ha fet, per cert, amb l'antic escorxador (després d'una llarga pressió veïnal).

- Com acabaran les Biennals després de les controvèrsies sobre el seu director, sobre la seua repercussió i efectes reals o sobre la seua reconversió a una espècie de *franquícia* de la Biennial de São Paulo?

- On ens porten les despeses i contractacions milionàries de la Ciutat del Teatre? En què acabarà aquest projecte? Què passarà amb la nova Llei del Teatre i la Dansa a la qual s'oposa frontalment la Plataforma de les Arts Escèniques?

- Quan es reconciliarà el poder actual amb els intel·lectuals valencians que no li han estat propicis?

Ocasions malbaratades, infraestructures faraòniques, publicitat excessiva... Per a acabar-ho d'arreglar, algunes estadístiques situen els hàbits culturals de la població valenciana molt per sota de la mitjana espanyola (lectura, assistència a museus, monuments, teatre, dansa...); però caldria reflexionar a la contrària: o és que no tindrà alguna cosa a veure l'oferta cultural?

Potser ens diran que les inversions realitzades en els últims anys han aconseguit la democratització de la cultura i que avui som un referent cultural de primer ordre ...encara que a males penes sapiem identificar una de les dues llengües que parlem. Així, es pretén que València opte novament a ser capital europea de la cultura en 2016. I jo pense: quants valencians il·lustres vius conec (que no siguen de la televisió, o cantants, o esportistes)? I més encara: quants d'ells -tant dóna que siguen il·lustres o no- treballen en la seua terra? Podem parlar d'una cultura "sostenible"? No acabarem pagant un preu massa alt en termes de capital humà i il·lusions perdudes? Impedir la fuga d'actius culturals, no hauria de ser el gran objectiu de tota política cultural seriosa i sostenible?

Doncs m'agradaria parlar de tot açò, però parlaré d'altres coses que conec millor. I de nou, espere que sabran disculpar-me si tinc l'atreviment d'introduir una petita aproximació històrica, precisament ací, en seu universitària, i entre persones que es dediquen al·l'ensenyament. Però és el cas que alguns historiadors afirmen que,

fa més de 2.000 anys, en alguna part al nord del que avui és França, hi va existir un grup irreductible de persones que resistien de manera incomprensible la pressió de les tropes de Roma, aleshores ama del món conegut, que assetjaven i volien conquerir aquella aldea perquè entenien que pertanyia al seu imperi i no podia ser que anaren en la vida per lliure. És una història excitant, i malgrat la dedicació de persones competents a aquesta investigació, encara no en coneixem el desenllaç, per bé que se n'ha parlat i se n'ha escrit tantíssim. Però a mi em permet iniciar alguns paral·lelismes ara i ací.

Salvant les distàncies, a casa nostra també hi ha grups irreductibles que tenen el gust i senten la necessitat d'anar per lliure, de pensar i actuar per sí mateixos, i molt sovint troben portes tancades, respostes agres i entrebancs diversos en el seu camí. No en va el fet cultural, com a expressió humana que és, té sempre un fonament polític i la tendència del poder a anul·lar o invisibilitzar allò que no li agrada o li és advers, sol ser massa gran. Per fortuna, moltes persones fan coses sense atendre als models o indicacions oficials, sense esperar-ne res. Avui, junt a exemples com l'heroica *Societat Coral El Micalet*, la *Llibreria Sahiri* d'inspiració anarquista, o l'*Sporting Club* que reinventa la funció del contenidor artístic, coexisteix el projecte sociocultural de *Ca Revolta*.

