CIUDADES (IM) PROPIAS: LA TENSIÓN ENTRE LO GLOBAL y LO LOCAL



CIUDADES
(IM) PROPIAS:
LA TENSIÓN
ENTRE
LO GLOBAL
y LO LOCAL

CIUDADES (IM) PROPIAS: LA TENSIÓN ENTRE LO GLOBAL y LO LOCAL

II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales

Valencia 1, 2 y 3 de Diciembre de 2009

Salón de actos y salón de grados, edificio Rectorado Universitat Politècnica de València

PUBLICACIÓN

Dirección

Luis Armand

Subdirección

David Pérez

Consejo editorial

Joaquín Aldás, Luis Armand,

Constancio Collado, José Manuel Guillén,

Joan Llaveria, Eva Marín, Joan Bta. Peiró

Comité de trabajo

Juan Canales, Silvia Molinero, Dolores Pascual,

Paula Santiago

Diseño

Francisco de la Torre

Maquetación

Silvia Molinero

Apoyo redacción

Gustavo Morant

Traducción

Área de Apoyo Lingüístico a la I+D (UPV),

Redacción CIAE, Carlos García, João Bernardo

Santos, John Joseph Vélez

Imágen portada

Guillermo Aymerich

Imágenes

©Los autores

Textos

©Los autores

Edita

Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE) Universitat Politècnica de València, (UPV)

Imprime:

LA IMPRENTA

ISBN: 978-84-694-2906-8

Depósito Legal:

Valencia, Abril de 2011.

ÍNDICE

Presentación, JUAN JULIÁ IGUAL
Ciudades globales, espacios locales, JOAN LLAVERIA
CONFERENCIAS
La urgencia de pensar lo urbano: la política del habitar y el habitar de lo
político, DAVID PÉREZ
Paisaje urbanístico orientado, LISA BABETTE DIEDRICH
A favor del espacio público, JOSEP RAMONEDA
Intervenciones en megaciudades, NELSON BRISSAC 55
Estancias Creativas en Albarracín: paisajes interiores, ALEJANDRO RATIA 75
MESA REDONDA
Ecourbanismo. Estrategias locales para una ciudad habitable
Repensando la ciudad habitable, JOSÉ ALBELDA
Crisis y reconquista del espacio público, JOAN OLMOS
Notas sobre urbanismo, seguridad y tolerancia: del cero al infinito, MANUEL
SARAVIA107
Las supermanzanas: reinventando el espacio público, reinventando la ciudad,
SALVADOR RUEDA
PROYECCIONES
Modelos urbanos
Presentación, PAULA SANTIAGO
El parque de Ibirapuera de São Paulo. La puesta en escena de un sueño,
CARLOS LACALLE
El papel del arte contemporáneo en el proceso político de cambio de orden
de las ciudades contemporáneas, WENCESLAO GARCÍA153
El espacio público una especie amenazada. Catálogo de agresiones,
decálogo para su recuperación, FERNANDO GAJA
Funcionalidad y estética de los entornos comerciales urbanos, EDUARDO
PASCUAL 175
La experimentación del espacio: arte y arquitectura, MAIA ROSA MANCUSO .187
Las exposiciones universales: innovación, arte y ciudad, LAURA LIZONDO, JOSÉ SANTATECLA, JORGE MARTÍN y BERTA PÉREZ-ACCINO200
Cine y barrios marginales en España, ARAMIS ENRIQUE211

Arte	y	pai	isaj	е	cul	tural
------	---	-----	------	---	-----	-------

Presentación, JAVIER CLARAMUNT229
Memoria canalla, JUAN CANALES233
El cartel desterrado, BOKE BAZÁN241
Tipografías callejeras o la tipografía como actitud, NURIA RODRÍGUEZ255
Recuperando el valor de lo sagrado en el bosque: Arte y acción de grupo en
el parque Garajonay, SUSANA GUERRA, ATILIO DORESTE y PEP MATA263
Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos, ATILIO DORESTE273
Arte, espacio público y participación ciudadana
Presentación, ALBERTO JOSÉ MARCH285
Alcobendas: Un modelo de gestión de la escultura pública, JAVIER GÓMEZ289
Las Ruinas de Fratelli Vita, VIGAGORDILHO301
La feria de São Joaquim, en la ciudad de Salvador, Bahía, como espacio de
reto creativo, GIOVANA DANTAS313
EIKON: Resonancias visuales de un paisaje ausente, TINA PIMENTEL323
De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la
constitución del Outsite, MIJO MIQUEL339
Circuitos de género, roles adquiridos y economías globalizadas. Reactivando
contrageografías humanas, MAU MONLEÓN351
Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs,
JESÚS SEGURA363
Escultura pública: estímulo turístico y transgresión de fronteras.
La Naturaleza y el Objeto como factores de creación artística. 2 obras
concretas, FELIPE FERRER e IRMA ORTEGA375
Arte e interacción social. Propuesta de intervención de los estudiantes de la
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga en el espacio público,
ROCÍO SACRISTÁN383
Espacio público y participación ciudadana en Valencia: los "Salvem",
INMACULADA LÓPEZ395
Proyecto Metro Valencia 2008/2009, VICTORIA CANO407
Arte y Salud: proyecto cuidart del Hospital de Denia, ALICIA VENTURA413
Ciudad invadida, GUILLERMO AYMERICH419

Juan Juliá Igual

Rector Universitat Politècnica de València.

El Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE) viene desarrollando en nuestra Universidad un trabajo interdisciplinar en el que convergen inquietudes y planteamientos de muy diversa índole. Entre las iniciativas emprendidas durante los últimos años por el citado centro destaca la puesta en marcha de los Congresos Internacionales Arte y Entorno, unos encuentros que este mismo año celebran su tercera convocatoria y cuyo objetivo se dirige, básicamente, al análisis de la realidad artístico-territorial partiendo del diálogo entre ámbitos plurales de conocimiento.

Dentro de este contexto, en diciembre de 2009 y bajo el epígrafe de "Ciudades globales, espacios locales", tuvo lugar el desarrollo de la segunda edición de estos congresos, ocasión que permitió reunir a especialistas procedentes de diversos países y disciplinas. El resultado de aquel encuentro es el que ahora se recoge en el presente volumen, una publicación en la que se agrupan las ponencias y comunicados debatidos y en la que se constata el interés que, desde el análisis de lo particular, se tiene por todos aquellos aspectos vinculados con una realidad global en la que el espacio público, la habitabilidad territorial, el arte y el urbanismo están adquiriendo una mayor relevancia ciudadana.

La conjunción de estas circunstancias nos invita a que no olvidemos un hecho: la Universidad, en tanto que institución que salvaguarda la transmisión y difusión crítica del conocimiento, posee un destacado y activo papel en este proceso globalizador. Reflexionar sobre el mismo y hacerlo desde planteamientos que permitan la convivencia de realidades interpretativas diferenciadas, propicia un marco de actuación que no puede quedar soslayado. La voluntad de interconexión disciplinar que poseen congresos como el que ahora edita sus resultados, pone de relieve el interés que existe dentro del ámbito de la enseñanza superior por generar aproximaciones que permitan, tomando como punto de partida su propia especificidad, establecer discursos integradores que ayuden a abordar de manera imaginativa, a la par que operativa, la complejidad de nuestras sociedades.

Desde esta perspectiva, las intervenciones recogidas en esta publicación contribuyen a fomentar ese necesario diálogo integrador, un diálogo que, alejado de apriorismos, desea contribuir al desarrollo equilibrado de un mundo cada vez más interdependiente.

Ciudades globales - espacios locales

Joan Llaveria i Arasa

Catedrático del Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Director del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Las ciudades de todo el mundo parecen haberse rendido a los dictados de una globalización económica y política, volviéndose cada vez más semejantes. Y sin embargo, persisten en las ciudades espacios singulares y locales que contradicen esta tesis. Lo urbano solo puede ser un producto de lo cultural, concepto en apariencia unitario cuyo significado cobra sentido a través del reconocimiento de lo específico de las manifestaciones de cada sociedad. Ciudades como París, Berlín, São Paulo, Valencia pertenecen a un circuito internacional y participan de una misma realidad de valores globales, al tiempo que promueven su singularidad. ¿En qué medida nos encontramos en el camino hacia la ciudad global única? ¿Qué sentido tiene lo local en un mundo globalizado? El desarrollo de las ciudades es determinado por un marco espacial, social, económico y político que varía en el tiempo y que nos ayuda a entender su devenir. Mientras que el lugar en el que nace y evoluciona una ciudad es siempre específico, los factores políticos, sociales y económicos se explican tan solo en relación el uno con el otro. Una visión histórica de la ciudad necesita de un análisis de estos componentes en una época específica.

Nuestro mundo, nuestro marco de análisis del proceso urbano, es el de la economía globalizada y el de la era de la información. Las ciudades de referencia se establecen en una jerarquía según una nueva organización de la división de la producción a nivel mundial, reduciendo la ciudad a un significante económico definido por su integración y sus funciones en el sistema capitalista mundial. Se establece de esta forma una red de ciudades cuya situación es determinada por su papel en la producción de bienes y de capital, por su papel en el mercado internacional, y por la importancia de sus funciones políticas y de información e investigación, clave para el desarrollo de la sociedad.

Las ciudades se proyectan por tanto en relación a estos factores, obviando sus orígenes y sus particularidades sociales y culturales. Signo de esta evolución es un tipo de arquitectura de edificios emblemáticos como palacios de congresos, museos, espacios institucionales, edificios deportivos, etc. cuyas propuestas pueden construirse en cualquier ciudad del mundo. Los estudios, así como los "decididores políticos", se ven casi obligados a doblegarse frente a las demandas del capital asimilando las ciudades a un proyecto urbano global que reduce la ciudad a un espacio abstracto.

Por otra parte, frente a la ciudad global capitalista nos encontramos con una realidad que no puede ser obviada: la ciudad como obra de arte. En esta definición, que puede

parecer a priori una exageración, reside la clave para comprender la verdadera naturaleza de lo urbano. El trazado urbano, el diseño de las calles, la arquitectura de las viviendas, las plazas... contienen un significado más allá de la funcionalidad que es el origen del carácter específico de cada ciudad y que se deriva del principio de la producción social del espacio. Esto quiere decir que los elementos que configuran una ciudad son consecuencia de una herencia cultural producto de siglos de evolución histórica. Son espacios en que se desarrolla la vida de los habitantes de esa ciudad y que son representaciones o materializaciones -como la obra de arte- de un imaginario cultural cargado de símbolos y significados y que sustentan al fin y al cabo -en un sentido más trascendental- la existencia humana. En capitales del mundo globalizado como París, Berlín, São Paulo, Valencia existen movimientos que promueven la singularidad y el carácter específico de cada una de las ciudades. Esto se debe a que a la hora de valorar una ciudad, no son únicamente los indicadores del capital económico los que determinan a que nivel se proyecta. La naturaleza humana se siente atraída por lo nuevo, lo desconocido, lo exótico, complementario o diferente. A cada persona le es conferida una identidad particular y cultural a través de sus orígenes, lo que nos permite y nos empuja a querer conocer las manifestaciones de otras culturas: música, literatura, arquitectura; o la ciudad, como expresión máxima de la identidad y el capital cultural de una sociedad. Es por ello un error pensar que un compromiso con los rasgos identitarios y culturales de una sociedad puedan repercutir negativamente en la proyección de una ciudad. La fidelidad a lo auténtico, a lo propio no conducen a la exclusión, sino que compone una excelente base de reconocimiento a nivel global.

La proyección de una ciudad es el reconocimiento que se le otorga a nivel internacional, lo que necesariamente remite al concepto de lo universal. Más allá del componente universal que innegablemente reside en el modelo global de ciudad capitalista, lo que marca la diferencia es lo universal como la esencia común contenida en lo local. La capacidad de lograr en la ciudad, siendo fiel a los rasgos identitarios de una sociedad y al imaginario local de lo idílico, expresivo y grandioso, experiencias singulares y extraordinarias a la sensibilidad humana. Lo universal, por tanto, no se encuentra en ostentosos edificios como expresión grandilocuente del poder de una ciudad, sino en los espacios locales y en su percepción.

La razón de ser de los espacios urbanos parece encontrarse en la función que cumplen para el desarrollo de una sociedad, concepto casi siempre ligado al desarrollo económico entendido como factor determinante de la calidad de vida. Desde un punto de vista capitalista la ciudad concentra una población de habitantes que es el motor de la producción o del funcionamiento de la economía, tanto como consumidores como trabajadores. Las inversiones en vivienda, educación, sanidad y transporte, así como la distribución de estos recursos desde las administraciones políticas, son decisiones tomadas no solo desde una conciencia social, sino desde una racionalidad económica. Sin embargo, los espacios

urbanos tienen también otro sentido, otra razón de ser: son los espacios de la realidad de las vidas de los habitantes, son espacios sociales, espacios de identidad. El desarrollo de este vínculo de pertenencia entre el espacio y sus habitantes es clave en la búsqueda de sentido del espacio urbano y por tanto, del futuro de una ciudad. Sin este compromiso, el espacio se vuelve vacío de contenido.

La identificación con el espacio forma parte esencial de una cultura urbana en que el ciudadano cree en su derecho sobre el espacio y se siente como su principal beneficiario, por lo que se implica en la construcción de un entorno que responda a su concepto de un espacio de calidad de vida. La identificación es fruto de procesos de interacción y comunicación entre las personas y el espacio-entorno, interacción que abarca múltiples variables y dimensiones. Desde el niño que juega en el parque, el adulto que lee sentado en una plaza, los paseantes que contemplan las calles, los adolescentes que compran en la tienda de ropa, la familia que va a comer a la pizzeria, los estudiantes en la biblioteca, un concierto en el exterior o un mercado de fruta y verdura. Así, la interacción con el espacio-entorno puede ser activa o pasiva, individual o colectiva, interior o exterior; así como responder a diversos intereses, desde una funcionalidad sin más hasta tener motivaciones ideológicas, culturales, sociales, económicas, etc.

Condición indispensable para la construcción de estos espacios locales esto es el establecimiento de unas bases políticas, de participación en el poder, a través del cual las necesidades y el potencial de sus habitantes se expresen. Esto se da con especial fuerza en Berlín, donde los barrios tienen cada uno su carácter propio. Los espacios se convierten en materializaciones y son a la vez portadores de una serie de valores, de una manera de entender la vida y el sentido del individuo en la sociedad. Estos son espacios universales creados desde lo local, espacios que nos enseñan y nos ayudan a entender quiénes somos: de esta reflexión se extrae la importancia clave de la concienciación de la ciudadanía en cuanto al desarrollo y fomento de una cultura urbana. Partiendo de los antecedentes y del conocimiento de la tradición cultural del lugar, una auténtica cultura urbana, necesariamente ligada a lo artístico o expresivo, se convierte en la base de la proyección y aceptación en el mundo.

La manera en que lo local pueda ser proyectado y alcance un significado a nivel de lo universal es una cuestión que necesita un planteamiento a parte. Lo que sí es cierto, es que competir en un mundo globalizado omitiendo y menospreciando los resortes culturales de lo global no presenta muchas posibilidades de consolidarse como referente de interés de ningún tipo. La clave reside en el equilibrio entre una herencia cultural y la aspiración coherente de modernidad.

conferencias



La urgencia de pensar lo urbano: la política del habitar y el habitar de lo político*

David Pérez

Director Área Cultural del Vicerrectorado de Cultura, Comunicación e Imagen Institucional de la Universitat Politècnica de València. Titular de Universidad del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Lo local actúa como respuesta frente a lo global, como cuestionamiento de una realidad transnacional que hace, en palabras de Rem Koolhaas, que la urbe se transforme en *espacio basura* y *ciudad genérica*, en núcleo de una "divergencia -y citamos textualmente aquí a uno de nuestros invitados, Nelson Brissac- entre el cuerpo y el entorno urbano". Una divergencia que, a través de su alto grado de abstracción, "impide la representación mental de los paisajes urbanos", fenómeno que provoca el "desmoronamiento de la experiencia" y la disociación entre percepción y realidad. Ello, a su vez, va a traer consigo una evidente constatación sobre el carácter del espacio urbano: "Se vuelve imposible representar. Hoy el espacio está sobrecargado de dimensiones más abstractas".

En el centro de esta compleja situación se encuentra la megaciudad, concepto que deviene crucial para Brissac, ya que el mismo configura una realidad para la que hasta el momento carecemos de referentes. Volvamos a retomar las palabras de este autor: "Las megaciudades, sobre todo São Paulo y Ciudad de México, se cuentan entre los fenómenos más importantes acaecidos recientemente en América Latina. Lo que caracteriza la megaciudad es la combinación de grandes extensiones territoriales y desigualdad en los patrones ocupacionales y en el uso del suelo, lo cual genera enclaves y desarticulación del tejido urbano. La megaciudad es un archipiélago disperso de infraestructuras independientes y núcleos funcionales autónomos, que hace inviables no sólo el planteamiento urbano, sino también los modos tradicionales en los que los individuos reconocían la ciudad y se ubicaban en ella"².

Llegados a este punto, consideramos que una cuestión se perfila con cierta nitidez: nos enfrentamos, no sólo física sino conceptualmente, ante un fenómeno que, tal y como acabamos de sugerir, desborda nuestras referencias al inutilizar los conceptos que podían hasta el momento ser utilizados como instrumentos de aproximación y análisis. Ante esta desertificación conceptual, ante esta anorexia lingüística, ante esta pérdida de corporalidad social y afasia de lo individual, una serie de preguntas surgen. ¿Cómo significar? ¿Cómo hablar y pensar? ¿De qué manera podemos renovar palabras y realidades para que el mundo sea, de nuevo, habitable, es decir, espacio de lo pensable? ¿Qué mecanismos de

actuación e intervención poseemos? ¿Qué lugares son todavía posibles? ¿Qué discursos son decibles?

Responder a estas cuestiones implica tener que implicar. O, siendo aún más precisos, volver a implicarnos. Es decir, regresar a la plica y al pliegue, al hecho de tener que plegarnos para así ejercitar un despliegue delimitado no tanto por un objetivo explicativo como aplicativo. Desde nuestra perspectiva, este es el motivo por el cual Nelson Brissac se encuentra dando comienzo al presente congreso. Por ello, ante el requerimiento de tener que situar su intervención, queremos aprovechar su presencia para plantear una reflexión que, a modo de bienvenida, invite a articular conceptualmente la necesaria urgencia de tener que repensar lo urbano ante una imposición globalizadora que disuelve espacios y revuelve lugares. Una urgencia que no sólo conlleva constatar la vigencia del pensar, sino también la necesidad de hacer habitable la palabra y la política, el λ ογοσ y la π ολισ, la convivencia y la divergencia. Algo que, de entrada, nos lleva a tener que enlazar el siglo XXI y el siglo VI a C.

Micropolítica megaciudad.

Cuando nos enfrentamos a algo que reconocemos como nuevo o desconocido o, mejor aún, algo que siendo pensable ha quedado hasta el momento como impensado, se convierte en necesidad retornar a aquello que nos hace ser como somos, es decir, aquello que, al escribirnos, nos inscribe como individuos y nos inventa no sólo como sujetos, sino también como hablantes que a sí mismos se dicen hablantes.

Dicho en otros términos: pensar lo impensado, nos obliga a pensar desde lo que constituye la propia posibilidad de que el pensar sea pensar, una posibilidad que, parafraseando a Husserl, nos sitúa como miembros de una comunidad y como ciudadanos y ciudadanas virtuales de una realidad -de un *mundo circundante*-, que en nuestro contexto cultural se fragua de forma primaria en la Grecia de los siglos VII y VI a C., ya que es en ese momento, cuando en la πολισ -el ámbito en el que la política es posible- se fragua, según escribe el citado Husserl en 1935, "una «nueva actitud» de individuos hacia el mundo circundante [... que] los griegos la denominaron «filosofía»". Una actitud la que así se configura que supone dar razones sobre el mundo. Es decir, argumentar en torno a lo particular y a lo general, a lo que sucede y a lo que nos sucede. En otros términos, una actitud que en lo local busca pensar lo global y en lo global lo local.

Quizás sea por ello por lo que podemos decir que *somos griegos y hablamos griego* -lo sepamos o no- y quizás también sea, por ello mismo, por lo que volvemos siempre a esas referencias que son las que delimitan nuestras limitaciones. Unas limitaciones que, trazando fronteras conceptuales y barreras lingüísticas, edifican ese hogar tan nuestro que

llamamos mundo, ciudad, ágora o yo, un hogar que deletreamos con párvulo afán y desmedida confianza utilizando palabras como identidad, ser, política, realidad... y tantas y tantas otras. Nuestro hogar es, por ello, el decir del lenguaje. Y lo es no sólo en el sentido propuesto por Heidegger -el lenguaje como morada del ser-, sino también en otro sentido: es la palabra la que invita a la ciudad, ya que la $\pi o \lambda \iota \sigma$ dota de su más profunda dimensión a la política y ésta, en tanto que actividad efectuada por quien ejercita el habla y el parlamento, asienta los cimientos que construyen el pensar de lo social. Es, por ello, por lo que Paul Virilio caracterizará a la ciudad como "la mayor forma política de la historia", dado que no sólo "no hay política sin ciudad", sino tampoco "realidad de la historia sin la historia de la ciudad".

Debido a ello, una compleja red se entreteje. Hablar se hace habitar, un habitar la palabra y un decir el ágora, un callejear la política y un hacer política la calle. Palabreamos y agorizamos, parlamentamos y conocemos. Será Platón en el *Menón* el primero que planteará el valor del lenguaje en el proceso de conocimiento. Algo que Sócrates sabrá utilizar astuta y conscientemente en cualquiera de sus diálogos, puesto que siempre partirá en sus intervenciones de la complicidad y connivencia de su interlocutor. O sea, de ese necesario maridaje entre dos o más sin el cual el diálogo -entendido como investigación, crítica y autoanálisis- no puede surgir. Un maridaje que, como venimos apuntando, se halla en la base de la π o λ l σ , es decir, en los muros que delimitando la urbe permiten abrirla. El ágora organiza, por tanto, el contacto y el roce: la piel política, la experiencia de la otredad.

Hemos dicho que cuando intentamos pensar en algo impensado -y la realidad de las megápolis contemporáneas son un buen ejemplo de ello-, retornamos a casa. Y nuestra casa no es otra que una imposibilidad de hogar ajena al hablar. Incluso apuntar que nos *sabemos griegos* -en este sentido expandido que estamos utilizando la expresión- no es más que una mera cita, la repetición de un simple recordatorio heleno. De hecho, es en el diálogo que Sócrates mantiene con Menón (ante la afirmación socrática de que todo conocer es un reconocer, es decir, un recordar) donde podemos leer la obviedad de un aserto que, sin embargo, no resulta tan obvio. Vamos a detenernos un instante en ese fragmento al que aludimos y ello aunque, con independencia del valor -por cierto, bastante escasoque otorgamos a que "buscar y aprender se reducen a recordar"⁵, seamos conscientes de que lo que ahora nos interesa poner de relieve es ese «hablar griego» con el que nos construimos. Un hablar que no sólo conlleva un pensar, sino también un habitar urbano.

Cuando Menón pide a Sócrates que le demuestre el hecho de que el conocimiento es αναμνησισ -es decir, recuerdo-, Sócrates solicita a Menón que llame a cualquier de los esclavos que le acompañan para, así, servirse de él en su argumentación. Es justo en el momento previo al que va a producirse el experimento mayéutico cuando Sócrates pregunta a Menón: "¿Es griego y habla griego?", a lo que su interlocutor responde "Naturalmente; nació en mi casa".

Nuestra casa y nuestro hogar están *naturalmente* en ese proceder, en ese sabernos esclavos -ya no señores ni señoras- de un hablar y un pensar que nos vienen -cómo no-, *naturalmente* dados. Tan *naturalmente* dados que la conciencia lingüística a la que se nos aboca no puede más que poner de relieve un hecho: el lenguaje ya no va a poder de manera inocente relatar el mundo ni tampoco explicarlo, puesto que es en sí mismo un mundo. Un mundo -sin duda otro- que es sustento del mundo y que, por ello mismo, lo crea y recrea. O, por utilizar, un término del agrado de Nietzsche, un mundo que nos permite fabular y enmascarar la incógnita que subyace a este fenómeno que intuimos que es estar aquí y ahora.

La lengua griega que hablamos sin hablar y que es la que comparten Sócrates y el esclavo -y que cualquiera de nosotros y nosotras también utiliza por el mero hecho de pensar que lo que hacemos es posible denominarlo como pensar-, suscita la posibilidad del mundo, una posibilidad que lleva aparejada la necesidad del diálogo y la inevitabilidad del ágora, la invención de la realidad y la crítica del saber. Por eso, cuando nos enfrentamos a lo impensado, volvemos a este hogar ateniense de la palabra y del pensar: un hogar que protegiéndonos nos desnuda y que cobijándonos nos expone.

Pero, ¿qué es ahora lo impensado?, ¿qué es lo que reclama ser dicho partiendo de parámetros que hemos de reelaborar?, ¿a qué extraño silencio nos abocamos si las palabras que utilizamos aluden a mundos que no son ya nuestro mundo? En una intervención ante la Duma estatal de Moscú efectuada pocas semanas después del 11-S, Ulrich Beck señalaba que seguimos viviendo, pensando y actuando con conceptos anticuados y que, debido a ello, nuestro lenguaje *fracasa* ante la realidad que está surgiendo. La disociación existente provoca una "discrepancia entre lenguaje y realidad", una fractura que a juicio del sociólogo alemán es lo que permite acuñar un término como el de "sociedad del riesgo mundial", término que no sólo alude a lo imprevisible e incontrolable de la realidad, sino que incluso incide en su propia *incomunicabilidad*: "Nuestro lenguaje fracasa en la misión de informar a las generaciones futuras de los peligros que hemos generado en el mundo al servirnos de determinadas tecnologías", de ahí que "lo novedoso en la sociedad del riesgo mundial es que nuestras decisiones como civilización desatan unos problemas y peligros globales que contradicen radicalmente el lenguaje institucionalizado del control"8.

Ahora bien, junto a ello, junto a esta pérdida de control, estamos perdiendo también nuestra capacidad de ubicación ante una realidad espacial y urbana que resulta irrepresentable. La tensión que se establece a partir de estos dos vectores genera el enajenamiento del lugar, la transformación del aquí y del ahora, el extrañamiento de lo que en otro tiempo fue el sabernos en situación. La megaciudad y la ciberciudad se superponen en su realidad desubicadora. Telépolis traza una neopolítica dominada por la ausencia de la palabra que, reducida a eslogan, convierte el diálogo en seducción monologada. De ahí

que las palabras que antaño definían el mundo, carezcan ahora de sentido. El problema, sin embargo, al afectar a nuestra experiencia de la realidad, incide de manera directa en nuestra lectura de lo social.

Abolida la palabra, convertida el ágora en multicentro comercial, la πολισ se transforma en un espejismo donde lo público sólo se da en tanto que mercado y valor de cambio, es decir, en tanto que travesía de mercancías y coartada de privatización. Si la ciudad construía el cuerpo social, habitamos ahora en una realidad descorporeizada. Una realidad en la que el contacto carece de sentido, en la que la percepción queda sobrepasada, en la que la palabra no puede ya comunicar. Una realidad, en suma, en la que política se torna imposible, dado que el espacio común se desvanece.

Ante este declinar de lo político, ante este *crepúsculo de los lugares* del que hablaba el citado Virilio⁹, la situación a la que se nos aboca no es otra que la de la ficción o la del totalitarismo. La urgencia del pensar es, hoy por hoy, la urgencia de resignificar el mundo, o sea, la necesidad de rehablar las palabras. El objetivo no es elaborar un lenguaje capaz de explicar el mundo, sino permitir que la libertad y la convivencia continúen siendo posibles. Lo buscado no es la totalidad, sino una aproximación que facilite un entendimiento que se sabe que renuncia a la acotación de lo global, pero que reclama ajustarse a aquello que nos hace partícipes de la finitud, o sea, que nos ubica en la experiencia del aquí y del ahora.

Frente a una realidad que requiere ser pensada si es que no queremos caer en la impensabilidad totalitaria, se hace necesario retomar la palabra. Y hacerlo supone asumir el uso de un lenguaje que huya del dominio y que retorne al ágora. Un lenguaje que sea capaz de decir sin encerrar ni apropiar. En palabras de Octavio Paz: "El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos" Necesitamos palabras, qué duda cabe, pero palabras que permitan leer el mundo y hacerlo interpretable. Por ello, el arte -en tanto que forma específica de esas imprescindibles palabras a las que estamos aludiendo- resulta un instrumento válido para decir el mundo y, consiguientemente, para recuperar espacios y lugares, para retornar a lo político, para hacer factible la posibilidad de la experiencia.

Notas:

^{*} El texto que aquí se reproduce fue leído con anterioridad a la intervención de Nelson Brissac. El mismo desea actuar no sólo como presentación del autor brasileño, sino también como coartada reflexiva.

¹ BRISSAC, N. "Real/Virtual: redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales", en Marchán, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2005, pág. 108.

- ² BRISSAC, N. op. cit., págs. 105-106.
- ³ HUSSERL, E. "La filosofía en la crisis de la humanidad europea", en *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Paidós, 2001, pág, 86.
- ⁴ VIRILIO, P. El cibermundo, la política de lo peor, Madrid, Cátedra, 1997, pág.41.
- ⁵ PLATÓN. *Menón*, Madrid, Istmo, 1999 [trad. Enrique López Castellón], 81 d.
- ⁶ PLATÓN. op. cit., 82 b.
- ⁷ BECK, U. Sobre el terrorismo y la guerra. Barcelona, Paidós, 2003, págs. 11-13.
- ⁸ BECK, U. op. cit., págs. 15-17.
- 9 VIRILIO, P. Ciudad pánico. El afuera comienza aquí. Buenos Aires, Libros del zorzal, 2006, págs. 113-140.
- ¹⁰ PAZ, O. "El mono gramático", en *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979, págs. 560.



Un urbanismo orientado hacia el paisaje

Lisa Babette Diedrich

Lisa Babette Diedrich, nacida en 1965 en Minden (Alemania), estudia arquitectura y urbanismo en París (Francia), Marsella (Francia) y Stuttgart (Alemania). Desde 1993 hasta 2000, ha sido miembro de la redacción de *Topos European Landscape Magazine*, Alemania. A partir de 2000 hasta 2006, trabajó como asistente personal del Arquitecto jefe de Munich en el Departamento de Construcción de la ciudad. Desde 2006, ha sido redactora jefe de *Landscape Architecture Europe (Fieldwork/ On Site)* y de 'Scape, la revista internacional sobre arquitectura de paisaje y urbanismo, Países Bajos. Ha sido profesora titular de Arquitectura de Paisaje y Teoría en diferentes universidades europeas. Actualmente trabaja como investigadora en el Centre for Forest and Landscape, de la Universidad de Copenhague (Dinamarca) y como profesora adjunta en Queensland University of Technology, Escuela de Diseño (Australia). Desde 1992, viene colaborando en diversos medios europeos como crítica free lance experta en arquitectura y paisajismo.

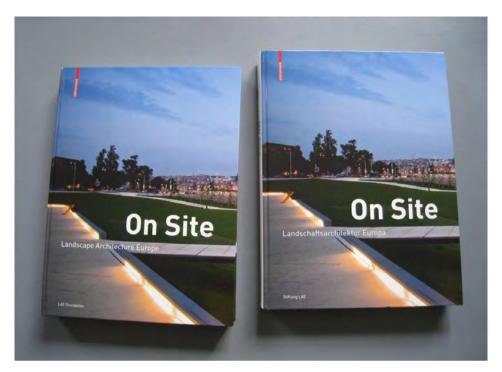


'Scape, la revista internacional sobre arquitectura del paisaje y urbanismo.

La arquitectura del paisaje es conocida como la disciplina que se ocupa del diseño del espacio abierto, desde jardines privados a espacios urbanos públicos. En una reciente exposición en el foro de arquitectura de Zurich, los arquitectos paisajistas y conservadores suizos Stefan Rotzler y Charlotte Heer Grau pudieron mostrar cambios radicales de planteamiento y diseño en un jardín de los años 1950, otorgando un gran empuje a la disciplina del paisaje hacia formas más radicales -más allá de lo pintoresco y del objeto limitado-, es decir, hacia formas en las que se involucraba la estrategia urbana y la planificación global. Se trataba del *Jardín modernista del poeta*, del pionero paisajista suizo Ernst Cramer, un jardín realizado en 1959 dentro de la exposición de jardines *G59* en Zurich. Un jardín, por ello, de hace exactamente 50 años. En su libro, los citados Stefan Rotzler y Charlotte Heer Grau lanzaron una invitación a sus colegas a reflexionar sobre el jardín y el status quo de la profesión.

Partiendo de ello, me gustaría comenzar mi conferencia sobre el urbanismo orientado hacia el paisaje con una cita del arquitecto suizo Jacques Herzog, de Herzog y de Meuron, que escribió:

Pienso que no estamos ni al principio de poder desarrollar una comprensión de nuestro entorno paisajístico en el que la arquitectura sea un fenómeno parcial. Pienso



On Site. Landscape Architecture Europe. 2009

en un paisaje artificial global que interprete la naturaleza, es decir, las plantas, los animales, los seres humanos, pero también las fuerzas naturales, la energía y el reciclaje de residuos como algo interactivo. Hoy, la arquitectura se integra en el mejor de los casos en mediocres planes generales, regulando la distancia de árboles y la anchura de aceras. En este contexto, la arquitectura está limitada a ser autorreflexiva, casi egocéntrica, como obras de arte hermenéuticas. Y desafortunadamente, al igual que sucede con las obras de arte, sólo los mejores trabajos arquitectónicos son realmente emocionantes. Todas las demás siguen siendo una constante fuente de frustración.

Desde aquí podríamos echar una mirada al contexto de la arquitectura, para reflexionar si no sobre la región, sobre aquellas ciudades que a menudo se están ampliando a nivel regional. Sin embargo, no todas las ciudades son iguales, como he tenido la oportunidad de observar desde mi posición de redactora jefe de la revista internacional *'Scape*.

Europa ocupa una posición especial en el mundo de las ciudades, tal y como se observa en la investigación efectuada por un equipo de profesionales y académicos del paisaje para la serie de libros trienal *Landscape Architecture Europe*. El primer libro publicado en 2006, *Fieldwork*, exploraba la tendencia en Europa a construir nuevas formas urbanas sobre las

antiguas tierras de cultivo utilizando patrones del uso agrícola anterior. El segundo libro, publicado en junio de 2009, On Site, trataría de las actitudes hacia el site specific y la sensibilidad del arquitecto paisajista hacia sus características intrínsecas, así como hacia aquellos procesos geográficos e históricos que han de inspirar nuevas funciones y formas. El paisaje europeo es un espacio pequeño, diverso, con gran densidad de contrucciones. Se trata de un territorio domesticado, rico en invenciones arquitectónicas sobre el paisaje. En Europa, las ciudades crecen lentamente, a menudo se encogen, reciclan antiguos barrios, se desarrollan a nivel interno, se esfuerzan por alcanzar calidad. Aquí, emergen laboratorios de pensadores y diseñadores, las ideas se convierten en estrategias, las estrategias se convierten en experimentos y los experimentos en modelos. El urbanista italiano Bernardo Secchi¹ escribió que Europa es un continente de ciudades de tamaño medio con extensión regional. A su vez, el economista suizo Alain Thierstein habla de "regiones de megápolis" o de "ciudades policéntricas". "Mega" en Europa no se refiere al tamaño sino a la diversidad de la ciudad territorial. Significa que muchas unidades urbanas independientes confluyen en comarcas contiguas -y socioeconómicamente interactivas- por encima de fronteras administrativas, incluso nacionales, sin una entidad de gobierno central.

Las herramientas clásicas de planificación fallan en estas formaciones territoriales de la ciudad, a menos que pueda convocarse a muchas personas tras una idea que dé significado al desarrollo urbano. La tarea pendiente, mucho más que simplemente dibujar y construir, recae por tanto en los responsables de la planificación en los diversos campos. Así, inicialmente, deben desarrollar estrategias de convicción. Sin estrategias, no hay ciudad coordinada en la planificación regional; sin coordinación, la planificación clásica de objetos continúa siendo ineficaz dentro de la escala territorial de la ciudad. Y por último, sin estrategias, los hasta ahora fuertes poderes públicos en Europa abandonarían la ciudad a las fuerzas libres del mercado. Lo que esto implica para la calidad espacial, social y urbana, se puede observar en otros continentes.

El paisaje como visión estratégica.

Los análisis de los expertos en planificación demuestran, según los investigadores Alain Thierstein y Agnes Förster², que las nuevas políticas urbanas de planificación y gestión para las amplias formaciones policéntricas de la ciudad, no van a desarrollarse mientras los territorios de la ciudad sigan siendo invisibles a los políticos, a los ciudadanos y a los funcionarios. Las regiones de la megápolis (...) se trazan en muy pocas ocasiones, carecen de nombre, de imagen y del concepto de gestor, y raramente ofrecen alguna percepción directa en la vida cotidiana. De dicho análisis, los investigadores deducen la hipótesis no sólo de que la visibilidad es de capital importancia para la comprensión de la ciudad territorial, sino también el hecho de que la identificación con ella constituye un

requisito básico para acometer un desarrollo controlado. Así, tiene ciertamente sentido recoger propuestas de visualización.

La arquitectura del paisaje se ha sustraído hasta ahora al ingenio: cada ciudad -no importa lo grande que sea- ha emergido de su paisaje, sobre su suelo específico, en su zona de clima particular, en una determinada atmósfera, con una historia singular... Todo esto proporciona a cada ciudad sus formaciones de tierra, tipos de vegetación, colores, estados de ánimo, olores, costumbres y edificios únicos. A escala territorial, también el paisaje puede, por tanto, convertirse en un valor común que proporcione a los habitantes de ciudades vecinas un activo que puedan ver y sentir, y que genere una identidad compartida. Es decir, una perspectiva común, atractiva y seductora a los sentidos, atenta a las aplicaciones puramente técnicas de una economía de recursos, adaptada al clima y a la vida cotidiana.

A este respecto, la arquitectura de paisaje constituye una disciplina que es capaz de resolver la falta de nitidez de la planificación urbana contemporánea, proporcionando a la ciudad materia y estructura. Esta posición es la defendida por Thomas Sieverts, el planificador urbano que hace diez años llamó la atención sobre las extensas formaciones de los núcleos de la ciudad en su libro *Cities whithout Cities: An interpretation of the Zwischenstadt*³. La obra de Sieverts fue publicada cuando la arquitectura de paisaje encontró su camino en el debate norteamericano sobre el desarrollo urbano con la denominación de *Landscape urbanism*. En aquella época, los círculos académicos alrededor de Charles Waldheim y James Corner definieron los enfoques paisajístico-arquitectónicos que estaban destinados a renovar la teoría y la práctica del desarrollo urbano. Sin embargo, los editores de la revista académica *JoLA*, que en 2007 dedicaron un número a este asunto en el ámbito internacional⁴, sostienen que era más un enfoque teórico que una verdadera práctica profesional.

En este trabajo, partimos de la hipótesis de que en Europa, el desarrollo de la ciudad desde su paisaje, es una práctica con muchos años de experiencia. Sin embargo, llama la atención el hecho de que los arquitectos de paisaje europeos nunca hayan sentido la necesidad -quizás de forma equivocada- de destacar esta cuestión y, consiguientemente, de dedicarle un término a la misma. Para ellos, la arquitectura de paisaje incluye la planificación urbana.

Cuando los europeos diseñan paisajes, conciben de forma evidente la ciudad junto con ellos, en especial desde principios del siglo XX. Tanto si son arquitectos de paisaje individuales como Jean-Claude Nicolás Forestier en Francia, Leberecht Migge en Alemania, o los colectivos de profesionales alrededor de Carl Theodor Sørensen y Steen Eiler Rasmussen en Dinamarca, sus pensamientos y proyectos han evolucionado desde el detalle a los principios. Desde un jardín formal a sistemas urbanos de espacio abierto en



Escorial en Oberhausen con Bramme, realizado por Richard Serra. Lisa Diedrich.

París, desde el huerto urbano a sistemas de oferta y demanda para las ciudades alemanas de trabajadores, desde el jardín moderno y el parque informal a planes de extensión para Copenhague a lo largo de ejes verdes. Así, los cimientos de la arquitectura de paisaje influyen en el diseño de sistemas de ciudades enteras, de los que a su vez han surgido nuevos enfoques sobre los elementos individuales en arquitectura de paisaje.

Toda la productividad surge del paisaje y vuelve a ella. De ahí el postulado de que en Europa, la fuerza de la reflexión de la arquitectura de paisaje en el desarrollo urbano, se basaría en una tradición que prohíbe la igualdad de ambas disciplinas, hecho que queda patente al utilizar el término *landscape urbanism*. De este modo, analizar la ciudad desde la perspectiva de la arquitectura de paisaje supone una concepción de la planificación en la que la arquitectura de paisaje establece el tono. Por lo tanto, proponemos mejor hablar de *landscape oriented urbanism*, siendo el paisaje la fuerza que proporcionaría dirección a la planificación urbana.

La era de la ciudad territorial.