Fa molt de temps, un grup procedent de la lluita antifranquista, desencantat de les estretes vies i possibilitats que proporcionava l'activitat partidista, d'objectius purament instrumentals, va optar per una reconversió profunda amb la intenció de continuar treballant per la transformació del món i per la consecució d'un estat de coses més just. No parlem d'una plantilla nombrosa, ni molt menys d'una plantilla fixa; són persones inquietes, de procedència variada i amb alts nivells de compromís. En 1998, el col·lectiu aposta per la búsqueda d'un nou sistema que permeta donar cabuda a tot tipus d'expressions socials, culturals i artístiques de base, actuar oberts al seu temps i al seu espai, de manera coherent amb unes idees, sense esperar respostes immediates i allunyats dels esquemes imperants. Amb l'espenta dels més joves, donen el salt de l'exigu pis que ocupaven per a establir-se en un lloc gran i des d'allà alliberar els impulsos que els feien vibrar. L'excusa: la rehabilitació d'un edifici del casc històric de València, en molt mal estat, on coexistien les runes de diverses ampliacions construïdes al llarg del temps i on només hi havia en funcionament una clínica digna del doctor Caligari -a jutjar per l'estat en què estaven les sales i un instrumental que pareixia detortura-. Començava una operació complicada, llarga, de final desconegut, però que portava el germen de les grans il·lusions.

Aquella aposta i els seus objectius estaven simbolitzats en dos termes: *Societat/ciutadania* i cultura. Era un intent de sacsejar la tribu per a contribuir a la creació d'una nova cultura social i calia crear algun invent que servira de referència per a la gent que no es troba còmoda amb l'estat actual de les coses. Un instrument que compaginara la reflexió crítica amb l'agitació de les consciències. Un mitjà de divertir-se alhora que d'oferir a la societat alternatives als models de vida existents i dominants.

L'invent es diu *Ca Revolta* i ha acabat configurant-se com un sistema transversal que funciona en totes direccions. És al mateix temps un punt de trobada, un punt de maduració i un punt de posterior irradiació a l'exterior. Avui, efectivament, és una referència en la ciutat i és raonablement coneguda arreu del País. La casa, totes les instal·lacions, els humils mitjans humans, estan a la disposició de tota persona o col·lectiu que tinga alguna cosa a dir, a mostrar, a cridar. No hi ha condicionaments. Ha de poder parlar tant qui estiga a favor com qui estiga en contra. Només estan exclosos els plantejaments racistes, xenòfobs, homòfobs o violents.

Què s'hi pot fer, a *Ca revolta*? Les possibilitats són molt variades. Música; cinema, animació, videoart; llibres, revistes, col·leccions literàries; poesia, teatre, dansa; taules rodones, conferències, debats, seminaris, tallers; cicles temàtics i jornades monogràfiques (dones, República, gastronomia, gitaneïtat, jornades Just Ramírez...). També és el lloc escollit per moltes associacions i col·lectius per fer les seues reunions. Amb periodicitat mensual, s'elabora una programació amb continguts de totes les àrees possibles. Concretament, respecte a les activitats relacionades amb les arts plàstiques, des de la inauguració a l'octubre de 2000 s'han realitzat 180 exposicions utilitzant els espais de la casa: de manera principal la Sala de la primera planta, però també el Bar a la planta baixa, la Sala dels Arcs, el vestíbul de la finca o fins i tot la resta d'estances i les vivendes de les plantes superiors. Fotografia, pintura, dibuix, còmic, escultura, gravats, ceràmica, collage, serigrafia, vídeoinstal·lacions, cartells... Aquesta multitud d'exposicions ha estat possible per dues raons fonamentals: el suport incondicional d'alguns professionals amb la seua ajuda i indicacions, i la confiança de centenars d'artistes que han decidit mostrar la seua obra a *Ca Revolta*. Generositat enabundància.

Cal parlar del compromís de les persones que hi treballen. Un compromís personal i col·lectiu present també en la gent que s'hi acosta: gent que necessita fer funcionar el cervell, gent que no se sent

còmoda amb els missatges i els estímuls fàcils, com els que proporcionen de manera majoritària la televisió o el cinema nord-americà actuals. Des dels més diferents sectors, moltes persones han reconegut i sostenen la necessitat de comptar amb un projecte com aquest. De l'àmbit de la música, de la literatura, del teatre, de la gastronomia, del periodisme... Professionals de tota mena han passat per la casa, han ajudat a organitzar activitats, han col·laborat en actes, han fet suggeriments, han desgranat iniciatives; han posat, en una paraula, el seu treball a disposició de *Ca Revolta*. I això és admirable. I és impagable. És compromís.