Durante el siglo XX las naciones europeas han desarrollado su propio pensamiento y formación sobre paisaje y arquitectura. Es solo desde principios de los años 1980 cuando la profesión comienza a adquirir una identidad común a nivel europeo, en concreto dentro del contexto del debate sobre ciudades y desarrollo urbano. Si en 1982 el concurso para el



Landschaftspark Duisburg Norte, realizado por Latz + Partner. Lisa Diedrich.

Parc de la Villette colocó en la agenda al popular parque como componente de la ciudad, y si la renovación de Barcelona, en vísperas de las Olimpiadas de 1992, estableció la red de espacios públicos como elemento formativo, es ciertamente el IBA Emscher Park, el que en 1999, en el umbral del siglo XXI, ha dado la señal de salida para una comprensión del paisaje como vector y visión de la ciudad territorial.

Estos hitos del urbanismo orientado al paisaje muestran una postura europea común, sin importar si fueron ideados y construidos en París, Barcelona o en la denominada "metrópoli de Ruhr". Sus constructores y diseñadores tienen sus raíces en el espacio cultural europeo, aportando un enfoque común a problemas comunes, considerando a Europa como un contexto económicamente homogéneo, diferente de otros continentes. Cualquiera que reconozca que en Europa la ciudad territorial es el desafío del siglo XXI, tiene motivos para escuchar las respuestas que la nueva generación de arquitectos de paisaje ha desarrollado en el último cuarto de siglo. Y, como dicen, la ciudad regional se puede entender y desarrollar desde el paisaje.

El modelo del parque paisajista de Emscher.

Con el IBA Emscher Park como preludio (1989-1999), el experimento de "urbanismo orientado al paisaje" en la región del Ruhr se ha convertido en un modelo después de 20

años de práctica. Los principios rectores que Karl Ganser, el director del IBA, derivó del paisaje revolucionaron todas las imágenes mentales de lo que se suponía que era la región de Ruhr, y probablemente hicieron estos principios más fuertes. Una idea soberbia fue la de combinar, en el Parque Emscher, la macro-orilla del río con un espacio cultural a desarrollar, considerando que este río fluye a lo largo de cerca de 80 kilómetros a través de su lecho canalizado, y que el yermo terreno industrial adyacente, quedaba a menudo inaccesible, a pesar de ser verde. La imagen y la realidad son muy dispares. Sin embargo, como resultó evidente, el proyecto ha lanzado tanto vigor político y financiero, ha creado tanta concordancia, ha concentrado tanta experiencia europea en una región, que ahora la realidad casi ha sobrepasado la imagen originaria.

El resultado es una ciudad territorial que incluye los 53 municipios con un total de 5,3 millones de habitantes entre los ríos Ruhr, Emscher y Lippe. De éstos, el río meridional ha dado su nombre y una identidad urbano-escénica a la anterior Ruhrgebiet, ahora llamada "metrópoli de Ruhr", mientras que en el río medio se inscribe un nuevo tipo y modelo de parque. Éste es el parque del paisaje de Emscher de 457 Km², ahora literalmente tangible, con su patrimonio industrial, su reserva de monumentos, su salvaje naturaleza industrial y su red completamente cubierta de rutas para bicicleta. La diversidad de los excepcionales proyectos construidos por arquitectos y arquitectos paisajistas de toda Europa ha generado una nueva cultura intermunicipal de planificación. Veinte ciudades, dos distritos rurales, tres distritos administrativos, el gobierno federal y otros agentes han sido contemplados en el Plan General del paisaje de Emscher 2010, aprobado en 2005⁵. Este Plan General incluye, por un lado, una institución inter-municipal de planificación -la Asociación Regional del Ruhr: Regionalverband Ruhr (RVR), que da respuesta al mantenimiento, construcción y desarrollo posterior del concepto de paisaje- y, por otro, un proyecto extraordinario de desarrollo de agua, emprendido por la compañía de aguas Emschergenossenschaft (EG)⁶. Este último programa implica el desvío de las aguas residuales a través de una tubería subterránea de 51 kilómetros, lo que supone reconvertir el Emscher en un río de tierra baja, sobre un terreno alterado por restos de minería, hecho que requiere, entre otras cosas, dos estaciones de bombeo enormes para permitir que el río fluya al Rhin desde un nivel adecuado.

RVR y EG han desarrollado un modelo que procede del paisaje. El nuevo valle de Emscher⁷ está previsto para antes de 2010, el año de Ruhr como capital europea de la cultura. Antes de 2010, cerca de veinte kilómetros de la parte superior del río fueron reconstruidos, y los primeros espacios del paisaje fueron diseñados a lo largo del "valle". Aparte de la construcción y el mantenimiento a escala territorial, otro de sus objetivos es optimizar este concepto urbano del paisaje del río como parte del paisaje cultural post-industrial.



B. Tschumi, Parc de la Villette, 1982 / Mapa de Ruhr / Laboratorio de un paisaje post-industrial / Parc de la Villette. Lisa Diedrich.

En el concurso de sus ciudades, la metrópoli de Ruhr y el parque del paisaje de Emscher se han constituido en un emblema, en un factor de la localización para las estrategias de planificación urbana del futuro. Ésta es una tarea que tendrá éxito si, como sucedió en el IBA, se pide a los arquitectos de paisaje de toda Europa que aporten de nuevo sus ideas y técnicas. Los modelos más acertados corren el riesgo de reducirse a asuntos puramente regionales tan pronto como se apaga el foco que las ilumina. Pero la capital europea de la cultura "Ruhr 2010" encendió de nuevo en el mismo momento en que los logros culturales de la década post-IBA puedan ser visitados, cuando el telón se levante para la década venidera, la de la gran renovación del río. Retrospectiva por una parte, perspectiva por la otra: el año 2010 representa, en la región del Ruhr, planificación urbana orientada al paisaje.

Experimento Metrópolis verde.

Galardonado con el premio al desarrollo urbano 2006 de la Academia Alemana para la Planificación Espacial Urbana y Regional, y con el séptimo premio europeo de planificación urbana y regional del Consejo Europeo de planificación espacial en 2008, la "metrópoli verde" dentro del triángulo de la frontera de Alemania-Países Bajos-Bélgica, representa un valor en alza del urbanismo orientado al paisaje. Y todo esto después de que hayan pasado apenas cinco años desde la convocatoria 2003-2004, con comunicaciones entre países vecinos, consensos políticos, la financiación de tres años por Interreg (desde 2005) y la construcción de los primeros elementos estratégicos dentro del contexto del EuRegionale Rhin del Norte-Westfalia 2008.

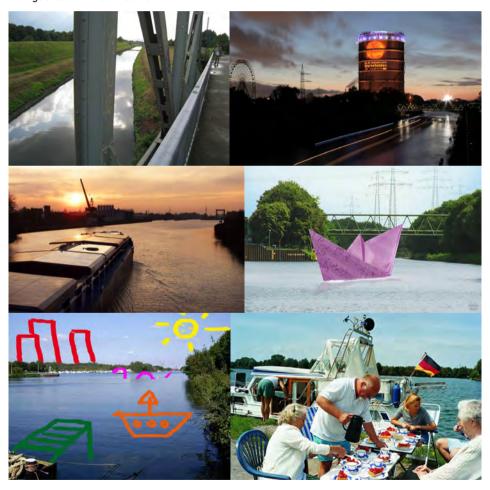
Los organizadores alemanes iniciaron inteligentemente líneas de desarrollo en nombre de las treinta y siete comunidades fronterizas del Limburgo belga y holandés y la aglomeración de Aquisgrán, alejada de las grandes metrópolis, a través de un concurso cuyos equipos, multidisciplinares, fueron dirigidos, entre otros, por planificadores urbanos, expertos en turismo y diseñadores de comunicación. El claro ganador fue el equipo de Henri Bava⁸, arquitecto paisajista de la Agence Ter, con un modelo tomado del paisaje, que demostró ser un golpe de genio, especialmente en lo referente a la previsión de una integración de tres culturas y administraciones nacionales.

Al igual que el IBA Emscher Park, el equipo de Agence Ter tomó el paisaje postindustrial como punto de partida para sus deliberaciones -pero solamente como punto de partida, no como perspectiva final-. Los planificadores no se centraron ni en un río industrial ni un tipo de paisaje, sino en la consonancia de lo "verde" y la "metrópoli", formulando alternativas a la densa metrópoli clásica. Una visión de ciudad-paisaje, desenvuelta y libre, para una aglomeración dominada por los espacios abiertos: una "metrópoli verde".

Para formular una visión común para la dispar formación tri-nacional de la metrópolis con sus 1,7 millones de habitantes, los planificadores llegaron literalmente "al fondo" del paisaje. Escogieron el área a cubrir en su ciudad verde de acuerdo al grado de la capa subterránea de carbón, unos 180 kilómetros de largo y 20 kilómetros de ancho, que ha dado forma al paisaje y a la cultura de la región, sin importar las fronteras nacionales. De hecho, la explotación del carbón dio lugar a la topografía actual de extracciones a cielo abierto y escoriales, motivando el actual crecimiento de pequeñas ciudades mineras y explotaciones establecidas entre prados y tierras de labranza, entre bosques y páramos, entre los espacios verdes de los numerosos arroyos y corrientes. Para hacer posible este paisaje, los planificadores establecieron dos rutas en la región o, mejor dicho, unificaron caminos con rutas: una ruta verde que une las



Valle Emscher / Buscando un nuevo lenguaje en el Valle Emscher (plano del Regionalverband Ruhrgebiet RVR. Lisa Diedrich.



Proyectos para la capital cultural Ruhr 2010, buscando un nuevo lenguaje en el Valle Emscher. Ruhr 2010 capital cultural.



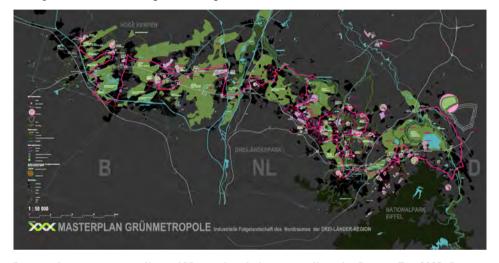
El paisaje, como vector de desarrollo, visión de Agence Ter. Agence Ter, 2011.

principales áreas naturales, haciéndolas accesibles a los caminantes y a los ciclistas, y una ruta metropolitana, que hace pivotar los caminos existentes sobre una línea de conexión entre antiguos centros de ciudad y nuevos focos de desarrollo. Los puntos culminantes son los escoriales, que se sitúan a veces a lo largo de la ruta verde como áreas naturales, y en otras ocasiones son aprovechados por la ruta metropolitana como focos de desarrollo para el ocio o áreas comerciales. Desde allí, la región se puede experimentar de un vistazo, se hace visible y viva. Esta visión global, en el mejor sentido de la expresión, fue especialmente elogiada por los planificadores urbanos europeos⁹:

Un llamativo ejemplo de cómo las dispares y a veces contradictorias políticas de planificación y culturas de diferenciación de la planificación pueden combinarse en una visión coordinada y holística total (...) de la que emerge la cohesión territorial con el diseño de un marco flexible que reúne varios proyectos e ideas locales, e implica directamente a agentes y a ciudadanos individuales.



Metrópoli verde, vision de Agence Ter. Agence Ter, 2011.



Ruta verde y ruta metropolitana / Masterplan de la metropoli verde, Agence Ter, 2008. Agence Ter, 2011.

De hecho, los planificadores de Agence Ter, ajustaron con gran meticulosidad los proyectos locales, grandes y pequeños, en su estrategia de la metrópoli verde. Rebasando fronteras, una agencia con sede en Aquisgrán, en la víspera del EuRegionale 2008, ha informado de la "metrópoli verde", desarrollado un logotipo, producido mapas y guías, señalizado la ruta verde y metropolitana, y organizado acontecimientos; inaugurando los primeros proyectos en el nuevo paisaje urbano, mientras coordinaba los siguientes. Al igual que sucedería con el IBA Emscher Park, ahora es necesario, para la estrategia de la ciudad-paisaje, instituir una coordinación trinacional permanente, con un triunvirato de directores, un recaudador de fondos y gestores competentes, a fin de consolidar la planificación trinacional y fijarla en una carta política. Un experimento que puede convertirse en un modelo para las regiones europeas, si sus mejores logros y objetivos se consideran en los acuerdos provinciales, después del gran éxito del año 2008.



Carl-Alexander-Park en Baesweiler, realizado por Planergemeinsc.

Aliados del paisaje.

Para la puesta en práctica de las estrategias de desarrollo urbanas orientadas al paisaje. el dinero público desempeña un papel importante como financiación inicial, va sean fondos locales, regionales, nacionales o de la UE. En comparación con los veinte años de financiación del parque del paisaje de Emscher, los tres años de la metrópoli verde Interreg son una inversión de peso ligero. Pero en ambos casos, los principios rectores del paisaje -visible, tangible, fascinante, ecológico y económicamente convincente- han hecho crecer los presupuestos, incluso en los agentes privados. Un ejemplo de ello lo encontramos en la gestión de recursos hídricos: con su enorme precio de contrato de 4,4 mil millones de euros, la reconstrucción de Emschergenossenschaft del Emscher también financia la arquitectura de paisaje, sin la cual el proyecto de construcción-agua carecería de sentido y visibilidad. El cambio climático puede llegar a convertirse en un aliado de la arquitectura del paisaje. Dentro de cincuenta años, si los ríos amenazan con hundir muchas regiones urbanas con enormes inundaciones, y las masas de agua llegan con violencia a las ciudades costeras debido al aumento del nivel del mar, todos los gobiernos tendrán que reconocer las fuerzas de la naturaleza y la lógica del paisaje en la planificación urbana y regional. El urbanismo específico de Europa ya está definido por gran parte de la arquitectura del paisaje, y debemos ser conscientes del poder de invención de los arquitectos paisajistas a este respecto. ¡Hagamos que se impliquen en el proceso de urbanización, en el futuro de nuestras regiones!

Notas:

- ¹ SECCHI, B. Villes moyennes et nouvelles formes de métropoles européennes. Paris, Urbanisme, 2006, pág. 346
- ² THIERSTEIN, A. y FÖRSTER, A. (eds.). *The Image and the Region Making Mega-City Regions Visible!* Baden (CH), Lars Müller Publishers, 2008.
- ³ SIEVERTS, T. Zwischenstadt, Vieweg, Berlin, 1997; Cities Without Cities An Interpretation of the Zwischenstadt, Spon Press, London, 2003. SIEVERTS, T.
- 'Landschaft löst die Unschärfe der Zwischenstadt'. In: Lisa Diedrich (ed.) *Territories From Landscape to City. Agence Ter (Henri Bava, Michel Hoessler, Olivier Philippe*), Birkhäuser Publishers, Basel, 2009.
- ⁴ PROMINSKI, M. et al. (eds.). *Journal of Landscape Architecture*, Autumn 2007, Callwey, München, landscape urbanism, 2007.
- ⁵ Projekt Ruhr GmbH (ed.), *Masterplan Emscher Landschaftspark 2010*, Klartext Verlag, Essen, 2005. Complete digital data: http://www.rvr-online.de
- ⁶ Emschergenossenschaft, *Masterplan emscher:zukunft ein Fluss lebt auf*, Emschergenossenschaft, Essen, 2005
- ⁷ Arbeitsgemeinschaft Neues Emschertal (RVR & EG), http://www.ag-neues-emschertal.de, 2006>
- 8 Gewinner-Team des Wettbewerbsverfahrens: Henri Bava/Agence Ter (direction), Erik Behrens, Steven Craig, Alex Wall.
- ⁹ European Council of Spatial Planners. The Seventh European Urban and Regional Planning Awards, Dublin, 2008. SIJMONS, D. et al. (eds.), Greetings from Europe – Landscape & Leisure. Rotterdam, 010 Publisher, 2008.



A favor de un espacio público1

Josep Ramoneda

Josep Ramoneda es filósofo y periodista. Actualmente dirige el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y colabora con *El País* y la Cadena SER. Fue director del Instituto de Humanidades (1986-1989), colaborador de *La Vanguardia* (1980-1996) y profesor de filosofía contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (1975-1990). Ha publicado numerosos libros, entre los cuales destacan *Del tiempo condensado* (Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona 2003) y *Después de la pasión política* (Taurus, Madrid 1999).

Quería decir una cosa en relación al título de la conferencia *A favor del espacio público*. Quisiera concretar el contexto, precisar la perspectiva. Esta perspectiva es, en buena parte, la que me ha ido dando un centro cultural que está anclado en un barrio, el Raval de Barcelona, que al llegar nosotros, en el año 1994, tenía un 2% de población inmigrante y en este momento tiene el 55%. Un barrio que con un 55 % de población inmigrante, y en el centro de la ciudad, se aguanta razonablemente. Tengo a menudo visitas de investigadores extranjeros y me preguntan *pero ¿cómo puede ser?* Pues así es: aguanta razonablemente. Y no sólo eso. Cuando inauguramos en 1994 nosotros éramos de las primeras instituciones culturales que trabajaba allí. Era muy difícil que a partir de las 8 de la noche viniera gente a visitar el CCCB, por un cierto rechazo al barrio, un barrio un poco canalla de Barcelona. Y en cambio ahora 15 años después y con una población mucho más variada, las calles del CCCB están llenas de gente a cualquier hora y en cualquier momento del día.

Ouería empezar con una breve glosa de la idea de ciudad. Me parece extraordinariamente interesante esa frase de Marc Bloch, la ciudad como lugar de una humanidad particular y sobre ella, Claude Lefort, probablemente el filósofo político francés vivo más importante, en un excelente ensavo titulado Europa como civilización urbana argumenta algo muy interesante: cómo a partir de un momento dado, Europa, que iba rezagada respecto a otras civilizaciones como por ejemplo la china, da ese salto tan impresionante. Se habla del racionalismo, se habla de la razón... Pero Claude Lefort tiene una interpretación que podríamos resumir así: al final de la Edad Media las ciudades se constituyen en Europa como lugar de comercio y libertad. Poco a poco, en torno al mercado, una clase social naciente, la burguesía, genera un orden legal nuevo que acabará minando el poder feudal. Al mismo tiempo, y este es un elemento muy importante, los siervos que se emancipan de sus señores encuentran protección en un espacio cada vez más libre: las ciudades. La expresión que siglos más tarde formulará Max Weber el aire de la ciudad hace libre, va tomando forma. La libertad de la ciudad según nos dice Lefort significa la disolución de los vínculos de dependencia personal, pero también la posibilidad de cambiar la propia condición a favor del trabajo, de la capacidad de iniciativa, de la educación o de la oportunidad.

Para Lefort esta comunidad urbana es específica de Europa y explicaría en parte el salto que se da en el Renacimiento. Mientras la ciudad europea es lugar de comercio y libertad, la ciudad china sería el lugar del mandarinato. Por eso Lefort sustenta que la unión política de Europa, si algún día llega a ser completa, será el producto de una civilización secular de carácter profundamente urbano. Es decir, la única forma de vencer la resistencia de las naciones europeas a la propia Europa, probablemente esté en las ciudades. Probablemente las ciudades sean la única vía de articulación capaz de conseguir, lo que por la vía de la Europa de las naciones o los estados no se consigue.

Pero en fin, esto era simplemente un preámbulo, un cierto elogio de la ciudad. El título que yo dí a mi intervención fue *A favor del espacio público* y sobre esto es sobre lo que querría reflexionar. Primero explicando brevemente qué entiendo por espacio público. Después intentando explicar todas las cosas que están actuando contra dicho espacio. Y finalmente, tratando dos cuestiones que vienen derivadas de ese análisis de la realidad: la necesidad de cambiar el concepto de ciudadanía, y la importancia de las periferias (el fuera que a veces es determinante del dentro).

El espacio público es un espacio físico compartido. Podríamos decir de forma muy elemental, que es el espacio donde el ciudadano, el sujeto autónomo entra en contacto con los demás, el espacio donde reconociendo a los demás se reconoce a sí mismo.

La pregunta por el espacio público me parece muy importante, porque siempre que se plantea viene acompañada por la pregunta sobre el estado de la democracia. Si nos preguntamos por el espacio público a menudo es porque tenemos la sensación de que hay algo que no funciona en ese ámbito.

La razón es muy sencilla: democracia, política y filosofía nacieron juntas en la antigua Grecia, fruto de la disociación del *logos*, y de la superación de aquel organicismo urbano que otorgaba a cada uno un papel, por decirlo así, irrebatible, establecido desde el origen. La unidad no es objeto de la ciudad porque ésta es pluralismo, nos decía Aristóteles. Aquí tenemos el punto de partida de este gran cambio. La ciudad no tiene la unidad como objeto, la ciudad siempre es cambiante, nunca está definitivamente delimitada.

Evidentemente el lugar simbólico en que ciudad, democracia y política se encuentran es el espacio público y, por eso, cada vez que las campanas doblan por el espacio público doblan por la democracia. Ahora, sin embargo, tenemos cierta inquietud sobre el futuro. Porque uno tiene la sensación de que podríamos estar deslizándonos hacia algo que yo he llamado alguna vez el totalitarismo de la indiferencia. Un totalitarismo que nada tendría que ver con el totalitarismo de correas y desfiles, y de grandes paradas de uniformados. Un totalitarismo en el que vamos entrando, sin darnos cuenta, gracias al distanciamiento creciente entre la ciudadanía y una especie de superestructura económica, político-mediática.

En un momento en que hay preocupaciones como ésta, volvemos a interrogarnos sobre el espacio público. Esta inquietud se ha expresado de muchas formas. Hay una frase de Zygmunt Baumann en la que señala que *la ciudad se está convirtiendo en el contenedor de todos los problemas de la humanidad*. Este es uno de los motivos de nuestro desasosiego, consecuencia de lo que ha venido en llamarse globalización. Se va revelando poco a poco aquella idea de Jonathan Friedman: la de que hemos entrado en

una fase que no estaba prevista, que es la de la modernización sin modernidad. El ejemplo máximo es China donde asistimos clarísimamente a este proceso.

En cualquier caso sí que me resisto a sumarme a un esnobismo ahora decreciente y del que Jean Baudrillard sería el referente canónico. El esnobismo de los discursos que cantan la muerte de todo, la muerte de la ciudad, la muerte de la política, la muerte de la democracia, la muerte del espacio público. Resulta un discurso efectista, donde a lo máximo que podríamos aspirar es al éxito en la sociedad del espectáculo. Una vez decretada la muerte del sentido, que parece despertar tanta pasión necrológica ¿qué queda? Esta es la pregunta. Es posible que el mundo no tenga sentido, pero no es posible vivir sin sentido. Esto me parece una paradoja difícil de obviar. El sentido es necesario para la vida.

Por esta razón no cesamos nunca de crear y recrear nuevos sentidos. En el fondo es nuestra condición, es la dimensión trágica de nuestra condición como especie. La sociedad tiende a producir metamorfosis del sentido y metamorfosis de las instituciones más que liquidaciones definitivas. Esta idea de ruptura definitiva, este adanismo del volver a empezar, en la práctica nunca acostumbra a ser realidad, al revés. En las grandes revoluciones, siempre ha sido tanto o más importante lo que se ha construido de nuevo como lo que ha permanecido del pasado.

La carga simbólica del espacio público es muy grande. A mi me gusta emplear una expresión que utilizo un poco analógicamente: el espacio público es el lugar del uso público de la razón, diferenciándolo del uso privado de la razón. Aludo obviamente a la conocida distinción kantiana. El uso público de la razón goza de una libertad ilimitada. El uso privado es doméstico y a menudo sometido a mandato. Para entendernos podríamos decir que Hyde Park es un espacio público donde es posible hacer uso público de la razón, mientras que la Plaza de San Pedro del Vaticano no es un espacio público, porque es un espacio en el que el discurso está sometido a mandato, a mandato doméstico, es decir de quienes tienen autoridad y posición sobre aquel espacio.

Esta distinción entre espacio público y espacio privado seguramente está impregnada de optimismo ilustrado y de una confianza en la razón muy rara en los tiempos presentes. Pero estaríamos de acuerdo en que hay tres tipos de espacios que entran en relación: espacio público, espacio privado y espacio colectivo.

Son espacios colectivos aquellos que tienen significación pública, aunque sean de propiedad privada e impliquen peajes de discriminación económica. Un ejemplo: un estadio de fútbol; otro ejemplo: un centro comercial. No son en su pureza espacios

públicos, son espacios colectivos a los que puede acudir gente más o menos diversa, pero hay peaje de compromiso. En el caso del fútbol hay discriminación, ya que seguro que no será tratado de la misma manera el local que el visitante, sobre todo según qué visitante sea... Un espacio comercial, en muchos sentidos es público, pero es un espacio donde no está claro que se den las condiciones de igualdad de entrada propias de cualquier espacio público. Entre otras cosas porque la dimensión de la chequera no es indiferente en un espacio comercial. Así, la cuestión de la propiedad me parece que no es banal en la definición de un espacio público. Con la oleada de privatizaciones que los estados han emprendido en los últimos años, se ha tratado de insistir en que pueden haber espacios públicos de propiedad privada. Yo tengo mis reservas.

El espacio público, a mí entender, se puede definir por tres cosas: por el acceso, por la función y por el fin:

- Por el acceso. El espacio público es aquel en que todo el mundo puede acceder en igualdad de condiciones, independientemente de su origen o poder social. El espacio público por excelencia, en este sentido, es la calle. No hay otro que lo supere. La calle, la plaza... es el espacio ideal de la política democrática, un espacio de igualdad. Y aquí nació en la antigua Grecia la relación entre democracia y ciudad. Plazas, parques, calles, esquinas: éste es el espacio público por antonomasia.
- Por la función. El espacio público es el lugar donde se establecen las relaciones que van más allá de lo privado y, por tanto, crean comunidad. Vivimos en sociedades dominadas por el individualismo. Esto es extremadamente peligroso, porque nos puede conducir a lo que llamaba antes la indiferencia o la anomia. Una sociedad en la que lo público engulle a lo privado es una sociedad totalitaria, una sociedad en la que lo privado engulle a lo público es una sociedad anómica, indiferente y desinteresada de lo social.
- Por el fin. La pluralidad de fines es el fundamento del espacio público como garantía del poder real de la sociedad. El espacio público es el lugar del respeto al otro, y ¿en qué se funda el respeto al otro? Como dice Kant el respeto al otro nace de la consideración de que cada ser racional es un fin en sí mismo. El respeto al otro garantiza la libertad. Por tanto, el espacio público es el que garantiza la pluralidad de fines y hay que ser capaz de favorecer y organizar esta pluralidad de fines, intentando evitar la expulsión de alguna persona o grupo. Para que se entienda con un ejemplo, la explanada de Nuremberg de las grandes concentraciones nazis no sería para mí un espacio público, sería el secuestro sectario de un espacio público sometido a un solo fin. Evidentemente, el espacio público es un espacio de interrelación. La televisión nos mete las imágenes del mundo en casa, pero no convierte la casa en un espacio de relación más allá de lo doméstico. Al revés,

a menudo bloquea incluso la relación doméstica. Es así que la democracia televisiva es de baja intensidad, pero al llegar aquí nos encontramos con un tema importante ¿será Internet un territorio de dominio público, de relaciones susceptibles de merecer el nombre de público? Se me hace difícil una respuesta afirmativa por una razón: por el carácter específico de lo que podríamos llamar la bestia humana. La bestia humana o cambia mucho o todavía necesita, y necesitará durante muchos años, de la presencia y el tacto. No me acabo de imaginar una sociedad en que las relaciones sean exclusivamente virtuales. Puede que sea un problema generacional pero a día de hoy, yo creo que se sigue requiriendo el contacto, el encuentro, para que realmente se pueda hablar de reconocimiento mutuo. Un pequeño ejemplo: una vez me vinieron a ver unas personas que querían hacer un encuentro de los autores de las 50 mejores webs de ciudades del mundo. Me pedían el vestíbulo del CCCB, para poner las 50 webs y poder contemplarlas, verlas, comentarlas y discutirlas. Yo les dije: estas webs han sido hechas para ser vistas en la red ¿qué necesidad tenéis de ponerlas todas juntas y desplazaros todos aquí? o ¿es qué queremos estar juntos? Por tanto, a través de la red no estaban juntos, aunque quizás un día consideren que ya lo están. De aquí mi prevención.

Partiendo de lo señalado podemos pensar que se han producido una serie de cambios, que hace que casi todo parezca conspirar contra el espacio público.

Desarrollaré un poco algunas de estas transformaciones, la primera de las cuales es la propia evolución de las ciudades. En las ciudades actuales vemos dos fenómenos principales. Un fenómeno de despoblación: gentes de ciudad de toda la vida que se van a vivir fuera. A ese territorio impreciso, ni campo ni ciudad, al que Francesc Muñoz ha dado el nombre excelente de urbanalización, se vinculan los kilómetros y kilómetros de casas pareadas y de condominios, con la destrucción inherente del paisaje que ello supone. A esta despoblación hay que sumar, en sentido contrario, una masificación y un crecimiento exponencial de los núcleos urbanos, como si la globalización hiciera converger a la gente hacia los mismos lugares. Esto es curioso porque marca una diferencia manifiesta respecto a anteriores globalizaciones. En las colonizaciones del siglo XIX era al revés, se mandaba gente a ocupar espacio nuevo, un espacio vacío. Ahora no, se manda gente a ocupar espacio lleno. Por tanto tenemos un doble juego de concentración y alejamiento. Un alejamiento con todos los síntomas de la destrucción del espacio público, porque no hay nada menos público que las urbanalizaciones, donde es imposible encontrar gente por las calles, donde es imposible encontrar una plaza o una esquina, donde la gente se encuentre. Es absolutamente lo contrario de la idea de ciudad.

El desinterés por el espacio público contribuye a la crisis de la democracia. Los que abandonan la ciudad para irse a vivir al paraíso individual, al paraíso de la *American*

Way of Life, y las subprimes, no dan la sensación de que tengan vocación de ser agentes políticos activos.

Los flujos de población que se concentran en la ciudad hacen que las periferias adquieran cada vez un papel más importante. Periferias en el sentido real y en el sentido metafórico, porque a veces puede hablarse de periferia en el centro de la ciudad. El Raval en cierto sentido es un barrio periférico, o Marsella. El centro de Marsella es un barrio periférico porque está ocupado por los periféricos, no por los que se consideran articulados. Éste es un elemento curioso que viene a complicar un poco más el asunto. Así que esta ciudad de las que unos se van y otros vienen, es cada vez más contenedor de problemas nuevos. Parece confirmarse aquella idea de Zygmunt Baumann de que la ciudad es el lugar en el que viven juntas gentes muy extrañas, gentes que se extrañan unas de otras.

En algunos países esto es manifiesto. Las plazas principales de muchas ciudades americanas son un desierto a partir de las 5 de la tarde. Hace poco tuve ocasión de visitar dos ciudades que me parecieron muy representativas: Johannesburgo y Río de Janeiro. Son dos ciudades que tienen en común el ser ciudades de una violencia muy considerable. con dispositivos de seguridad enormes. Pero hay una diferencia. En Johannesburgo si quieres encontrar un espacio público, en el sentido en que nosotros lo entendemos, tienes que ir a Soweto. Allí sí te encuentras gente en las calles: te quieren vender una gallina, te explican no sé qué cosas, etc. En el centro de la ciudad: cero, no hay nadie por las calles. Hay gente que pasa los semáforos en rojo para no detenerse y ser asaltados. Si te sientas en un bar tienes inmediatamente un par de escoltas vigilando porque hay peligro. A mí me contó una persona que trabajaba en la calle principal de Johanesburgo, que nunca había pisado 100 metros de esa calle. Llegaba con el coche por el parking, subía a su lugar de trabajo y allí dentro tenían de todo, peluquería, cafetería... por lo que podía volver a casa sin más al final del trabajo. Por eso dijo: vo nunca he pisado 100 metros de esta calle. En Johannesburgo no hay espacio público, se ha vaciado. Hay guetos de ricos y hay guetos de pobres. En los guetos de pobres encuentras el verdadero espacio público y en los guetos de ricos, más que espacio público encuentras una especie de pubs y bares...

En cambio Río de Janeiro es otra cosa. Las desigualdades son quizás más enormes, pero en la playa de Copacabana puedes encontrar a todos. Y entre la primera favela y los hoteles de la playa de Copacabana no hay más de 50 metros. Es verdad que ahora en alguno de ellos, detrás del Hilton, quieren poner una especie de muro. Después de que se hundió el muro de Berlín ahora hay muros por todas partes aunque ninguno parezca escandaloso. Aquí hay dos muy cerca. Lo escribo en mi dietario cada 15 días: ¿por qué el Presidente del gobierno nos ha dicho que se van a tirar todos los muros del mundo? ¿Y por qué no empieza a tirar los de Ceuta y Melilla, que sólo dependen de él?

Otro factor contra el espacio público: el alejamiento de la política. Su secuestro por parte de una élite económico-mediática con tendencia a distanciarse de la ciudadanía. Así, el espacio público es cada vez menos escenario de la política. La escena se reduce al televisor: una especie de democracia desigual, de arriba para abajo, donde el gobernante aparece de vez en cuando en la pantalla y recibe unos extraños *inputs* de la ciudadanía a partir de las encuestas de opinión.

Esta democracia evidentemente va contra el espacio público, aunque de vez en cuando veamos intentos de reclamar atención. Una de las características de las últimas movilizaciones, es que son movilizaciones que parecen responder a un impulso moral, y que naciendo espontáneamente del espacio público, tienen una escasa traducción política. El ejemplo fácil es el entierro de Lady Di. De pronto irrumpe la ciudadanía contra la monarquía británica. El caso de Rumania, de pronto emerge la ciudadanía y se carga a Ceauşescu. ¿Qué traducción política tuvo el entierro de Lady Di? Ninguna. Es difícil que tengan traducción política cuando la distancia entre el espacio público y los dirigentes políticos no deja de crecer.

Otra cosa que conspira contra el espacio público es la aparición de otros modos de intercambio. Los medios de comunicación vienen de lejos, pero Internet y toda su salsa es mucho más nueva. ¿Pueden estos espacios volver innecesario el espacio público urbano? No, son espacios de naturaleza distinta. Es cierto que el espacio público urbano no tiene la importancia política de antes. Y a lo mejor está bien que no la tenga... pero el espacio público urbano es una buena señal, un buen síntoma de que las cosas siguen vivas.

Otro factor de cambio es la dialéctica entre lo público y lo privado. Éste es un terreno complicado. Lo público es el lugar ineludible de nuestra dimensión social. Según Kant en el fondo somos profundamente insociales, pero inevitablemente tenemos que vivir en sociedad. Este paso de la querencia insociable a la sociabilidad, este paso de lo privado a lo público, finalmente sucede en este lugar público. Es ahí donde el individuo puede salir de su subjetividad autosuficiente para hacerse ciudadano.

Jan Patocka, uno de los grandes filósofos del siglo XX, y uno de los responsables de la Carta 77, que murió tras los interrogatorios de la policía checa, dice que el primer movimiento de la vida es un anclarse en el mundo, precisamente al entrar en relación con los otros, pero luego son necesarios otros dos movimientos, el trabajo con las cosas y, finalmente, el descubrimiento de sí. Y aquí vamos con un tema central, que es el tema del reconocimiento. ¿Qué quiere decir reconocimiento? Que los humanos alcanzamos nuestra plenitud cuando nos sentimos reconocidos. Esto es una relectura de la famosa descripción de Hegel de la lucha por el reconocimiento. El reconocimiento no puede ser unilateral, tiene que ser mutuo. Yo te reconozco y te doy el derecho a reconocerme a mí. Esto ocurre en los espacios públicos: no en otras partes. Por tanto puede surgir la tentación de decir que la distinción entre espacio

público y privado es irrelevante, y que todo es lo mismo. No es cierto. El totalitarismo es un régimen en el que tú no tienes espacio propio, no tienes espacio privado. Pero la privatización del espacio público también es totalitaria, porque implica la destrucción del espacio común, del espacio compartido, que tiene que ser de todos, no sólo de unos propietarios.

Más dificultades con el espacio público se derivan del hecho de que han entrado en escena una serie de actores nuevos: la inmigración, el turismo, el consumo... Muchos elementos que vienen a darnos usos sorprendentes del espacio público. Todo eso se inscribe en un cambio global más profundo, esto es: se nos ha movido el suelo. Todas aquellas cosas que teníamos como referentes tradicionales, todas esas costumbres, ideas, pensamientos que organizaban y ordenaban nuestra vida, están tambaleándose, empezando por el ámbito de lo familiar y el ámbito del trabajo.

El ámbito familiar ya no es lo que era. Hay infinidad de modelos de familia, si es que todavía se puede mantener la palabra. Y en el ámbito del trabajo ocurre aquello que apunta Richard Sennett en *La corrosión del carácter*. Hace 30 años un trabajador que entrara en la Renault a los 18 años podía perfectamente imaginarse cómo sería toda su vida. Si era listo llegaría a director general, o a lo peor se quedaba a medio camino, pero su vida estaba prefigurada por una empresa, una cultura obrera, unos barrios y unos amigos para 30 o 40 años. Ahora no. Ahora un trabajador que entre hoy en Microsoft no sabe ni la empresa ni el lugar donde trabajará dentro de 6 meses... Es verdad que esto es una exageración, pero tampoco hace falta mencionar los cambios en el dominio de la creencia (religiones, nacionalismos...) Aún así todavía no hemos sido capaces de construir un discurso nuevo que pueda contemplar la contingencia y finitud de lo humano.

El espacio público seguirá siendo un elemento determinante de la vida colectiva. En el espacio público, como muy bien explica Jean Dermine, operan de manera casi imperativa cuatro factores constituyentes de la iconografía del espacio público: diseño, consumo, publicidad, materialidad. Ninguno de estos factores es inocente. Es extraordinariamente significativo el modo en que se diseña una plaza o los materiales con los que se construye una plaza. Sin llegar a los extremos de Michael Foucault cuando habla de unas estrategias de construcción de medios, que crearían un tipo de personaje específico, sí que es cierto que la forma y la materialidad del espacio es mucho más condicionante de lo que creemos.

Ahora bien siempre hay sorpresas... Una vez en Barcelona recogimos las memorias de algunos de los proyectos urbanísticos más importantes y los comparamos con la realidad. Las coincidencias eran pura casualidad. Donde el diseñador había imaginado que jugarían a la petanca, estaban los *skins*, donde había contemplado un lugar tranquilo para que las madres pasearan con los niños, estaban los del *hip hop* y las madres estaban

por otro lado... ¿Por qué? porque en el espacio público el marco es importante, pero la acción también. Dinero, consumo, publicidad, materialidad, estos cuatro elementos tienen un peso muy grande, pero no puede olvidarse un factor fundamental: *el ojo de la calle*.

¿Qué es el ojo de la calle? El ojo de la calle es el ojo de los vecinos. La mejor garantía del espacio público si se crean las condiciones para que no se imponga la lógica del miedo. El miedo es el gran conspirador contra el espacio urbano. Y este es el problema al final: el miedo y la hipocondría de las sociedades avanzadas. Un espacio urbano siempre será algo conflictivo y hay que evitar que sea muy conflictivo. Pero si evitamos que sea un poco conflictivo llegará a desaparecer como espacio urbano. No se puede resolver todo con normas y policías. La calidad del espacio urbano depende de la disposición al otro. Y vivimos momentos delicados y es por eso que la tendencia es a tener miedo. Es terrible y horroroso tener ruido por la noche, pero tenemos que tener capacidad de convivir con el ruido. No impongamos el silencio. ¿Que es complicado que los *skins* convivan con los niños que salen de la escuela? De acuerdo, pero no matemos a los *skins*. Porque si no, te encuentras con sorpresas y sorpresas, como las que me encontré yo con el Sónar, que nada más y nada menos que la mítica CNT nos puso una querella criminal por exceso de decibelios.

Pensar un modelo de ciudadanía asentado sobre la idea de ciudad, más que sobre la de los estados nacionales, es un tema de calado, pero que a mí me parece que determinará el futuro de la humanidad. La ciudadanía universal, si ha de brotar, brotará de las ciudades, nunca de las naciones o del estado nación

Para terminar volveré a resaltar cómo las periferias se van convirtiendo en elemento configurador de las ciudades. El fuera que determina lo de dentro. Un territorio de contradicciones y potencialidades enormes... Mencionaré un ejemplo que me parece muy interesante, hace algunos años hubo explosiones de coches en la periferia francesa. Sucedía todos los años, pero esa vez, a partir del incidente de París donde aquel chico murió cuando le perseguía la policía, hubo un verdadero estallido y se habló del tema de las periferias. Con el tiempo, percibí una cosa muy curiosa. La única ciudad que no siguió aquellas movilizaciones, que vivió en calma aquel proceso, fue la ciudad de Marsella ¿Por qué? Seguro que es imposible extraer una sola causa, pero por el conocimiento que pueda tener de Marsella y por las personas con las que he hablado, hay dos elementos que seguro tienen una importancia grande. Primero, la periferia en Marsella está en el centro, es allí donde se concentra gran parte de la población inmigrante. Si fueron los hijos de esta población los responsables de la quema de coches, allí no los quemaron. Esta relación con el espacio simbólico de la ciudad da una sensación de territorio propio, que probablemente provoca una diferencia de comportamiento. En segundo lugar, en Marsella parece que se ha utilizado con éxito al Olimpic como referencia compartida, debido al carácter pluriracial de los jugadores.



Ponencia A favor de un espacio público, Josep Ramoneda, Salón de actos Facultad de Bellas Artes, UPV.

Todo nos devuelve a esta idea inicial. El espacio público es un territorio de negociación y entendimiento. Y las periferias están emitiendo señales muy importantes. La reconstrucción del espacio público, sin duda llevará aparejada una reconstrucción del espacio democrático. Y es por eso que a mí me interesa tanto la experiencia del Raval de Barcelona, porque creo que es el territorio con más futuro de la ciudad... Y lo dejo aquí. Muchas gracias.

Debate:

Asistente 1: Me gustaría hacer una pequeña pregunta. ¿Sería posible decir que todo depende de un motor organizado? porque si hubiera un motor organizado, sería un enemigo más sencillo, más fácil de visualizar. Ahora bien si la responsabilidad es de esa bestia humana a la que hacías alusión, entonces es más complicado mejorar las cosas.

Josep Ramoneda: No hay un motor organizado, no hay nada que deteste tanto como las teorías conspirativas. Sería más cómodo pensar en un comité central del capitalismo que decide los pasos de la humanidad. Más bien se suman muchas decisiones. Aunque evidentemente hay distintas relaciones de fuerzas y capacidades, y quien tiene dinero y posición tiene una capacidad de acción y de efecto mucho más grande que el que va sólo con un micrófono en la mano. Esto forma parte de la naturaleza normal de las cosas, no vamos a descubrirlo ahora. Dicho esto, hay factores que han contribuido a esta situación.

Sobre la construcción del miedo en el primer mundo ha habido una revolución conservadora muy bien organizada, que afortunadamente en parte se estrelló en la guerra de Irak. Este miedo se vio extraordinariamente favorecido a partir del atentado del 11-S. El programa estaba escrito y preparado desde mucho antes. Sólo falta consultar las webs de la *American Enterprise...*, Aún así estas cosas ocurren por una suma infinita de causas y de cuestiones.

Las sociedades occidentales consiguieron enormes niveles de bienestar y de igualdad entre 1945 y 1975, lo que ahora hace que la ciudadanía tenga miedo a correr riesgos y a perder posición. Es la consecuencia del éxito... Es verdad también que se han roto mecanismos de estructuración social y que esto hace aumentar la conflictividad, ya que se deja a mucha más gente al borde de la expulsión. La gente vive con una sensación de desconcierto. El hombre es un animal de costumbres. Una cosa a la que no se le presta demasiada atención, son los tremendos efectos de la globalización sobre el mundo religioso. La globalización ha acabado con los monopolios en el mercado de las almas ¡Esto es muy fuerte! Antes los católicos sabían que tenían un espacio de monopolio en el mercado de las almas, donde los otros, protestantes y musulmanes, eran decorativos, porque cada uno de ellos tenía en otro espacio, su propio nicho. En este momento la competencia es feroz. Y se puede ver. En las favelas de los países americanos la lucha es literalmente una lucha a muerte. Cualquier chaval con un mínimo sentido común se dirá: ¿cómo puede ser que haya tantos dioses verdaderos? Es un cambio extraordinario. Algo que condicionaba la vida de millones de personas se ve radicalmente cuestionado... Por tanto, nada de teorías de la conspiración.

Asistente 2: Quisiera preguntarle cómo entiende la Facultad de Bellas Artes dentro del marco de la universidad pública.

J. R.: Ahora me has pillado porque dejé la Universidad en 1989 o sea, hace muchos años. Pero no hay ninguna duda de que cualquier respuesta pasa por la educación. Creo que las universidades, privadas y públicas, se han dejado arrastrar demasiado por la tendencia a relacionar, casi exclusivamente, el conocimiento con el mercado de trabajo, cuando la universidad para mí tiene y ha de tener dos funciones primordiales: uno, la transmisión de saberes; dos, la innovación en esos saberes. Los riesgos en una Facultad de Bellas Artes parecen más pequeños, porque quién estudie Bellas Artes pensando en el mercado... Pero dicho esto, todo es mucho más complejo. Para que haya innovación alguien tiene que pagar la investigación. Para pagar la investigación hay que ir a recursos privados porque los públicos no son suficientes, etc. Pero me sigue escandalizando que en profesiones de carácter humanístico se piense más en el mercado de trabajo que en la transmisión e innovación de los saberes. Y podemos llegar a cuestiones grotescas. Ahora a las empresas parece que les gusta contratar filósofos para los departamentos de

personal. Pero si producimos filósofos para las empresas les dejará de interesar, porque lo que les interesa es el lado un poco suelto del filósofo.

Asistente 3: ¿El espacio público es el espacio de los urinarios?

J. R.: Está muy bien esta cuestión del espacio público como territorio de los desechos. No sé si visteis unas imágenes de la prostitución en el Raval, detrás de la Boquería. En contra de lo que la gente se pueda imaginar, los que iban con las prostitutas eran turistas europeos de clase media. ¡Chavales de 25 años que seguro podían ligar lo que quisieran! y en cambio venían a Barcelona y se liaban con la primera puta que pillaban en la Rambla. Es raro ¿no? Hay un cierto sentimiento del espacio público como un territorio ajeno al que no hay que respetar. Nadie ha explicado qué es un espacio público a estos chavales. Se han creído que formaba parte del divertimento sin cuartel, divertimento organizado, porque estos chavales vienen a Barcelona con *low cost* y agencias de viajes. Esto es lo contrario al reconocimiento mutuo. Es la invasión.

Asistente 4: ¿Y cuándo los abusos vienen de los poderes públicos?

J. R.: El poder público no es dueño del espacio público.

Asistente 5: La clave es quizás lo que has comentando antes cuando has dicho que el espacio público es el uso de la razón. Así, los poderes públicos se caracterizan no por la irracionalidad sino por un uso deficiente de la razón. Y los poderes públicos a través de los poderes mediáticos se caracterizarían por esta alienación: bajo nivel del pensar, bajo nivel del habla y fórmulas elementales de comunicación. En definitiva, carencia de diálogo.

J. R.: Sí. Probablemente una de las mejores cosas de la transformación de Barcelona en los años 1980 es lo que se hizo imaginando, porque había cero dinero. Oriol Bohigas se inventó una cosa extraordinaria. ¿Cuál es el único capital que tenemos?: que hay todavía bastante suelo disponible. Y este suelo se destina en todos los barrios periféricos, el Raval incluido, a parques y plazas, y sucede una cosa inaudita: se negocia con los mejores escultores del mundo para que cada uno haga una escultura a precio de derribo, y la hacen, y funciona. Funciona porque los ciudadanos se sienten equiparados a otros barrios de la ciudad.

Asistente 5: ¿Qué piensas de la proliferación de normativas de uso del espacio público?

J. R.: Siempre he pensado que en todos los ámbitos tiene que haber leyes: pocas, claras y practicables. Si dices: *vamos a poner multas a los mendigos*, ¿cómo van a

pagar las multas los mendigos? Hay una cantidad de normativa inútil muy grande. Yo he visto funcionar cosas muy bien por vías de negociación. Nosotros no hemos tenido nunca grafitis en el CCCB, porque negociamos con los grafiteros. Un día uno de nuestros guardas de seguridad cometió un error y al día siguiente tuvimos un grafiti. Hay que negociar y no imponer normas.

Por ejemplo la única política de inmigración inteligente es cero leyes de extranjería. La política de inmigración es cosa de los Ayuntamientos porque los problemas han de resolverse casi calle por calle. Un ejemplo que me contó un alcalde es que cuando los inmigrantes comienzan a ser mayoría en una escalera, inmediatamente desaparece la comunidad de vecinos. Esto no habría que permitirlo. Pero esto sólo lo puede hacer el Ayuntamiento, no lo puede regular una ley general de extranjería. Cosas de éstas hay infinitas. Por lo tanto el espacio público depende mucho del cuidado que sobre él ejerzan los ayuntamientos. El criterio es considerar que es mucho mejor un espacio lleno, que un espacio vacío. Cuando sales a un sitio vacío seguro que tienes miedo.

Nota:

Transcripción de la intervención de Josep Ramoneda en el *II Congreso Internacional Arte y Entorno*, con el visto bueno del autor



Intervenciones en la megaciudad. Arte/Cidade Zona Leste 2002¹

Nelson Brissac

Es filósofo, profesor de la Universidad Católica de São Paulo y trabaja en cuestiones vinculadas al arte y al urbanismo. Desde 1994 es organizador y comisario de Arte/Ciudade (http://www.artecidade.org.br). Publicó Paisagens Urbanas, Senac, 1996; Arte/Cidade - Intervenções Urbanas, Senac, 2002. Actualmente se dedica a la investigación sobre las dinámicas territoriales en la región sudeste de Brasil (http://www.mges-brasil.org) y al estudio de las relaciones entre arte e industria.

Parece evidente que cuando se trata de megaciudades nos encontramos con una especie de colapso de la experiencia, que viene a limitar nuestros repertorios de percepción, comprensión y representación del espacio urbano. Así, parece necesario dar cuenta de la complejidad de unos procesos que tienen un carácter internacional y abstracto, y que afectando profundamente a las situaciones locales no son perceptibles siempre desde estas mismas situaciones locales.

Por otra parte, si una de las marcas de la megaciudad es ser un centro de gravedad, independientemente del tipo de ciudad que consideremos, la megaciudad deviene un campo riquísimo de otro tipo de experiencias, que emergen de las necesidades de supervivencia en el espacio metropolitano. Poblaciones aquejadas por el desplazamiento, físico, social, son capaces de integrar dicha vivencia en los intersticios de los espacios fragmentados y excluidos del mecanismo de globalización.

¿Qué tipo de cultura nace de estas nuevas configuraciones urbanas? ¿En qué medida el arte es capaz de relacionarse con ellas?

Arte/Cidade es un proyecto de intervenciones urbanas que viene realizándose en São Paulo desde 1994¹. Hasta ahora han tenido lugar cuatro ediciones, realizadas en áreas de la ciudad muy determinadas, de ahí que los proyectos han sido muy diferentes. Les voy a presentar el último, que se desarrolló concretamente en la Zona Este de la ciudad en el año 2002. Un área de cerca de 10 Km² en la que finalmente se propusieron diversos lugares: Pátio do Pari, Salim Farah Maluf, Largo da Concórdia, Rangel Pestana, Radial Leste, Sesc Belenzinho, Parque Dom Pedro II, Estasão Brás, Largo do Glicério y Estação Móoca.

El crecimiento urbano de São Paulo fue vertiginoso. El área metropolitana tiene cerca de 12 millones de habitantes mientras que en 1930 tenía 500.000. Este crecimiento ha llevado a la ciudad a un absoluto descontrol. Es una ciudad inadministrable e ingestionable, una ciudad donde el urbanismo habría de asumir su incapacidad real de controlar todas las variables urbanas en juego, hecho que resulta paradójico precisamente debido a que el urbanismo no puede abdicar de su voluntad de planificación. Dada la escala y fragmentación de São Paulo, así como su dinamismo, es imposible lidiar con los efectos de acontecimientos imprevistos, lo que invierte la situación del planeador urbano. El urbanista ha de enfrentarse a la catástrofe cotidiana. Ese cambio de parámetros exige una consideración de lo imprevisible, de las mutaciones continuas de la ciudad. Y esto no se aprende en la escuela de arquitectura, ni en la escuela de urbanismo. Sólo el arte parece capaz a través de su imaginación de poner de relieve estos parámetros.

La Zona Este fue elegida como zona de intervenciones justo por ser el área más crítica de la ciudad y haber sufrido un rapidísimo proceso de desindustralización.

Tras la guerra, las industrias se desplazaron a otras áreas, y la consiguiente pérdida de actividad económica produjo una pérdida de población. La Zona Este tiene entre dos y tres millones de habitantes en un área de 20 km². Por su cercanía al centro es una zona estratégica. Una especie de abismo, de agujero negro, donde todo puede ocurrir. Con pabellones industriales abandonados, chabolas y favelas, pero con fuerte ocupación informal, población nómada y gentes sin techo, una zona con comercio irregular y con calles no formalizadas. El área actualmente sin gestión, posee un innegable potencial inmobiliario, pero con la expansión económica brasileña ¿qué va a ocurrir con los habitantes actuales?

Tras haber sido un gran núcleo industrial en el siglo XX, São Paulo se ha transformado en un centro de gestión, de negocios y servicios para la economía brasileña. Brasil se está transformando en una gran plataforma industrial, sea en la extracción mineral, la siderurgia, la producción de vehículos, o la producción agrícola a gran escala (*agrobusiness*). Todo ello ha significado en los últimos diez años una gran reorganización del territorio, que deja sin definir la función de las grandes ciudades en este proceso.

La nueva función de gestión afecta a un número relativamente pequeño de personas, y se localiza en un área urbana reducida. Esta área globalizada tiene conexiones directas con las grandes capitales mediante aeropuertos internacionales y funciona como un enclave ultramoderno dentro de la ciudad. Pero el tejido urbano restante carece de función económica. De ahí que la ciudad viva en un colapso creciente, ya que no puede mantener infraestructuras para 12 millones de habitantes: un claro indicio del desarrollo asimétrico y desequilibrado en megaciudades como São Paulo.

Las actividades productivas se desarrollan ahora a una escala regional más amplia, mientras que la ciudad gestiona las exportaciones e importaciones. Este reparto de funciones implica la construcción de nuevas infraestructuras de circunvalación. Anillos viarios que ligan el interior con el puerto de Santos, el mayor puerto del país². Así, evitar que el transporte de cargas se produzca en medio de la ciudad pasó a ser una premisa fundamental del planeamiento urbano de los últimos años. Esta transposición plantea la siguiente cuestión: ¿qué va a pasar con las áreas, específicamente la Zona Este, que existían en función de los antiguos servicios?

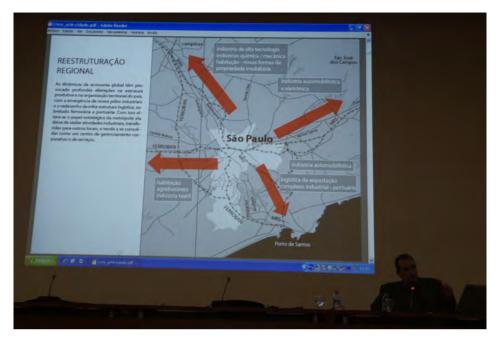
Si anteriormente parecía básica y suficiente la articulación metropolitana con determinadas inversiones inmobiliarias en São Paulo, ahora el planeamiento es determinado principalmente por la restructuración de la infraestructura y del transporte a escala regional. En las imágenes del fotógrafo Cassio Vasconcellos³ podemos comprobar el impacto que ejerce la implantación de las infraestructuras de transporte al cruzar las áreas locales.

La transformación pareció personificarse en la propuesta de construcción de una megatorre de 262 pisos. El proyecto concebido por un estudio internacional de arquitectos fue ampliamente discutido y provocó grandes polémicas. En planta ocuparía 24 manzanas de un área muy popular. A ejemplo del urbanismo de Malasia, se proponía la construcción de un área urbana muy delimitada -con centros comerciales, museos, y otros servicios- y directamente ligada al aeropuerto internacional, un área sin embargo en la que también se prescinde de la convivencia con el resto de la ciudad. Un enclave autosuficiente localizado en el interior de la ciudad. Ese *modus operandi* provocó una gran reacción en las escuelas de arquitectura y en los representantes políticos de la población afectada. Felizmente el proceso quedó abortado debido a la crisis financiera de América Latina.

Nuestras actuaciones consideran las asimetrías existentes entre los grandes enclaves modernizados y esos *terrains vagues*, para retomar un término de Solá Morales⁴, que conviven en el mismo tejido urbano. Hay zonas que indican muy bien esa porosidad característica de la ciudad de São Paulo: una gran favela entre ferrocarriles. La tensión entre lo formal y lo informe, lo estructurado y lo desestructurado, es característica de São Paulo, sobre todo en la Zona Este.

Dentro de ese contexto un fenómeno particular lo hallamos en los procesos de ocupación informal que ocurren en espacios públicos que no estando claramente demarcados, abren la posibilidad de otros tipos de uso. Pero en nuestro caso un fenómeno urbano relativamente reciente: la propia estructura de viaductos ferroviales pasó a ser blanco de ocupación urbana. Existen favelas gigantes sobre importantes vías de transporte, con el consiguiente peligro de siniestro, así como viviendas de dos pisos construidas bajo el viaducto tal y como mostraban ya las fotos realizadas por Rem Koolhaas⁵.

En un proyecto de intervenciones de esta índole, si no queremos que acaben haciéndose propuestas superficiales, intuitivas u oscuras, es necesario elaborar cartografías específicas y apropiadas desde un punto de vista cognitivo. Sin embargo es muy difícil mapear procesos informes. ¿Qué tipo de repertorio cartográfico ha de realizarse? Trabajamos con grupos de arquitectos que hicieron distintos intentos. El primero buscó utilizar la cartografía convencional y señalar los procesos institucionales, económicos, de operaciones urbanas, tipo de ocupación y formas de uso, de manera que pudieran percibirse los distintos procesos globales y su incidencia regional, proporcionando una visión a mayor escala. A partir de ahí pasamos a realizar otra cartografía, dirigida al estudio no de lo que delimita, sino de lo que fluye, de lo que es móvil... Esta cartografía debía dar cuenta de los antagonismos, y tenía que hacernos comprender mejor dónde estaban las situaciones críticas. De acuerdo a esta metodología se seleccionaron áreas determinadas que fueron presentadas a cerca de 30 artistas y arquitectos.



Ponencia Intervenciones en la megaciudad. Arte / Cidade Zona Leste 2002, Nelson Brissac, UPV.

Cuando se visitaron las distintas áreas aparecieron aspectos que no habíamos observado. Sin embargo el desarrollo de proyectos de intervención en áreas urbanas supone en sí mismo un problema. No necesariamente artistas y arquitectos tienen por sí solos el repertorio técnico suficiente desde el punto de vista social o de información visual, por tanto la constitución de equipos es fundamental para operar a escala urbana. Si *Arte/Cidade* ha desarrollado algo, es la manera de conjugar creadores de distintos campos para el desarrollo de los proyectos.

Después de haber señalado aquí la importancia del mapeado, y la posterior selección de áreas y situaciones críticas escogidas, podemos ya presentar algunos de los distintos procesos de intervención.

El primero es el trabajo de un artista barcelonés, Antoni Muntadas, que reside en Estados Unidos⁶. Su propuesta conmemoraba aquellos desastres urbanos resultado de la mala gestión de las administraciones públicas. Lo que hizo fue elaborar placas conmemorativas en las áreas afectadas, para después celebrar las inauguraciones y ceremonias correspondientes, invitando a los alcaldes y los ingenieros responsables. Se hicieron envíos postales y en la página web se podía votar por la catástrofe urbana preferida. Ningún invitado compareció. Pero lo esencial del proyecto era dejar claro que



Comemorações Urbanas, Antoni Muntadas. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Sesc Belenzinho. / Rem Koolhaas. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Edificio São Vito, Parque D. Pedro.



Equipamiento para moradores de rua. Vito Acconci. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Largo do Glicério.

el planeamiento urbano tiene una autoría y que no es el resultado de procesos naturales. Es decir es responsabilidad de fuerzas políticas, administrativas y técnicas. Así, estas conmemoraciones trazaron un eje crítico para el ejercicio creciente de la ciudadanía. La población ha de ser consciente y activa en relación a los acontecimientos.

La propuesta de Koolhaas, se ubicó en el Parque Dom Pedro II, precisamente en la zona donde iba a situarse aquella torre de 26 plantas. El área tiene un único edificio de estilo moderno, construido en los años 60 por su carácter social. Es el edificio São Vito. Todas las demás edificaciones de este estilo se hicieron en otras regiones de la ciudad. Con el tiempo este edificio ha sufrido abandono, siendo ocupado por las poblaciones sin techo, y convirtiéndose en la más grande favela vertical de São Paulo. 24 pisos ocupados ilegalmente sin ningún servicio, sin ascensores, sin suministro de gas. Sólo dispone de agua. Todos los gobiernos de derecha han planteado una única propuesta: sacar a los habitantes y demoler el edificio. Por el contrario, los partidos de izquierda han buscado formas de mantener a los habitantes. La decisión final ha sido la de evacuar a los habitantes



Veículo para catadores de papel. Kristoff Wodiczko. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Pátio do Pari.

y proceder al derribo, cosa que ocurrirá muy pronto porque el edificio ya está desalojado. Justo este edificio fue lo que interesó al arquitecto holandés. Visitó el mismo y los pequeños comercios de alrededor. La respuesta al edificio San Vito, señalaba Koolhaas, reside en relacionarlo con el entorno inmediato, muy rico en pequeñas actividades. El edificio mismo albergaba tiendas de costureras, zapateros, modistos... El problema era cómo hacerlo.

La propuesta de Koolhaas, obviamente, redundaba sobre el papel de la máquina en la arquitectura. Tanto en sus textos como en sus proyectos enfatiza la función de las articulaciones mecánicas entre los distintos espacios arquitectónicos: ascensores, escaleras y alfombrillas mecánicas... A partir de esa visión decidió poner un ascensor nuevo, pero no un ascensor de diseño, sino un ascensor común, como el que había antes.

Sabemos que el coste de un ascensor constituye una parte fundamental de los gastos de construcción. Es muy caro. Inmediatamente nuestros patrocinadores y promotores

dijeron: un ascensor no es un producto cultural. Ante esta situación, busqué a la Schindler Company, que había hecho el ascensor original. La compañía no me recibió. Entonces Koolhaas escribió directamente al señor Schindler sobre el edificio São Vito. Cuando las negociaciones para implantar el ascensor estaban a punto de cerrarse, surgió un nuevo hecho que cambió los términos de la situación. Los líderes informales de la ocupación suspendieron repentinamente todo tipo de contacto y cuando finalmente pude hablar con ellos, me dijeron que ya no querían ascensor: *No vuelvan aquí o el crimen organizado nos va a matar a todos.* ¿Qué sucedió? Las propias organizaciones de distribución de drogas, que son fortísimas en la ciudad, percibieron que el ascensor liberaría a las personas de su control. Eso muestra a las claras la cantidad de variables que se deben tener en cuenta al desarrollar proyectos.

Largo do Glicério⁷ es la zona donde se concentra la mayor parte de la población sin techo de la ciudad. Cerca de 3.000 personas se reúnen cada noche para dormir en la calle, y los albergues sólo pueden asistir a 300. En consonancia con este problema, el más crítico de todos, un grupo de mujeres artistas desarrollaron dispositivos a partir de las técnicas para dormir desarrolladas por la población de la zona. Una mezcla de cama y armario desmontable⁸.

La propuesta de Vito Acconci⁹, un gran artista de la vanguardia americana, pretendía tomar como punto de arranque la particular apropiación de estructuras urbanas característica de los sin techo. Acconci proyectaría finalmente construir bajo el viaducto una especie de doble contenedor, fijado en las columnas de sustentación, inspirándose en las prácticas habituales.

Es importante destacar algunos aspectos fundamentales de este proyecto, uno de los más contundentes de todo *Arte/Cidade*. El primero se refiere a la inexistencia de exigencias externas en el uso del equipamiento. Los implicados eran quienes decidían cómo limpiar, quién debería dormir, qué hacer, cómo cuidar aquello. La mayor parte de las personas que viven en la calle no lo hacen por cuestiones simplemente económicas. Son víctimas de traumas personales, de violencia y de abuso, de rupturas psíquicas profundas que hacen muy dificil su reinserción social. Es muy complicado organizar a personas con gran dificultad de articulación verbal, y que ni tan siquiera son capaces de formular sus demandas. Finalmente, las universidades movilizaron distintos grupos de psicólogos y de ONG's, de modo que el proyecto pudo ser gestionado durante tres meses por los mismos sin techo. Acconci decidió hacer el cerramiento de los contenedores con fibra de vidrio translúcido, para no crear un ambiente de falsa domesticidad, justificando la ilusión de que solucionábamos el problema. No estábamos creando hogares sino un equipo provisional de supervivencia. Fue un escándalo en la ciudad. La hipocresía permite observar a los



Infostands, Atelier Van Lieshout. Arte/cidade. Zona Leste 2002, instalado en diferentes lugares: Largo da Concórdia, Largo do Glicério, Estação Brás, Pátio do Pari.



Mera vista point. Maurício Dias y Walter Riedweg. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Largo da Concórdia. / Feira de adivinhaçao. Carlos Vergara. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Estação Brás.

sin techo desde el coche, pero ver personas abrigadas con paredes translúcidas, no fue muy bien aceptado, de ahí que éste se convirtiera en uno de los proyectos más criticados por la prensa. Llegamos a ofrecer a la alcaldesa Marta Suplicy¹⁰ que el Ayuntamiento incorporase este tipo de soluciones, pero querían controlar la gestión, el acceso y el mantenimiento de los equipos y, evidentemente, Acconci no estuvo de acuerdo.

Pasemos a otra intervención. Unas 200.000 personas viven de la recogida y reciclaje de distintos tipos de materiales: papeles, latas de refrescos y cervezas, materiales de oficina y de construcción... 200.000 personas que viven de esta sub-economía de recolección, con distintos tipos de carros en los que se ponen estos materiales. Kristoff Wodiczko¹¹ es un importantísimo artista internacional. Asimismo, es profesor en Estados Unidos donde tiene un centro de investigación sobre tecnología para la población socialmente marginalizada. Alta tecnología al servicio de formas de reinserción. Lo que se dispuso a hacer fue desarrollar un carrito para recolectores de São Paulo. Este vehículo tendría todos los requisitos de volumetría y ligereza, todas las funciones de freno, de iluminación... Es decir, todos los requisitos necesarios para transformar el trabajo de estas personas en algo más seguro y más eficiente. Lo interesante es que el proceso de diseño asociaba los

grupos de recolectores con los ingenieros del Instituto de Tecnología de la Universidad de São Paulo. Dicho instituto, que existe desde hace 50 años, nunca había desarrollado tecnología que no fuera a petición de empresas. Fue la primera vez que estos ingenieros tuvieron la oportunidad de desarrollar tecnología de aplicación social inmediata. Las reuniones fueron inusitadas debido a la inteligencia e imaginación de las demandas.

La primera demanda que nos sorprendió es que los recolectores exigían que los vehículos tuviesen un sitio para sus perros, fundamentales en el equilibrio psíquico de estas personas. El recolector no puede beber mucho porque si no pierde su perro, tiene que cuidarlo, y cuidar a su perro es una manera de cuidarse a sí mismo. Al comprender eso se hizo un estudio sobre los distintos tipos de perros callejeros y se construyó un dispositivo concreto. El alcalde vino a ver los prototipos construidos. Si pudiera ser fabricado en serie este carro costaría la mitad de lo que cuesta un carro convencional. Sin embargo lo que el alcalde dijo es que carros de este tipo no se ajustan a los requerimientos del código de tráfico, y que por tanto el Ayuntamiento no podía apoyar la producción de algo que era ilegal. Esto muestra muy bien la irrealidad de los códigos de la administración en relación a las necesidades reales de la población.

Al grupo holandés, Atelier Van Lieshout¹², les indicamos que dada la amplitud del área implicada en *Arte/Cidade*, la gente se perdería caminando por la región. Su propuesta fue la de construir unos *infobox* o *infostands*, con la peculiaridad de que si la fachada se diseñaba con un elemento plástico de última generación, el resto de la construcción había de hacerlo la población local, con los materiales locales y como quisieran. El uso era doble: ofrecían nuestros materiales informativos, pero también podían hacer y vender otras cosas: dulces, billetes de lotería, música..., así que el resultado fue una arquitectura muy ecléctica e híbrida y con invenciones muy interesantes. Al final las casetas fueron derrumbadas con el argumento de que no tenían autorización para el comercio callejero. Inmediatamente hicimos una protesta y la contestación de la administración fue muy sintomática. Primero nos dijeron que no sabían que aquello era arte, y, a continuación, lo que es peor, que no sabían que eran artistas extranjeros.

De alguna manera tenían razón porque no había una etiqueta diciendo *eso es arte y eso no es arte*. No sucedía como en un museo en que los objetos artísticos están predefinidos para el visitante. En el espacio urbano toda intervención es un objeto más que dialoga con los demás. Tampoco existe en el espacio urbano la noción de público o de espectador. En el espacio urbano las personas viven ahí, y es el artista el que aparece. Se trata de un movimiento opuesto. Las cuestiones de percepción son totalmente diferentes cuando se actúa en el espacio urbano de la comunidad o cuando se actúa en el espacio institucional del arte. Al no comprender eso se cae en errores graves de estrategia. Todos los periódicos



José Resende. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.



Armazens, Angelo Venosa. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.

publicaron el caso y es dificil argumentar por qué una caseta construida por artistas holandeses ha de quedarse en el espacio urbano y otras cosas no.

El grupo de *videomakers* Mauricio Dias y Walter Riedweg¹³ tienen una extraordinaria capacidad de interacción para crear proyectos a gran escala dependientes de la participación de las personas. Para este caso habíamos señalado una plaza totalmente tomada por los mercadillos, con tiendas en las que se vende de todo: alimentación, vestuario, una infinidad de productos. Estas tiendas inundan todos los días el espacio público sin dejar resquicio alguno. La plaza, que está justo delante de la estación de tren, es una de las mayores de la zona. Centenares de miles de personas pasan por ahí todos los días. Lo que hicieron los artistas fue registrar en vídeo algunos *spots* publicitarios protagonizados por los vendedores callejeros. Presentaban sus productos en lenguaje publicitario, con

spots de 30 segundos que emitimos en un canal de la televisión pública sin previo aviso. La población se preguntaba cómo era posible anunciar esto en la televisión. Hubo un gran debate acerca del comercio callejero de São Paulo a partir del proyecto. Quien comprara algún producto en las tiendas ganaba una cinta de vídeo o un CD con todas las declaraciones de los vendedores. Este fue el proyecto de *Arte/Cidade* de mayor éxito popular.

Una propuesta simétrica tuvo su origen en la existencia de grandes espacios vacíos, consecuencia de las demoliciones del metro. Así el artista Carlos Vergara¹⁴, con el humor típico de Río de Janeiro, decidió entonces promover una feria de futurólogos. Si los urbanistas no saben lo que será de este espacio habrá que preguntar a los adivinos...

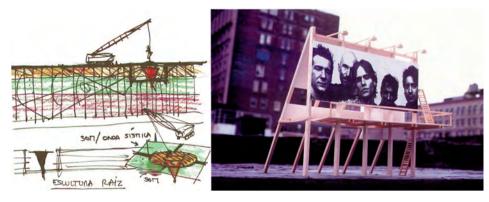
José Resende¹⁵ es un escultor brasileño muy importante. En los días de *Arte/Cidade* las empresas de ferrocarriles se estaban privatizando y una gran cantidad de los vagones estaban abandonados. Era corriente andar por la ciudad y ver multitud de trenes y vagones desechados a lo largo de las vías. Mucho más que en Europa, los trenes habían contribuido a la organización del espacio urbano, creando barrios y distribuyendo funciones. La idea de Resende fue poner los vagones en suspensión, en una posición desplazada, para mostrar la aniquilación de la red ferroviaria brasileña. Elevar vagones de 46 toneladas y poner el conjunto en equilibrio requirió un conocimiento técnico extraordinario. Fue una operación que tardó diez días y exigió una fuerte colaboración entre el artista, las compañías de ferrocarril y los ingenieros. El resultado final fue a la vez inquietante y frágil.

Otros artistas trabajaron sobre los principios de organización de lugares abandonados, como estas naves industriales en los que el artista trabajó con la catenaria como forma de recordar la configuración del espacio por el peso. Angelo Venosa¹⁶ ha trabajado con estos cables en distintos espacios en ruinas, construyendo un vocabulario con muy pocos elementos.

El artista Wagner García¹⁷ elaboró una suerte de cartografía subterránea usando una excavadora para crear pulsaciones sísmicas que eran luego registradas y exhibidas a tiempo real.

Otro proyecto muy ambicioso, para la tecnología de 2002, fue el de la artista de São Paulo, Giselle Beiguelman¹⁸. Ligada a los nuevos medios y sistemas de la información, creó un dispositivo con el que desde el coche, y mediante el móvil, se podían programar los paneles luminosos que acompañaban las grandes avenidas de la región. Para este fin Giselle creó todo una gama de imágenes a partir de los grafitis.

Un proyecto que no pudo realizarse fue el del artista americano Dennis Adams¹⁹. De haberse llevado a cabo habría tenido mucho éxito. Propuso este panel publicitario como habitáculo, o



Ladrão de Ritmos. Wagner García. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Salim Farah Maluf / Outdoor habitado (proyecto). Dennis Adams. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.



Nelson Felix. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho. / Avery Preesman. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Torre Belenzinho.

casa colgante, para la población sin techo... El proyecto hubiera acentuado el conflicto entre la riqueza y rapidez del universo publicitario y la miseria de la población sin techo.

El conjunto de intervenciones realizadas en la Torre Belenzinho versaron sobre la rehabilitación de un área vacía. Este edificio era una gran fábrica cerrada que durante la preparación de *Arte/Cidade* fue comprada por una institución para el recreo de ejecutivos de empresa. El grupo de jóvenes arquitectos de São Paulo llamado Una Arquitectos²⁰, planteó la rearticulación del edificio con el entorno, en la misma línea de Koolhaas con el edificio San Vito, pero con la diferencia de que este edificio estaba vacío. Una Arquitectos se preguntó cómo abandonar la lógica de la obstrucción (la lógica del control) y cómo transformar la arquitectura fabril en un espacio público y desde esta perspectiva ¿qué

tipo de transformación espacial debe hacerse para cambiar radicalmente la construcción de lo cerrado hacia lo abierto? Con este criterio fueron elaborados distintos proyectos de diseño de las líneas maestras de acceso, con soluciones específicas para tirar paredes y crear espacios más generosos en el interior de la construcción.

Regina Silveira²¹ es una importante artista brasileña. Tiene muchos trabajos en España, porque vivió aquí durante muchos años. La cuestión del punto de vista para ella es fundamental. Lo que hizo fue dibujar esta sombra del depósito de agua vista desde distintos puntos, esparciéndose por el interior del edificio. Esta geometría variable, transformaba un espacio opaco en un espacio transparente a través de la luz.

Ary Pérez²² hizo lo contrario, trabajó con el peso de la edificación, excavando bajo los cimientos y accediendo a lo que mantiene un edificio pesado.

Ana María Tavares²³ suele trabajar con estructuras relativas a la percepción. En este caso construyó un sistema de pasarelas a través de toda la edificación, creando paseos alternativos sin tocar el suelo.

Carlos Fajardo²⁴ aprovechó la ausencia de cobertura visual para trabajar con reflejos, colocando espejos en ángulos ciegos y creando así una indefinición entre lo que está dentro y lo que está fuera, entre el cielo y la tierra, entre lo construido y lo inacabado.

El proyecto de Nelson Felix²⁵, un artista de Río de Janeiro, fue quizás el más radical. El artista cortó uno de los pilares de sustentación y sustituyó el trozo trepanado por una pieza de acero colada de forma que la columna pasara a sustentarse mediante esta inserción. Destacaríamos que al hacer una incisión de esa naturaleza se muestra a las claras a cualquier observador, que lo que está en juego no es el objeto columna, sino la viabilidad misma del edificio como un todo. Digamos también que la intervención se prolongó a lo largo de dos semanas. El proceso fue tutelado por un grupo importante de ingenieros y por la institución propietaria que estaba preocupada por asegurarse de que no cayera. Organizamos visitas organizadas de Escuelas de Arquitectura y Arte para seguir las distintas etapas. No sólo era necesario garantizar que al cortar la columna de hormigón armado no se colapsaría, sino también crear una estructura de contención. El edificio tuvo que ser sujetado de abajo a arriba con gatos hidráulicos, desde el piso inferior hasta el tercero. Toda una parafernalia de carros mecánicos se desarrolló como una especia de anti-tecnología constructiva, algo que los ingenieros tardaron en entender no obstante cuando percibieron que ése era precisamente el motivo de la intervención, inmediatamente hicieron suya la idea: poner temporalmente el edificio en un estado de equilibrio precario. La intervención tuvo la virtud de ser absolutamente concisa, aunque dentro de un proceso extraordinariamente complejo.





Carlos Fajardo. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.

El fotógrafo Cassio Vasconcellos²⁶ creó un interesante dispositivo de visualización. Hizo una gran foto panorámica de la región y recortó la foto en 40 pequeños fragmentos. Estos fragmentos debían quedar suspendidos en el aire, pero en distintos planos, de manera que sólo desde un punto de vista único se pudiera ver el conjunto. Desde otro punto sólo se verían fragmentos suspendidos. El cálculo fue muy complejo y necesitó de la ayuda de los físicos de la universidad.

El último trabajo es de Avery Preesman²⁷, un artista de las Guayanas holandesas que creó un elemento que saliendo hacia fuera venía a romper la fachada de un edificio industrial. Un volumen uniforme que desestabilizaba la fachada rectilínea del edificio, presentando el crecimiento de la ciudad como algo perturbador. El resultado se veía a kilómetros de distancia...

David Pérez: Muchísimas gracias Nelson por esta concienzuda descripción de la última edición del proyecto *Arte/Cidade*, absolutamente clarificadora para quienes no hemos sufrido de una manera directa la ingobernabilidad de una megaciudad como São Paulo. Con independencia de ello, y aprovechando tu presencia, podríamos abrir un turno de intervenciones con las que concluir la presente sesión.

Asistente 1: Quisiera preguntar qué tipo de complicidades se necesitan para la gestión de un proyecto que ha de requerir recursos en el ámbito político.

Nelson Brissac: La cuestión es capital, pues ¿cómo hacer proyectos de esa naturaleza? No se trata solamente de proyectar o tener ideas. Los procesos mismos de negociación son más importantes que los resultados finales. ¿Cuáles son las fuerzas que pueden movilizarse para hacer proposiciones de esa naturaleza? La movilización es, en sí misma, el proyecto, por tanto hay que trabajar con artistas que tengan esto muy claro, con artistas que entiendan que su participación personal en las negociaciones es esencial. No se puede invitar a artistas convencionales. Hay toda una nueva generación - no necesariamente jóvenes - que es consciente de la necesidad de estos procesos de adaptación. Ahora bien, junto a ello hay un segundo aspecto a considerar que es el de la rentabilización de la desorganización del espacio urbano. Es necesario aprovechar los lugares de menor control, aquellos espacios en los que la administración no tiene fuerza suficiente para imponer un uso específico.

Uno de los proyectos de *Arte/Cidade* que acabamos de ver, se hizo enteramente sobre una trama ferroviaria de la ciudad que abarcaba unos cinco kilómetros. Y para llevarlo a cabo necesitábamos detener un tren. Así que nos dirigimos a la dirección de la compañía ferroviaria y pedimos unos vagones. La primera reacción fue decir: ¿con qué

derecho quieren ustedes un tren? *Un tren es una cosa pública pero no para un uso como éste*. Nosotros adujimos que habían trenes que estaban abandonados: *tenemos todo el derecho de pedir un tren*. Se nos replicó que un tren no es como un Volkswagen que se puede detener y dejar en cualquier punto. La dirección misma no estaba segura de que se nos pudiera ceder un tren. Pero las compañías ferroviarias tenían graves problemas de recursos y los trenes estaban abandonados. Ello posibilitó que pudiéramos recuperar los vagones debido a aquella circunstancia concreta.

Hay que lidiar con estas indefiniciones. En un espacio urbano muy reglado no sería posible hacer esto. El arte tiene que plantear problemas, no soluciones. Las soluciones definitivas son propuestas por los arquitectos y urbanistas. El arte problematiza y las intervenciones han de ser de naturaleza temporal. El artista plantea algo diferente que hace que la gente reflexione sobre la ciudad. Por eso su arte no puede ser utilitario. Cuando se trata de intervenciones urbanas siempre pregunto: ¿eso por qué?, esto no va a quedarse, no es algo práctico. La intervención ha de ser polémica y hacer evidentes las grandes tensiones.

D.P.: En tu intervención has sugerido una idea muy interesante. Parece que el arte público está vinculado en un determinado momento al hecho de que el espectador analice la realidad desde una perspectiva diferente y, sin embargo, en paralelo, has resaltado que hay que hacer un arte público en relación con el ciudadano.

N.B.: Es una idea cultural y políticamente muy delicada. Por ejemplo, nosotros teníamos varios patrocinadores para este último proyecto. Todo se centraba en la Zona Leste donde no hay ningún museo, ningún centro cultural, ningún cine, nada. Ya que toda la actividad de esta índole es llevada a cabo en la parte de la ciudad "culta", los patrocinadores demandaban visitas para el público entendido. Para ello requerían un autobús especial destinado a hacer excursiones y ver las diversas intervenciones, sobre todo porque Arte/Cidade coincidía en el tiempo con la gran Bienal de São Paulo, y la misma concitaba la llegada de numerosos extranjeros y críticos que podían estar interesados en conocer las intervenciones. Esto creó un dilema muy serio. Lo que decidimos fue que si la gente quería ir lo que tenía que hacer era desplazarse en autobús o metro, tal y como los que viven allí. No queríamos turismo cultural en la Zona Leste. Esta decisión fue desastrosa, puesto que perdimos muchos patrocinadores que deseaban un evento social. No obstante, estoy seguro de que hubiera supuesto falsificar las intervenciones el hecho de ir dentro de un autobús protegido, refrigerado y ver así, rápidamente, el proyecto de Vito Acconci dedicado a los homeless. Hubiera sido insultante. No se trata de visitar un paisaje desértico, se trata de un área habitada, con tradición, con historia, con culturas locales. Estamos trabajando con la gente, no creando un espectáculo social.