Un aspecte a remarcar és la centralitat física de *Ca Revolta* en certes mogudes socials de gran volada: la *Iniciativa Legislativa Popular per l'Horta*, les campanyes del *No a la guerra* i el *Jo no t'espere*, la coordinació de la pel·lícula col·lectiva *Ja en tenim prou*, han tingut o tenen el seu cau i punt de referència al casalot del carrer santa Teresa. I com no, l'estreta relació amb els diferents moviments ciutadans que han sorgit en l'última dècada: els *Salvem*. Una de les últimes aportacions ha estat la creació d'una pàgina web informativa sobre els conflictes territorials al País Valencià, derivats sobretot - però no exclusivament - d'actuacions urbanístiques. La pàgina s'ha presentat durant el *IV Congrés d'Escola Valenciana* i ha estat elaborada entre *Ca Revolta* i el Departament de Sociologia de la Universitat de València.

Ca Revolta s'allunya, en major o menor grau, d'altres alternatives com els espais culturals de certes entitats financeres o fins i tot d'institucions privades com el *Centre Octubre*, perquè *Ca Revolta* és totalment independent de qualsevol entitat, organisme, institució o empresa i no té fonts estables d'injecció econòmica. El seu finançament procedeix quasi en exclusiva de les quotes de les persones associades i, a banda d'això, de certes activitats puntuals que s'organitzen durant el curs (concerts, Rifa de l'Art, sopars, oferta de paquets culturals a altres entitats...).

En el capítol dels deures, som conscients de què encara hem de ser capaços de millorar alguns punts febles: la nostra inexperiència (una experiència sòlida no es construeix en uns anys), la manca de professionalitat, una certa inèrcia (tot i la dimensió modesta de la maquinària que sosté el projecte), moltes imperfeccions inherents al voluntarisme, els efectes no desitjats d'una dedicació parcial al projecte, ocasional falta de coordinació interna, excés d'activitats en alguns moments. I, finalment, cap destacar dos aspectes negatius,

interrelacionats de manera indissoluble i qui sap si insoluble: la penúria econòmica i el xoc insalvable amb el partit de govern, que davant la perspectiva clara d'ofegament no sembla disposat a tirar-nos una mà ...si no és al coll. Estem, doncs, davant una experiència reconeguda per tothom com molt valuosa, molt interessant, necessària... però amb serioses dificultats per a mantenir-se en el temps.

Vull acabar amb un missatge positiu. No és tasca fàcil, atenent al panorama actual. Però una cosa és clara, almenys des de la nostra perspectiva: la quantitat i la qualitat de la gent que ha vingut per *Ca Revolta*, que s'ha servit de *Ca Revolta*, que ha ajudat a *Ca Revolta*, que s'ha manifestat per *Ca Revolta*... aquesta és la millor massa per a fer un bon pa. **L'art, la cultura i les seues manifestacions no poden limitar-se a aparèixer en les capes altes o més externes de les estructures socials. Han d'estar als barris, als carrers, han de cridar l'atenció de la població, han d'impregnar la societat.** I l'experiència de *Ca Revolta* pretén estar en aquesta línia. Si no afluïxem, podrem guanyar. En la resistència està l'èxit i hem de ser conscients que si lluïtem podem perdre, però si no lluïtem ja hem perdut.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL ACTIVISMO ARTÍSTICO

Some reflections about artistic activism.

Xurxo Estévez Gantes

Diplomado en Arquitectura Técnica y Doctor por el Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

Es útil saber a qué público se dirige uno cuando tiene la intención de comunicar algunas ideas. En este caso, el marco sugiere el predominio de un público universitario con una cierta predisposición, o por lo menos curiosidad, respecto al arte de intervención social, dentro de la esfera más global del arte público.

No se va a realizar aquí una cronología histórica ni tampoco proponer enfoques novedosos sobre las siempre polémicas definiciones de arte público, activismo cultural, intervención urbana, etc. La bibliografía sobre estos conceptos es ya lo suficientemente amplia como para no aumentar la deforestación con nuevas hojas que desborden los ríos de papel.

Nuestro propósito es más simple: expresar un punto de vista sobre ciertas cuestiones prácticas y buscar algunas reflexiones posibles sobre las afirmaciones y preguntas más frecuentes con las que nos encontramos las personas que actuamos en el campo de lo que se suele llamar activismo artístico

¿Eso es arte?

Cuando uno debate si es o no es arte una acción conjunta de los vecinos de un barrio que se ponen de acuerdo para emitir, a la misma hora y desde los bafles de sus aparatos de música domésticos colocados en balcones y ventanas, los sonidos de un bombardeo previamente distribuidos en un CD-ROM, dentro de las movilizaciones contra la guerra, cuando ese debate se produce, decíamos, nos encontramos con la esencia misma de lo que se ha denominado "las nuevas formas de la expresión artística". Son "cosas" o acciones difíciles de definir, que no responden a una tipología que las pueda identificar con las corrientes o tendencias catalogadas en la historiografía del arte. En su día, las botellas de coca-cola recicladas que el artista brasileño Cildo Meireles volvió a poner en circulación con lemas como *Yankees go home* (*Inserções em circuitos ideológicos, Projeto Coca-Cola*, 1970) tampoco encajaba fácilmente en las categorías establecidas por

los críticos. Con el pasar de los años, las diversas de las costas, ríos, mares, y montañas sin importarles para nada que su acción provoque desertizaciones, mareas negras o calentamiento globales. Y así nos va.

Es muy difícil mantenerse al margen porque nos va el físico en ello, principalmente a las personas más jóvenes, como los universitarios, que han de convivir con la herencia que nos deje esta lucha de fuerzas antagónicas. Yo no sé si "otro mundo es posible" o no, pero sí sé que hay que actuar para corregir el rumbo de este en el que vivimos ahora.

El arte es un campo privilegiado para crear opinión pública:

En relación directa con lo que acabamos de decir, parece claro que el "campo expandido" de los métodos, instrumentos y contenidos del arte contemporáneo lo sitúan en una posición de especial relieve para incidir en las corrientes de la opinión pública y de la "creación de consenso". El arte, y más en la esfera pública de las intervenciones urbanas, pongamos por caso, puede conseguir un cierto impacto sobre el imaginario colectivo que predispone al debate, a la reflexión, incluso a la polémica en algunas ocasiones. Sin negar el espacio propio del arte como elemento decorativo y de goce estético, también es cierto que siempre se le quiso encontrar "el sentido" al arte, hasta el punto de que es normal que el observador o observadora del arte le dé unas cuantas vueltas buscándole el intrínquis, el enigma, la esencia, los tres pies al gato, el secreto de la obra, inexistente casi siempre. A menudo, esta averiguación termina con la recurrida frase "Es que no entiendo de arte", constituyendo en sí una conclusión cerrada. La implosión del arte posterior a los sesenta del siglo XX sí que ha rellenado de pistas el acertijo, y muchas veces con fortuna.

Esta actitud de búsqueda del observador ante la obra nos proporciona un buen instrumento para la actuación artística desde los contenidos, desde el pensamiento, desde la reivindicación y la denuncia, desde el mirarse-uno-al-umbligo-de-uno-mismo como gesto comprometido en la época del "cuerpo como campo de batalla"...

Aprovechemos pues la ocasión, si están los canales comunicativos abiertos, cosa que no siempre ocurre, ni en todas las épocas.

¿No será que es una moda eso del activismo social?

Ojalá lo fuera. Infelizmente, la tendencia predominante no es esa. Como siempre, como durante casi toda la historia del arte, lo que realmente se impone, lo que el poder impulsa, publicita, sostiene, no es un arte comprometido con las luchas de la ciudadanía por abrirse espacios de libertad. La ciudad se construirá a golpes. La mayor parte de los golpes provendrá sin dudas de empresarios, políticos y demás elementos que tendrán su brújula apuntando al norte de la especulación y del megabeneficio-privado-no-importa-a-que-coste. Unas pocas veces, muchísimas menos de lo que sería deseable, seremos nosotros los que trataremos de enderezar el rumbo desde nuestras modestas plataformas sociales, desde nuestras humildes propuestas y proyectos culturales.

No somos nosotros los que estamos de moda, a nosotros se nos intentará ocultar, se nos incluirá en listas negras, se nos censurará directamente, como ya ha ocurrido tantas veces.