Esta claridad de lo que estamos haciendo en el espacio urbano es fundamental cuando se habla de arte público, que es una expresión que no me gusta mucho, porque su definición depende de lo que se entienda por "público". El arte público del siglo XIX consistía en hacer monumentos y estatuas que narraban una historia que no era la historia de la gente: historias de conquistadores y generales brutales, de personas ligadas al sistema de poder. La población local no suele respetar eso. Prueba de ello la encontramos en algo habitual que ocurre en São Paulo: la destrucción sistemática de monumentos tradicionales. Se busca proteger estos monumentos para que la gente no haga graffitis. Sin embargo, es algo paradójico. Los elementos artísticos que deberían ser representativos de una cultura, tienen que ser defendidos contra la propia población. Es fundamental tener una visión clara de lo que es arte público.

D.P.: Una cuestión fundamental en el arte público es la reflexión que genera y otra no menos importante radica en el hecho de cómo la intervención política afecta al espacio público. En principio, con el arte público nos encontramos, parafraseando a Rosalind Krauss, con un área escultórica expandida. En este sentido, frente a una expansión que puede ocupar en un determinado momento el espacio galerístico, en la actualidad dicha expansión se asienta y toma como punto de partida la calle. Sin embargo, esto sería el grado menos consistente del arte público, en tanto en cuanto el arte público tiene que llevarnos a reflexionar sobre nuestra propia condición. Quizá lo más interesante sea esa abolición del concepto de espectador. No necesitamos más espectadores del arte, necesitamos una aproximación vital. Esa es la clave: la reflexión no ya sobre un espacio, sino sobre las relaciones y las desigualdades que se generan en dichos espacios. Creo que es lo que, en verdad, plantean muchas de las obras de Muntadas, Wodiczko o Vito Acconci.

N.B.: También hay otros ejemplos interesantes. Richard Serra tuvo una experiencia muy traumática en el proceso contra su *Titled Arc*. El gran muro de acero que hizo en Manhattan fue objeto de un proceso judicial que finalizó con la destrucción de la obra. A partir de entonces comenzó a trabajar en situaciones más controladas, en entornos museísticos, como toda la serie de obras realizadas para Bilbao.

Asistente 2: ¿Cómo ves la influencia de las instituciones culturales y de la tecnología de la información en el trabajo de los jóvenes artistas?

N.B.: Un proceso muy reciente es la institucionalización de la producción del arte. Grandes instituciones culturales de carácter internacional están definiendo patrones de exposición, concentrando recursos, condicionando la producción y, en definitiva, reduciendo el espacio alternativo dedicado a la creación artística. El arte está más que nunca conformado por la industria cultural.

Recuerdo un texto muy importante de Robert Morris de los años sesenta cuando analizaba la producción minimalista americana y decía que los artistas - pensaba en gente como Donald Judd - subordinaban la elección de sus materiales, el acero por ejemplo, a los cortes y formatos que se encontraban a la venta. Ello hacía que las obras estuvieran predeterminadas por la lógica de la producción industrial. Morris, sin embargo, apuntaba que el artista debería ser capaz de negociar con las empresas la producción de los materiales. El programa artístico postminimalista de Robert Smithson o de Richard Serra se basaba en ese objetivo. Este mismo dilema puede trasladarse a los artistas que trabajan con la tecnología de la información, y que no pasan de las aplicaciones de los programas de las grandes corporaciones. Tenemos una generación que debería ser capaz de influenciar en la creación de estos programas. La relación arte y ciencia es una relación estratégica y tiene que ser entendida como tal.

Asistente 3: Mi pregunta tiene que ver con la relación existente entre el arte y los colectivos urbanos marginales, tal y como sucede con el proyecto del carrito de recolecta de papel de Wodiczko. Hace bastantes años este autor hizo otro carrito para que durmieran los indigentes. El proyecto también fue bastante cuestionado. ¿No estaría el arte aceptando así el trabajo marginal y no potenciando otros modelos cooperativos? ¿Habría debido el ayuntamiento pagar doscientos mil carritos o hubiera sido mejor diseñar un pequeño vehículo eléctrico? Puede parecer que este tipo de proyectos tienen bastante de auto-enunciación, curiosamente al igual que pasa con las esculturas clásicas.

N.B.: La respuesta es difícil. Por una parte, muchas veces oímos decir al propio ayuntamiento: *la recogida de desechos y materiales tiene que ser mecanizada, tenemos que tener una empresa pública eficiente para llevar a cabo la misma y no tener a toda esta gente haciendo esto. Sí, perfecto, pero no pueden eliminarse lo que son conductas de supervivencia. El meollo de la cuestión no es el carrito, sino si se pueden o no desarrollar tecnologías a partir de prácticas no privilegiadas. La dirección del desarrollo tecnológico es una decisión social.*

Notas:

¹ El presente texto recoge la transcripción de la intervención oral efectuada por Nelson Brissac en el *II Congreso Internacional Arte y Entorno*, con el visto bueno del autor.

² Las ediciones de Arte/Cidade fueron: Cidade sem janelas (1994), A cidade e seus fluxos (1994), A cidade e suas histórias (1997) y Zona Leste (2002). [Todas las notas al pie recogidas en el presente texto, han sido incluidas por el editor].

³ Puerto de Santos (*Porto de Santos*), es el principal puerto de Brasil y de América Latina, ubicado en la ciudad

- de Santos, (São Paulo), Brasil. Ocupa una extensión de 7.770.000 m².
- ⁴ Cassio Vasconcellos. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Sesc Belenzinho.
- ⁵ *Terrain vague* (término francés) es una expresión acuñada por Ignasi Solá-Morales (Barcelona, 1942) para denominar a las áreas abandonadas por la industria, los puertos, las estaciones de ferrocarriles, etc.
- ⁶ Rem Koolhaas. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Edificio São Vito, Parque D. Pedro.
- ⁷ Comemorações Urbanas, Antoni Muntadas. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Sesc Belenzinho.
- ⁸ Suroeste de la zona este de São Paulo.
- 9 Camaarmários. Casa Blindada. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Pátio do Pari.
- ¹⁰ Equipamiento para moradores de rua. Vito Acconci. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Largo do Glicério.
- ¹¹ Marta Suplicy (São Paulo, 1945), alcaldesa de São Paulo hasta 2005, política brasileña afiliada al Partido de los Trabajadores (PT).
- 12 Veículo para catadores de papel. Kristoff Wodiczko. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Pátio do Pari.
- ¹³ Infostands, Atelier Van Lieshout. Arte/cidade. Zona Leste 2002, instalado en diferentes lugares: Largo da Concórdia, Largo do Glicério, Estação Brás, Pátio do Pari.
- ¹⁴ Mera vista point. Mauricio Dias y Walter Riedweg. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Largo da Concórdia.
- 15 Feira de adivinhação. Carlos Vergara. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Estação Brás.
- ¹⁶ José Resende. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.
- ¹⁷ Armazens, Angelo Venosa. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.
- ¹⁸ Ladrão de Ritmos. Wagner García. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Salim Farah Maluf.
- ¹⁹ Giselle Beiguelman. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.
- ²⁰ Outdoor habitado (proyecto). Dennis Adams. Zona Leste 2002, Av. Radial Leste.
- ²¹ Una Arquitectos. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.
- ²² Regina Silveira. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.
- ²³ Ary Pérez. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.
- ²⁴ Ana María Tavares. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.
- ²⁵ Carlos Fajardo. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.
- ²⁶ Nelson Felix. Arte/cidade. Zona Leste 2002, Torre Belenzinho.
- ²⁷ Cassio Vasconcellos. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Torre Belenzinho.
- ²⁸ Avery Preesman. Arte/cidade. Zona Leste 2002. Torre Belenzinho.



Estancias creativas en Albarracín: Paisajes Interiores.

Alejandro J. Ratia

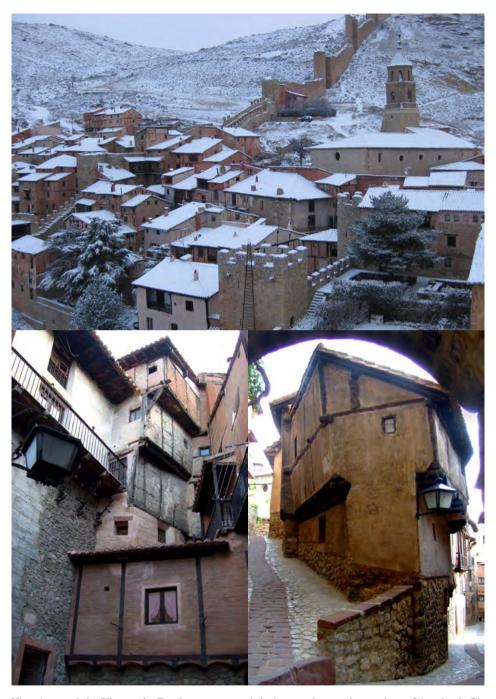
Escritor y crítico de arte. Fue fundador y subdirector de la revista *Almunia*, dirigida por Antonio Fernández-Molina (entre 1998 y 2003).

Autor del libro de relatos *Biedermeier* (2000) y de la novela *Interregno* (2009), y de dos libros de poemas en prosa: *Los viaductos de Albentosa* (2006) y *El sol de Heráclito* (2009).

Como crítico, comenzó colaborando con *Diario 16* de Aragón en 1991. Desde el año 2002 escribe para el suplemento *Artes y Letras* del *Heraldo de Aragón*. Es también uno de los colaboradores fijos de la revista madrileña *Artecontexto*. Son suyos los textos de numerosos catálogos: ha escrito sobre Pablo Gargallo, Joan Miró, Josep Guinovart, Enzo Cucchi, etc.

De 1995 data su primer comisariado: *La Gazza Ladra* (Gal. Javier Ochoa, Zaragoza). Desde 1996 ha colaborado con el Gobierno de Aragón en el estudio y difusión de la Colección Escolano de Arte Gráfico, produciendo diversas exposiciones.

Desde 2003 es el asesor en Arte Contemporáneo de la Fundación Santa María de Albarracín, siendo responsable de la idea, diseño y coordinación del proyecto *Estancias Creativas*.



Vista invernal de Albarracín. En el centro parte inferior, se observa la escultura *Ofrenda*, de Ricardo Calero. Ricardo Calero / Casa de la Julianeta. Emilio Molins / Viviendas junto a la Casa de la Comunidad. Emilio Molins.

Mis primeras palabras quiero que sean de agradecimiento, a la organización del Congreso, por invitarme, a todos los asistentes por su interés, y a Luis Armand por sus palabras preliminares, tan amables y líricas. A Luis le sorprendía que en mi texto de resumen, el que se reproduce en el cartel y en la web del Congreso, hablase de realidades ocultas, y de lo que sucede en Albarracín por las noches, cuando los visitantes ocasionales desaparecen. Y tengo que decirle que el misterio es parte del encanto de Albarracín, y que el espacio expositivo dedicado a *Estancias Creativas* –y con esto entro en materia–, la Torre Blanca, es un edificio medieval que cuenta con su correspondiente fantasma, el de la infanta Doña Blanca, de cuya existencia dan fe varias decenas de artículos periodísticos y una bonita mención en la *Guía Mágica de Teruel*.

Con el ánimo de no aburrir a los asistentes, iré apoyando mis palabras en imágenes, haciendo un repaso de la historia del proyecto Estancias Creativas, e hilando algunas ideas a propósito de los diferentes artistas que han ido pasando por Albarracín desde el 2003 hasta ahora mismo. Pero la primera imagen no va a ser de Albarracín, Teruel; se trata de una vista de Portmeirion, Gales, una ciudad inventada en los años veinte del pasado siglo, y que se configuró como pastiche de arquitecturas, tiempos y lugares. Es el ejemplo con el que Charles Jencks, arquitecto y crítico, comienza su conocido libro sobre el lenguaje de la arquitectura posmoderna. Más tarde llegará Venturi y su invitación a aprender de Las Vegas, pero Jencks nos invita a visitar primero Portmeirion, que tiene cierto parecido con el Pueblo Español de Barcelona, casi coetáneo, y puede considerarse también un precedente de las futuras disneylandias, parques temáticos y urbanizaciones turísticas de tipología historicista o tradicional, como algunas ciudades vacacionales de la costa, que simulan ser pueblos de pescadores, o urbanizaciones del Pirineo aragonés, cien por cien de nueva planta, con parking subterráneo incorporado, pero que simulan modos de construcción tradicionales. El propósito final de todo esto es que la modernidad no asome la nariz en ningún punto. Edificado en los años dorados de la Bauhaus o de Frank Lloyd Wright, el siglo XX es el único excluido de la paleta de estilos con que se diseñó Portmeirion. Pero este horror escapista respecto al siglo XX es una característica propia de ese siglo, heredada por el XXI.

El mito de la ciudad salvada de la historia, de la isla en el tiempo, lo reflejó Vincente Minnelli en su musical *Brigadoon*, de 1954, la película que dio pie a aquel título mágico para un libro de Guillermo Cabrera Infante: *Arcadia todas las noches*. A este pueblo arcádico, incontaminado por la modernidad, lo preserva un milagro. Gene Kelly, habitante de la frenética Nueva York, hallará allí el amor y la felicidad. De algún modo, este mito *Brigadoon* y el modelo Portmeirion recuerdan lo que sucede con Albarracín bajo la nieve. Joan Fontcuberta, uno de los artistas invitados a *Estancias Creativas*, definió Albarracín como un belén (un pesebre), pero habitado por personas reales.

Y ésta es la seña distintiva de Albarracín frente a Portmeirion, frente a las urbanizaciones pirenaicas o los parques temáticos: hablamos de una ciudad real, no inventada sino preservada. Lugar cercado por accidentes naturales, protegido por sus murallas, pero, sobre todo, por el río Guadalaviar, que casi estrangula a la ciudad, dejando sólo un istmo, acceso que los ingenieros medievales se apresuraron a cerrar. La imposibilidad de crecer marca el urbanismo de Albarracín, y la deja anclada en el tiempo. Sumemos a ello que la modernidad dejó de lado a la Sierra y a gran parte de la provincia de Teruel, con su orografía imposible, con una altitud media superior a los 1.000 metros. Para bien o para mal, la industrialización pasó de largo, con efectos de despoblación y de abandono. Pero congelando, a su vez, el tiempo.

Albarracín es una ciudad-paisaje, a la que la naturaleza dio su forma. Por ello, podemos aplicarles a los turistas que la adoran lo que dijo Simón Marchán Fiz, que detecta en nuestro renovado aprecio por la naturaleza una dialéctica de la ilustración insatisfecha, colándose esta experiencia estética, trasladada a las masas, como un "retorno de lo reprimido". Lo interesante de Albarracín es que no se trata de un señuelo, de una mixtificación o simulacro que se contraponga a los efectos de la racionalidad productivista, sino de una arquitectura que maneja unos principios de racionalidad diferentes, una inteligencia aprendida de la naturaleza. Y es lo que se ha dado en llamar "arquitectura de la necesidad", y que define sus construcciones de tipo popular. La datación de estos edificios es imprecisa, vagamente medieval, y se ha ido modificando y reparando a lo largo de los siglos, según modelos no atentos a las modas, sino obedientes a las puras necesidades y a los medios disponibles. Arquitectura sin estilo, determinada por la escasez de espacio, que agudiza la imaginación, y da frutos tan pintorescos como las habitaciones colgantes que veremos sobre la Casa de la Comunidad, que fueron ganando superficie al vacío, para hacer hueco a las familias que crecían, o la famosa Casa de la Julianeta -de la que hablaremos luego con relación a Estancias Creativas—, el ejemplo más famoso, por lo exagerado, de aprovechamiento del espacio, con su geometría expresionista que recuerda los decorados del Doctor Caligari.

No obstante, Albarracín es también sede catedralicia y ciudad aristocrática. Las fortificaciones medievales, las construcciones eclesiásticas y civiles del Renacimiento o del Siglo XVIII, introducen en ella, con cierta violencia racionalista, una geometría ortogonal, y plantas cuadradas. Frente a la arquitectura popular, teñida de naturaleza, se trata de los símbolos del poder. Este contraste es una de la claves de lectura de Albarracín.

Estos viejos espacios eclesiásticos, el Palacio Episcopal o la Casa de Santa María, albergan hoy a la Fundación Santa María. La Fundación es una de las claves de la conservación de Albarracín. Una de las explicaciones del milagro de su conservación. La labor de los restauradores se ha sumado a las condiciones, antes citadas, que propiciaron la mera preservación.



Palacio Episcopal. Interior. Emilio Molins.

Albarracín tiene una larga historia en la conservación del patrimonio. No es por azar que se haya salvado de la desidia, sino por una labor continuada que se inició en la posguerra. Su Museo lleva el nombre del profesor Martín Almagro, a cuyas iniciativas pioneras se debe mucho de lo que hoy se sigue haciendo. Las "Escuelas Taller", que llegaron con la democracia, con los fondos europeos, etcétera, forman parte de esta historia. Su restauración del Palacio Episcopal, inaugurada en 1995 por la Reina Doña Sofía, les valió el premio "Europa Nostra", y dio origen a la Fundación Santa María, nacida un año después. El propósito fue asumir el reto de darle un uso a lo restaurado, poniéndolo en valor. Un uso que ha sido, en lo fundamental, un uso cultural.

Esta Fundación tiene un fuerte apoyo institucional, con tres patronos: el Obispado de Teruel-Albarracín, el Gobierno de Aragón e Ibercaja. La preside José Ángel Biel, vicepresidente del Gobierno autónomo. Pero disfruta, en cualquier caso, de una estimable independencia, que la hace un instrumento ágil. El trabajo de su director, Antonio Jiménez, tiene mucho que ver con su éxito, éxito que obliga a hablar de un "modelo Albarracín".

Las actividades que hallan su hueco en las nuevas infraestructuras son numerosas y constantes. Un ejemplo de las mismas es el Seminario de Fotoperiodismo, dirigido por

Gervasio Sánchez –último Premio Nacional de Fotografía, por cierto– y que llegará el año próximo a su décima edición. Salta a la vista que la presencia en Albarracín, una ciudad de mil quinientas almas, de más de un centenar de asistentes, durante una semana, no deja de tener unos efectos económicos positivos. Todas estas reuniones y congresos, que se desarrollan a lo largo de todo el año, evitan el monocultivo del turismo estacional.

Pero las restauraciones de la Fundación abrieron también un hueco para nuevos espacios expositivos. Los fundamentales son la Torre Blanca, antes aludida, torre medieval con su fantasma incorporado y tres plantas bien adaptadas a su nuevo uso, y las salas de exposiciones temporales del Museo de Albarracín, un antiguo hospital del siglo XVIII. Estos espacios expositivos nos dan pie para hablar ya de la génesis de Estancias Creativas, tras haber hablado de su contexto.

La presencia del Arte Contemporáneo en el marco de una arquitectura tradicional no es algo nuevo. Considérese el ejemplo de las Casas Colgantes de Cuenca y el Museo de Arte Abstracto, creado en los años sesenta. Pero en el caso concreto de Albarracín, su presencia ha sido algo muy reciente. La ciudad y su paisaje circundante fueron reclamo, desde el siglo XIX, para los paisajistas, existiendo al respecto una tradición consolidada. Es lo normal encontrarse en el entorno de Albarracín, e incluso por sus calles, con el caballete de un pintor, que pinta al aire libre. Esta tradición se actualiza en los *Encuentros de pintores de paisaje* que organiza, desde hace años, la propia Fundación Santa María. Las exposiciones primeras que albergó la Torre Blanca tuvieron que ver con este género, y no solo con el género sino con el propio Albarracín y su comarca como temas.

En otoño del año 2002, quien les habla acertó a aterrizar en Albarracín como comisario de una exposición organizada por el Gobierno de Aragón, basada en los fondos de la Colección Escolano de Arte Gráfico. Se trataba de un repaso del arte español desde Picasso hasta Gordillo, al que seguirían dos entregas más, manejando siempre esos mismos fondos. Fue mi toma de contacto con la Fundación Santa María y con su director, Antonio Jiménez. El montaje se hizo en las salas del museo, y se pudo comprobar que el arte moderno encajaba de maravilla en aquella arquitectura del siglo XVIII.

El caso es que un día de aquel otoño visité la exposición junto a mi amigo Gonzalo Tena, el pintor turolense. Gonzalo Tena es una de las claves de la pintura contemporánea española, uno de los fundadores del Grupo Trama en la Barcelona de los setenta, junto a José Manuel Broto, Xavier Grau y Javier Rubio, y un personaje de creatividad sorprendente. Antonio Jiménez, el director de la Fundación actuó como cicerone, y nos mostró las diferentes dependencias restauradas, desde el Palacio Episcopal a la Torre Blanca. Al final del recorrido, impresionado por lo que había visto, Gonzalo Tena planteó la idea de que



Folleto de la exposición Stanzas de Gonzalo Tena, celebrada en la galería Maeght de Barcelona / Portada del catálogo Turris Eburnea de Vicente Pascual.

le dejasen un huequecico donde trabajar, un rincón donde dormir, porque consideraba que Albarracín era el lugar perfecto para crear. Y el hueco que se le buscó al artista fue un excelente taller en los bajos del Palacio Episcopal. Ése fue el origen de Estancias Creativas.

El producto de aquella "estancia" tuvo poco que ver con el tópico, vigente hasta la fecha, del pintor *en plein air*, embriagado por los paisajes y las vistas. Nada más opuesto: se trató de un encierro consigo mismo. Aquella experiencia preliminar de Gonzalo Tena, en la primavera de 2003, se inspiró en la famosa sentencia de Pascal que dice que *la mayoría de los males les vienen a los hombres por no quedarse en casa*, y fue un proyecto recluido en una única habitación. "Interior/Albarracín" planteó el aposento como paisaje. Fue la topografía exhaustiva de un anodino grabado decimonónico, el motivo único de toda la serie, y donde ese grabado, que representaba un interior, se vio sometido a un proceso de zoom, de modo que las líneas, en aproximaciones cada vez mayores, dejaban de leerse como figuraciones, y pasaban al terreno de la abstracción. Esos acercamientos se acompañaban de un paralelo adelgazamiento y de la sublimación del color, un color que, eso sí, estaba tomado del entorno natural de Albarracín, de sus yesos rosáceos, teñidos del color rojo del rodeno.

El éxito de la experiencia de Gonzalo Tena invitó a ensayar con otros artistas, y condujo a la creación de un proyecto para el que se buscó entonces un nombre. Yo mismo me

encargué de hacerlo. Como seña distintiva, propuse un cambio sustancial en la dirección de la mirada. Una mirada hacia dentro, en lugar de una mirada al exterior. Atención a los interiores de Albarracín, una invitación a quedarse, a permanecer, a pasar la noche en la ciudad, a encontrarse con uno mismo allí, huyendo de lo pintorescosuperficial de la visita turística. Por aquel tiempo, Gonzalo Tena andaba obsesionado por Gertrude Stein, y varias de sus exposiciones habían girado en torno a su literatura. En concreto, el año 2000, en la galería Maeght de Barcelona, Tena había inaugurado Stanzas for meditation, exposición basada en el largo poema de igual título, obra de la norteamericana. El veneno Gertrude Stein me lo había inoculado Gonzalo, y obraban en mi poder los dos tomos de sus "escritos", remitidos por Amazon. Stanza, tomado por los ingleses del italiano, o Estancia, en español, apareció como la palabra clave, debido, precisamente, a su polisemia. Habla de tiempos y de espacios, pero también de poesía. Es un espacio interior, un aposento; pero se entiende también como un periodo, la permanencia temporal en un lugar. Estos eran, sin duda, los parámetros del provecto: espacios interiores, tiempo y lugar. Por otro lado, por "estancia" se entiende en español una estrofa formada por endecasílabos y heptasílabos, distribuidos por el poeta con cierta libertad. En inglés, stanza vale por estrofa de forma más genérica. El tiempo y el lugar aparecían así como imagen también de la poesía y, en general, de la creación, en la que el artista se impone sus propios cánones, habilita sus habitaciones propias donde los que después lleguemos podamos habitar. Stanzas for meditation, el título de Gertrude Stein, se convierte de este modo en Estancias para la creación y, en un segundo paso, de forma sintética, en Estancias Creativas.

Esta denominación de *Estancias Creativas* quiso también permitir una lectura alternativa, dirigida al visitante. Puede entenderse así como un eslogan turístico *sui generis*. Cualquiera puede hacer de su estancia en Albarracín, una estancia creativa. El artista aparece como modelo de una relación no convencional con el paisaje y la ciudad. En las primeras páginas de la *Teoría del poema*, de Juan Ferraté, podemos encontrar una teoría estética, no sólo poética, basada en la receptividad, que hace énfasis en la obra de arte como actividad compartida: creación/recepción. *La obra misma* —dice el autor— *consiste en último término única y exclusivamente en la actitud espiritual de su recepción*. El proyecto de Albarracín cuenta, pues, con tres protagonistas: el artista, el público y el entorno. La creatividad circula entre ellos.

Tras la edición preliminar de *Estancias*, protagonizada por Gonzalo Tena, el primer artista invitado fue el pintor Vicente Pascual, que acababa de instalarse en España tras una larga permanencia en los Estados Unidos. Como el resto de los participantes, el pintor permaneció en Albarracín durante tres meses de la primavera. Vicente Pascual, reciente y prematuramente fallecido, se hizo famoso en los setenta, junto a su hermano Ángel, cuando ambos formaban la *Hermandad Pictórica*, disuelta más tarde. Fue un artista



Pinturas de Oriol Vilpuig en la escalera del Palacio Episcopal de Albarracín / Charo Pradas en el taller.

atípico, con un gran conocimiento de las culturas tradicionales, que había vivido en la India y había aprendido, después, de los artesanos nómadas de Norteamérica o de los calígrafos turcos. Discípulo de la Escuela Perennialista, estudioso de Titus Burckhardt o Coomaraswamy, hondamente espiritual, Vicente Pascual llega a Albarracín como un zahorí místico, y busca en la ciudad las huellas del sentido. Hay muchas ciudades bellas – dejó escrito—y mucho lugares maravillosos, pero lo que aquí me sedujo fue la inteligencia de la integración del urbanismo y su entorno en una sola unidad. Albarracín —añadió—es una ciudad femenina, como un cobijo en el que protegerse de un tiempo inclemente. Siguiendo una tradición que hallamos en la Biblia, en los profetas Isaías o Jeremías, entendió la ciudad como novia, también como madre, en una visión utópico/política, que entiende el reducto de la ciudad amurallada como espacio de justicia/amparo. Ciudad ideal, profetizada, más que ciudad real. Cito de Jeremías, capítulo 33:

En aquellos días se salvará Judá Y en Jerusalén vivirán tranquilos

Y la llamarán así:
"Señor-nuestra-Justicia"

Esa ciudad-justicia está marcada por una geometría, y buscando su centro o eje, Vicente Pascual encuentra la propia Torre Blanca, alrededor de cuya forma exacta y cristalina parece que gira el río. Esa torre o su quintaesencia formal fue la protagonista de las pinturas que realizó en Albarracín Vicente Pascual. En ellas, como en su obra última se da el juego dramático de luz y oscuridad, con limitación ascética de pigmentos y formas. La Torre se convirtió, así, en continente y contenido de la exposición que se produjo.

El de Vicente Pascual fue también el primer catálogo. En él aparece un texto mío, como comisario, pero también el de otro crítico: Jaume Vidal Oliveras, conocido por

sus colaboraciones con *El Cultural* de *El Mundo* y *Arte y Parte*. Una de las constantes de *Estancias Creativas* ha sido la invitación a un crítico, para que conviva con el artista durante unos días. Se busca, por lo tanto, algo diferente de los textos al uso, una complicidad especial, que solo el tiempo y el conocimiento pueden dar. El formato del catálogo también tiene su importancia. Es una publicación pequeña, de bolsillo, del mismo tamaño que los libros de poesía de la colección Adonais. Esto propicia un uso curioso, pues se coloca en las mesillas de noche, en las habitaciones de las dos residencias que posee la Fundación Santa María: Casa de Pintores y Casa de Santa María. Funciona así el catálogo como esos libritos de relatos que regalan algunas cadenas hoteleras.

La novedad principal del año 2005, y de la estancia de Oriol Vilapuig, fue la inauguración de la Casa de la Julianeta. Esa famosa casa, ejemplo de la arquitectura popular de Albarracín, fotografiada por todos los turistas, casi un emblema de la ciudad, fue adquirida por la Fundación Santa María, y restaurada para servir como residencia y estudio de los artistas. En la Julianeta, el creador dispone de un apartamento y de un pequeño taller, complementario del taller más amplio del que sigue disponiendo en el Palacio Episcopal.

Otra novedad fue el uso, por vez primera, de otros espacios alternativos donde colgar las obras. Si bien se utilizó de nuevo la Torre Blanca, Oriol Vilapuig eligió otro espacio secundario y peculiar: la escalera del Palacio Episcopal. En esa solemne escalera, uno de los espacios de poder de los que había hablado, suelen colgar los retratos de los obispos de Albarracín. Con la venia del obispado, y para sorpresa de muchos, se descolgaron estos retratos para colocar los grandes lienzos de Oriol, con sus peculiares figuras que podríamos definir, coloquialmente, como monigotes. Estos monigotes de Oriol lo relacionan, por su esquematismo, con los pintores rupestres que dibujaron en los abrigos rocosos próximos a Albarracín. Aunque Oriol no se interesó tanto por ellos como por el trabajo de los arqueólogos, que se ocuparon de copiar las pinturas rupestres mediante calcos. Oriol se convirtió en un arqueólogo de sí mismo, trabajando sobre sus propias improvisaciones, como aprendiz de sus pasiones.

El pintor holandés Mark Cohen fue el invitado de 2006. Suya es una visión novedosa de la Julianeta, reducida a geometría, líneas y colores planos. Mark Cohen integra en su trabajo varias tradiciones holandesas: la preocupación por el paisaje urbano y los interiores domésticos, junto al rigor constructivo de los arquitectos de De Stijl. Su trabajo es lento y concienzudo, y sus cuadros esconden un largo proceso de preparación, siendo el dibujo sobre papel un elemento fundamental. En realidad este proceso es de eliminación o poda, como se aprecia en los trabajos que realizó en Albarracín, con visiones inéditas de sus lugares más típicos, como la citada Julianeta, el Castillo, o el interior de la Iglesia de

Santa María. Sin embargo, su exposición no se tituló Sobre *Albarracín*, se tituló *Sobre la Pintura*, dejando claro que los motivos eran excusa para un desarrollo plástico.

La exposición que creó Charo Pradas al año siguiente se tituló, sin embargo, *Albarracín*, y aunque no se pudiera reconocer en sus pinturas ningún paraje o arquitectura concretos, ha sido uno de los proyectos más impregnados del color local. Charo Pradas recorrió aquí los caminos de lo informe. Izaskun Echevarría, crítica invitada de ese año, dejó escrito, a este respecto que *a veces sólo lo aparentemente informe perdura porque posee su propia estructura inescrutable. Veo* –añadió– *algunas manchas interrelacionadas que conforman un conjunto natural al tiempo que veo Albarracín y la armonía de un conjunto monumental ubicado en un entorno natural realmente hermoso*. Izaskun Echevarría veía albarracines en las abstracciones de Charo Pradas, pero ¿qué hay de Albarracín en ellas? La comparación entre las pinturas e imágenes de la arquitectura popular no muestra que aquéllas son su traducción cromática.

Para el comisario de un proyecto como éste, resulta grato apreciar cómo la estancia en Albarracín puede llegar a influir en el artista, y en una artista como Charo Pradas, con una larga trayectoria a sus espaldas. Sus meses en Albarracín supusieron un periodo fértil, casi diría que de furor creativo, produciendo un gran número de pinturas y dibujos, de excelente calidad todos ellos. Se trató también de un tiempo de reflexión personal, de retorno a los orígenes y de revisión de su trabajo. Charo Pradas había viajado a Albarracín con algunas de sus pinturas antiguas, y las utilizó como soporte para las nuevas, pudiendo rastrearse en el resultado final varias capas. De nuevo se encuentra aquí la idea del Albarracín/Interior, del lugar donde encontrarse con uno mismo.

El año siguiente, 2008, se introdujeron bastantes novedades. Hasta entonces, todos los invitados habían sido pintores. Ricardo Calero fue el primer escultor. Hasta entonces, no se había impuesto a los artistas argumento alguno. Esta vez, se planteó el argumento del agua, aprovechando que ese año se celebraba en Zaragoza la Exposición Internacional dedicada a dicho tema. Desde *Estancias* propuse, a este respecto, cubrir un hueco: el de la reflexión sobre la simbología y los valores espirituales del agua, entendida como signo, en el sentido sacramental del término. Ricardo Calero no fue una elección arbitraria, porque este artista llevaba años, por no decir toda su vida, trabajando alrededor de estos asuntos. Calero había sido también uno de los pioneros en las intervenciones directas en la naturaleza y, casi inevitablemente, los procesos de este tipo se incorporaron con él a *Estancias Creativas*. Testimonio de ello son las llamativas fotos donde se ve al artista dentro del Guadalaviar, cuidado de un rebaño de lienzos que flotan en el río. Fue un dejarle hacer al agua y al tiempo, que fue revelando las palabras mudas, escritas en relieve en el lienzo. Esta forma de trabajar o de dejar trabajar a los elementos partía de experiencias



La Julieneta, visto por Mark Cohen.

previas, la más reciente, la desarrollada en Fuendetodos, donde sembró papeles y letras en la tierra, cosechando las obras al cabo de unos meses.



Díptico de la serie Restaurada Sed de Ricardo Calero.

Si Oriol Vilapuig sumó a la Torre Blanca la escalera del Palacio, Ricardo Calero trabajó hasta en siete emplazamientos diferentes. El visitante de su exposición manejaba un plano de Albarracín, donde se marcaban las intervenciones del artista. La visita a la ciudad y a la exposición se confundían. El primer emplazamiento, o primera estación del recorrido, ya lo he comentado: el río Guadalaviar. El segundo fue el Portal de Teruel, portal que, en realidad, no existe, siendo la única puerta de la ciudad que no se ha conservado. Curiosamente es la que atrajo la atención del artista. Un simple arco de forja, material muy propio de Albarracín, marcó el lugar donde se supone que se abría aquella puerta. Se trataba de la "memoria de una ausencia", un tema recurrente en Ricardo Calero. No entraré en el detalle de cada uno de estas siete localizaciones, pero creo importante señalar un par de ellas. La titulada *Ofrenda*, en la Torre del Agua, fue la más nítidamente escultórica, una gran escalera de hierro, apoyada sobre la muralla y que subía hasta las almenas un gran vaso de agua. Albarracín, a lo largo de su historia, había sufrido numerosos asedios. Y siempre había sido derrotada por la sed. En esta ocasión, los términos se invertían.

También se producía una inversión de términos en la intervención que realizó en la Julianeta. Como ya hemos dicho, esta casa, donde el artista residía, es la más fotografiada por los turistas. Las cámaras se centran en el aparente rostro de la fachada, y en el ventanuco que parece ser su ojo. Tras ese ventanuco, velado por una mínima cortina, lo que nos encontramos es el baño, donde se ducha el artista. Lo curioso es que, mientras se ducha, no es raro que reciba el flash de los fotógrafos aficionados. Lo que hizo Calero



Montaje de la escultura Ofrenda de Ricardo Calero. Ricardo Calero.

en este caso fue, simplemente, sustituir la cortina por otra donde se leía, bordada, la expresión *Por ti*, y disponer tras esta cortina una luz intermitente, que se encendía y apagaba al ritmo de un corazón humano. Una obra que sólo se podía apreciar de noche. Se forzaba entonces una inversión en la dirección de las miradas. La casa, objeto habitual de las miradas, era esta vez quien miraba al visitante, convertida también en un equivalente metonímico del artista que habitaba en ella. Proyecto, al respecto, dos imágenes: una del ventanuco visto desde el exterior; otra, desde el interior.

La participación de los vecinos de Albarracín se materializó también en el subproyecto *Restaurada Sed*, que se expuso en la última planta de la Torre Blanca. Ricardo Calero solicitó a los vecinos un vaso de agua. Para sorpresa de éstos, no se trataba del vaso como contenido, sino del vaso como continente, es decir, que el artista 'se quedaba' con el vaso entregado. Lo curioso es que algunos, al saberlo, le pedían que les devolviera el vaso, pero no para quedárselo, sino para cambiárselo por otro mejor, un vaso del que pudieran sentirse satisfechos. El destino de los vasos fue doble. En primer lugar, fueron ofrecidos a los restauradores de la Fundación, para que bebieran de ellos. La doble acción de entrega y recepción —el vecino que ofrece el vaso al artista, y del restaurador bebiendo de él—



De izquierda a derecha: Sylvie Bussières, Joan Fontcuberta y Alejandro Ratia en Albarracín. 2009.

se recogió en una serie de dípticos fotográficos. En segundo lugar, los vasos reales se expusieron en una saetera, y formaron también parte de una instalación que Calero tituló *La Espera*, y que ocupó, con un resultado espectacular, la azotea de la torre medieval.

El proyecto más reciente en Estancias Creativas ha sido (y es) el de Joana Cera, cuya exposición puede visitarse ahora mismo, este otoño de 2009. Hay en él un punto de continuidad respecto al de Ricardo Calero, pues, de nuevo, se trata de un proyecto no pictórico y, de nuevo, se ha contado con la participación de los vecinos. Y hay un punto de similitud con el proyecto de Vicente Pascual, pues, de nuevo, aparece la figura del artista como zahorí, como explorador del alma del lugar. En el trabajo, tan peculiar, de Joana Cera, se realiza una especie de radiografía espiritual de Albarracín, como dijo otro artista al conocerlo, un scanner completo, de la ciudad. El título de la exposición y del catálogo es *Entregar unas llaves, aceptar otras*. Este trasiego de llaves al que alude Joana Cera, representa la situación transitoria del artista contemporáneo, cuyo taller será siempre un espacio provisional. Estas llaves sirven también como representación simbólica de los lugares y, en concreto, como sustituto sentimental de Albarracín.

El proyecto de Joana Cera es bastante complejo, y podemos describirlo por estratos. Estos estratos se materializan en la Torre Blanca, desde su sótano hasta su azotea. En el primer nivel, subterráneo, se encuentra—y ésta es una importante novedad—una instalación sonora (*So dins*, sonido dentro) creada por el músico electrónico Justo Bagüeste, un experto en crear atmósferas sonoras. Lo que se escucha es la remezcla de los tambores de Semana Santa y de las voces de la banda local. Este sonido regresa a la Madre Tierra. La tradición tamborilera no es antigua en Albarracín. Como en el resto de Aragón, se han contagiado del prestigio de la Semana Santa del Bajo Aragón (la Calanda de Buñuel,



Del álbum fotográfico para el Sargento Hook. Joan Fontcuberta. 2009 / Contraportada del catálogo Abandonar unas llaves, aceptar otra de Joana Cera.

Alcañiz...). Pero el efecto concreto de los tambores de Albarracín, resonando en la hoz del río, es espectacular e inolvidable. El eco que multiplica el sonido, como en la batalla del Bruch, supone una complicidad de la tierra con los hombres, a los que podríamos considerar hijos suyos, y que se recoge como semilla o punto de partida del trabajo de Joana Cera.

También aparece el elemento Tierra en el uso de la cerámica. Joana Cera contó, desde el principio, con la colaboración de artesanos locales, con quienes trabajó el barro. Una de las claves de su proyecto fue la numeración de los accesos o puertas, y de los escalones de la torre. Para esta numeración se utilizaron unos azulejos idénticos a los que numeran las casas de la ciudad, y las cifras fueron pintadas por la misma mano. Esto hace que, de algún modo, Albarracín se reproduzca entero dentro de la torre. La numeración, la señalización de las puertas y umbrales, quiere hablar de la constancia y de la conciencia de las transiciones. De algún modo, de la conciencia de la muerte. Y esto enlaza con el motivo de las brújulas y los relojes, que es otro de los temas recurrentes en el proyecto de Joana Cera. Hay relojes de arena, relojes nocturnos, de arena de Albarracín; y un reloj de sol en la azotea, reloj diurno. La artista fabricó, con barro de la zona, una Casa Crisálida, que nos recuerda a la Casa de la Julianeta, donde ella residió durante la Estancia, en esta casa habitan dos mariposas, una diurna, la erebia, y otra nocturna, la Isabelina. Día y noche, nuevamente. Y nuevamente Albarracín como motivo, pues estas mariposas son un ejemplo de las mariposas que han hecho famoso el lugar entre los entomólogos, que lo consideran un santuario.