En nuestra mano está, y en la de los colectivos, abrir espacios de visibilidad, romper el cerco mediático y llegar, como ha sucedido en bastantes ocasiones, a millares de personas con nuestras obras y propuestas, de manera directa e imaginativa, superando las barreras que el poder, con sus tendencias institucionales de moda, pondrá ante nuestra trayectoria.

Sobre el miedo a la pérdida de la individualidad y de la concepción del arte como esfera de la subjetividad:

Marina defiende la implicación de la subjetividad y de las opciones personales en la elección de las líneas de investigación de cada creador, sea científico o artista. Los datos biográficos inclinan la balanza en un sentido u en otro a la hora de establecer el proyecto personal de cada uno. *Aceptar una teoría es rendirse ante el encanto de lo importante. Elegir una línea de investigación es oír la llamada de lo sugerente* dice Marina (*Teoría de la inteligencia creadora*, 2000).

La subjetividad ha orientado las elecciones de los modelos y métodos de Roland Barthes en la redacción de su libro de referencia, *La cámara lúcida* y ha guiado también la metodología investigadora del paleoantropólogo Juan Luis Arsuaga quien afirma, en una entrevista en el suplemento dominical de *El País* de 3-8-2003: *Yo hago un trabajocientífico normal pero me dejo llevar por la fascinación que aun me produce lo misterioso, lo oscuro.*

También para Polanyi, las pasiones son las que permiten distinguir lo esencial de lo accesorio, impidiendo que el analista derive entre trivialidades.

Así que ¡tranquilidad!, no estamos proponiendo convertirnos en una especie de máquina-correa de transmisión de nada, ni soñamos con la aniquilación de nuestro bienqueridísimo ego de artistas, simplemente estamos sugiriendo la idea de que algunos disfrutamos potenciando nuestra creatividad mutuamente, colectivos sociales y artistas, en la medida que la "creatividad" no es un don divino reservado a unos pocos genios, si no que es una potencia humana de carácter universal que, eso sí, hay que entrenar para aprender a ejercer... y ahí es donde el arte puede ser un terreno privilegiado de reflexión para todos, en la medida que el arte, se supone, desarrolla -o debería- la capacidad creadora.

Trabajar con los colectivos sociales enriquece de manera simultánea a artistas y movimientos. Cuando uno realiza un cartel para una asociación, propone una idea ocurrente para un acción, diseña una web con criterios que facilitan la visibilidad de los contenidos o realiza un vídeo que ayuda a documentar tal o cual lucha, eso ayuda mucho a amplificar el mensaje del colectivo, a la vez que le plantea una serie de retos al realizador o realizadora del proyecto que contribuyen extraordinariamente a su maduración artística..

La pretensión de desarrollar una obra artística disponiendo de los potentes medios que supuestamente pondrá a nuestra disposición el mercado del arte y la "sociedad del espectáculo":

Frecuentemente, cuando el joven titulado en alguna carrera relacionada con la imagen que ha conseguido, con sacrificio y talento, alguna subvención o ayuda privada, realiza su primer cortometraje, introduce en la trama una serie de gánsters, rubias explosivas, asesinatos en serie y otras maravillas de la narrativa audiovisual contemporánea. ¿En qué piensa cuando escribe el guión? ¿A qué aspira? ¿Cuál es su modelo? A nuestro parecer, si la fortuna pone en sus manos semejante oportunidad, el joven realizador comete un error si intenta reproducir los esquemas de la industria cultural predominante. ¿Con quién quiere competir? Para hacer historias depositiva hacia el cuerpo humano, hacia la naturaleza, hacia la igualdad ante la diversidad de grupos que convivimos en un mismo espacio. Tiene sentido realizar obras que cuestionen el autoritarismo, la especulación urbanística, la destrucción del entorno y sus consecuencias, el maltrato de género, el racismo...

Francesc Torres, en un artículo denominado "Escándalo de sensatos", publicado el 16-10-1993 en el suplemento *Babelia* de *El País*, lo decía con claridad: (...) *el artista libre e intelectualmente interesado en el hecho político como una manifestación formal de las relaciones humanas en el ámbito colectivo no necesita a un tirano que le caliente la sangre; le basta con que haya un gobierno, unas fuerzas detentoras del poder civil, económico, militar o simplemente de fabricación de consenso, como diría Chomsky*. Cada uno, pues, no necesita más "motivos" para realizar activismo cultural y artístico que sus propios valores.