Las intervenciones y la exposición de Ricardo Calero en la Torre Blanca convivieron durante el otoño e invierno de 2008 con una pequeña exposición de Bernard Plossu en el

Museo de Albarracín. Con este fotógrafo francés, bien conocido en Valencia –tuvo una retrospectiva en el IVAM hace unos años—, se abrió un nuevo frente en *Estancias Creativas*, un frente específicamente fotográfico, y que cuenta con un segundo comisario: Gervasio Sánchez, quien, como he dicho al comienzo, creó el Seminario de Fotoperiodismo de Albarracín, seminario que se ha convertido en un clásico. La presencia de importantes fotógrafos como profesores o ponentes del seminario dio pie a estas segundas estancias. En este caso, y a diferencia de los otros artistas, que suelen permanecer en Albarracín unos tres meses, la estancia del fotógrafo es más corta, de un par de semanas.

Plossu ha sido, en realidad, el primer paisajista nato en Estancias Creativas. Su presencia en Albarracín nos lleva a discutir entre las diferentes concepciones del paisaje. En Reflexiones sobre el arte del Paisaje, el exquisito Paul Morand (en un texto de 1942) dice lo siguiente, que el paisaje no es un producto manufacturado; tiene derecho a una vida autónoma; es un magnífico salvaje, creado mucho antes que el gusano humano. Este gusano humano es el que busca su agujero en el paisaje de Albarracín, en los abrigos del Rodeno, en la madriguera de la Julianeta. Está bien, pero si atendemos a otros autores, nos encontramos con que el paisaje sería una invención, y una invención tardía. Y este concepto, una vez inventado, se convierte en una idea autónoma y generatriz, que pasa de ser construcción a constructor. Leemos en un tratado de Javier Maderuelo que el término paisaje se entiende [o debe entenderse], no como un género pictórico o tema de composición arquitectónica, sino como un constructor cultural, como una de las ideas generales sobre las que se asienta la cultura. Y leemos en Simón Marchán Fiz que el paisaje, (está) en nuestros días, en la encrucijada entre el paisaje natural v el paisaje de cultura. Y si leemos más directamente las fotografías de Bernard Plossu, lo que encontraremos es que el paisaje es también algo personal y lírico, una especie de extensión del alma, o al menos, del ánimo.

Este paisaje algo místico de Plossu contrasta, radicalmente, con la perspectiva que adoptará el segundo invitado de Gervasio Sánchez: Joan Fontcuberta. Cualquiera que conozca la trayectoria fotógrafo catalán, se imaginará que la ironía, la ficción y el disfraz no podían estar ausentes. Paso a enseñar en la siguiente imagen, para corroborarlo, la vera efigie de Mossen Fontcuberta. Es Fontcuberta, disfrazado de cura con sotana, junto a las murallas de Albarracín. Y junto a él, quien aparece es el sargento Hook (o sargento Garfio), con quien Fontcuberta mantendría una curiosa relación epistolar por internet. La cosa va de correo spam, y Hook es un personaje que pretende estafar al mossen, quien, a su vez le está engañando. Curioso marco, Albarracín para esta historia. O no tan curioso. Estas imágenes que muestro a continuación, son el álbum de fotos que Fontcuberta preparó para Hook, como recuerdo, durante su "estancia".

Si antes hablábamos del paisaje como concepto inventado, o construcción cultural, aquí podemos verlo como simulacro. Fontcuberta empareja dos imágenes muy similares. Una está tomada en la naturaleza, en los pinares del Rodeno. Otra, en el Museo de Albarracín, y son los pinos y las rocas miniaturizados de una maqueta. En realidad, estas fotografías son trampas donde se revela la ficción del propio Albarracín. Otras imágenes, tan curiosas o más, nos muestran un Albarracín souvenir de sí mismo. Los habitantes de la ciudad tienen sus casas decoradas con cuadros de Albarracín. Es algo que nos lleva al concepto de Hiperrealidad. El simulacro aventaja en prestigio a la realidad. La nueva imagen del mundo depende, según Umberto Eco o Baudrillard, de la simulación, teoría que tiene en Las Vegas su ejemplo más famoso. Pero la teoría de Las Vegas, trasladada a Albarracín vuelve a hacernos vacilar. Regresamos al caso de Portmeirion, a Jencks, al Posmodernismo y a Robert Venturi. Pero, en lugar de aprender de Las Vegas, como propuso Venturi, mejor y mucho más sano…aprender de Albarracín.

Mesa redonda





Presentación Mesa redonda: Ecourbanismo. Estrategias locales para una ciudad habitable.

José Albelda Raga

Profesor Titular del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Repensando la ciudad habitable.

Uno de los peores lastres que tenemos a la hora de abordar la mejora de las ciudades desde el punto de vista de la sostenibilidad y la habitabilidad es la idea de que la evolución de las metrópolis está en gran medida fuera de nuestro control, pues obedece a una dinámica predeterminada e inamovible que tiende inexorablemente hacia un crecimiento continuo en la ocupación del territorio y la intensificación del flujo de automóviles. Una versión urbanita de la falsa idea de progreso como un concepto de contenido semántico inflexible, que nos obliga a aceptar sus consecuencias negativas como inevitable peaje de

una supuesta modernidad deseable. Éste sería el punto de partida: cuestionar la unidireccionalidad del concepto de progreso, aceptando que la evolución de la ciudad responde a múltiples variables culturales muy complejas con diferentes grados de protagonismo y competición, pero no fruto de un único modelo globalizador incuestionable al que simplemente hay que adaptarse. La necesaria actualización del concepto de progreso en el contexto de la crisis ecológica pasa, pues, por su reformulación desde la perspectiva de la sostenibilidad ambiental, la coexistencia de la diversidad cultural en la urbe contemporánea y la mejora de la habitabilidad como principales objetivos sobre los que interesa cimentar un urbanismo humanista para el siglo XXI.

Repensar la ciudad habitable, una ciudad cada vez más cercana a los intereses de la mayoría de los ciudadanos, implica transitar desde los antiguos valores de la escala y la velocidad hacia los urgentes principios del cuidado y la sociabilidad. Asentando un nuevo concepto de progreso urbano que priorice el disfrute del espacio público y la salud ambiental, la seguridad democratizable, la convivencia y la fácil accesibilidad a múltiples servicios. En suma, defender la recuperación de la figura del ciudadano como principio de sentido y referencia de escala para el rediseño de la ciudad. Todos estos aspectos convergen en una idea de fácil comprensión: el concepto de *vida buena urbana*. Un principio mucho más amplio que el término un tanto complaciente de *bienestar*, y de alta importancia cultural en la medida en que asienta la bases argumentales para la mejora sociológica y medioambiental de la ciudad.

En los recurrentes y tantas veces vacuos discursos sobre la sostenibilidad, la ciudad, su gestión y rediseño desde la perspectiva de la ecología urbana, es la piedra angular sobre la que se apoyan los nuevos modelos de sociedades sostenibles. De hecho, lograr un metabolismo urbano de bajo impacto ambiental sería una de las claves para la redefinición del concepto de progreso en el contexto de la crisis ecológica global: no puede ser considerado como positivo un nuevo sistema urbano si no es más sostenible que aquél al que sustituye o modifica. Como ejemplo práctico, Salvador Rueda, director de la Agencia de Ecología Urbana de Barcelona nos presenta el proyecto de las *supermanzanas*, un ambicioso replanteamiento del sistema de movilidad y de la estructura de los barrios con evidentes efectos beneficiosos por la disminución del uso del automóvil privado y de la contaminación ambiental, así como por el aumento de los espacios peatonales y la consiguiente mejora en el comercio y la convivencia.

Si bien el concepto de ecociudad puede separarse de la defensa de las políticas de participación ciudadana y diversidad cultural, en la práctica todas ellas convergen hacia un mismo modelo de calidad de vida urbana. Siguiendo la línea reflexiva de Manuel Saravia, reconocido investigador sobre ciudad y derechos humanos, la mejora de la habitabilidad urbana, por encima de los intereses de poderosos sectores empresariales e institucionales, debe atender a un conjunto de factores que pasan por la construcción de una ética del es-

pacio común, así como el replanteamiento y democratización del concepto de seguridad ciudadana. En este contexto pluridimensional, Joan Olmos defiende la recuperación del espacio público como un ilusionante proyecto colectivo fruto del conflicto y el deseo de mejora, donde la reivindicación de la ciudad para los ciudadanos se plantea en perfecta sinergia con la optimización de las condiciones ambientales desde la perspectiva de la ecología urbana. Reflexiones y proyectos concretos para una ciudad más ecológica y habitable, caracterizados precisamente por la recuperación del ciudadano como sujeto de transformación y no como masa adaptable a procesos en cuyo diseño no interviene.

Crisis y reconquista del espacio público.

Joan Olmos

Doctor Ingeniero de Caminos por la Universidad Politécnica de Madrid. Profesor Titular de Urbanismo de la Universitat Politècnica de València. En dicha universidad lleva veinte años impartiendo docencia en las escuelas de Arquitectura y de Ingenieros de Caminos. Ha sido Director General de Obras Públicas de la Generalitat Valenciana (1983-1988) y decano del Colegio de Caminos de Valencia (1980-83). Su experiencia profesional gira en torno al urbanismo, la ordenación del territorio y los problemas ambientales.

La sostenibilidad tiene dos patas, por un lado, la sostenibilidad ambiental, y por otro, la sostenibilidad social. La primera hace referencia a las condiciones ecológicas, la segunda a la necesaria equidad en el reparto del bienestar urbano, a la cohesión social.

Es posible que en un mundo globalizado, tecnológicamente tan avanzado, se considere que la idea de calle, de barrio, sea una cuestión obsoleta, antigua, anacrónica. Pero, por ahora, la vida transcurre a pie y es precisamente en esos primeros niveles, en esa primera escala, donde la vida empieza. Así que la vida urbana requiere una pauta, una gradación, que empieza por la casa, continua por la calle y el barrio, para alcanzar la ciudad.

Es cierto que en nuestro mundo, la vida también se desarrolla a cubierto, en la casa, frente a los nuevos inventos audiovisuales, o en los clubs privados de las urbanizaciones exclusivas, o en los campos de golf. Porque la vida en la calle es la vida de la velocidad, de las prisas, de hola y adiós, un día de estos te llamo, cómo va todo y poco más, ojo que se pone el semáforo en verde...

Hablemos del espacio público.

La lentitud es el secreto de la felicidad, dice el señor Ibrahim a su hijo adoptado en la película El señor Ibrahim y las flores del Corán, una muestra, por cierto, del esplendor humano que puede albergar una calle anónima, protagonista del guión, riquísima en matices, en aromas, en colores, en vida.



Barcelona, espacio público. Joan Olmos. 2010.

El "club de las ciudades lentas" pretende precisamente eso: reducir el estrés y para ello, nada más importante que favorecer la permanencia en lugar del tránsito, en fomentar el contacto personal frente al abuso de los recursos tecnológicos en que la gente no se toca...

Aún quedan, sin embargo calles y espacios para el recuerdo, para el ejemplo, para la memoria. Entendemos por espacio público, en sentido amplio, todo espacio no edificado de la ciudad considerado por su uso como colectivo¹ y que no implica necesariamente que su titularidad sea pública. De hecho, en esta acepción consideramos espacios que son de uso semipúblico e incluso espacios de uso restringido, mal llamados espacios privados.

Este apunte terminológico nos parece sumamente importante, en un momento en que la confusión semántica se extiende al ámbito popular en relación con su uso.

(Bajo el rótulo "privado" se amparan con frecuencia actuaciones claramente ilegales, como ocurre en muchas zonas residenciales respecto del viario).

Otro asunto diferente, y sobre el que no extenderemos nuestra reflexión, es el de la variedad tipológica de espacios "libres" de edificación asociados a nuevas fórmulas de equipamientos comerciales y de ocio. Nos remitimos a las interesantes reflexiones aporta-



Zaragoza, las nuevas periferias. Joan Olmos. 2010.

das por Jeremy Rifkin en su ya conocido ensayo *La era del acceso*² sobre la mercantilización del espacio público y la desaparición de su carácter eminentemente cultural y libre.

La calle es la expresión social por excelencia de la ciudad, y podríamos decir también que en la calle se ha escrito la historia pública de nuestras ciudades.

Partiendo de este aspecto esencial, la recuperación de la calle, la reconquista de la ciudad, se plantea como una condición necesaria –no suficiente- para revitalizar el espacio urbano, para reactivar la ciudad en sentido social, económico y cultural, para recuperar los valores cívicos de la calle. Es la única posibilidad de supervivencia de la vida urbana.

La calle ha sido siempre el espacio del intercambio y la sociabilidad, también el espacio que comunica y sirve a la movilidad de las personas y los bienes.

Antes de la aparición de los vehículos automóviles, la calle albergaba actividades de sociabilidad y al tiempo, servía a los desplazamientos. Es precisamente a partir del primer tercio del siglo XX cuando disminuye la sociabilidad, precisamente cuando se da prioridad a la movilidad motorizada y se rompe el equilibrio existente hasta ese momento. Es la revolución del automóvil, que prima la fluidez y la capacidad de la vía para transportar, por encima

de cualquier otra función, e imponiendo, poco a poco, un cambio sustancial en el diseño de la calle, modificando, entre otras variables, la relación entre la superficie de la acera y de la calzada, la cantidad de arbolado, la higiene y en general, las condiciones de habitabilidad.

Y con ello, lo que resulta más significativo, modificando la condición de los ciudadanos y convirtiéndolos en peatones, una categoría que rebaja sustancialmente su condición de ciudadanos.

El concepto de calle ha incluido siempre un elevado nivel de complejidad: vía entre edificios, camino entre las casas, espacio público urbano, espacio monumental...

Y para servir las distintas funciones, una gran variedad y riqueza de tipologías nos han dejado, a lo largo de la Historia, un patrimonio estimable. Es el patrimonio del espacio colectivo urbano. El espacio público urbano no ha sido el espacio en negativo de las viviendas, no es el espacio "vacío" de la ciudad, sino el espacio lleno de vida de la ciudad. Además de albergar un conjunto extenso de funciones, el espacio público tiene un marcado carácter simbólico, y representa el punto de equilibrio de la ciudad, el lugar donde se igualan los ciudadanos, el espacio de la democracia. Como suele decir Josep Ramoneda, *La ciudad democrática es aquella en que los ciudadanos se atreven a decir* "la calle es nuestra".

La crisis del espacio público.

El espacio público de nuestras ciudades está en un proceso de aguda crisis, que afecta a la esencia misma de la ciudad. Esta situación la podemos caracterizar por los siguientes elementos.

En primer lugar, y desde un punto de vista cuantitativo, asistimos a la paradoja de que los tejidos modernos están produciendo sobreabundancia de espacio público en muchas zonas, cuestión que deriva tanto de las operaciones de reforma interior como de los postulados del Movimiento Moderno, tan extendidos en las últimas décadas, mientras que en algunas de esas zonas su uso social está disminuyendo.

Por otro lado, la especialización, consecuencia de estos postulados, está limitando la utilización para usos alternativos. Este fenómeno, ligado estrechamente con el funcionalismo, atribuye a cada espacio un determinado uso: vías de circunvalación, calles de distribución, ejes peatonales. Aunque en determinadas circunstancias parece un criterio razonable, su abuso puede entrañar contradicciones evidentes.



Valencia, calle de Serranos, Joan Olmos, 2010 / Valencia, puente del Mar: *Desayuno con viandantes*, una experiencia reivindicativa innovadora. Joan Olmos, 2010.

La creciente privatización es otra característica del espacio público de nuestras ciudades. La calle, además del espacio creciente sin ley del automóvil, se ha convertido en la extensión de muchos negocios privados, -algunos de pésimo gusto arquitectónico- y en el vertedero de todos los residuos, también los artísticos. La calle como taller de construcción, con sus hormigoneras y acopios de materiales para reformas privadas, la calle como almacén rodante, donde se depositan miles de toneladas de mercancías cada día, la calle como escenario de aparentes muestras artísticas o deportivas que no son más que la mercantilización de la vida cultural, la calle como escenario de la peor escultura, del peor mobiliario, de la peor publicidad...

El mayor reclamo del planeamiento orientado al transporte público es el que ofrece soluciones genuinas a los problemas medioambientales y sociales de la ciudad dependiente del automóvil. Esto no ocurre solo porque la energía, las emisiones y el ruido se pueden reducir drásticamente con el cambio, sino porque la liberación de espacio público ofrece oportunidades insospechadas.

¿Quién diseña la calle, quién diseña la ciudad?

No son ajenos a esta situación de crisis las responsabilidades de quienes diseñan la ciudad. A finales de la Segunda Guerra Mundial, un grupo de urbanistas declaró la guerra a la calle, y abrió el horizonte de lo que se dio en llamar el urbanismo moderno. *La rue corridor est morte* dijo Le Corbusier, o lo que es lo mismo, la calle comercial, la del paseo, la de la estancia, pasaba a ser un reducto del pasado. Los centros históricos son focos de insalubridad y de miseria que hay que erradicar, esa era, en síntesis, la propuesta. No la miseria y la insalubridad, sino los mismos centros históricos.

Y a esa tarea se dedicaron con fuerza.

Pero nuestra especie tiene, en su herencia evolutiva, componentes difíciles de erradicar. Steven Pinker³, uno de los más prestigiosos estudiosos de la naturaleza humana, afirma que algunos de estos urbanistas, y cita a Le Corbusier, tenían una idea minimalista – o sea inexacta- de las necesidades humanas, al defender que los planificadores debían partir de un mantel limpio para atender esas necesidades mínimas de los seres humanos. Creía que cada persona tenía unas necesidades basadas en una cantidad fija de aire, de calor, de luz y espacio para comer... y poco más. A Le Corbusier –seguimos con Pinker- no se le ocurrió pensar que las reuniones íntimas con los familiares y amigos pudieran ser una necesidad, por eso propuso unos grandes comedores comunitarios que sustituyeran a las cocinas. En su lista de necesidades tampoco figuraba el deseo de mantener relaciones sociales en grupos reducidos en lugares públicos, por eso planeó ciudades en torno a autopistas, grandes edificios e inmensos espacios abiertos, con la justificación de la higiene y el soleamiento.

La calle desapareció de la escena urbana, y para ello no hay más que visitar las periferias de bloques de cualquier ciudad próxima. Le Corbusier –menos mal- vio frustradas sus ideas de echar abajo Paris, Buenos Aires y Rio de Janeiro para reconstruirlas según sus principios científicos, ajenos, como hemos dicho, al conocimiento de la Naturaleza Humana...

Pero en los años 50 se le dio carta blanca para construir Chandigarh, la capital del Punjab, donde India reafirmaba su poder en ese estado fronterizo con Pakistán, olvidando las "particularidades" de la población y el clima locales. Y a uno de sus discípulos le encargó el diseño de Brasilia, otra nueva gran capital, escaparate de la más depurada arquitectura moderna. Hoy, ambas ciudades son conocidos páramos inhóspitos que los funcionarios que viven en ellas detestan.

Sin embargo, no todos los urbanistas de la época compartían los mismos principios. Unos años antes, Josep Lluís Sert, arquitecto, presidente del CIAM⁴, 1951, había reflexionado sobre el corazón de la ciudad y se expresaba así:

Sin dejar de reconocer las enormes ventajas y posibilidades de los nuevos medios de telecomunicación, seguimos creyendo que los lugares de reunión pública, tales como plazas, paseos, cafés, casinos populares, etc., donde la gente pueda encontrarse libremente, estrecharse la mano y elegir el tema de conversación que sea de su agrado, no son cosas del pasado, y que debidamente adaptadas a las exigencias de hoy, deben tener un lugar en nuestras ciudades.

En un coloquio celebrado en Buenos Aires, el director de Urbanismo de la City de Londres decía que la mercancía más importante que se intercambia en una ciudad es la conversación, la información cara a cara, la murmuración...

Volvamos al Movimiento Moderno: Como hemos dicho antes, las nuevas ciudades y los nuevos barrios racionalistas borraron de un plumazo la idea tradicional de la calle y de la plaza, construyeron grandes bloques separados ampliamente entre sí por enormes extensiones de césped y generaron espacios urbanos que en nada favorecían el contacto y la cohesión social.

La idea social en la calle, por mucho que los urbanistas y los gestores públicos se empeñen en lo contrario, continua arraigada en la Naturaleza Humana como para que pueda desaparecer. Porque si desapareciera, la misma naturaleza de la ciudad, es decir, de la ciudadanía, estaría en peligro.

No es el automóvil el único obstáculo para reconquistar la calle, para reconquistar la ciudad, pero sí un problema que deberemos abordar sin más dilación. Instalados en la ciudad del automóvil, un modelo en el que el Urbanismo y el paisaje de nuestras calles no han hecho sino adaptar la ciudad a las máquinas. Este modelo, nada casual, fue perfectamente diseñado e implantado, nada improvisado, contribuyendo decisivamente las transformaciones urbanas y el desmantelamiento de las redes de transporte colectivo, que inició una crisis de la que todavía no se ha repuesto, y los ciudadanos de a pie quedaron recluidos al menor espacio.

Ya no se trata por tanto de discutir ni exponer la obviedad del perjuicio que ha causado esta plaga para el carácter social de la calle. Ahora tenemos la obligación de empezar a debatir cómo limpiamos la ciudad de estos cacharros.

En conclusión.

No está garantizado que el rediseño de nuestro espacio público, la recuperación de su identidad, la búsqueda de profesionales que renueven la lectura de la calle – la gran olvidada y sacrificada del desarrollo urbano- no está garantizado, repito, que con ello nuestras ciudades recuperen plenamente el esplendor y la intensidad de vida urbana de otros tiempos. Pero lo que sí parece bastante evidente es que sin la consideración del espacio público como corazón de la ciudad, ésta no tiene futuro.

El camino de la renovación, de la reconquista de la ciudad por sus ciudadanos, desterrando vocablos que tienen un significado perverso, como peatón, significa, inevitablemente que aquellos recuperen pacíficamente la calle.

Notas:

- ¹ Ver PORTAS, N. "El espacio público en la recuperación de la ciudad" en *Monografías del MOPTMA*. Madrid, Accesibilidad y Calidad Ambiental, 1995.
- ² RIFKIN, J. La era del acceso. La revolución de la nueva economía. Barcelona, Paidós Iberica, 2002.
- ³ PINKER, S. La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana. Barcelona, Paidós Iberica, 2003.
- ⁴ CIAM, Congreso Intenacional de Arquitectura Moderna, fundado en 1928 y disuelto en 1959, fue el germen de las ideas del movimiento moderno.

Notas sobre urbanismo, seguridad y tolerancia: del cero al infinito.

Manuel Saravia

(Valladolid, 1953), es arquitecto y profesor titular de Urbanismo en la Escuela de Valladolid. En los últimos tiempos se dedica a estudiar la relación entre derechos humanos y ciudad. Ha escrito (con Pablo Gigosos y Rosario del Caz) algunos libros sobre el tema: La ciudad y los derechos humanos. Una modesta proposición sobre los derechos humanos y la práctica urbanística (Madrid, Talasa, 2002); Alegaciones (Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, 2008); o Urbanismo para náufragos (Lanzarote, Fundación César Manrique, en prensa). También ha sido el coordinador de una exposición sobre ciudad y derechos humanos titulada La ciudad en ciernes (con la colaboración de Gracia Querejeta, Lucrecia Martel, Chus Gutiérrez, Miguel Albaladejo, Joaquim Jordà y Pedro Barbadillo), que se ha llevado en 2006 y 2007 a Bogotá, Vancouver (en el marco del World Urban Forum), Zaragoza, Valladolid y Madrid (Círculo de Bellas Artes).

1. Todos los textos de ecología urbana insisten en los aspectos sociales de sus propuestas sobre sostenibilidad urbana, pero tales ventajas hay que demostrarlas.

Es lo habitual desde hace al menos quince años. En el documento sobre *Ciudades euro- peas sostenibles*, que editó el Consejo de Europa en 1996¹, dos de los principios básicos
que reconocía se referían a la "eficacia social" y la equidad; y se dedicaba un capítulo
completo a los "Aspectos sociales de la sostenibilidad". En él se decía, por ejemplo, que *la participación activa de todos los grupos de la sociedad en los procesos de toma de decisiones fomenta la igualdad y permite que los grupos marginados y desfavorecidos se ayuden a sí mismos. Aumenta las posibilidades de que todos los ciudadanos de la sociedad compartan sus ventajas y responsabilidades y participen plenamente en la vida económica, social, cultural y política.* ¿Qué tiene eso que ver con la sostenibilidad? Nada,
en principio. Y los autores parecen advertirlo cuando se concluye el mismo capítulo afirmando que "se ha puesto de relieve la necesidad de integrar los objetivos sociales, económicos y ambientales. La Comisión reconoce la necesidad de seguir investigando". Pero
con los años la cosa no ha cambiado mucho. Y recientemente se ha publicado otro trabajo

sobre *ecociudades* (igualmente avalado por la Unión Europea)², que insiste en dedicar un capítulo a los "aspectos socioeconómicos": lamentablemente vuelve a ser decepcionante. Pues se limita a enunciar deseos, pero sin conseguir hacer ver cómo una determinada política urbana sostenible podría influir en las condiciones sociales.

Porque, quédenos claro, lo más sostenible no tiene por qué ser lo más social. Recordaba Isaiah Berlin, en sus *Cuatro ensayos sobre la libertad*³ la habitual creencia de que *en alguna parte, en el pasado o en el futuro, en la revelación divina o en la mente de algún pensador individual, en los pronunciamientos de la historia o de la ciencia, o en el simple corazón de algún hombre bueno no corrompido, hay una solución final. Esta vieja fe se basa en la convicción de que todos los valores positivos en los que han creído los hombres tienen que ser compatibles en último término, e incluso quizá tienen que implicarse unos a otros. De esta forma, lo justo y lo bello irían de la mano, así como lo funcional, lo económico, lo sostenible, lo eficaz y lo poético. Pero con frecuencia sucede todo lo contrario. La experiencia más bien nos dice que unos y otros valores pueden entrar en conflicto, y que a menudo lo hacen, incluso de forma violenta. Nada asegura que el universo humano haya de ser un cosmos, una armonía. "Admitir que la realización de algunos de nuestros ideales pueda hacer imposible la realización de otros" parece más que razonable.*

2. Entre los asuntos sociales críticos está el de la seguridad, pues probablemente sea el tema que vaya a protagonizar los debates del futuro próximo.

De manera que la ecología urbana es uno de los temas fundamentales de la ciudad del futuro, pero no el único. Y posiblemente para algunos ni siquiera sea el principal. Pues si se plantea un asunto de seguridad, por ejemplo, la ecología suele quedar relegada. Desde luego se contemplan, al tratar de la relación entre seguridad y sostenibilidad, los riesgos frente a los desastres naturales o los asociados al calentamiento del planeta. Pero nada, o casi nada, suele decirse de otros riesgos sociales o tecnológicos. Hagamos futurología (a veces es útil), siguiendo el reciente libro de Neil Smith⁴. En él se comenta que *en el contexto actual la perspectiva es que un neoliberalismo atrofiado —muerto pero dominante-amontone caos encima de la crisis*, y que en consecuencia el futuro de las ciudades vuelve a ser extraordinariamente abierto. Mucho más, desde luego, de lo que cabía presumir hace unos pocos años. Y se advierte que en el debate que habrá de producirse como consecuencia del caos (que ya se está produciendo), el discurso sobre la seguridad va a ser uno de los temas fundamentales, si no el principal.

Conviene tener presente que cuando empiece a articularse alguna nueva fórmula de oposición al sistema urbano y social hasta ahora dominante, *en muchas partes será desafia-*

da a menudo violentamente por un despliegue estatal de ideologías de estricta seguridad que presentarán a los trabajadores en huelga, inmigrantes, grupos étnicos, jóvenes airados, activistas del medio ambiente y pacifistas como potenciales terroristas. La seguridad y el terrorismo serán, posiblemente, las bazas más empleadas para contrarrestar esta naciente oposición política y social. Por tanto, se ha de tener alguna respuesta clara desde ese mismo campo de la seguridad urbana y global. Es preciso evitar el pánico y ese miedo con muchas caras que va a funcionar como poderosa fuerza de control social. De hecho, tanto si se recurre a incrementar el pánico por la seguridad" como si se cae "en lo apocalíptico, tendrá el efecto de inmovilizar a toda la oposición efectiva, sea por miedo o por falta de esperanza.

3. Algunas cuestiones del urbanismo que en principio parecen alejadas de la discusión sobre la seguridad urbana, como las imágenes o los símbolos, se van a ver también afectadas decisivamente por ese debate.

Salgamos de las discusiones especializadas en urbanismo. Veamos, por ejemplo, qué nos dice Amartya Sen sobre seguridad y violencia⁵: La insistencia en una singularidad no elegida de la identidad humana no sólo nos empequeñece a todos, sino que hace que el mundo sea mucho más inflamable. La alternativa al carácter disgregador de una categorización de ese tipo no consiste en afirmar que todos somos iguales. No lo somos. En cambio, la principal esperanza de armonía en nuestro mundo atormentado reside en la pluralidad de nuestras identidades, que se cruzan entre sí. Relaciona Sen la explosividad del mundo actual con los planteamientos fundamentalistas de la identidad, e insiste en el fomento de la pluralidad de identidades. ¿Contribuye el discurso oficial europeo a esa pluralidad?

No está nada claro. Cuando se renuncia a fomentar un paisaje plural (pacifista, hemos dicho en alguna ocasión), que permitiese acostumbrarnos a ver de todo en convivencia mutua, renunciamos también al fomento de las identidades múltiples. Por poner un ejemplo: el reciente referéndum suizo sobre los minaretes, que acabó rechazándolos. Las cosas no son tan simples como tendemos a verlas con frecuencia. Sen nos ofrece algunos apuntes de historia muy significativos: Cuando el filósofo judío Maimónides fue forzado a emigrar de una Europa intolerante, encontró refugio tolerante en el mundo árabe, por ejemplo. O también: El hecho de que ya en el siglo X, en la España gobernada por los musulmanes, Córdoba llegara a ser un rival tan serio como Bagdad, incluso más, para alcanzar el título del lugar más civilizado del mundo se debió a la influencia del trabajo conjunto del califa Abderramán III y su visir judío, Hasdai ibn Shaprut. Sin embargo hoy, como decíamos, se prohíben los minaretes, mientras se permiten los campanarios. Una prohibición que contribuye, además, a fortalecer la voz de las autoridades religiosas. Un desastre, vamos.

4. Apliquemos, por una cuestión de principios, los derechos humanos: todos, hasta el último ciudadano, tenemos el mismo derecho a la seguridad.

¿Cómo reenfocar la cuestión de la seguridad urbana sobre bases firmes? Entendemos que, por una cuestión de principios, convendría acudir precisamente a esos mismos principios, a los derechos humanos. Y empezar desde ahí. Los derechos a la vida, a la libertad y a la seguridad, están proclamados en el artículo 3 de la Declaración Universal de 1948. La forma en que allí se enuncian es drástica: *Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona*. Tratan de cuestiones muy relacionadas, desde siempre, con la ciudad. Conflictivas. Pues no solo se refieren a los distintos sistemas de defensa, sino también a las diferentes formas de entender y considerar el valor cívico y la entereza. Y a la tensión entre seguridad y libertad, o al nivel de tolerancia a los distintos riesgos que se está dispuesto a asumir. Las implicaciones del urbanismo son demasiado evidentes y nadie las pone en duda.

5. Sin embargo hay grupos (pequeños, grandes o inmensos, depende de qué ciudad se trate) que viven en un clima de grave inseguridad.

Todos tenemos, por tanto, derecho a la seguridad, pero algunos no reciben la protección que aquélla Declaración supone⁷. Una mujer nos dice: *No duermo por la noche, me da miedo (...). No sabes si un día te van a matar o a robar, porque donde estamos no hay puertas*. Se trata de Paquita, manifestando sus miedos al día siguiente de ser agredida por una pandilla de jóvenes en Segovia. *También me han pegado fuego*. Al parecer, mientras pernoctaba en un inmueble abandonado de la calle Huertas, en el barrio de San Lorenzo de la capital segoviana, otra noche la intentaron quemar⁸. En Vondel Park, el parque más conocido del centro de Amsterdam, dormían en sus sacos, tranquilos (incluso demasiado tranquilos) desde hace varias decenas de años, gran cantidad de jóvenes (y no tan jóvenes). Era algo habitual allí. Dormir al aire libre es una actividad más de ese espacio público que no sólo se permite, sino que, de algún modo, se regula. En algún rótulo se recomendaba a los muchachos recoger el saco y no dormir varios días seguidos en el mismo sitio, para favorecer la recuperación del césped. De manera que lo que se tolera de buen grado a los turistas se rechaza en los indigentes.

Para estos últimos, dormir en la calle es una experiencia aterradora, sobre todo por la noche. Por esa razón muchos prefieren dormir de día, expuestos a la mirada pública y, así lo esperan, controlados por ella⁹. Se dirá que hay centros de acogida. Pero, al margen de su limitada capacidad, si algunas personas no quieren ir a ellos, por algo será. Concedá-

mosles que tendrán sus razones (y que, por cierto, no son demasiado dificiles de suponer). En el *Avance del primer informe sobre violencia directa, estructural y cultural contra las personas en situación de sin hogar en España 2006*¹⁰ se recogen 120 noticias, correspondientes a los 11 primeros meses de 2006, relacionadas con la violencia ejercida contra personas sin hogar ("en situación de sin hogar") en España. Se de cuenta de la muerte de 77 de ellas, aunque se estima que la cifra real de muertes se acerca al doble. *Rocían con un extintor a un indigente mientras dormía en una chabola de Los Bermejales. Dos detenidos por intentar quemar vivo a un indigente en Pontevedra. Detenidos tres jóvenes que dieron una paliza a un mendigo y lo grabaron.* Y así hasta el final. Mejor, por tanto, poder ser vistos, beneficiarse de esa incipiente seguridad de los "ojos que vigilan". Mejor disponer de lugares, en los centros urbanos, que puedan ser utilizados por cualquiera para dormir. Pero, sorprendentemente, la tendencia reciente es la contraria, y en Barcelona, por ejemplo, se sustituyen los bancos tradicionales por otros que no permitan dormir sobre ellos¹¹.

Lo cierto es que existe una violencia objetiva que se centra en los pobres. No sólo en nuestras ciudades, sino en todas partes. Según se expone en el Informe Worldwach de 2007¹², el aumento de la violencia urbana, ligado al tráfico de drogas y armas, ha provocado unos índices de mortalidad especialmente elevados entre jóvenes de algunas ciudades. Cuando los traficantes logran la complicidad de la policía para sus actividades, pueden poner entre la espada y la pared a barrios pobres completos. La consecuente asociación entre pobreza y violencia urbana no hace más que agudizar toda clase de prejuicios. Con un mismo nivel de educación, los habitantes de la favela tienen más problemas para encontrar trabajo. Como consecuencia, se dejan de usar los espacios públicos, merma la vida social y la confianza entre vecinos.

Y aunque el contexto haya cambiado notablemente, no puede decirse que en último término haya mejorado la sensación de seguridad de la gente. El contraste que se puede ver, por ejemplo, en muchos barrios pobres de Río de Janeiro al comparar la situación en 1968-1969 y la de 2001-2003 (según un estudio de Janice E. Perlman)¹³ es absolutamente desalentador. En 1969, la gente temía que sus barrios y casas fuesen demolidos por el gobierno militar. En la actualidad tienen miedo de ser alcanzados por una bala en las revertas entre los narcotraficantes y la policía, o entre bandas rivales. Y no se trata ahora de miedos infundados. En 2001, el 20% de los entrevistados en el estudio que vivían en esos barrios afirmaban que algún miembro de su familia había muerto a causa de la violencia. Y el resultado es que los más humildes se sienten atrapados entre los narcotraficantes y la policía (...). Es inútil intentar que intervenga la justicia, y delatar a los narcotraficantes es una sentencia de muerte, dado que cuando se va la policía los barrios quedan totalmente en sus manos. En estos barrios se ha perdido hasta el más mínimo poder de negociación que podían tener estos grupos sociales.

6. Las comunidades cerradas, que se extienden por las ciudades del mundo y afectan decisivamente al urbanismo, no son más eficaces para la seguridad, pero incrementan el control social y la secesión urbana.

En los últimos tiempos se han desarrollado, como en una involución dramática, las propuestas de nuevas murallas separadoras entre distintas áreas de la ciudad, que implican una mayor seguridad para los de dentro respecto a los de fuera (o al menos eso creen). Son las gated communities que se multiplican por doquier, en todos los continentes¹⁴.Un libro de Zygmunt Bauman titulado Comunidad se subtitula precisamente En busca de seguridad en un mundo hostil¹⁵. Como es sabido, la idea de comunidad que subvace a los nuevos "condominios cerrados" está estrechamente vinculada a la historia del urbanismo, pero ahora lo que prima al definirla es la oposición entre seguridad y libertad. Para Bauman el privilegio de estar en comunidad tiene un precio, que se paga en la moneda de la libertad, denominada de formas diversas como autonomía, derecho a la autoafirmación o derecho a ser uno mismo. Y no se puede elegir todo. Perder la comunidad significa perder la seguridad; ganar comunidad pronto significaría perder libertad. La seguridad y la libertad son dos valores igualmente preciosos y codiciados que podrán estar mejor o peor equilibrados, pero que dificilmente se reconciliarán nunca de forma plena v sin fricción. Esta imposibilidad impregna todo el libro. En el capítulo 8, dedicado a El gueto como referencia. Bauman expone y explica los paralelismos y las diferencias entre los guetos tradicionales (etnorraciales) y los nuevos guetos voluntarios (las gated communities), creados desde la política del miedo cotidiano de las comunidades ricas.

7. Hay un principio no escrito sobre calidad urbana que exige una seguridad compartida y equivalente en todos los ámbitos y para todos los ciudadanos.

No hemos visto en ningún sitio un enunciado semejante al que encabeza este epígrafe, aunque consideramos que, al menos desde las posiciones más sociales, está implícito: es preciso definir una seguridad compartida y, por lo tanto, equivalente para todos. No es fácil. Pero recordemos, con todas las cautelas (luego volveremos sobre este punto), el principio de *eyes on the street*: enunciado por Foucault (con intención crítica) y Jane Jacobs (en positivo), confía en templar la posibilidad de ataques criminales o actos violentos, etc., por la presencia de gente que, en teoría, podría ver o vigilar los movimientos. Es una fórmula de defensa que sigue vigente, sin ninguna duda, aunque aplicada casi siempre de forma intuitiva. Y nos importa destacar ahora de ella un par de cuestiones: la primera, que se basa en la implicación de la gente, de toda la gente, en la seguridad. Es decir, que no se plantean diferencias basadas en murallas cerradas y vigiladas por vigilantes privados,

sino que propone una seguridad genérica y equivalente para todos. La segunda, que se funda en la participación de la gente, y no en el completo abandono de los ciudadanos a la seguridad exclusivamente profesional de los especialistas.

En este sentido, la instalación de cámaras de vigilancia en el espacio urbano (de las que podría decirse que multiplican, por medios técnicos, esos "ojos que vigilan"), no responden a la idea de seguridad compartida y, por decirlo de alguna forma, participativa. Sino que desarrollan la seguridad mecánica y especializada, muchas veces más allá de lo admisible. Aumentan el control indeseado y la intromisión en la intimidad.

Desde hace un par de décadas han ido apareciendo algunos textos sobre el diseño de recorridos seguros, o de determinados espacios, para aumentar la seguridad por medio pasivos (por el propio diseño), o al menos la sensación de seguridad, basándose en principios avalados por la experiencia que evitan de alguna forma las ocasiones para la violencia, o la desincentivan. Se denomina "diseño de espacios seguros" que se asocian, por ejemplo, a la disposición cuidadosa del alumbrado público, a la distribución de comercios en zonas de paso, a reducir los senderos aislados u oscuros, a cuidar los pasos subterráneos, etc. Unas soluciones específicas se vinculan con frecuencia a esa "vigilancia natural" (los "ojos que vigilan"), que decíamos antes, y a veces se confunden con ella, aunque su objeto no es idéntico. Algunas actuaciones derivadas del "urbanismo de género", que plantean incrementar la vigilancia y evitar las ocasiones de violencia en ciertas áreas urbanas, o en los transportes públicos, por ejemplo, donde las mujeres sufren ataques violentos con mayor frecuencia, pueden considerarse una derivación del principio anterior.

8. Seguridad compartida implica riesgos compartidos, y aquí entra en el debate el otro gran ámbito de la seguridad que tiene que ver con el urbanismo: la *safety.*

También habría que recordar el difundidísimo estudio de Ulrich Beck sobre la sociedad del riesgo¹⁶. Pero es importante contemplar los dos aspectos de la seguridad a que se refieren los dos términos ingleses sobre la cuestión: *security* y *safety*. Por eso hay que hablar de compartir los riesgos, como decíamos. Pero todos los riesgos, no sólo los sociales, sino también los ambientales y los tecnológicos. También los riesgos al fuego y a la explosión, por ejemplo. La historia del urbanismo es, de alguna forma, la historia de la seguridad. Las medidas de seguridad (incluso la elección del emplazamiento en función de la seguridad) han condicionado decisivamente la forma de las ciudades hasta hace no mucho. La demolición generalizada de las murallas data del siglo XIX. Hoy la seguridad urbana sigue siendo un problema de primer orden, aunque no parezca estar "en la agenda" de los urbanistas nacionales como tema específico. Pero enunciar un planteamiento

general sobre esta cuestión no es fácil. Las pautas derivadas del *principio de precaución* también son fundamentales en el debate. Pero, de cara al futuro, ¿qué posición adoptar, qué urbanismo hacer que defienda los derechos humanos de todos y no reduzca la protección, en todos los ámbitos?

9. Los riesgos naturales y tecnológicos también crean miedo, malestar, inquietud y zozobra. Pero frente a ellos se suele actuar con más confianza, menos rigidez y más condescendencia.

Apliquemos una metáfora animal. Podemos optar por hacernos invertebrados, como los crustáceos, con un caparazón exterior que nos aísla, es cierto, pero que también nos protege, por mucho que el interior sea débil y blando (así actuamos cuando construimos comunidades cerradas que nos separan del mundo y nos debilitan como personas). O se puede optar por los vertebrados, fuertes por dentro, por más que el exterior sea mucho más accesible a los atacantes y depredadores. La discusión no está en apoyar un urbanismo de "caminos seguros" (¿quién los niega?), ni en ampliar las medidas antiincendio, por ejemplo (¿quién se opondría?). Sino en discutir, por ejemplo, la conveniencia de las comunidades cerradas, adoptando soluciones de seguridad no compartidas ni generalizables.

10. El debate crítico en este campo es el de las nucleares. Pero hay otros, como los que se refieren a la seguridad en túneles o edificios altos, que prácticamente ni se plantean.

Como decíamos, uno de los grandes temas del urbanismo es el de los incendios. Hay miles de medidas de protección, muchas ya con rango legal, de obligado cumplimiento. Pero, sin embargo, sorprende la insistencia en soluciones urbanas y arquitectónicas peligrosas. Ahí están, por ejemplo, los edificios altos. Se siguen proponiendo sin ninguna necesidad, sin ninguna razón que los avale, aunque se trate de una tipología mucho más insegura que cualquier otra (las escalas de bomberos sólo alcanzan las 12ª planta, en el mejor de los casos). Y se siguen construyendo túneles innecesarios (donde también se incrementa enormemente el riesgo: el efecto trampa actúa). Pero también siguen generándose inseguridades por el tráfico rodado. La cuota de víctimas, por más que se haya reducido (notablemente, es verdad), sigue siendo un escándalo. La velocidad importa, pero también el diseño que la "sugiere", que invita a que se circule deprisa.

Desde luego, la posibilidad de inundaciones, terremotos u otros desastres naturales (propios de la actuación de protección civil) también está regulada. Y parece que se trata de conseguir información suficiente y de hacer cumplir lo legislado. Otra cosa bien dis-

tinta es la protección respecto a las caídas, escrupulosamente regulada en los edificios, pero mucho más ambigua en el espacio urbano. Lo mismo que los riesgos por desprendimientos del terreno o por caídas de cascotes u otros elementos de los edificios ruinosos. Pero, con el actual renacer del debate energético, las nuevas propuestas del presidente Obama en Estados Unidos y el enorme impulso que parece recobrar la "opción nuclear" en Europa resultan sorprendentes. Sobre todo porque nada de lo que generó ese debate años atrás parece haber cambiado de forma significativa. Y sin embargo en la actualidad da la impresión de que estamos dispuestos a asumir los riesgos que entonces no se quiso. ¿Por qué puede ser?

11. Desde hace algunos años se ha puesto de moda la expresión "tolerancia cero", pero únicamente para cierto tipo de inseguridades.

Como también sorprende que aceptemos, de la forma más natural del mundo, la expresión "tolerancia cero". Pero ¿a nadie le incomoda? Sí, sí, ya sabemos que hay que saber aplicar la tolerancia, y que tiene sus límites. Pero esa no es la cuestión ahora. Se habla de "tolerancia cero" con los pederastas o la violencia de género. Pero igualmente se aplica "a los fiesteros que orinan en las calles de Río de Janeiro", al "exceso de ruido", al dopaje en los juegos olímpicos, a los que infringen los límites de velocidad y a todo lo que se nos ocurra: *Platini asegura que habrá tolerancia cero con aquellos que corrompan el fútbol*. En el fondo, parece que se extiende la idea de intolerancia. Porque la teoría famosa de "la ventana rota", que dio pie a la expresión "tolerancia cero", no implicaba ser intolerante con los grandes delincuentes, sino con los menudos, para cortar una supuestas espiral de acceso a la violencia. Una buena estrategia para prevenir el vandalismo, se dice, es arreglar los problemas cuando aún son pequeños.

Sin entrar ahora a valorar sus resultados (hay fervientes defensores y también notables detractores de esas propuestas), llaman la atención dos cosas. La primera, como decíamos, que frente a otra expresión más apropiada, relacionada con su objeto (evitar que las pequeñas acciones deriven en grandes delitos), haya triunfado esa fórmula tan inquietante. Pero la segunda es que se aplique únicamente a uno de los dos campos de la seguridad urbana, el referido a los riesgos denominados sociales, en tanto que frente a los riesgos tecnológicos la tolerancia es enorme. Del cero al infinito. Con un pequeño robo, tolerancia cero. Con los riesgos nucleares, tolerancia infinita. ¿Por qué no se aplica aquí también la tolerancia cero? ¿Por qué no se cortan los riesgos menores, para evitar ir acostumbrándonos a vivir entre bombas tecnológicas? ¿Por qué se admite sin ningún problema levantar torres innecesarias, a pesar de que conllevan mucha más inseguridad; o se multiplican los túneles urbanos, con todos sus riesgos, por todas partes? Porque debemos

tener claro que un túnel es más inseguro que una vía a cielo abierto; y que un rascacielos es mucho más inseguro que un edificio bajo. Se pongan como se pongan.

12. El debate sobre seguridad y libertad está extremadamente viciado por los inmensos intereses económicos que conlleva.

Cuando el resultado de una discusión teórica puede afectar a un enorme negocio hay muchas probabilidades de que los interesados traten de influir a favor de sus posiciones. Y como quiera que la mayor parte de las informaciones relevantes no se obtienen directamente, hay que ser extremadamente cautelosos con lo que nos llega. En este caso hay que contar con la presión que puedan hacer las grandes empresas multinacionales de la seguridad. Como sabemos, hay servicios de seguridad públicos y privados. Los primeros se prestan por las Fuerzas Armadas y los Cuerpos de Seguridad dependientes de las distintas administraciones: estatal, autonómica, local. Los servicios privados, por personal integrado en empresas de seguridad. Estos últimos son, en teoría, complementarios y subsidiarios a los públicos. Pero en ocasiones, sólo sucede así en la teoría. En España, por ejemplo, se viene criticando desde hace tiempo *el repliegue policial en beneficio de la seguridad privada*¹⁷, que además está vinculada a algunos nombres conocidos de la política nacional. Y lo cierto es que el sector de la seguridad privada ha crecido de forma sostenida, a un ritmo medio del 7% durante los últimos 15 años¹⁸. Otras empresas y países han crecido mucho más, con índices del 20% y superiores.

En el contexto latinoamericano se asegura que hay cientos de miles de agentes de seguridad altamente armados que en algunos países (los centroamericanos, por ejemplo) sobrepasan el número de efectivos de la policía¹⁹. En Chile se cuentan tres veces más guardias de seguridad y vigilantes privados que policías. El servicio de guardaespaldas, la custodia de bienes y edificios ha tenido un crecimiento exponencial en la última década o década y media. Se ha constituido un orden de seguridad preventivo-oligopólico (que) se distingue por un crecimiento vertiginoso de la industria privada de seguridad y servicios afines, incluyendo las cárceles, que siguen siendo privatizadas²⁰. Desde luego, son empresas que se internacionalizan. En Argentina, por ejemplo, operan las norteamericanas Smith-Brandon Int. (que cuenta con ex-agentes del FBI) y Kroll O'Gara (con ex-agentes de la CIA). Y la multinacional sueca G4 Securitas (35.000 empleados en todo el mundo), actúa en Europa occidental, pero también en Europa del Este, Canadá, Estados Unidos, Sierra Leone, Kuwait (en las instalaciones de petróleo), VAR (en el puerto) o Qatar (palacios del los Emires). ADT maneja el mercado de alarmas con capitales norteamericanos, Prosegur (España) y Brink's (EE.UU.) dominan el transporte de valores. Otra empresa sueca multinacional es Seguritas. Y muchas más.

En todos los países, los servicios de seguridad privada impactan cada vez más en los gastos de particulares y empresas, lo que incrementa los beneficios del sector. En España, por ejemplo, entre las empresas más importantes por facturación se encuentran las empresas de seguridad Prosegur, Seguritas, Gamesa e ITP, que ya empiezan a diversificar sus objetivos. Así el caso de Prosegur: la Empresa de Trabajo Temporal "Umano", pertenece a su grupo. Las empresas de Aproser, la asociación que engloba a las 18 empresas "más representativas" de la seguridad privada de las 1.134 que existen en España (y que prestan el 80% de los servicios) facturaron en 2006 más de 3.300 millones de euros. El de la seguridad es un mercado con un crecimiento "explosivo" (nunca mejor dicho).

13. Tampoco se debate sobre las fronteras, sobre todo tipo de fronteras, con claridad.

Pero también el debate sobre la seguridad está plagado de trampas ideológicas. Por ejemplo: ¿en qué se fundan las fronteras? ¿Cómo se pueden argumentar? Desde un punto de vista social es francamente difícil justificar las fronteras. Ahí están las fronteras nacionales, sin ir más lejos. Generalmente se liquida la discusión diciendo que quienes reclaman la apertura total de fronteras son unos irresponsables, idealistas que están fuera de la realidad. Ya. Pero quien defendió el voto universal (una persona, un voto) no lo era menos en su día. Quien planteó el no a la pena de muerte no estaba menos fuera de la realidad en su día. Y esos son logros de la civilización. Repitamos: ¿a qué responden las fronteras?

La mejor defensa que hemos leído es la que presenta Rafael del Águila en un libro colectivo sobre la inmigración²¹. Lo hace después de una exposición de los argumentos que ofrecen otros autores en sus respectivas defensas del mantenimiento, refuerzo o eliminación de unas fronteras que en nuestros días ni son ni pueden ser lo mismo que en el pasado. Por un lado está la posición comunitarista e identitaria, que circunscribe ciertos derechos a grupos concretos de seres humanos. Por otro, los argumentos de sesgo voluntarista y liberal. Al igual que los anteriores también defienden que ciertos derechos sólo corresponden a determinados grupos de personas: a los de "dentro" frente a los de "fuera": pero no vinculan el grupo de privilegiados a una comunidad natural previa o a una esencia identitaria dada, sino a un pacto voluntario que llevaría a establecer un orden político, un gobierno y un estado para su protección y desarrollo de una vida política libre (un representante de esta línea, particularmente agresivo: Giovanni Sartori).

Del Águila, por su parte, establece su defensa de las fronteras nacionales en *la existencia de órdenes concretos*. Es un argumento, en mi opinión, débil e insuficiente, como lo testimonia su propuesta de "pensar la frontera permeable y porosa", evitando las tentaciones simétricas de decretar su cierre o su apertura totales. Una especie de fronteras

sin fronteras, bienpensante, pero no muy convincente. De hecho el propio autor acaba reconociendo lo siguiente: Sabemos que sin discriminación en razón de nacimiento no podemos mantener las fronteras y sin ellas no podemos mantener un orden de vida democrático y libre. Esto es parte de la tragedia de la acción política en el campo de la justicia y de la inmigración. ¿No hay otra fórmula que la de admitir la discriminación?

14. La propuesta de abrir fronteras y barrios puede ofrecer gran seguridad y aporta las mayores ventajas sociales.

De manera que preferimos asumir la apertura de fronteras como regla ineludible de justicia que solo excepcionalmente podría ser limitada. Pero volvamos, por un momento, al negocio. El urbanismo de la seguridad juega con este trinomio: diseño de recintos / mecanismos tecnológicos / personal de seguridad. El negocio que hemos explicado precisa murallas y miedos. Sin esos componentes no hay beneficios. Las murallas las proporciona el urbanismo; los miedos los desarrollan los medios de comunicación. El urbanismo que se asocia a aquel negocio trata, como hemos dicho, de crear fronteras. Cuantas más, mejor. Una frontera absoluta entre los estados y grandes territorios: ahí están las sofisticadas vallas fronterizas de Melilla, o el muro de El Sahara, el de Gaza. La frontera electrificada del Río Grande. También fronteras en el perímetro de grandes urbanizaciones: las famosas *gated communities*, comunidades cerradas, *enclousures*. Fronteras en torno a las grandes instalaciones: aeropuertos, centros comerciales, empresas, universidades, etc. Fronteras en el perímetro de cada casa.

Por supuesto, el urbanismo disperso fomenta también la necesidad de crear fronteras. Y la baja densidad, y la separación desmesurada de las piezas urbanas. También son fronteras los recintos de las cárceles (recintos cerrados, de los que no se puede salir). En el caso de Australia, algunas prisiones se llevan incluso a islas en medio del océano. Y qué decir de Guantánamo (y de las cárceles que no sepamos). O esos enclaves que se rodean de alambradas en los centros de inmigrantes o de gitanos en Italia. O los muros que se pretenden construir ahora en torno a algunas favelas brasileñas. Fronteras por todas partes. La idea básica es la de diferenciar zonas, y crear esas fronteras o murallas entre ellas. Unas vigiladas hacia fuera, para que no entre nadie; otras hacia adentro, para controlar las actividades del interior (la denuncia de Wacquant de la ciudad carcelaria)²². Se ha relacionado este sistema con el liberalismo, y con su política económica y social. Y se ha dicho también que apunta, a medio plazo, hacia la "secesión urbana" de los ámbitos privilegiados, que no quieren saber nada del resto de la ciudad.

El sistema, por supuesto, precisa de la tecnología apropiada. Unos mecanismos e instalaciones que ponen las empresas especializadas: ahí está buena parte del negocio. Y es

fundamental. El discurso político sobre la seguridad es orientado hacia la prevención, fomentando la tolerancia cero y una extensa tecnificación de las medidas de seguridad (nuevamente Lock). Cada día se reclaman servicios más específicos y sofisticados, que irán sustituyendo progresivamente las necesidades de personal. Seguritas, por ejemplo, promueve una idea de la seguridad estructural de la sociedad, discurso que en los últimos años ha tenido mucho éxito en esferas de gobierno y municipalidades. Con él se espera que la vigilancia realizada por personal sea reducida en un 50% y remplazada por tecnología digital, 'vigilancia a distancia' (guarding on distance). En Holanda G4 Securitas tiene un proyecto para vigilar 148 escuelas a distancia en estos momentos²³.

15. Además, la confianza en la "vigilancia natural" es coherente con la idea misma, tan querida por la ecología urbana, de ciudad compacta: aquí queríamos llegar.

Pero a pesar de las medidas tomadas, la sensación de inseguridad permanece. Se extienden los miedos, y la opinión pública creada reclama seguridad. El Estado no puede con el coste de la seguridad tecnológica que se propone, y debe acudir a empresas privadas. Así se redondea el negocio y la paralela degradación de la democracia, donde el urbanismo juega su papel. Se trata de un sistema que no ofrece seguridad para todos y tiene unos efectos secundarios terribles para la convivencia, por lo que parece necesario y urgente plantear una alternativa. Es preciso regresar desde la seguridad como mercancía a la seguridad como bien común. Y romper el miedo. Porque estamos hablando de un mismo derecho a la seguridad para todos, y debería darse el mismo tratamiento en todos los barrios, en todos los ámbitos urbanos. El sistema actual conlleva la vuelta a aquella nefasta idea de "peligrosidad social" por el lugar de residencia y aspecto de la gente. Es decir: lo contrario a la idea de dignidad. También se va abandonando el objetivo de rehabilitación de los presos. Y en el urbanismo está desapareciendo la idea de ciudad como articulación integrada de todas sus piezas, frente al concepto de simple aglomerado.

En algunos lugares han vuelto los ojos hacia una seguridad basada en los ojos de todos. Ojos sobre la calle, nuevamente. Pensamos que tiene muchas ventajas frente al sistema que se está imponiendo de hecho, descrito en el punto anterior: murallas, tecnología, empresa privada. Consiste en crear una malla abierta, completa, suficientemente densa pero cuidando de que esas vías constitutivas de la malla tengan población, suficiente densidad, estén vivas. Una malla viaria de acceso libre. Un viario isótropo y generalizado. Con vías suficientemente rectas y abiertas. Nos gusta citar el ejemplo de una pequeña población australiana, que lo ha adoptado, expuesto y difundido: Gosnells. De acuerdo con su *Safe City Urban Design Strategy*, las vecindades deben agruparse y organizarse de forma que se creen centros urbanos y calles directas desde las vecindades

a los centros. Diseñar unos trazados de las vías que garanticen buena visibilidad y una correcta legibilidad e inteligibilidad del espacio. Unos trazados que establezcan rutas de acceso y salida fáciles de entender y usar. Y una disposición de las casas que fomente la llamada *vigilancia natural*.²⁴

Pero permítasenos una cita más. Timothy Garton Ash escribió sobre el actual debate entre seguridad y libertad²⁵: Hace un par de años pregunté a un importante político del nuevo laborismo si su Gobierno no se había equivocado en su forma de establecer el equilibrio entre la seguridad y la libertad. 'Bueno', me contestó, 'lo que sí le puedo decir es que, si se pregunta a los británicos, siempre escogerán más seguridad'. Por eso es por lo que la cuestión está en nuestras manos —continuaba T. Garton Ash-. Dado que nuestros líderes se han vuelto en general seguidores -siguen el último sondeo de opinión, el último grupo de estudio o la última campaña de prensa-, somos nosotros, los británicos, quienes debemos hacerles cambiar de opinión sobre lo que quiere 'el pueblo'. Para ser sincero, todavía no acabo de creerme que esté ocurriendo esto en mi país. Parece una pesadilla. Pero está sucediendo, y debemos impedir que continúe. Ya. Ahí estamos, también en el urbanismo.

Y aquí llegamos igualmente, de vuelta, al punto de partida. Porque ahora defendemos una posición, la ciudad compacta, dentro de un esquema abierto de calles y un sistema de seguridad basado en los ojos sobre la calle. Sólo alude a uno de los aspectos de la seguridad urbana (recordémoslo: con esta propuesta no se solventa el debate de las nucleares, por ejemplo), pero es una de las cuestiones más endiabladas. Y así ahora podemos defender, por tanto, una propuesta de ecología urbana pero sabiendo algunas de sus implicaciones sociales, y no dándolas por ciertas sin más.

Notas:

- ¹ Ciudades europeas sostenibles. Informe del Grupo de Expertos sobre Medio Ambiente Urbano. Comisión Europea, Bruselas, 1996.
- ² GAFFRON, Ph., HUISMANS, G. y SKALA, F. (coord.). Proyecto ECOCITY. Manual para el diseño de ecociudades en Europa. Libro I. La ecociudad: un lugar para vivir mejor. Bilbao, Bakeaz, 2008 y GAFFRON, Ph., HUISMANS, G. y SKALA, F. (coord.). Manual para el diseño de ecociudades en Europa. Libro II. La ecociudad: cómo hacerla realidad. Bilbao, Bakeaz, 2008. (La edición original se publicó en inglés en Viena, el año 2005).
- ³ BERLIN, I. "Capítulo VIII: Dos conceptos de libertad", en *Cuatro ensayos sobre la libertad*. Madrid, Alianza, 1998. (original de 1969).
- ⁴ SMITH, N (coord.). Después del neoliberalismo: ciudades y caos sistémico. Barcelona, MACBA y la Univer-

- sitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- ⁵ SEN, A. *Identidad y violencia*. Buenos Aires, Katz, 2007.
- ⁶ Puede leerse en castellano aquí: http://www.un.org/es/documents/udhr/
- ⁷ Seguimos en este punto, como en buena parte de los expuestos en estas notas, algunos argumentos planteados en GIGOSOS, P. y SARAVIA, M. *Urbanismo para náufragos*. Lanzarote, Fundación César Manrique, en prensa.
- ⁸ Las citas son de El Norte de Castilla, 7/04/2006.
- ⁹ Patrick Declerck, Los náufragos, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006; or. de París, Plon, 2001
- 10 Editado en Barcelona, Assís, 2007.
- 11 "Ciutat Vella instala bancos anti-indigentes", La Vanguardia, 29/09/2009.
- ¹² Estado del Mundo 2007: Nuestro futuro urbano. Worldwach Institute, 2007, Pág. 320 y ss.
- ¹³ "The Metamorphosis of Marginality in Rio de Janeiro", en Latin American Research Review, Vol. 39, 1, 2004.
- ¹⁴ Ver, por ejemplo, sobre este tema, el *Informe de Valladolid 2004*. "Sobre el derecho a la seguridad" (Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid).
- ¹⁵ BAUMAN, Z. Comunidad. Madrid, Siglo XXI de España, 2003.
- ¹⁶ BECK, U. La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad, Barcelona, Paidós, 1994. Un texto reciente de síntesis sobre seguridad urbana: VARA, M. "Sobre el derecho a la seguridad", en Alegaciones, Madrid, CSCAE, 2008 (actas del Foro de Zaragoza 2006).
- ¹⁷ La cita es de hace más de veinte años: *El País*, 03/12/1987.
- ¹⁸ Datos de 2008 publicados por Aproser, la Asociación Profesional de Compañías Privadas de Servicios de Seguridad.
- ¹⁹ GODNICK, W. "Es hora de controlar los arsenales de las empresas privadas" en http://www.comunidadesegura.org
- ²⁰ Peter Lock, "Privatización de la seguridad en la era de la globalización: el ejemplo de Latinoamérica", en *Trabajadores*, Universidad Obrera de México (original alemán de 1998).
- 21 "Tolerancia, respeto y democracia ante la inmigración", en DEL ÁGUILA, R., (coord.), *Inmigración. Un desafio para España*. Madrid, Pablo Iglesias, 2005.
- ²² WACQUANT, L. Las cárceles de la miseria. Buenos Aires, Manantial, 2000.
- ²³ Rick van Amersfoort en http://www.noticias.nl.
- ²⁴ Conviene deshacer algunos equívocos que podrían darse respecto a esta propuesta. Por un lado, no se defiende con ella, por supuesto, intervenir en áreas tradicionales para abrir calles rectas. Eso es, sencillamente, una barbaridad. En un centro tradicional hay que procurar que haya densidad de gente, que el paso sea franco, que no haya elementos que lo restrinjan, que se procure la mezcla de usos, que esté adecuadamente iluminado, etc. Que se consiga un efecto de transparencia. Porque en último término lo que se discute es si confiar la vigilancia a las cámaras y los vigilantes o a la gente en su conjunto; si se prefiere que haya recintos cerrados o que se franquee el paso a todo el mundo. Y aquí se apuesta por facilitar lo público, por la transparencia y el movimiento libre de la gente.
- ²⁵ GARTON, T. "¿La madre de las libertades?". Madrid, El País, 22/02/2009.

Las supermanzanas: reinventando el espacio público, reinventando la ciudad.

Salvador Rueda

Licenciado en Ciencias Biológicas y en Psicología. Diplomado en Ingeniería Ambiental y en Ingeniería Energética. Ha sido coordinador de los programa de renovación y revitalización de la Ciutat Vella de Barcelona, redactado el Plan de Saneamiento de Cataluña y los Planes de Residuos Especiales y de Residuos Urbanos de Cataluña, así como el Programa de Gestión de residuos del Área Metropolitana de Barcelona, como jefe del Área de Medio Ambiente Urbano de la Generalitat de Cataluña. Es autor de diversos artículos científico-técnicos y de divulgación sobre medio ambiente urbano. Es autor de los libros Ecología Urbana: Barcelona y su región metropolitana como referentes, (Beta Editorial, 1995) y Barcelona, ciudad mediterránea, compacta y compleja: Una visión de futuro más sostenible, (Ed. Ayuntamiento de Barcelona, 2003). En la actualidad es el Director de la Agencia de Ecología Urbana de Barcelona.

Espacio público y ciudadanía.

La ciudad es, en esencia, la reunión de complementarios. Es la reunión de usos y funciones distintas que trabajan sinérgicamente manteniendo la organización urbana de manera dinámica. En la ciudad mediterránea, el lugar de reunión y el lugar de encuentro es el espacio público. Es el lugar simbólico en que ciudad, democracia y política se encuentran. La ciudad, la democracia, la política y la filosofía nacieron juntos en la antigua Grecia con la irrupción de las leyes disociativas del *logos* y de la superación del organicismo de la vida preurbana que otorgaba a cada cual un destino marcado por la irrebatible naturaleza¹.

El espacio público marca los límites de la idea de ciudad. Donde no lo hay puede hablarse de urbanización pero dificilmente de ciudad.

Si el espacio público es, en esencia, la ciudad, un ciudadano lo es enteramente cuando ocupa "sin límites" el espacio público. Si uno recuerda las imágenes de los hermanos Lumière, se aprecia como las calles de París a principios del siglo XX eran un caos de personas, caballerías y carruajes. Parecían que iban a colisionar unos con otros con movimientos azarosos de alta velocidad provocados por la tecnología de filmación de aquella época. Pero todo discurría con armonía ocupando (y eso es lo esencial) "todo" el espacio

público. Luego, con la aparición del automóvil y con él la posibilidad de cubrir espacios en un menor período de tiempo, se divide el espacio público asignándole, normalmente, el centro de la calle a los vehículos y unas cintas pegadas a la edificación a los "peatones". Desde ese instante el que habita la ciudad se convierte en peatón y deja de ser ciudadano. Desde ese momento, el vehículo se enseñorea y se hace dueño del espacio público, de manera paulatina al principio, explosiva hoy.

Actualmente, las ciudades españolas dedican más del 60% de su espacio público (directa o indirectamente) al automóvil, sometiéndolo a unas condiciones de entorno inadmisibles. El ruido, la contaminación atmosférica, los accidentes de tráfico o al intrusión visual son, entre otras, variables que ven superados los límites y que merman la calidad urbana y el espacio dedicado al peatón y al resto de modos de transporte. El vehículo privado condiciona, a su vez, el resto de usos y funciones del espacio público.

La colisión de intereses en el espacio público.

Para sustituir el actual uso del espacio público, mayoritariamente ocupado por el vehículo privado, por otros usos y funciones donde el ciudadano vuelva a recuperar su estatus y se convierta en actor principal, es necesario identificar la incompatibilidad entre usuarios del espacio público.

El vehículo de paso, que tiene por objetivo cubrir el espacio en el menor tiempo posible, entra en colisión y se hace incompatible con los objetivos del resto de usuarios y la mayor parte de funciones urbanas. El uso del espacio ocupado por el coche es incompatible con los usos que necesitan los niños, los ancianos y los ciudadanos en general, también con la distribución urbana, las emergencias, etc. A excepción del vehículo de paso, el resto de usuarios pueden hacer compatibles sus objetivos en un espacio común, también la presencia en éste del vehículo del residente.

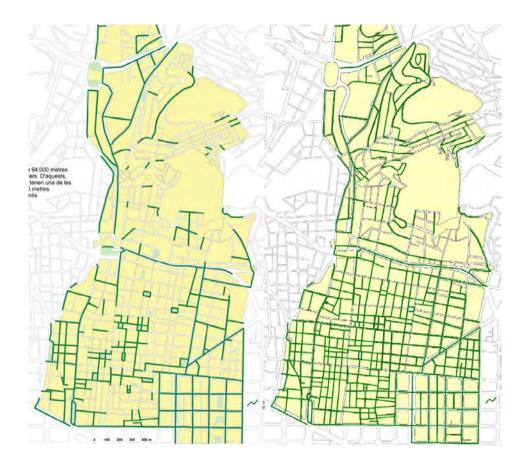
Las rigideces que impone el objetivo principal del vehículo de paso y las que se derivan de las propias características de este tipo de móviles, como el hecho de que no se puedan tocar entre ellos o colisionar con el resto de móviles, que no giren sobre su propio eje como pueden hacerlo las personas, que ocupen el espacio que ocupan, que transporten a 1,2 personas de media en su interior, etc. da lugar a una planificación de la movilidad que busca la continuidad del movimiento en el conjunto de la red viaria (dedicada prácticamente toda ella al vehículo de paso), en detrimento de la continuidad del movimiento de los otros móviles: los peatones, los minusválidos, la bicicleta. En Barcelona, el vehículo privado ocupa entre el 65% y el 70% de su espacio público directa o indirectamente, cuando el porcentaje de desplazamientos diarios de los residentes barceloneses no supera el 25% de los viajes totales.



Actual: el vehículo de paso circula por el conjunto de la red. Flujo de vehículos en hora punta. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona / Futura: el vehículo de paso circula por las vías básicas. Flujo de vehículos en hora punta. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona.

Está claro que hay una desproporción entre la ocupación espacial y los desplazamientos en vehículo privado. El vehículo es hoy el factor que mayores disfunciones urbanas genera e impide que la ciudad (el espacio público) sea para el ciudadano y se convierta de manera contundente en la ciudad para los coches.

En cualquier caso, el vehículo juega un papel que tiene que ver con la funcionalidad urbana, cuestión ésta que no puede, en ningún caso, obviarse. El uso del coche podríamos decir que se justifica y es necesario, lo que se pone en cuestión es el abuso y las consecuencias que de ello se derivan. Ordenar y planificar el espacio público intentando aumentar los usos y funciones urbanas, haciéndolos compatibles entre ellos en la mayor



Actual: tramos de calle accesibles para personas con movilidad reducida. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona / Futura: tramos de calle accesibles para personas con movilidad reducida. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona.

parte del espacio público, supone reducir, drásticamente, la ocupación actual de éste por el vehículo privado y con ello, modificar el porcentaje de desplazamientos para este modo de transporte. Ello supone, consecuentemente, crear un nuevo modelo de movilidad, entendiendo que un nuevo modelo no es más que cambiar las proporciones en los porcentajes de los desplazamientos para cada modo de transporte.

Garantizar, a la vez, la funcionalidad urbana y una nueva concepción del espacio público, supone, por un lado traspasar parte de los desplazamientos que hoy realiza el transporte privado al resto de modos de transporte y asignar para cada modo una red que haga compatibles además de la funcionalidad, el resto de usos y funciones urbanas.

Las supermanzanas: una propuesta para reinventar el espacio público en la ciudad mediterránea, compacta y compleja.

Puesto que el vehículo de paso juega un papel específico en la funcionalidad urbana y siendo su objetivo principal cubrir espacios en el menor tiempo posible, parece razonable crear una red de vías básicas en la ciudad entera que haga factibles los objetivos que acompañan a este tipo de móviles.

Las vías básicas son, a su vez, las vías rápidas urbanas, y son las vías por donde circula el vehículo de paso y el transporte público de superficie, ocupando cada modo de transporte su propio espacio, creando una red específica que cubra toda la ciudad. La red viaria básica abraza varias manzanas del tejido urbano, de ahí la denominación de supermanzanas, las cuales quedan definidas por el perímetro que dibuja la red.

En las intervías de las vías básicas se desenvuelven el resto de usuarios del espacio público: los ciudadanos que van a pie, las bicicletas, el transporte de distribución y los servicios, las emergencias y los vehículos de los residentes. Todos menos el vehículo de paso que circula por las vías periféricas que, como se ha dicho, definen áreas interiores denominadas supermanzanas.

Las supermanzanas acogen pues, el conjunto de usos que hoy se dan cita en cualquier parte de la ciudad menos uno, impedir la circulación del vehículo de paso en su interior. No son, por tanto, zonas peatonales estrictamente. Las supermanzanas son espacios cuya velocidad se restringe a 10 km/h. Son áreas 10, que sustituyen a las áreas 30 que, como se ha podido comprobar en la práctica, no resuelven ninguna de las disfunciones urbanas antes planteadas.

El interior de las supermanzanas puede diseñarse con plataforma única puesto que la velocidad de cualquier móvil se acomoda a la velocidad del peatón, lo que supone que la accesibilidad para las personas con dificultades físicas se garantice en prácticamente la ciudad entera. Hoy, a pesar de los esfuerzos realizados por el Ayuntamiento de Barcelona que tuvo el acierto de dotarse de una ordenanza que va extendiendo el "vado 120" en cada una de las operaciones urbanísticas, transformaciones y renovaciones del espacio público, quedan todavía amplias áreas urbanas con aceras de un metro o menos de ancho. Además de espacios que aún teniendo el ancho adecuado son inhábiles para las personas con dificultades físicas por la presencia de artefactos físicos del mobiliario urbano.

Para este colectivo, salir a la calle se concreta en una "carrera de obstáculos" que pone de manifiesto el nivel de calidad urbana. El minusválido juega un papel indicador

de calidad del espacio público de primer orden, similar al que juega (salvando las distancias y dicho metafóricamente) la nutria en un río u otros organismos en los ecosistemas indicando su grado de conservación y calidad. Donde viven nutrias, el río manifiesta una calidad excelente. Si la persona con dificultades físicas puede pasar haciendo uso de la continuidad de movimiento, sin barreras, se puede afirmar que el espacio cumple, como mínimo, la condición necesaria de calidad y se habrá de ver si suficiente en cada caso.

Si la primera característica de la supermanzana es impedir la circulación del vehículo de paso por su interior, la segunda es establecer una red diferenciada para cada modo de transporte.

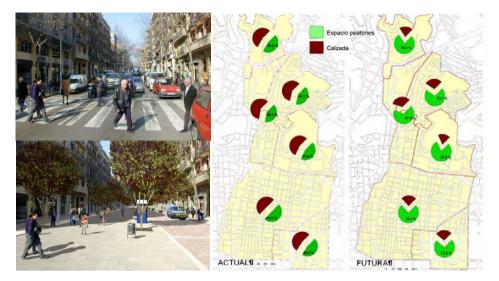
La periferia, definida por las vías básicas se reserva para los vehículos de paso y el transporte público de superficie (bus, autocares, taxis, etc.), en el interior se pueden crear redes para cada modo o no, dependiendo del ancho de la calle. Los fotomontajes muestran la sección propuesta de una calle en el interior de una supermanzana del Ensanche barcelonés donde el espacio para el peatón se multiplica, reservando un espacio para la carga y descarga y otro para el acceso a los vecinos, las emergencias o la propia distribución urbana, compatibles todos ellos, por su velocidad restringida, con la bicicleta. Cuando el ancho de calle no permite la separación formal, es posible dar una cierta especialización a las vías buscando la compatibilidad entre modos.

Con las supermanzanas, las proporciones entre el espacio ocupado por el vehículo y por el resto de usos se invierten. En el caso del distrito de Gracia las proporciones entre calzada y acera se reparten en un 54% y un 46% respectivamente. Con la aplicación del modelo de supermanzanas, el porcentaje de calzada se reduce hasta el 25% y el de acera aumenta hasta un 75%.

El control de las variables de entorno.

En la naturaleza, los ecosistemas en un estadio avanzado, con una complejidad elevada, tienen tendencia al control de las variables del medio, es decir, hay una cierta regulación de la temperatura, de la humedad relativa, de la insolación, de las sombras, etc. No llegan a tener, sin embargo, una regulación tan exhaustiva como la que tienen los organismos, por ejemplo, los vertebrados, en los que todo lo que hay en su interior está a un nivel constante en el torrente sanguíneo y en el líquido intercelular. Es la homeostasis. Esta particularidad es la que permite, por ejemplo, a los hombres, "olvidarnos" de la fisiología y ser lo que somos, con un elevado grado de independencia de estos procesos.

En los ecosistemas urbanos, los arquitectos buscan regular las variables de entorno en el interior de las edificaciones: la luz entrante, la temperatura y otras condiciones de



Sección ACTUAL calle del Eixample. ProEixample y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona. / Fotomontaje: Sección PROPUESTA calle del Eixample en el interior de una supermanzana. ProEixample y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona. / Distribución del espacio público. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona.

habitabilidad, ahora bien, este esfuerzo buscando el confort no es el mismo cuando se trata del espacio público donde dominan, en la mayoría de ocasiones, otros aspectos más relacionados con la funcionalidad o la estética.

Entendiendo que el espacio público es el espacio común, es razonable diseñarlo intentando controlar las variables de entorno sean estas de carácter físico: temperatura, acanalamiento de aire, insolación, sombras, ruido, inmisión de contaminantes atmosféricos, corología, olores, etc. o de carácter socioeconómico: seguridad viaria, seguridad ciudadana, accesibilidad, usos, funciones, etc. Para ello, se deberán articular instrumentos y metodología que permitan la cuantificación de las variables de entorno y la creación de escenarios, tal como vienen desarrollándose en la Agencia de Ecología Urbana de Barcelona y que aquí, por la limitación de espacio, tan sólo es posible enunciar.

La compacidad corregida.

Una de las ideas más ricas conceptualmente planteadas por Ildefonso Cerdá ha sido la dicotomía: relación-aislamiento, como expresión de los dos lados de la vida ciudadana en general y del espacio público muy especialmente. La plasmación de la citada dicotomía en el diseño del Ensanche barcelonés dio lugar a una división simple del espacio entre suelo edificado y suelo verde, del 50%-50%. Una división que, formalmente, permitía

disfrutar del espacio verde de manera cotidiana, puesto que era adyacente al lugar de residencia. Es decir, era un espacio efectivo para los propósitos del uso del verde sin las restricciones que impone la distancia espacial.

La expresión de esta dicotomía no es exclusiva del ámbito urbano y, de hecho, se articula también en la vivienda ya que en ella se encuentran (cuando está bien concebida) espacios dedicados al contacto: el salón, el comedor, la cocina... los lugares de relación y los espacios dedicados a la intimidad: los dormitorios, el wc, los despachos... los lugares dedicados al aislamiento. Se sabe que una vivienda donde conviven varios miembros sin una definición suficientemente clara de la citada dicotomía es causa de fricciones y conflictos interpersonales.

Otra expresión de los dos ámbitos de la dicotomía lo encontramos también en las propias personas humanas. Un ser humano es, en síntesis, vida interior y relación. Los psicólogos sabemos que si la expresión del comportamiento de una persona está excesivamente decantada hacia una de las partes de la dicotomía, ésta entra en crisis por desequilibrio y seguramente acabará pidiendo ayuda a alguno de mis colegas.

La vida ciudadana reclama un cierto equilibrio entre la relación y el aislamiento, o también entre los espacios dedicados al movimiento y los espacios estáticos, entre la compresión y la descompresión.

De aquel 50%-50% ideado por Cerdá se ha pasado a un 91% de edificación y un 9% de verde en el actual Ensanche. Una relación a todas luces desequilibrada que ha tenido y continúa teniendo consecuencias graves para el territorio más extenso. No es casual que Cataluña, con más de 800.000 segundas residencias, sea una región con uno de los ratios mundiales de segundas residencias por mil habitantes más elevado que existe.

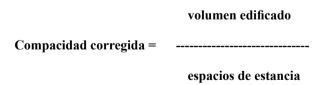
A veces olvidamos las características esenciales de la naturaleza humana y cuando lo hacemos olvidamos que más del 90% de nuestro comportamiento es expresión de nuestro origen animal y, como tales, necesitamos contactar con otros organismos vivos, a la vez que se manifiesta (nos damos cuenta) nuestro esquema corporal. Esta relación necesita escenarios tranquilos y relajantes. El murmullo de una fuente, el paisaje sonoro creado por los insectívoros (aves de canto), o el impacto de un paisaje verde en un rincón soleado, son escenarios deseados por la población por necesarios.

A las características citadas del espacio relacionado con el aislamiento, deberían añadirse otras, como aquellas que tienen a ver con la estancia: lugares donde poder detenerse para hablar con alguien, tomar una copa, jugar si son pequeños, o simplemente, estar.



Actual: Compacidad corregida: nivel de compresión-descompresión urbana en una cuadrícula de 200 x 200 m. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona. / Futura: Compacidad corregida: nivel de compresión-descompresión urbana en una cuadrícula de 200 x 200 m. Ayuntamiento de Barcelona. Distrito de Gracia y Agencia de Ecología Urbana de Barcelona

La expresión cuantificada de la dicotomía citada y el grado de equilibrio que manifiesta en un determinado tejido urbano ha sido recogida en diversos trabajos, siguiendo una ecuación simple pero efectiva². Para una determinada superficie, la



Empieza a contarse como espacio de estancia una acera con una anchura igual o superior a los 5 m, entendiendo que por un espacio de estas características pasan dos sillas de minusválidos a la vez que dos personas pueden permanecer estáticas, hablando, sin entorpecer el paso. A partir de estos mínimos se suman aquellos espacios que los superan: plazas, jardines, parques, etc.

Los espacios públicos con otras funciones, por ejemplo, el viario, también están contados indirectamente y vienen a añadirse al numerador, es decir, a los espacios dedicados a la funcionalidad y a la actividad urbana.

En los gráficos se calcula la compacidad corregida para una retícula de 200 x 200 m. y se comprueba el grado de desequilibrio urbano: compresión-descompresión que presenta la situación actual. En el escenario de supermanzanas el reequilibrio es significativo.

La expresión del espacio público en un nuevo urbanismo.

En la actualidad, la coherencia de cualquier planificador urbanístico está expresada en superficie, a nivel de calle. El plano y el mapa que son las expresiones sintéticas de sus trabajos tienen dos dimensiones pero solo una cota, la cota cero. Las infraestructuras, el verde, la edificación, etc. están relacionadas y ocupan su lugar en superficie. No hay ningún plano del subsuelo que integre los usos y funciones actuales y previstas de manera similar a los planos que tenemos de superficie. Tampoco existe ningún plano, a escala urbanística, que plasme de manera integrada los usos y funciones planificadas en alzada, en las cubiertas o no. A los terrados se les asigna un papel residual, sin importancia, para implantar pequeñas instalaciones e infraestructuras. Como máximo, podemos encontrar la sección de un edificio pero nunca los tres niveles tratados cada uno de ellos de manera integrada, tanto en horizontal como en vertical.