No sirve para nada... A mí no me interesa la política...

Realizar una tarea cualquiera, por ejemplo, una tarea artística, dentro de un movimiento social, algunas veces sirve para mucho, como cuando se logró paralizar las propuestas de convertir el cause seco del río Turia en un enjambre de autopistas, consiguiéndose así transformarlo en el actual parque público. El activismo sirvió también en el Saler, al paralizar la creciente urbanización del entorno, consiguiéndose la declaración de el Saler como espacio protegido. Se está consiguiendo ahora, durante los 11 años que lleva ya de lucha el colectivo *Salvem el Botànic*, que durante este dilatado espacio de tiempo ha logrado paralizar la construcción en el solar de los jesuitas y la reciente declaración del jardín como Bien de Interés Cultural.

No siempre las cosas salen bien, pero vale la pena intentarlo, crear opinión pública, poner barreras contra la barbarie. A poco que nos distanciemos y echemos una mirada retrospectiva, veremos que no se puede dejar todo en manos de los poderosos que dominan el entramado social. Cuando nosotros aflojamos, ellos avanzan en la destrucción de las conquistas alcanzadas durante siglo y medio de luchas de los trabajadores y trabajadoras asalariados, invaden países para adueñarse del petróleo y de sus recursos naturales, metiéndonos a todos, de paso en una espiral de violencia que ya es imposible obviar -por mucho que a uno "no le interese la política", que es otro argumento que se esgrime con frecuencia-, prosiguen con la destrucción experiencias desarrolladas han confirmado a las intervenciones urbanas como una modalidad de la expresión del arte. Si acaso, el único interés que se me ocurre para romper una lanza a favor de la definición como arte de este activismo social originado desde el campo artístico, o que durante su proceso vehicula algún aspecto específico de nuestro campo, sería por no dejar la esfera del arte abandonado en manos de otras prácticas más amables y del gusto del poder.

En un período que solemos definir como posmoderno, ¿por qué hay gente que ejerce estas prácticas? ¿No es un poco anticuado dedicarse al activismo?

Por mucho que tendamos a idealizar lo pasado, no cabe duda de que esta pregunta no es nueva. Parecería como si "antes" hubiésemos vivido una eclosión de arte político, de colaboración estrecha entre artistas y colectivos sociales, de ruptura vanguardista con los esquemas preestablecidos, de cuestionamiento cultural del sistema, etc. Esto no se corresponde con la realidad. Hemos pasado de una *longa noite de pedra*, como decía el poeta gallego Celso Emilio Ferreiro, que ha durado 40 años, sin resquicios apenas para un soplo de aire fresco y vanguardista, a una transición descafeinada y a un asentamiento del arte en el espacio comercial que no ha dejado excesivo margen para utopías y revoluciones. "Antes" también se producía, desde la maquinaria de perpetuación de la hegemonía, en el sentido gramsciano del término, ese pensamiento blando y pretendidamente aséptico según el cual cada uno debería ir a lo suyo y dejarse de tonterías sociales, una ideología "apolítica" que mayormente pedía un cheque en blanco para los desmanes de los que mandan, para sus guerras y sus plusvalías.

Dejando al margen la discusión de si vivimos o no el final de la modernidad y de los grandes relatos, cuyas formulaciones más extremadas quieren también que se haya extinguido la historia, las utopías o las posibilidades de cambio, lo que es difícilmente negable es que sigue teniendo sentido actuar, pensar y producir cultura según determinados "valores". La fabulosa ola de lo que se ha denominado movimiento antiglobalización, por poner un ejemplo, supone una constatación de que la humanidad sigue siendo sensible a valores solidarios y de armonía con la tierra, con el agua, con los pueblos y con los individuos. Es mucha la gente que se plantea el arte desde los valores y quiere expresar con su trabajo artístico una actitud gángsters, ya está Hollywood, que lo hará mejor que nadie pues conoce profundamente el tema. Yo le diría: *No pierdas tu oportunidad y tu tiempo, crea algo nuevo, mira a tu alrededor, probablemente sacarás del espacio que te envuelve unas ideas que te han de ser muy útiles para enriquecer tu propuesta. Y alrededor están las aspiraciones de tus gentes, sus inquietudes, sus alegrías, su poética, sus dramas. Ahí tienes material para tu obra. A poco que busques, encontrarás un conflicto (se trata de eso, ¿no?, de encontrar el "conflicto" de la estructura narrativa clásica aristotélica –planteamiento, desarrollo, nudo, etc-) y junto al conflicto, casi seguro, un colectivo social deseando que lo conviertas en tu musa.*