La concepción del "urbanismo de los tres niveles" permite repensar la ciudad y el espacio público incorporando nuevas variables y reformulando otras que hoy han perdido parte de su flexibilidad. La creación de la ciudad subterránea donde la distribución urbana o la gestión de los servicios estuviesen contempladas permitiría, por ejemplo, reducir la actual fricción y disfunciones del espacio público en superficie. Las posibilidades son enormes como lo son los posibles usos y funciones del urbanismo en alzada donde el agua, la energía, la biodiversidad o el uso como espacio público de las cubiertas pueden tener un papel que el urbanismo actual no contempla.

Notas:

¹RAMONEDA, J. "A favor del espacio público". Madrid, El País, 29/07/2003.

² Ver RUEDA, S. "Barcelona, ciudad mediterránea, compacta y compleja: Una visión de futuro más sostenible". En Plan de movilidad, accesibilidad y espacio público en el Distrito de Gracia. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, o Rueda, S. et al., 2003.

³ RUEDA, S. y SCHAEFER, B. Elementos estratégicos para el desarrollo del futuro Ensanche del Prat Nord: Indicadores y evaluación ambiental, 2003.

Proyecciones

Modelos urbanos





Presentación por Paula Santiago

Doctora, Profesora del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Dentro del presente congreso, los comunicados que integran este área temática nos ofrecen una visión plural que toma como punto de partida unas comunes reflexiones: ¿cómo puede ser pensado y/o intervenido el espacio urbano?, ¿existen modelos que puedan articular su configuración?, ¿desempeña la actividad artística algún papel en este contexto? Responder a estas preguntas no resulta fácil, máxime cuando nuestra realidad urbana se articula desde la complejidad.

Al respecto, se puede afirmar que los nuevos paisajes urbanos surgen cuando la ciudad industrial comienza a transformarse en postindustrial y cuando, a raíz de ello, ésta emprende un crecimiento que autores como Mike Davis¹ no han dudado en calificar de "caníbal". Este crecimiento recibe dicho apelativo puesto que se trata de un desarrollo basado en una voraz expansión territorial que engulle a cualquier otra entidad urbana que se encuentre a su paso².

El proceso de postindustrialización que relacionamos con la aparición de nuevos paisajes se sustenta, en el desarrollo informacional que vive la ciudad contemporánea, sobre dos grandes pilares: tecnológicos y científicos. De este modo, la informática y las telecomunicaciones han permitido consolidar una nueva realidad definida por su interdependencia. Una realidad que establece como prioridad económica, no ya el aumento de la producción industrial, sino el procesamiento y generación de más información.

Teniendo en cuenta este contexto postindustrial, podemos señalar que en los últimos años han sido muy diversos y sugerentes los conceptos introducidos por arquitectos y urbanistas para referirse a esta nueva realidad que se está elaborando. En este sentido, nociones que están adquiriendo una cierta relevancia urbanística -pensemos, por ejemplo, en términos como los de *datatown*, *city of bits*, ciudad sobreexpuesta, *gated communities*, privatopía, no-ciudad, urbanalización, postmetrópolis o ciudad hojaldre- ponen de relieve el carácter virtual que define y singulariza lo que es nuestro actual entorno.

Cartografiar un dominio que trasciende lo estrictamente físico nos sitúa dentro de una realidad territorial y metapaisajística que ante todo es contradictoria, ya que, tal y como

PROYECCIONES 135

hemos señalado, la misma está jugando de una manera simultánea con elementos corpóreos e incorpóreos. Esta circunstancia no supone la anulación de ninguno de ellos, ya que, tal y como apunta Mitchell³, ambos tipos de elementos nos son necesarios, especialmente si partimos de nuestra nueva realidad urbana.

En cualquier caso, las nociones que acabamos de mencionar inciden, aunque sea desde perspectivas particulares, en un discurso que se desarrolla no en función de polaridades y oposiciones, sino partiendo de un sentido que actúa de un modo complementario. Un discurso poliédrico y lleno de matices que acentúa fenómenos que tienen como eje la transformación de la ciudad dentro de un espacio que, por utilizar la terminología de Paul Virilio, es "metageofísico," puesto que "la velocidad de liberación ha abolido el territorio" y lo ha convertido en un "sexto continente" de naturaleza virtual⁴.

En los años 2000-2001 el geógrafo urbano Edward W. Soja introdujo la idea de postmetrópolis para referirse a la ciudad postmoderna y globalizada. Ésta se define por una gran complejidad formal que hace que en la misma se den procesos de desterritorialización y reterritorialización que se desarrollan simultáneamente. Es decir, procesos que llevan a la desestructuración de realidades urbanas previas y a la creación de otras nuevas configuraciones territoriales. Ello hace que se debilite la idea de lugar, tal y como Augé ya señalaba, y que los nuevos espacios que surgen entremezclen conceptos como los de suburbio, área metropolitana, campo, etc. Desde la perspectiva de Soja, la postmetrópolis -cuyo paradigma se encuentra en Los Ángeles- acoge toda una serie de funciones diversas. Debido a esta multifuncionalidad la postciudad se presenta como laboratorio de reestructuración urbana, como espacio productivo, como ámbito de globalización económica y cultural, como discurso de heterogeneidad humana y, finalmente, como territorio de confrontación social.

Estas características -que aparentemente empujan hacia el predominio de la diversidad- no impiden que el nuevo paisaje que se está creando posea un carácter único y estandarizado ya que en su conjunto las postciudades experimentan transformaciones muy similares. Esta igualdad anula diferencias en lo relativo al territorio, a la historia y a la cultura y de ahí que la diversidad sea tan sólo ficticia, puesto que la misma queda transformada en homogeneidad. Se utilice como referente de postciudad una ciudad u otra, todas ellas responden en sus áreas de consumo, o en sus espacios de entretenimiento, o en sus zonas residenciales periféricas, a un idéntico modelo estándar.

Este modelo genera una urbanización totalmente banal y adocenada, ya que la misma se repite de un modo reiterativo, con independencia de los lugares y entornos concretos en los que nos ubiquemos. La realidad que se crea hace que en la postciudad el concepto de urbanización sea un concepto en declive y que el mismo esté siendo sustituido por el de urbanalización. Noción que incide en el carácter banal de las nuevas estructuras y soluciones urbanas⁵

A pesar de lo señalado, debemos entender este carácter banalizador con una cierta precaución. No cabe duda de que las apreciaciones de Soja y de Francesc Muñoz se asientan sobre una realidad que es evidente. Sin embargo, no deja de ser menos evidente también que las ciudades poseen su propia evolución histórico-urbanística. Así, y son tan sólo unos meros ejemplos, Berlín o Los Ángeles no responden a una estructura que pueda parangonarse con Tokio o Houston, ya que las categorías o modelos a partir de los que se construyeron estas urbes -unos modelos que, respectivamente, pueden ser calificados como culturalista, sociológico, organicista y tecnológico- fueron diferentes⁶. En función de este hecho, García Vázquez acuñará el término de ciudad hojaldre para referirse a la multiplicidad de realidades que encontramos dentro de la actual cultura urbanística. Una realidad que, desde un planteamiento de carácter postmoderno, no responde va a un conjunto de modelos cerrados que, a juicio del citado autor, podrían relacionarse con la idea de Jean-François Lyotard y los metarrelatos; Esta multiplicidad de miradas no se traduce en un único metarrelato, sino en multitud de pequeños relatos separados y unidos por sensibilidades diversas [...] Su entrecruzamiento con la arquitectura y el urbanismo nos informa del impacto que las múltiples realidades contemporáneas -cultura, política, sociedad, economía, filosofía, etc.- están ejerciendo sobre el espacio urbano⁷.

El resultado de esta confluencia de sensibilidades e intereses, hace que nos enfrentemos a una realidad urbanística que, aunque tienda a la homogeneización, presenta matices diversos. Matices, no obstante, que *confluyen, como si de una sucesión de capas se tratara, en una misma: en la ciudad del siglo XXI..., en la ciudad hojaldre*⁸. Se puede señalar que en las ciudades contemporáneas se superponen, a modo de estratos, toda una serie de visiones compuestas por subcapas que comparten la misma sustancia. La ciudad hojaldre atiende, por tanto, a las diferentes formas de mirar la ciudad: ya sea como ciudad disciplinada, planificada e informatizada, o como urbe espectacular, sostenible, posthistórica, etc.

Los conceptos que acabamos de exponer no pretenden acotar de forma definitiva la realidad y complejidad de la urbe. Lo que nos permiten es abordar las diferentes formas de mirar los lugares, sus rasgos característicos y cómo los filtramos, los proyectamos y nos proyectamos a su vez sobre ellos. Ver el entorno supone, por tanto, intervenir en el mismo, es decir interpretarlo y modificarlo. En un texto publicado en las primeras décadas del siglo XX, en concreto en 1929, el sociólogo Robert Ezra Parkº ponía de relieve este hecho vinculándolo tempranamente, además, al contexto urbano, que es el que ahora

PROYECCIONES 137

nos ocupa. Park defendía que la ciudad es el hábitat natural del hombre civilizado y, por tanto, la ciudad y el entorno urbano representan para el hombre la tentativa más coherente y en general la más satisfactoria de recrear el mundo en que vive de acuerdo a su propio deseo¹⁰.

Es importante destacar esta voluntad de recreación, ya que, a juicio del citado sociólogo, este hecho permite poner el acento sobre una cuestión: al crear e intervenir en la ciudad, el hombre se hace a sí mismo y constantemente se recrea. De este modo, la urbe puede ser concebida como un gran laboratorio social en el que la inmensa y compleja estructura que posee actúa como expresión de la naturaleza humana. Es decir, como reflejo de aquello que en cada momento define a las colectividades y a los individuos.

El reconocimiento de este reflejo presenta en la actualidad perfiles un tanto confusos, puesto que aspectos como la globalización implican la existencia de un espacio homogeneizador a la par que heterotópico. Un espacio, este último, que fue definido por Michel Foucault en 1967 al señalar que la ciudad contemporánea propicia, en su propia heterogeneidad, una red de relaciones que delimitan lugares irreductibles entre sí, ya que resultan imposibles de superponer.

A pesar de ello, nuestra intención es que, a través de aproximaciones como las planteadas en la presente área temática, *Modelos Urbanos*, podamos encontrar ciertos rasgos que nos permitan singularizar el sentido de los actuales territorios de la heterotopía y de su contradictorio asentamiento sobre la homogeneidad.

La procedencia de estas aportaciones, basadas tanto en la reflexión conceptual, como en experiencias artísticas adaptadas a un entorno concreto, comprende disciplinas muy diversas. La riqueza que encierran va a permitir que centremos interdisciplinarmente nuestra atención en discursos como el urbanismo, el paisajismo, la arquitectura, las artes visuales, la sociología urbana, la filosofía o las ciencias económicas. A través de éstos nos aproximaremos al perfil espacial y constructivo contemporáneo. Un perfil que, a raíz de su aceptación globalizada, nos llevará a interrogarnos sobre el sentido irreversible del proceso configurador de nuestros territorios urbanos.

Notas:

- ¹ Véase DAVID, M. Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles. Madrid, Lengua de Trapo, 2003.
- ² Aunque partimos de esta consideración, no todos los teóricos de la arquitectura y del urbanismo comparten esta idea sobre la postindustrialización. Así, por ejemplo, Mark Baldassare considera que la persistencia

del sector industrial dentro del sistema productivo tardocapitalista sigue siendo fundamental. Para este autor es verdad que el sector industrial tiende a abandonar las ciudades de los países ricos para buscar una nueva ubicación en países con mano de obra más barata. Sin embargo, ello no anula un hecho: los servicios consumidos en los países del primer mundo derivan en gran parte del sector industrial. Frente a la idea de postindustrialización, surge la de *desindustrialización* (desaparición de industrias obsoletas) o la de *reindustrialización* (aparición de otro tipo de industrias vinculadas a la alta tecnología derivada de los proyectos I+D). Este fenómeno explica —a un nivel territorial y paisajístico— el surgimiento de zonas suburbanas ocupadas por subsedes de empresas multinacionales en las que predominan estas nuevas funciones industriales sobre las residenciales. Baldassare denomina a estas zonas como *disurbia*.

- ³ MITCHELL, W. J. *E-topía. Vida urbana, Jim; pero no la que nosotros conocemos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pág. 164.
- ⁴ VIRILIO, P. Ciudad pánico. El afuera comienza aquí. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, págs. 104-105.
- ⁵ MUÑOZ, F. *Urbanalización*. Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- ⁶ Los ejemplos mencionados y la tipología utilizada son los que emplea el arquitecto y profesor García Vázquez para analizar las derivas urbanas que detecta en este comienzo del siglo XXI. Unas derivas que, a su vez, pueden ser interpretadas como capas diversas de un mismo fenómeno. GARCÍA, C. Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI. Barcelona, Gustavo Gili 2004. Las ciudades mencionadas son analizadas en las siguientes páginas: Berlín (págs. 39-53), Los Ángeles (págs. 99-118), Tokio (págs. 149-169) o Houston (págs. 207-225).
- ⁷ GARCÍA, C. op. cit., pág. 2.
- 8 GARCÍA, C. op. cit., pág. 3.
- ⁹ Hacemos referencia aquí a este autor no sólo por su gran relevancia intelectual dentro de la sociología americana, sino también por haber sido pionero de numerosos estudios urbanos e iniciador de los análisis de ecología urbana.
- 10 PARK, R. E. La ciudad y otros ensayos de ecología urbana. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pág. 116.

PROYECCIONES 139

El parque de Ibirapuera de São Paulo. La puesta en escena de un sueño / Ibirapuera Park, São Paulo. The Staging of a Dream.

Carlos Lacalle

Doctor Arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universitat Politècnica de València, e investigador del Grupo de Paisaje del Instituto de Restauración del Patrimonio.

Resumen: El parque de Ibirapuera tiene una identidad muy particular. Analizando su fisonomía y conociendo las vicisitudes que han llevado a su estado actual, podemos descubrir las líneas ocultas de su personalidad. ¿Podemos hablar de un proyecto fracasado o de un sueño que ha tenido vida propia? Un sueño de convivencia entre naturaleza y arquitectura, donde se encuentran esos espacios vacíos, aparentemente sin ser el proyecto construido, pero cargados de una enorme complejidad y fantasía. ¿Se puede soñar que la arquitectura en el paisaje se convierta en una música donde se hace preciso la poética de sus silencios entre notas, del vacío de sus espacios?

Palabras clave: Ibirapuera, Niemeyer, naturaleza, arquitectura, paisaje, sueño, poética, música, modernidad, Mummerehlen.

Abstract: Ibirapuera Park has its very own character. When we know its features and the difficult times it has passed through to reach its present state, we discover the hidden lines of its personality. Can we talk of a failed project or a dream that has had a life of its own? A dream between nature and architecture, with wide empty spaces, apparently not the original project, but charged with enormous complexity and phantasy. Can we dream that the architecture in the landscape becomes music that needs the poetry of the silence between notes, of the emptiness of its spaces?

Key words: Ibirapuera, Niemeyer, nature, architecture, landscape, dream, poetry, music, modernity, Mummerehlen.

PROYECCIONES 141

La arquitectura es algo que tiene cierta fantasía. Igual que la poesía. No es una cosa rígida, algo resuelto con regla y cartabón. Es algo que surge así, como un sueño.

Oscar Niemeyer. 2008

Ibirapuera representa un proyecto clave donde se puede indagar las señas de la identidad brasileña con una versión de la modernidad capaz de asimilar la cultura autóctona brasileña, de raíces hibridas del cruce de la cultura europea y africana y legado indígena. Un espacio público de integración de identidades culturales, que se convertirá en un interesante anticipo de la sociedad contemporánea.

El Parque de Ibirapuera se encuentra dentro de la ciudad de São Paulo en Brasil en los terrenos que ocupaba el viejo parque municipal, y fue diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer (1907-), junto al paisajista Burle Marx (1909-1994) en el año 1951. En el parque se iban a ubicar diversos edificios que debían albergar ferias y grandes exposiciones, además de convertirse en el soporte para diversas actividades culturales.

El parque se inauguró en 1954 con la celebración del IV centenario de la fundación de la ciudad de São Paulo. Tiene una extensión de 180 hectáreas, y es un gran espacio público de vegetación donde los edificios se ubican en continuidad con las zonas libres.

Dentro del Parque, se encuentra diversos edificios "Pabellones de exposiciones" (el Palacio de las Artes, Palacio de la Industria, los Palacios de las Naciones y de los Estados) los cuales se destinarían a contenedores de exposiciones de la producción industrial, agrícola y el arte de la cultura brasileña. Con el tiempo, se convertirían en El Museu de Arte Moderna, el Pavilhão da Bienal, el Planetario y el Pavilhão Japonês.

La Marquise do Ibirapuera es una cubierta continua de trazado sinuoso que confiere un carácter unitario al conjunto, uniendo todos los edificios y pabellones. Es a la vez, un paisaje proyectado para albergar en su desarrollo diversos servicios, bares, restaurantes, áreas de descanso,...

La vegetación se convierte en el elemento estructurante de los espacios libres, donde es importante reflexionar sobre la evolución de su desarrollo y las vicisitudes que han derivado en su actual fisonomía¹.

En el momento de su realización, el proyecto original del parque sufrió diversas modificaciones, por razones económicas, no ejecutándose en su totalidad. No se construyó el pabellón de la entrada, ni el Auditorio ni la marquesina que lo uniría al Palacio de las Artes, ni los jardines de Burle Marx.

Finalmente, en 1995 Oscar Niemeyer pudo redactar el proyecto definitivo para el Auditorio, obra recientemente terminada en el 2005. La construcción de este edificio ha supuesto en estos últimos años diversas polémicas de grupos ecologistas que se oponían a su realización, al ubicarse en un jardín natural donde tenían que eliminarse algunos árboles

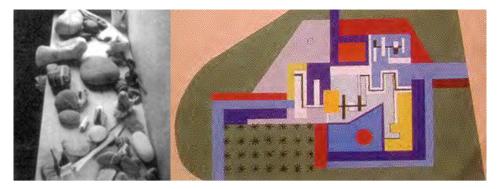
Este parque se convierte en una *escenificación de un sueño* donde voy a tomar como referencia la vida de Oscar Niemeyer que puede servir de pretexto para poder investigar la geometría oculta de su trazado. (Narrar una historia, contar una experiencia... El parque tiene la memoria del murmullo, de la gente de los 50'...)

El punto de partida de esta reflexión es el plano del Parque de Ibirapuera que Burle Marx realizó en 1954 (de lo que no sé, está en ese dibujo), en apariencia, tan diferente de las variaciones formales de sus jardines que a partir de los años 30' realizaba inspirado por la naturaleza, creando formas orgánicas y biomórficas. En 1954, sin abandonar sus jardines ondulados, utilizó la geometría pura como un intento de integrarse a la arquitectura racionalista. En ella, rechazaba los ejes de simetría (*la asimetría libera el espíritu*) y pensaba que si la geometría no representa el objeto visual real, puede sin embargo transmitir el mundo real de la imaginación. El proyecto del parque de Ibirapuera representa el primer esfuerzo de Burle Marx de diseñar un conjunto unitario, y una respuesta a sus reflexiones sobre los límites del jardín, y su pretensión de integración con la naturaleza. *El jardín es una transición entre la arquitectura y el paisaje*.

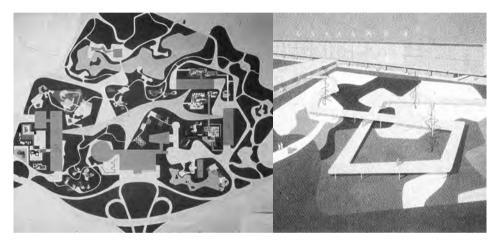
En 1954 se presenta también una maqueta, realizada por el arquitecto Oscar Niemeyer donde aparecen proyectados todos los edificios, la cubierta de forma sinuosa que une todos los volúmenes, y un trazado orgánico del jardín.

La cubierta sinuosa de Ibirapuera proyectada por Oscar Niemeyer, uniendo los pabellones de exposiciones, hace referencia a las formas libres conocidas de Roberto Burle Marx, el arquitecto paisajista con el que Niemeyer había estado asociado continuamente, pero este proyecto no se formalizó según las ideas de Marx. El jardín tiene un carácter unitario, donde la forma final de la cubierta corresponde al desarrollo de la geometría del primer proyecto de Niemeyer para Ibirapuera, donde adquiere una direccionalidad del paisaje al evolucionar en su trazado.

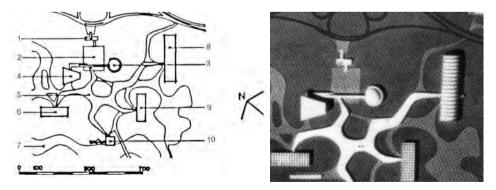
PROYECCIONES 143



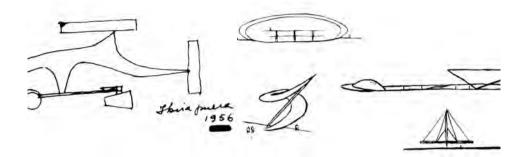
Colección de piedras y otros objetos de Le Corbusier. Fotografía de 1955 / Burle Marx, Parque de Ibirapuera, 1954.



Burle Marx, Parque de Ibirapuera, 1954.



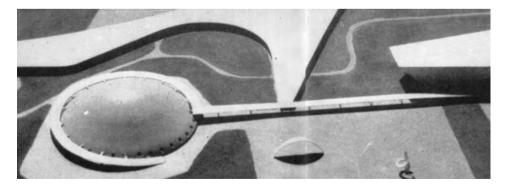
Oscar Niemeyer, Parque de Ibirapuera, 1951-56.



Oscar Niemeyer, Parque de Ibirapuera, 1951-56.



Oscar Niemeyer, Parque de Ibirapuera, 1951-56.



Oscar Niemeyer, Parque de Ibirapuera, 1951-56.



Colección de piedras y otros objetos de Le Corbusier. Fotografía de 1955 / Burle Marx, Parque de Ibirapuera, 1954.



Burle Marx, Parque de Ibirapuera, 1954.



Oscar Niemeyer, Parque de Ibirapuera, 1951-56.



Fotografías estado actual, Parque de Ibirapuera.



Fotografías estado actual, Parque de Ibirapuera.



Fotografías estado actual, Parque de Ibirapuera.

El trazado del jardín tiene que ver con la sensualidad de toda la obra de Niemeyer, y se puede considerar que es la materialización de lo que representaba la idea de felicidad de los paseos por el botánico del arquitecto en su primera época, con su mujer y su hija, cuando dibujaba los árboles, leía los letreros de las diferentes especies, o sencillamente su hija corría delante de ellos. En él se encuentra la contención del trazado de los caminos, pero por otra parte, la libertad y la sensualidad de la vista que abarca la disposición de la vegetación y la libertad del ser humano.

El proyecto y la fisonomía del jardín construido está en sintonía con la forma de la cubierta de la sala de baile de Pampulha-Belo Horizonte realizada en 1942, y la residencia de Canoas en Río de Janeiro realizada en 1953. En esta última obra hay una anécdota clarividente de un comentario del arquitecto Mies van der Rohe *Es una construcción pequeña, muy bonita, pero irrepetible* que al propio Niemeyer le servía para explicitar de manera inocente, como si fuera un niño, su criterio arquitectónico-paisajístico: *Pero ¿cómo puede ser repetible una casa que tiene un entorno concreto, unas curvas de nivel donde asentarse, una luz, un paisaje...? ¿Cómo puede ser repetible?*

¿Puede ser más hermoso un jardín resultado de una serie de vicisitudes que la construcción literal del diseño de un arquitecto. No estamos hablando de cualquier arquitecto, sino de Burle Marx y Oscar Niemeyer... Un proyecto utópico o no construido y que sólo exista en papel, se considera por la crítica como algo que no es arquitectura,... El caso de Ibirapuera, nos habla de las concesiones, de la dificultad de construir la arquitectura, donde predominan los factores económicos o que sea el momento preciso para que la sociedad permita un cambio y lo incorpore en su coetaneidad.

Contemplamos o escuchamos una obra de Bach con la sensación de la creación de la perfección artística. El azar se encuentra implícito en las infinitas variaciones de sus secuencias, de la superposición de los diversos recorridos, uno sobre otro y otra vez...

¿Porqué es tan difícil encontrar otro ejemplo en el arte o en la arquitectura de una obra de arte "total" como si fuera una composición de Bach?

Parece que esta respuesta se puede encontrar en el modo de intervenir en el paisaje. No es una cuestión de mímesis, de sacralizar el "no poder eliminar unos árboles" si fuera necesario. Sino, de una adecuada interpretación del paisaje, pero que a través de la arquitectura podamos actuar con total rotundidad, como la rotundidad de una nota musical en su lugar indicado.

¿Qué puede conseguir Oscar Niemeyer en ese proyecto? El trazado del jardín sufre alteraciones, y se modifica... y por otra parte, a través de acuerdos, negociaciones y del

paso del tiempo, se construye la mayor parte del proyecto de Niemeyer, y tiene que esperar más de 50 años hasta que se construye finalmente el Auditorio. Es la ilusión de la convicción de un sueño... dejando que el tiempo contribuya a su evolución creativa y que la naturaleza siga implicada en el proceso.

Un proyecto de paisaje, quizás más aún que un edificio, tiene que conseguir la integración en la naturaleza. Como si fueran capas que se van superponiendo, o elementos de una composición global y unitaria, se disponen y se transforman las relaciones del conjunto, hasta que adquiera su actual fisonomía.

La intervención paisajística de Ibirapuera supone una disolución de los límites de la "arquitectura que se proyecta" para conseguir la integración en la naturaleza. La arquitectura se entrelaza con el paisaje, donde los volúmenes se corresponden con notas rotundas y contundentes dentro de la partitura.

El continuo espacial, y su musicalidad se enmarcan en un equilibrio semejante a las constelaciones de Kandinsky, y donde la agresividad de lo que supone la irrupción de un "artificio" se funde en la suavidad, donde la continuidad que viene a ser una auténtica alfombra donde se asientan las arquitecturas².

No se construye la geometría inicial de Burle Marx, basada en los criterios urbanísticos de su maestro Lucio Costa, ni tampoco la acotación de las pequeñas áreas de juegos que fragmentaban la vegetación, y que al aproximarse a los edificios se geometrizaban. Burle Marx también había previsto una serie de pasarelas elevadas que servirían para la contemplación de las composiciones de los diversos jardines ornamentales. Toda esta colaboración con Niemeyer quedará en el papel.

El jardín actual corresponde al espíritu de la marquesina, una forma continua que se extiende con total libertad uniendo en sus extremos los accesos a los edificios. ¿Es posible estar en un jardín con la lluvia cayendo, es posible sentir que no se acaba ahí, en las zonas verdes proyectadas el disfrute de la naturaleza. En Ibirapuera se consigue.

En el exterior, entre los árboles se encuentran zonas de juegos libres, lugares para poder leer, espacios para tumbarse, sin un diseño duro o delimitado que confine los espacios, asignándoles funciones o usos específicos. La naturaleza propone límites visuales, límites que tienen que ver con la imaginación. Se conjuga así, los paseos perdidos por las calles del botánico, el pararse a observar una especie nueva, o que descubrimos su belleza, con la libertad de encontrarnos en un jardín donde podemos tener esa distancia adecuada a la observación y sobre todo para el establecimiento de circunstancias que tengan que ver

más allá de la experiencia de los paseos por el jardín botánico: entrar en la vegetación y formar parte de ella. Niemeyer recordaba la influencia de los viejos jardines portugueses y japoneses, con la premisa de dejar crecer a la vegetación libremente, como si no hubiera intervenido la mano del hombre.

El espacio entre los árboles, más que los árboles o la vegetación en sí. Niemeyer lo vinculaba al espacio existente entre las columnas, como el objetivo del proyecto, irrenunciable en su manera de concepción poética de la arquitectura.

Recuerdo que un día Le Corbusier me dijo:

"Tienes las montañas de Río dentro de los ojos".

Pero no, también hay otras cosas. No es...

También nos atrae la mujer.

De modo que mi arquitectura no es lo que decía Le Corbusier:

Que tenía las montañas de Río en los ojos,

Es lo que decía Malraux, André Malraux.

Decía siempre que él tenía un museo particular

Donde guardaba todo lo que había visto y amado en la vida.

Sin querer, pienso que ése que está dentro de mí

Es más canalla que yo.

Sólo piensa en canalladas.

Así que tiene las ideas más absurdas.

Y a veces quiere que haga cosas que no son posibles.

Hay que contenerse.

Así que él me lleva hacia la arquitectura,

Le gustan las curvas, le gusta la mujer,

Le gustan las cosas más fascinantes, ¿no?

Creo que es eso.

Y creo que es la base de la vida.

Sov un bicho como otro cualquiera.

Sólo pienso en eso.

Sin mujer el hombre no tiene ninguna razón para vivir.

Es inevitable.

La mujer es la compañera del hombre.

Es indispensable.

Es la reina de los hombres, ¿no?

Fantástica, ¿no?

Oscar Niemeyer. 2008

Oscar Niemeyer, habla de las mujeres... Quizás el paisaje como dice el arquitecto, es comprender esas curvas, resaltar la sensualidad, vestir con unos paños vaporosos, o ceñidos al cuerpo, dibujar un tatuaje...

Probablemente, pensamos mucho la arquitectura, e intentamos realizar un proyecto muy racional, o totalmente racional. El niño que se convierte en adolescente, y pasa a ser adulto. Niemeyer, pese a sus 102 años tiene la inocencia y la serenidad para afrontar el proyecto y saber esperar, sabe que aliarse con el tiempo forma parte de su sabiduría, que es necesario la calma, disfrutar del paisaje, y dejarlo hablar.

El paisaje nos dirá cuál es la entrada, qué le falta, dónde se tiene que modificar... o nos puede sugerir su utilización, la forma de comprenderlo. Los espacios del Parque de Ibirapuera son así. Su personalidad nos habla de dibujos precisos de líneas que se han generado con total libertad, como el dibujo de un niño. Un espacio escurridizo que estaba en la cabeza de unos arquitectos, un deseo de la invención de una arquitectura del paisaje,... un fluir en el tiempo, y que el paisaje no se materializa como estaba previsto. Es una cuestión de tiempo.

Como apunta Matías Giuliani en su artículo sobre Walter Benjamin, la historia no puede ser re-pasada en el recuerdo, sino bajo la forma de una historia imaginada (*phantasie*): el presentimiento con imaginación que acontece en el recuerdo. Esas infinitas variaciones son precisamente esa facultad de imaginar, la posibilidad de reconstruir, en el recuerdo, la percepción original de las vivencias, de captar su temporalidad³.

En el artículo de Walter Benjamin *Mummerehlen*⁴ redactado en los años 30' contaba un corto verso de la poesía infantil describiendo objetos y cosas que había en el estudio del fotógrafo:

El pequeño verso está deformado; sin embargo, en él cabe todo el mundo deformado de la infancia. La Muhme Rehlen que alguna vez lo habitó ya había desaparecido cuando lo oí por primera vez. Pero la Mummerehlen era aún más difícil de rastrear. A veces creía reconocerla en el mono que nadaba en el fondo del plato entre el vapor de la cebada perlada o de la tapioca. Me tomaba la sopa para aclarar la imagen. Puede que viviera en el lago Mummel y sus aguas inertes la cubriesen como una gris pelerina. Lo que contaron (o quizá tan sólo querían contarme) de ella no lo sé. Era lo mudo, lo que cede, una especie de copos que nublan el corazón de las cosas lo mismo que la tormenta de nieve al agitar las bolas de cristal. A veces yo flotaba en medio de todo aquello. Era cuando me ponía a pintar acuarelas. Los colores que mezclaba me teñían. Aun antes de aplicarlos al dibujo, me ocultaban.

Notas:

- ¹ BENJAMIN, W. Sobre la fotografía. La "Mummerehlen". Pre-Textos, 2007. Procede de la China y cuenta de un viejo pintor que mostró a sus amigos su cuadro más reciente. En él se representaba un parque, un estrecho sendero que, junto al agua y a través del follaje, corría hasta una pequeña puerta que, en el fondo, franqueaba una casita. Pero cuando los amigos se volvieron hacia el pintor, éste había desaparecido en el cuadro. Allí caminaba por el estrecho sendero hacia la puerta; delante de ella se detuvo, se volvió, sonrió y desapareció por su abertura.
- ² La acepción del término fisonomía es aspecto particular del rostro de una persona, o aspecto exterior de las cosas. Conceptualmente, el término entra en relación con la filosofía griega, donde el estudio de la apariencia externa y los signos corporales permanentes, puede relacionarse directamente con las condiciones permanentes de su alma o esencia.
- ³ ÁBALOS, I. Atlas pintoresco. Vol.1: el observatorio. 2005. Cuando en la década de 1930 Le Corbusier, aficionado a pasear a la orilla del mar, comenzó a coleccionar piedras, conchas, huesos, fósiles, etc., con formas que encontraba atractivas, inició una revolución en sus métodos proyectuales hasta entonces sujetos a la fascinación maquínica. Las primeras ideas industriales iniciarían un diálogo con lo que denominó *objects à réaction poétique*, unidos a la idea de promenade architecturale, dieron lugar al "espacio indecible", una formulación que ocultaba la profunda vena pintoresca de sus ideas arquitectónicas y urbanísticas: una nueva fusión de naturaleza y artificio; la experiencia estética como secuencia narrativa, en movimiento; la identificación de técnicas pictóricas (naturalezas muertas) y arquitectura..., son elementos decisivos que darán lugar a este nuevo pintoresquismo moderno –cuyo enlace con la jardinería de Roberto Burle Marx en el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro anuncia el carácter con el que se desarrollará la gran aventura de la modernidad en Brasil...
- ⁴ GIULIANI, M. El amor y la imaginación en Walter Benjamin: lectura retrospectiva de Infancia en Berlín hacia mil novecientos. Boletín de estética 7. 2008. Es por eso que la imaginación del niño expone el modelo más apropiado para la memoria. El tipo de materia de que la memoria está compuesta, ha desaparecido. De esta materia no queda, en la memoria, sino su forma "fantasmática". Aquel que rememora el pasado sería, de esta manera, como un niño que se encuentra absorbido por un mundo de hadas. En todo niño, el tipo de formación de imágenes se asemeja profundamente al tipo de formación de imágenes en aquel que rememora el pasado, en la medida en que aquello que resulta de ambos actos de conciencia no es finalmente sino la "propiedad" de una sustancia ya "desaparecida", la "propiedad" de una cosa que "ya ha sido".

El papel del arte contemporáneo en el proceso político de cambio de orden de las ciudades contemporáneas / The Role of Contemporary Art in the Politic Process of Change in the Order of Contemporary Cities

Wenceslao García

Investigador asociado al Departamento de Comunicación Audiovisual, Historia del Arte y Documentación de la Universitat Politècnica de València. Licenciado en Filosofía en la Universidad de Valencia.

Resumen: ¿Es posible pensar un modelo de ciudad que no esté organizado por el pensamiento único de la economía neoliberal? El siguiente texto trata de mostrar cómo es posible pensar en un cambio de modelo en las ciudades contemporáneas y el papel que podría jugar el arte contemporáneo en este proceso de cambio. Para ello revisaremos, con ayuda del pensamiento del filósofo francés Alain Badiou, la concepción de la ciudad platónica a partir de los cambios introducidos en las matemáticas y la creación artística por la teoría de conjuntos y las prácticas artísticas contemporáneas respectivamente.

Palabras clave: Ciudades globales, matemáticas, Badiou, Platón, arte contemporáneo, políticas revolucionarias, anticapitalismo.

Abstract: Is it possible to think a pattern of a city that is not organized through the only thought of the neoliberal economy? This paper intends to show how it is possible to think about a change in the pattern of contemporary cities and the role of contemporary art within this process of change. Thanks to the thinking of the French philosopher Alain Badiou, we will revise the conception of the platonic city through the changes that set theory and contemporary artistic practice have respectively introduced in maths and contemporary art.

Keywords: Global cities, maths, Badiou, Plato, contemporary art, revolutionary politics, anti-capitalism

Los cambios acontecidos en el último cuarto de siglo XX han reconfigurado las ciudades contemporáneas, convirtiéndolas en espacios articulados y articuladores de una nueva economía global. Una economía que depende cada vez más de grandes empresas internacionales y en la que se encarnan las modalidades sociales y urbanas del orden mundial avanzado. Ya sea en la configuración de su arquitectura y de su urbanismo o en los hábitos y estilos de vida de sus ciudadanos, nuestras ciudades globales¹ muestran estar organizadas en torno a un pensamiento único: el pensamiento neoliberal del Imperio². Desde nuestro punto de vista, el arquitecto holandés Koolhaas, a través de su descripción de la "Ciudad Genérica", caracteriza de manera muy perspicaz y metafórica a estas ciudades-Imperio. Para Koolhaas, la característica más importante de estas ciudades son los negocios. En ellas, continúa el arquitecto, la única actividad que se desarrolla consiste en hacer compras. La Ciudad Genérica, se encuentra en un lugar más cálido de lo habitual ... alejándose del desorden. La Ciudad Genérica tiende a una tropicalidad que se consigue por la evacuación del ámbito público. La Ciudad Genérica es una ciudad en la que reina el silencio de hombres y mujeres mudos que retroceden y que hacen que la calma sea la sensación que domine, y cuanto mayor es la calma, más se aproxima a su estado puro³.

Desde nuestro punto de vista, Koolhaas señala una de las características que mejor definen a las ciudades del *Imperio*: el "silencio" producido por la apatía de sus habitantes como consecuencia de las operaciones generadas por el mercado económico liberal. La tarea del *Imperio*, como bien sabemos, es mantener el *status quo* y conservar en calma a sus habitantes. Para ello ha de utilizar la *calidez tropical* que generan las prácticas de consumo compulsivo y el lenguaje *silencioso* de los mass media. La pregunta que aquí nos planteamos es: ¿cómo es posible un cambio radical en el orden de las ciudades contemporáneas del *Imperio*? Sabemos que todo proceso de cambio radical implica pensar en lo diferente de una situación, en aquello que la situación no es, en lo imposible de una la situación. Pero: ¿cómo es posible pensar en un cambio radical en ciudades donde sólo es posible pensar lo *mismo*? ¿Cómo es posible pensar lo imposible en ciudades donde sólo es posible lo posible? Esto nos llevaría a plantear otra cuestión: ¿cómo es posible pensar en lo imposible de una situación si sólo tenemos un lenguaje que tiene palabras para nombrar lo posible de dicha situación? Dicho con las palabras utilizadas por Koolhaas: ¿cómo es posible la agitación en ciudades *silenciosas*? ¿Cómo es posible el *ruido* en ciudades que poseen un lenguaje *silencioso*?

El siguiente texto trata de mostrar, basándose en el pensamiento del filósofo francés Alain Badiou, cómo es posible pensar en un proceso de cambio radical en el orden las ciudades contemporáneas y cuál es el papel del arte contemporáneo en dicho proceso. En las próximas líneas veremos como mientras la teoría de conjuntos de las matemáticas modernas nos permiten pensar lo imposible de las ciudades contemporáneas, el arte con-

temporáneo nos da la posibilidad de nombrarlo, iniciando, así, gracias la fidelidad a dicho nombrar, un auténtico proceso político de cambio.

La poética en el pensamiento de la polis.

En la historia del pensamiento fue Platón el primero en pensar la relación que guardaba la práctica artística con la organización de la ciudad. Tal y como Platón expone en el libro X de la República, para organizar de manera correcta la ciudad -v esta es tarea de la auténtica política- es necesario pensarla según la unidad que la idea de ciudad le confiere. Para ello, dirá Platón, se requiere desterrar a la poética y seguir el paradigma del pensamiento matemático⁴. La razón de este destierro la encontramos en que el poder mimético del arte nos evita distinguir claramente el pensamiento puro de la idea de la imagen sensible a la que nos remite. Este punto de vista, hace dudosa la existencia de un pensamiento en la práctica artística, en la medida en que sus lazos impuros con la experiencia sensible corrompen el acto del pensamiento. Las matemáticas, por contra, es el paradigma del pensamiento discursivo, que "une y deduce", que "mide, numera y pesa". El pensamiento matemático nos permite distinguir claramente la pureza de la idea en la medida en que su proceso es independiente de lo sensible. Las matemáticas parten de la unidad y proceden por deducción⁵. Se trata, por tanto, de un pensamiento transparente que cuenta según la unidad. De esta manera podríamos decir que el ser de las matemáticas es su propia presencia en tanto pensamiento que cuenta como uno. Y desde *Parmenides* sabemos que "solo lo uno es" y que "una misma cosa es la que puede ser pensada y puede ser".6. Por lo que, sólo lo que puede ser pensado como uno, aquello que puede ser contado como uno, es. Esto explica por qué, para Platón, las matemáticas son el paradigma del pensamiento que nos da acceso al verdadero ser de la ciudad. Porque el ser de una cosa o de una situación⁷ es aquello que puede ser contado como uno, que en el caso de la situación de la ciudad, sería el pensamiento de la ciudad contada como uno, como unidad.