Cuanto a los medios, puede que uno entre un millón llegue a ser Spielberg (es probable que ya se sepa previamente quién es el afortunado), pero al resto de espera un porvenir bien incierto. Narraré una experiencia concreta. El vídeo *Salvem el Botànic, Recuperem Ciutat* contaba con una infografía del *Instituto de Robótica de la Universidad de València* que costaba una millonada, si hubiera que pagarlo. El sonido se fabricó en los estudios especializados de Miquel Gil, las voces eran de actores y actrices profesionales, etc. Este vídeo ha ganado un premio en Japón. A precios de mercado, ¿cuánto hubiera costado todo eso? Pues el vídeo se hizo gracias a la voluntad solidaria de los actantes, que simpatizaban con la causa del colectivo *Salvem el Botànic*, padre putativo de los diversos Salvems que proliferan a lo largo y ancho de nuestra maltratada geografía. Más de medio millar de copias del vídeo se distribuyeron, previo pago solidario, entre asociaciones, casals, centros de enseñanza y todo tipo de locales sociales, multiplicando aun más su visibilidad. ¿Cuánto le costaría esto a una distribuidora profesional de productos culturales? El trabajo conjunto con los colectivos sociales puede permitir una capacidad de exposición de la obra muy superior al circuito tradicional de los locales sagrados del arte. Sin despreciar el valor que tiene la improbable difusión artística en galerías y museos, interesa aquí señalar que hay otras vías más "realistas" de exposición para el arte.

Quisiéramos expresar nuestro más sincero agradecimiento a:

la Universidad Politécnica de Valencia, al Vicerrectorado de Cultura, a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, a los Departamentos de Pintura, Escultura y Dibujo, al Área de Apoyo Lingüístico, al Centro de Apoyo a la Innovación, la Investigación y la Transferencia de Tecnología (Oficina de Congresos), a Emilio Martínez, Miquel Guillem, Carlos Lacalle, José Francisco Romero, Luis Armand y Teresa López.

Y de manera especial a Úrsula Schütz.

CIAE, UPV:

Director:

Joan LLaveria i Arasa

Comisión Científica:

Joan Bta. Peiró López

Joaquín Aldás Ruiz

José Manuel Guillén Ramón

Luis Armand Buendía

Componentes:

Julián Abril Ordiñaga, Joaquín Aldás Ruiz, Luís Armand Buendía, Guillermo Aymerich Goyanes, Juan Canales Hidalgo, M^a Del Carmen Chinchilla Mata, Antonio Cucala Félix, José Luís Cueto Lominchar, Juan Carlos Domingo Redon, Pedro Leoncio Esteban Fernández, José Galindo Gálvez, José Manuel Guillén Ramón, Juan Manuel Juan Martorell, Juan Llaveria i Arasa, Pedro Llaveria i Arasa, Alberto José March Ten, Eva María Marín Jordá, Joel Ricardo Mestre Froissard, José Miralles Crisóstomo, Sebastián Miralles Puchol, Silvia Molinero Domingo, M^a Dolores Pascual Buyé, Blanca Rosa Pastor Cubillo, Juan Bautista Peiró López, Nuria Rodríguez Calatayud, Paula Santiago Martín de Madrid, Isabel Tristán Tristán.

Centro de Investigación Arte y Entorno

Universidad Politécnica de Valencia

Camino de Vera s/n

46022, Valencia. España.



ciae@upvnet.upv.es

<http://www.upv.es/ciae>

Telf.: 963877000_ Ext: 74803/76910/76916