Decíamos también al comenzar este apartado, que la auténtica política debe de seguir el paradigma del pensamiento matemático. De esta manera, el ser de la política debe de coincidir con el ser de las matemáticas, a saber, *su propia presencia en tanto pensamiento que cuenta como uno*. Pero sabemos que la política se presenta no como números, sino como organización de las ciudades. Por lo que la auténtica política debería ser considerada como la presencia de *un* orden de cosas según el pensamiento de la idea de ciudad. Dicho con otras palabras, la auténtica política debe contar la ciudad como un *estado*⁸ de cosas según la consistencia de la ciudad contada como uno.

En resumen, y para cerrar este primer apartado, hemos visto cómo Platón fundamenta el auténtico pensamiento de la ciudad, por un lado, en la consistencia del pensamiento *puro* matemático, y por otro, en el rechazo de la *impureza* mimética de la poética. Pero

hoy sabemos que las matemáticas no son tan *puras* y la poesía no es tan *impura* como lo eran en la época en la que Platón escribió la *República*. En las siguientes líneas trataremos de reelaborar el pensamiento platónico de la ciudad y, por tanto, de la auténtica política, a partir los cambios introducidos por matemáticas modernas y el arte contemporáneo.

Las matemáticas modernas y el pensamiento de lo indeterminado.

Las matemáticas modernas desarrolladas en el último siglo se caracterizan por las investigaciones realizadas en el terreno de su fundamentación axiológica por la teoría de conjuntos. Las concepciones potenciales del infinito, los conjuntos numerables y no numerables o la hipótesis del continuum de Cantor, el teorema de la incompletud de Gödel o la teoría de los conjuntos genéricos de Cohen, son ejemplos de cómo las matemáticas han basado sus investigaciones en el pensamiento de cómo su limite innombrable se convierte en la integridad objetiva de su propia fundación.

¿Cuáles son las implicaciones ontológicas de la teoría de conjuntos? Podríamos decir que lo que la teoría de conjuntos nos ha mostrado principalmente es que para cualquier conjunto particular, "ser fundado" significa que hay al menos un elemento el cual no presenta nada de lo que el mismo presenta¹⁰. El término fundacional de un situación, es decir, aquello que dice lo que pertenece a una situación, es ese elemento el cual, en tanto visto desde el interior de la situación, no pertenece a la situación. En definitiva, ningún conjunto ("fundado") puede pertenecer a sí mismo. Esto significa que partiendo de una colección de miembros (un conjunto determinado, una situación, etc.) estamos bloqueados para contar indefinidamente, en la medida en que debemos alcanzar algo incluido en el conjunto que no sea un miembro que pueda ser distinguido desde el interior del conjunto -un conjunto vacío. De esta manera, podríamos decir que el ser de una situación, su "término fundante", aquello que "decide" su pertenencia, no puede ser contado como uno, como un elemento, desde el interior de la situación¹¹. Más adelante veremos las consecuencias de este argumento aplicado a la concepción platónica del pensamiento de la ciudad como unidad. Pero antes, veamos qué cambios ha introducido la práctica artística contemporánea en la concepción de "arte".

El arte contemporáneo y nombrar lo innombrable.

¿Qué es el arte hoy en día? ¿Cuál es la función de la creación artística contemporánea? Para el filósofo Alain Badiou el arte contemporánero es *el puro proceso de formar el material sensible*¹². En la tesis tercera de sus *quince tesis sobre el arte contemporáneo*, el filósofo francés define el arte contemporáneo como *la trasformación de lo sensible*

dentro del acontecer de la Idea¹³. El arte no es -tal y como Hegel afirmaba- la forma sensible de la Idea, sino que es la forma sensible en tanto Idea, en tanto pensamiento. El carácter singular de dicho pensamiento en la obra de arte, lo aleja de su concepción de pensamiento absoluto y lo convierte en un inmanente régimen de pensamiento. Por esta razón, podríamos decir que la obra de arte contemporáneo es en sí misma pensamiento que produce [pensée ouvrante]. Dicho con otras palabras, el encuentro con la obra de arte contemporáneo es el mismo acto de pensar a través de la forma sensible de pensamiento [penser une pensée]¹⁴. No es sólo la existencia efectiva de un pensamiento, sino el conjunto de operaciones por las cuales este pensamiento viene a ser pensado en sí mismo.

Lo que el arte contemporáneo nos ha enseñado es que la obra de arte es lo que un lenguaje puede hacer una vez se ha liberado del régimen existente de representaciones (costumbres, convenciones, clichés...). La obra de arte substrae el lenguaje del mundo en el cual normalmente trabaja. Vaciado de sus objetos -ideales para el romanticismo, reales para el clasicismo-, el universo descrito por la obra de arte contemporánea se sustenta en su propia declaración, en su propio aparecer. Lo que demuestra la *experiencia sin objeto* de la práctica artística contemporánea, es que la obra de arte es *pura afirmación*. La función de la creación artística contemporánea, no es, como lo fue en las vanguardias históricas, negativa, mera crítica del paradigma realista, sino positiva. Se trata de una nueva forma de creación, a la que Badiou ha denominado *afirmacionismo*. Una nueva forma de creación afirmativa que va más allá de las funciones negativas del arte, pero sin regresar a la mímesis clásica o al romanticismo¹⁶.

Substraído de su habitual familiaridad, la obra de arte contemporánea afirma la pura soberanía del lenguaje en el vacío de lo convencional¹⁷. Este lugar, donde la práctica artística se ubica, es incapaz de ser descrito por el lenguaje conocido. Se trata de una impresión desvaneciente, un acontecimiento efímero, un encuentro fugaz que sin la obra de arte regresaría a la nulidad del lugar de donde procede¹⁸. La obra de arte contemporánea permite la descripción de lo desvaneciente haciendo su paso persistir¹⁹. Podríamos decir, siguiendo el poema de Wallace Stevens, que el arte contemporáneo es una descripción sin lugar que convierte a la descripción en su propio lugar. El arte contemporáneo es, así, el paradigma de una descripción que crea un nuevo lugar como su lugar. Dice el poema de Steven: Describir es revelar. No es/ el asunto descrito ni su facsímil falso. /Es algo artificial que existe/ en su propio parecer y bien visible²⁰. El arte contemporáneo es dicha descripción, es un artificial que existe en tanto construcción compuesta. Un artificial que surge del vacío en el que se ubica. Y que afirma su propio aparecer descriptivo como su mismo ser, su mismo existir. Se trata, pues, de una descripción en la que el parecer es, y en la que no hay más ser que lo que aparece. La obra de arte contemporánea, podríamos decir, es el mismo punto en el que ser y acontecer son indiscernibles.

En resumen, el poder del lenguaje artístico permite describir lo que no tiene lugar, lo que permanece oculto para el lenguaje convencional. Dicho con otras palabras, el poder del lenguaje nos permite "nombrar" el vacío innombrable de una situación convencional. Este "nombrar", al estar desligado de todo conocimiento dado, se convierte, en sí mismo, en encarnación y origen de un régimen de pensamiento que transciende toda objetividad y que se sustenta en el universo que él mismo crea.

Las matemáticas y el arte contemporáneo en el pensamiento de la ciudad.

Llegados a este punto, sería interesante observar en qué medida, las innovaciones introducidas por la teoría de conjuntos y el arte contemporáneo, modifican la concepción platónica de la organización de la ciudad que hemos esbozado anteriormente.

Recordemos que para Platón la organización correcta de la ciudad requería pensarla según la unidad que la idea de ciudad le confiere, y para ello debía seguir el modelo del pensamiento matemático y desterrar el pensamiento -si es que lo hubiera- poético. El pensamiento matemático, decíamos, en la medida en que no dependía de la "impureza" de lo sensible, permitía pensar con claridad el "ser" de una situación. Esta transparencia era conseguida gracias a que la consistencia del pensamiento matemático se fundaba en el hecho de su mera presencia. Pero lo que las matemáticas modernas nos han mostrado es que el pensamiento matemático ha evolucionado como consecuencia de la imposibilidad de medir su propia fundamentación axiomática. Dicho con otras palabras, el paradigma del pensamiento matemático moderno es el de un pensamiento cuya consistencia se fundamenta no en su propia presencia, sino en la "decisión" de pensar desde la inconsistencia que la constituye. Este régimen de pensamiento comienza con la decisión nombrar -con términos tales como "conjunto vacío, conjunto genérico, número transfinito"- una indeterminación -el infinito, su fundación axiomática, etc.- e iniciar así un proceso de investigación que permita forzar las condiciones de su determinación.

Decíamos, también, que el ser de las matemáticas *es su propia presencia en tanto pensamiento que cuenta como uno*. Hoy en día sabemos por el teorema de Gödel que el pensamiento de la unidad -de un conjunto, de un sistema, etc.- sólo es posible en la medida en que incluye el pensamiento de aquello que lo determina como unidad pero que no pertenece a ella. Podríamos decir, pues, que después de la teoría de conjuntos, el *ser* de la unidad sólo es posible desde lo que no es uno, desde su vacío indeterminado, el cual puede ser nombrado -tal y como hizo Cohen- como una *multiplicidad genérica*. De esta manera, podemos afirmar -y en esto seguimos siendo platónicos- que las matemáticas nos permiten pensar con claridad el *ser* de una situación, pero -y en esto la teoría platónica

requeriría una adaptación- no porque nos permitan pensar la unidad de la situación, sino porque nos permiten pensarla desde lo que no es unidad, es decir, desde el vacío que evidencia lo *múltiple indeterminado*²¹ que dicha situación contiene.

Anteriormente también habíamos visto que la auténtica política debía ordenar, contar y medir la ciudad como un estado de cosas según el pensamiento de la ciudad contada como uno. Pero, después de la teoría de conjuntos, hemos visto que el ser de la unidad de una situación debe de ser pensado desde la multiplicidad indeterminada que dicha situación incluye. De esta manera, la auténtica política debe de ser concebida como aquella que organiza la ciudad no desde la idea transcendental de un estado de cosas, sino desde aquello que no es contado como uno por el estado de la ciudad, aquello que estando incluido en la ciudad no pertenece a ella. Aquello que Rancière ha denominado la parte sin parte de nuestras ciudades (inmigrantes ilegales, buscadores de asilo, trabajadores precarios, mendigos, etc.)²². La auténtica política, pues, debe seguir fiel al paradigma de las matemáticas modernas en la medida en que debe fundarse en un proceso que trata de cambiar de manera radical el modelo de una situación para que lo que no pertenece a ella acabe perteneciendo. Para ello primero tiene que hacer presente lo que permanece impresentable para dicha situación, su vacío innombrado. Pero para esta tarea no se puede apelar al lenguaje convencional -al lenguaje del estado, al lenguaje de lo posible- porque al no tener palabras para nombrar a aquello que no pertenece a la situación, cuando lo nombra oculta su ausencia²³. Es necesario, pues, un lenguaje autosuficiente, un lenguaje de imposibles, que permita nombrar aquello que no tiene lugar en la situación. En este punto es donde la práctica artística juega un papel importante.

Lo que el arte contemporáneo nos ha enseñado es la posibilidad de nombrar desde un lugar *sustraído* del uso convencional del lenguaje. La práctica artística contemporánea, dijimos, es una *descripción sin lugar*. Una descripción realizada desde la ausencia de un lenguaje objetivo, aquello que podríamos llamar, el filo de su vacío innombrado. Es desde ese filo donde el lenguaje artístico nos permite describir lo impensable, nombrar a lo innombrable y, por tanto, hacer presente aquello que no pertenece a una situación. Podríamos afirmar, pues, que la práctica artística, a diferencia de lo que pensaba Platón, puede formar parte fundamental en el auténtico pensamiento de la ciudad, en la medida en que es el paradigma de un lenguaje que produce pensamiento a partir de la descripción del vacío incluido en una situación. De la misma manera, puede formar parte en el auténtico proceso político de cambio de las ciudades, en la medida en que éste requiere de un lenguaje autosuficiente que permita hacer presente el vacío indeterminado que éstas incluyen y crear un nuevo orden "terminológico" más allá del orden impuesto por el lenguaje del estado conocido. Sólo desde la fidelidad a la declaración de esta ausencia es posible comenzar un auténtico proceso de cambio del modelo de la ciudad que garantice la pertenencia de los incluidos como ausentes.

Conclusión: el arte contemporáneo en el proceso de cambio de orden de las ciudades contemporáneas.

Planteábamos al comenzar este texto cómo era posible un cambio radical en el orden de las ciudades contemporáneas del Imperio y cual podía ser el papel del arte contemporáneo en este proceso de cambio. A lo largo de estas líneas hemos visto que todo cambio radical en una situación comienza nombrando su imposible innombrado. Gracias a la teoría de conjuntos sabemos que toda situación posible incluye su propio vacío imposible, un múltiple indeterminado desde donde se decide su ser. Además, también sabemos que la construcción de una situación radicalmente diferente comienza por la decisión de nombrar dicho imposible e iniciar, así, un proceso de investigación, fiel a este nombrar, que fuerce la situación inicial para que su imposible nombrado sea posible. Es en este nombrar, donde la práctica artística contemporánea se muestra relevante. Lo que el lenguaje artístico hoy en día nos ha mostrado, es que es posible nombrar lo imposible de una situación desde un lenguaje que no pertenece a la situación, desde un lenguaje sin objeto. Además nos ha mostrado que este nombrar, en la medida en que tiene origen en dicha ausencia, es capaz de desarrollar todo un universo terminológico autosuficiente. De esta manera, podríamos afirmar que la práctica artística contemporánea podría jugar un papel importante en el auténtico proceso político de cambio radical del orden de nuestras ciudades, en la medida en que nombrara, describiera, y declarara los vacíos indeterminados -los imposibles innombrados- que las ciudades contemporáneas contienen. La declaración de dicho vacío supondría, tal y como hemos visto, la creación de nuevos términos que, sin referentes en la situación en la que se encuentra, expresaran elementos que habrían sido presentes en una nueva situación por venir, es decir, en una situación pensada, hipotéticamente, una vez haya sido transformada por el proceso de cambio iniciado. De esta manera, la decisión de afirmar tal declaración debe ser considerada como la transformación misma de las reglas de la lógica que actualmente opera en una situación. Dicho con otras palabras, la declaración de los sin parte mediante un lenguaje autosuficiente es la declaración de una nueva lógica que permite forzar el reconocimiento de su pertenencia a la ciudades²⁴.

Es desde este punto de vista como podemos entender algunas propuestas de práctica artísticas contemporáneas. Pienso, por ejemplo, en los vídeos documentales de *Performing the Border* (1999), *Writting Desire* (2000) o *Europlex* (2003), realizados por Ursula Biemann sobre la ausente explotación laboral y sexual de mujeres en la periferia de diferentes ciudades; o los documentales de *Zona Oeste* (2000) de Olivier Zabat o *BUS174* (2002) de Jose Padilha acerca los invisibles habitantes de las favelas de Río de Janeiro; o en como Pino Solanas presenta a los *olvidados* por la sociedad de consumo argentina en la *Memoria de un Saqueo* (2004) y la *Dignidad de los Nadie* (2005). Todas estas propuestas ejemplifican, desde nuestro punto de vista, el rol que puede jugar la creación artística en el

proceso político de cambio de nuestras ciudades. Pues, en la medida en que dichas prácticas son descripciones substraídas del lenguaje convencional que representan los medios de comunicación, permiten hacer presente la parte que no tiene parte en nuestras ciudades, e iniciar un proceso político de cambio fiel a esta nueva presencia. Resulta cuanto menos revelador el hecho de que, hoy en día, muchas de estas propuestas documentales se alejen de la convencional exposición museística o cinematográfica y se muestren en seminarios y reuniones organizados por diferentes colectivos activistas con el objetivo de plantear la posibilidad de otro modelo de ciudad posible.

Para concluir: habíamos comenzado haciendo uso de la descripción que Koolhaas de las ciudades contemporáneas, y nos preguntábamos cómo era posible la agitación en las ciudades tropicales del Imperio si no teníamos un lenguaje para hacer ruido. Gracias a las matemáticas sabemos que toda ciudad por muy cálida que parezca esconde lugares gélidos. Y gracias al arte contemporáneo sabemos que es posible pensar en un lenguaje que no sea silencioso. En definitiva, lo que ambas disciplinas nos permiten pensar es la posibilidad de *agitar* la ciudad mediante el murmullo que genera la declaración de la presencia de lugares gélidos. Únicamente desde la fidelidad a dichas declaraciones es posible convertir ese murmullo en ruido. Un ruido, podríamos decir, que debe iniciar un proceso de cambio climático. Un proceso que permita cambiar el clima tropical de nuestras ciudades Imperio, quizás, por uno más templado que incluya a todos.

Notas:

- ¹ El modelo de "ciudad global" fue introducido por Saskia Sassen tras su estudio de las ciudades de Nueva York, Londres y Tokio. Sassen analiza la emergencia de un nuevo modelo de crecimiento urbano que se caracterizaría por una organización de la actividad económica espacialmente dispersa, pero a la vez globalmente integrada, lo que daría un rol estratégico a las grandes ciudades. Estas ciudades tienen hoy nuevas funciones: son puntos de comando altamente concentrados desde donde se organiza la economía mundial, constituyen la localización clave para las actividades financieras, siendo a la vez centro del dinamismo del sistema capitalista y lugares de producción e innovación del mercado. SASSEN, S. *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio.* Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- ² El término de *Imperio* lo utilizamos en el sentido que Hardt y Negri lo utilizan en su de popular texto *Imperio*. HARDT, M. y NEGRI, A. *Imperio*. (Trad. Alcira Bixio). Barcelona, Paidós, 2005.
- ³ KOOLHAAS, R. "La Ciudad Genérica" en Martín Ramos (ed.) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona, Ediciones UPC, 2004, págs. 75, 3.2; 79, 10.2; 80, 12.1; 75, 3.2; 76, 6.1; 81,17.1; 75, 3.2.
- ⁴ PLATÓN. República, libro X, 595^a.
- ⁵ BADIOU, A. *Handbook of Inaesthetics*. (Trad. por Alberto Toscano). Stranford, Stranford University Press, 2005, pág. 17-19.

- ⁶ GAOS, J. "El poema de Parménides" en *Antología filosófica: la filosofia griega*. México, La Casa de España en México, 1941, pág. 103, 5.
- ⁷ Utilizamos el término *situación* tal y como la utiliza Alain Badiou. Para Badiou una situación es una *presentación estructurada*. Todo pensamiento supone una situación de pensables, es decir, una estructura, un contar por uno, por medio del cual lo múltiple presentado es consistente, numerable. (BADIOU, A. L'Etre et lévénement, Paris, Seuil, 1985, págs. 35, 44).
- 8 Utilizamos el término estado en el sentido ontológico y político que lo utiliza Badiou. El estado es lo que distingue, nombra, clasifica y ordena las partes de una situación garantizando su inclusión en este, y no otro, estado. El estado es así una clase de respuesta primordial a la anarquía, la imposición violenta de orden. El estado mantiene el orden agrupando los elementos de la manera más adecuada para una situación y manteniéndolos en sus lugares establecidos. El estado, a través de una completa nueva operación de contar, re-presenta los elementos presentes en una situación agrupándolos en categorías claramente identificables y relativamente fijas (BADIOU, A., L'Etre et lévénement, págs. 121-23).
- ⁹ Para una excelente aproximación a estos autores y a sus innovaciones en la teoría de conjuntos ver HA-LLWARD, P. Badiou. A Subject to truth. London, University of Minnesota Press, 2003, págs. 323-348; cf. CANTOR, G., "Foundations of the General Theory of Manifolds" The Campaigner (The Theoretical Journal of the National Caucus of Labor Committees), 1976, págs. 69-96; cf. GÖDEL, K. "On formally Undecidable Propositionsn of Principia Mathematica and Related Systems", en FEFERMAN, S. (ed.) Collected Works, vol.1, Oxford, Oxford University Press, 1986, págs. 145-95; cf. COHEN, J., Set Theory and the Continuum Hypothesis, Nueva York, W.A. Benjamin, 1966.
- ¹⁰ BADIOU, A. Le Nombre et les nombres. París, Seul, 1990, pág. 93.
- 11 BADIOU, A. L'Etre et lévénement. Págs. 110-11
- ¹² BADIOU, A. "Arte y Política", ponencia realizada el 29 enero del 2008 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Berlín. Sin publicación.
- ¹³ BADIOU, A. "Fifteen Theses on Contemporary Art" en *Lacanian Ink*, n° 23, 2004, pág. 106.
- ¹⁴ BADIOU, A. Handbook of Inaesthetics. pág. 9.
- 15 BADIOU, A. Ibid., pág. 29.
- ¹⁶ BADIOU, A. "Arte y Política". ponencia realizada el 29 enero del 2008 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Berlín. Sin publicación.
- ¹⁷ Para tener acceso a la obra de arte, es necesario extraerla de todas las relaciones de todo aquello que no sea ella misma. Conservar la obra no es reducir a la gente a sus experiencia privadas sino traerlo en afiliación con el acontecer de la verdad en la obra. HEIDDEGER, M., "The origin of the work of art" en FARRELL, D. (ed.) Basic Writtings, London, Harper Collins, 1993, págs. 165, 193.
- 18 BADIOU, A. L'Etre et lévénement, pág. 214.
- 19 HALLWARD, P. op. cit., pág. 198.
- ²⁰ STEVENS, W. "Descripción sin lugar" en RICARDO, U. y CESAR, H. (ed.). Poetas del siglo XX en lengua inglesa: nuevas traducciones, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2004, pág. 35-41.
- ²¹ Lo múltiple indeterminado tiene varios sinónimos en el pensamiento de Badiou, entre otros lo *múltiple puro*, la *pura inconsistencia*, la *inconcebible inconsistencia*, la *inconsistente multiplicidad*. Estos términos co-

- inciden con lo que Judith Butler ha denominado el *fundamento contingente*. Para más información acerca este término ver BUTLER, J. "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", en BUTLER, J. y SCOTT, J. W., (eds.) *Feminists Theorize the Political*, Nueva York y Londres, Routledge, 1992, págs. 3-21.
- ²² Para Rancière, aquellos que no participan en las decisiones que ordenan sus vidas políticas son la parte que no tiene parte (le part sans part). MAY T. The Political Thouhgt of Jaques Rancière: creating equality. Edimburg, Edimburg University Press, 2008, pág. 45.
- ²³ El ejemplo lo tenemos en los términos que el *estado* de las ciudades, a través de los *mass media*, utiliza para nombrar a los *sin parte*: inmigrantes delincuentes, trabajadores perezosos, prostitución inmoral, niños desafortunados, etc... De esta manera, con su lenguaje de posibles, el *estado* trata de ocultar su auténtica ausencia, su no pertenencia a nuestras ciudades.
- ²⁴ HALLWARD, P. op. cit., pág. 125.

El espacio público una especie amenazada. Catálogo de agresiones, decálogo para su recuperación / Public Space a Threatened Species. A Catalogue of Aggressions, a Decalogue for its Recovery.

Fernando Gaja

Profesor Titular de Urbanística y Ordenación del territorio, Doctor Arquitecto. Departamento de Urbanismo, Universitat Politècnica de València.

Resumen: El espacio público, como espacio social, libre, abierto a todos, y de todos, desaparece de las ciudades contemporáneas; condenado por el Urbanismo de la modernidad a ser simple soporte de la movilidad, del tráfico motorizado, o convertido en espacio pseudo publico para el consumo en los centros comerciales y áreas terciarias. Tras analizar éstas y otras amenazas se proponen diez criterios o sugerencias para su recuperación, afectando a cuestiones tan diversas como la funcionalidad y los usos, el confort y la calidad ambiental, la "simbolicidad", la identidad, la conectividad, o el ajardinamiento, por citar algunos.

Palabras clave: Espacio público, espacio social, degradación, trafico, mobiliario urbano, conflicto.

Abstract: Public space, understood as social, free space, open to everybody, and to everybody belonging, disappears in contemporary cities; reduced by Modern Urbanism to be just a support for mobility, for motorized transit, or turned into a fake public space for consumption in malls and tertiary zones. After analyzing these and other threats, ten outlines or suggestions are proposed for its recover, dealing with such different items as functionality or land uses, comfort and environmental quality, its symbolism, identity, connectivity, or greening, just to quote some.

Key words: Public Space, Social Space, degradation, transit, urban furniture, conflict.

- 1. El espacio público es la esencia de la ciudad. Sin espacio público no hay ciudad. Podrán construirse edificios, jardines, carreteras, equipamientos, infraestructuras..., pero sin espacio público no hay ciudad, hay como mucho espacio urbanizado. El espacio público es, en primera instancia, aquel que permite el acceso a los espacios privados, pero cumple también otras funciones sin las cuales no puede ser calificado como tal; entre ellas nos interesa destacar la de la socialización de la vida colectiva.
- 2. El tratamiento del espacio público en el urbanismo de la modernidad. El Movimiento Moderno, el urbanismo de la modernidad maltrató el espacio público, condenándolo a su extinción. El espacio público fue reducido a lo que quedaba entre los edificios: tierra de nadie, espacio marginal, indiferenciado, desestructurado. Vaciado de funciones, limitadas casi exclusivamente a ser soporte de la movilidad motorizada, fue privado de su más significativa característica: la de ser espacio social, punto de encuentro, de sociabilización, de encuentro, de relación, de confrontación pero también de cooperación; espacio multifuncional, multisignificante, socialmente integrador. Convertido en puro esqueleto funcional, y además sobredimensionado.
- **3. Bulimia y anorexia del espacio público**. Excesos y déficit. Más es menos, o menos es más. La modernidad sobredimensionó el espacio público¹, y al hacerlo acabó perdiendo su sentido, por exceso. Convertido en simple "espacio libre", sobredimensionado, sobrante y redundante, bulímico, acabó perdiendo significado, relevancia..., capacidad estructuradora, capacidad de ser referencia para los espacios privados. Devino un auténtico *no-man 's-land*. Junto a él, la ciudad especulativa, por contra, lo contrajo al mínimo, limitado a ser vial de acceso a la propiedad: así se construyó gran parte de la periferia de las ciudades de este Estado, donde el espacio público como espacio social apenas está presente.
- **4.** El tráfico. En la segunda mitad del siglo XX del impulso dado a la industria automovilística derivó la mayor agresión sufrida por el espacio público, en tanto que espacio social: la del tráfico motorizado. La movilidad motorizada se convirtió en la función hegemónica, excluyente. Todo se sacrificaba a su satisfacción, todo el espacio le fue concedido. Sólo lo que sobraba se daba, cual limosna, al peatón, al ciudadano no motorizado. Si sobraba, y si no, se le ignoraba. Las aceras se redujeron, limitadas a ser en ocasiones una mera separación entre los vehículos y las edificaciones, los espacios estanciales se degradaron. El tráfico es hoy la mayor agresión a la ciudad, a los espacios públicos, a los ciudadanos. Generador de desigualdades entre quienes disponen de acceso a la movilidad motorizada, y quienes no, es causa de inseguridad, de siniestralidad, de accidentes, de contaminación y depredador del espacio público. Su control, su reducción, lo que se ha dado en llamar *traffic calming*², debe ser hoy objetivo prioritario de toda política urbanística orientada a la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos, a la recuperación del espacio social.

- 5. El espacio pseudo-público, el espacio del consumo. El consumo, el mercado, ha sido, desde que la ciudad es ciudad, una de las funciones más importantes del espacio público. De hecho, una interpretación bastante extendida explica la formación de las ciudades a partir de la constitución de los espacios de mercado, normalmente ubicados en los cruces de los caminos. Pero el mercado, la "plaza", se ubica en el espacio público con todas sus características esenciales: es abierto, público, sin restricciones, accesible, igualitario. A finales del siglo XX, en su último tercio, surge un nuevo tipo de espacio comercial, monofuncional, que se presenta como público y no lo es. Los centros comerciales, los malls, o como se les llama en algunos estados de América, la "plaza". Ámbitos diseñados y construidos exclusivamente para el consumo, son espacios totalmente privados, con apariencia de espacio público, pero donde la propiedad impone sus férreas reglas y normas con un único objeto: que nada distraiga de consumir. Allí, por decisión, de sus amos, todo lo que dificulte o distraiga del consumo está prohibido. Desde hacer encuestas, jugar, o simplemente el tener un aspecto inadecuado, algo que te enfrenta a la expulsión sumarísima y en ocasiones violenta. ¿Qué tiene esto de espacio público? Nada. ¿Cómo se les puede denominar, rechazando su tarjeta de presentación, como espacios públicos? Ni siquiera el término de espacios colectivos me parece adecuado; pseudo-públicos, quizás.
- 6. Fealdad: intrusión visual. El espacio público deviene poco a poco un espacio hostil, ruidoso, molesto, agresivo, inseguro y, por si faltaba algo, feo; feísimo. La última gota de fealdad la pone la avalancha de "mobiliario" urbano, estandarizado, globalizado, puesto y dispuesto en la ciudad con una sola intención: la comercial. Me estoy refiriendo obviamente al mobiliario urbano de empresa. Y entre nosotros eso tiene nombre propio: Decaux. Hay otras firmas similares, pero en este Estado ésta tiene casi un monopolio. Gracias a ella, nuestra ciudad se han llenado de inútiles cachivaches, feos, anacrónicos, que ocupan el espacio público por una sola razón: porque son un pingüe negocio para sus promotores, por la publicidad que soportan. Cilindros publicitarios en plástico verde que pretenden imitar a los del París de la Belle Epoque (rebautizados acertadamente como condones), banderolas y paneles invaden las calles de Valencia, mientras el verdadero mobiliario urbano, el que añade confort, comodidad, "usabilidad" al espacio urbano, brilla por su ausencia: bancos, fuentes de agua, sombras... El portal de Decaux en la red no lo disimula³: El Mobiliario Urbano es parte de la ciudad, parte de las personas. (...) JCDecaux fue fundada en 1964 a partir de la idea de Jean Claude Decaux de asociar la publicidad exterior al mobiliario urbano. Una "asociación" que ha acabado por excluir toda función que no sea la publicitaria, y encima lo ha hecho con un mal gusto encomiable.
- **7.** La inseguridad: el miedo es libre. Cuando se habla de inseguridad en el espacio público se la asocia indefectiblemente con la delincuencia. Los media se encargan de recordárnoslo diariamente. Pero no se habla de la inseguridad derivada del tráfico, que tiene



Ludwig Hilberseimer, La Arquitectura de la Gran Ciudad. 1927 / Túnel de las Grandes Vías, Valencia. David Estal. 2009.



Destrucción por implosión de un edificio de 18 pisos en la ciudad francesa de Lille, France / Peter Eisenman, Monumento a los judíos de Europa asesinados, Berlín, 2000-2005.





Peter Eisenman, Monumento a los judíos de Europa asesinados, Berlín, 2000-2005 / Desayuno con viandantes: http://desayunoconviandantes.blogspot.com/

en el espacio urbano su "teatro del crimen". Cuando cruzo la avenida de los Naranjos en el campus de Vera, con potenciales homicidas que lanzan una tonelada de hierro a 80 ó 90 kilómetros por hora, pienso que no somos conscientes de la inseguridad a la que estamos expuestos. A esas velocidades una colisión, un atropello, es indefectiblemente mortal. Un atentado que cuenta con la complicidad de la Administración. En 2007, fallecieron atropellados, en todo el Estado, 591 peatones; de ellos 304 en zonas urbanas. Más de la mitad, el 50,66 %, eran ancianos (más de 65 años). En zona urbana el atropello fue la causa del fallecimiento del 73% en el grupo de edad entre 0 y 14 años⁴. Ese mismo año se iniciaron diligencias por 948 supuestos delitos de homicidio y 104 presuntos delitos de asesinato⁵. Pero sólo tiene presencia mediática la mortalidad delictiva, no la del tráfico, excepto cuando se produce en gran escala o con alguna circunstancia que lo haga particularmente morboso. El espacio urbano es presentado en los medios como inseguro, hostil, peligroso, molesto. Y en muchas ocasiones lo es, aunque no se haga nada por evitarlo; ni reprimiendo los comportamientos antisociales, ni atajando las causas que los generan.

8. El espacio público: el espacio del conflicto, del consenso y del disenso. El espacio público, como ámbito privilegiado de la socialización, es el punto de encuentro por excelencia, donde se manifiesta el consenso y el disenso: escenario de manifestaciones, de protestas, de revueltas..., pero también del encuentro cooperativo, del acuerdo, de la fiesta, de la celebración,... Un lugar donde chocan, o se aúnan, las distintas ideologías, las diversas formas de ver y entender el mundo, de apropiárselo, los intereses contrapuestos. Algunas actividades desarrolladas en el ámbito del espacio social son inevitablemente generadoras de conflicto; los "mercadillos" semanales, por ejemplo; y en especial quería referirme a una nueva forma de celebración social juvenil, el botellón. Prohibido, reprimido, asociado por el poder a vandalismo y a comportamientos incívicos ha sido objeto de persecución, de sanción. Pero el botellón es una forma de apropiación del espacio público para el encuentro de los más jóvenes, para su socialización, para la celebración, para la fiesta, y como tal debe ser entendido y defendido. ¿Que hay comportamientos vandálicos, incívicos, asociales? Claro, ¿pero no los hay con motivos de la celebración de los partidos fútbol, de las fiestas falleras, incluso de procesiones? Cualquier actividad social que congregue a un número alto de asistentes, es potencialmente generadora de tales comportamientos, pero no por eso se la prohíbe y estigmatiza⁶.

9. Las plazas duras: el diseño de los *Arqui-star*. Por si faltaba algo en este catálogo de agresiones y amenazas para la supervivencia del espacio público, el gremio arquitectónico hace su aportación. No todos los arquitectos, pero sí los significativamente denominados (¿autodenominados?) *Arqui-star*, y su corte de émulos menores, los pertenecientes al *Star system* de la arquitectura, reconvertida en objeto suntuario de consumo. Una tropa que nos ha regalado en la etapa finisecular su mejor aportación al espacio público: las denominadas

Plazas duras. Estos desiertos de sociabilidad, de amenidad y de urbanidad, han sido construidos sobre un modelo fijo: materiales de extrema dureza (y paradójicamente de muy mal comportamiento al uso), cemento, granito, acero inoxidable; diseño minimalista, donde el mobiliario urbano está casi ausente, y si aparece es perfectamente inútil, inservible, inutilizable; ausencia de vegetación; ignorancia absoluta de lo que significa la creación de unas condiciones de confort ambiental, de protección, de seguridad, de atracción... que invite al ciudadano a estar y usar esos espacios. Son espacios desolados, cuya travesía es ya un mérito. Áreas pensadas para su exhibición en revistas profesionales de élite, nunca diseñadas con el usuario en mente.

10. El deterioro ambiental y la incomodidad. El ruido, la contaminación acústica, la aérea, la intrusión visual, dominan el panorama de la ciudad. Pasear, estar, encontrarse, leer, descansar... en el espacio público es prácticamente imposible. El tráfico, la contaminación, la fealdad, el diseño inadecuado han hecho de él un medio desabrido, repelente. ¿Hay alguna posibilidad de recuperación? Por supuesto, la alternativa es la condena de la ciudad, la decadencia urbana, la vuelta a la naturaleza, a una "naturaleza" falsa e idealizada que ya no existe. Quienes somos urbanitas por educación y por convicción así lo pensamos. Apuntemos algunas ideas, algunos trazos, con esa intención.

Decálogo para su recuperación.

Del catálogo de agresiones y amenazas podemos deducir algunos criterios y sugerencias para la conservación y recuperación del espacio urbano:

- 1. Priorizar los usos, invertir las jerarquías en el dominio del espacio público. Primero el peatón, siempre. Después los modos de transporte no motorizados, con una escala creciente en función de su velocidad e impacto: los patines, las bicicletas... Finalmente el transporte público, y luego el transporte privado motorizado, de la moto al coche. Justo lo contrario de la situación actual, donde la hegemonía del coche es total e indiscutida. Como medida de transición propondríamos un reparto *fifty-fifty*, la mitad del espacio público para el transporte motorizado, la otra mitad para los ciudadanos. La forma en que el Ayuntamiento del *cap i casal* ha celebrado este año el día sin coches raya en el escarnio: trasladándolo al domingo para que no interfiriera con la circulación de un día laborable.
- 2. Reconquistar el espacio público como ámbito de lo social. El espacio urbano o es social, de todos, sin exclusiones, o no será espacio público, no formará ciudad. Objetivo prioritario es lograr la presencia ciudadana, su uso: continuo, permanente, siete días a la semana, veinticuatro horas al día, si se puede. Para ello hay que crear las condiciones ade-

cuadas: confort, seguridad, amenidad, riqueza, atractivo, actividad, accesibilidad. Nada contribuye más a la mejora, y a la conservación, del espacio público que su uso. Además hay que enriquecerlo, facilitando su acceso por y para todos.

- 3. Creación de amenidad y confort. Mobiliario, fuentes, pavimentos. Plantear abiertamente que el primer objetivo del diseño, del rediseño del espacio social, de su recuperación, es que sus usuarios se sientan a gusto: ofreciendo las mejores condiciones térmicas, acústicas, visuales, atmosféricas, lumínicas... El mobiliario urbano juega aquí un papel fundamental, si lo rescatamos de la degradación a que se ha visto sometido, limitado a ser soporte publicitario. Fuentes, el agua como ambientador visual, acústico, ambiental; bancos, que permitan sentarse cómodamente (a algunos diseñadores de bancos públicos habría que castigarlos a utilizarlos de vez en cuando), sombras, papeleras, luces adecuadas... Es importante también atender a los pavimentos, recuperando en la medida de lo posible los terrenos filtrantes y poniendo coto al sellado y a la impermeabilización del suelo urbano. Con una iluminación adecuada, acabando con el actual despilfarro lumínico (lámparas de bajo consumo, luminarias con diseños respetuosos con el medio), con la contaminación que genera, pero garantizando un nivel ajustado a los usos, a las actividades. Una iluminación que confiera seguridad, visibilidad, especialmente a los más vulnerables a los peatones, a los ciclistas, a los niños y los ancianos.
- **4. Monumentalizar los espacios públicos**, **los espacios de la cotidianeidad**⁷. La presencia de monumentos, entendidos como hitos o referencias, no debe quedar acotada y reducida a las áreas centrales, a los tejidos históricos. Hay que introducir elementos generadores de identidad, creadores de referencias en el todo espacio urbano, en el de la periferia más anodina. Y para ello no es necesario recurrir a los megaproyectos faraónicos, el arte urbano tiene mucho que aportar en este sentido. Un arte urbano adecuado a su entorno, al más que previsible escenario de escasez de recursos, a propuestas inscribibles en modelos más sostenibles. Hitos, referencias, monumentos, arte urbano con significación para los ciudadanos, una labor pedagógica pendiente, y atrayente.
- **5. Reforzar la identidad**. La legibilidad del espacio urbano, crear sentido de pertenencia en los barrios. Todo ello contribuye a que apreciemos nuestro espacio social, a cuidarlo, a quererlo. Para ello el espacio debe ser legible, reconocible, identificable. Una adecuada señalética contribuye en no poca medida.
- **6. Llenar el espacio público de actividad.** Actividad diversa, variada, plural, buscando la superposición, pero respetando siempre el derecho al descanso de los vecinos, a su intimidad. El mayor factor de degradación y deterioro del espacio urbano es su no uso. Un ejemplo original, imaginativo y positivo es la iniciativa denominada *Desayuno con viandantes*:

recuperar el espacio público para desayunar en la calle, en las rotondas, en las plazas... invitando a la ciudadanía, al vecindario. Una forma de concitar a la estima del espacio social.

- **7.** Conectividad. Los espacios públicos son una red, una estructura, no enclaves aislados. Pensar en el espacio urbano como una malla continua, accesible, evitando la aparición de islas, de enclaves.
- **8.** Ajardinamiento. Mención expresa, individualizada y destacada requiere la cuestión del verde. Sabido es que en la ciudad el verde se acostumbra a clasificar en tres categorías: a) los grandes parques, incluyendo los espacios naturales próximos; b) los jardines y áreas de juego plenamente urbanas, de escala domestica y uso cotidiano; y c) el verde ambiental, disperso en toda la ciudad. Las funciones del verde en la ciudad son tantas que su enumeración es aquí imposible, destaquemos algunas: descontaminación aérea, amortiguador de temperaturas extremas, proveedor de sombra, mejora de la calidad visual,... Si es preciso por norma, por ordenanza, debiera obligarse a que todo espacio público venga dotado de arbolado, de verde disperso. Ni una calle sin árboles podría resumir esta idea.
- **9. Funciones básicas del espacio público**. Son tres: a) la accesibilidad a los espacios privados; b) el encuentro, la estancia, el relax; y c) el desarrollo de actividades, públicas y privadas. Distinguir las zonas de circulación destinadas a la primera función de las de juego y estancia, y de las que son soporte de otro tipo de actividades. En la medida en que sea posible se buscará su compatibilización mediante diseños amoldables, flexibles, que asuman la prioridad de los usos no motorizados.
- 10. Introducir estímulos y diseños. Para favorecer a grupos de usuarios del espacio público, para los más vulnerables, los que más dificultades tienen en su disfrute hoy. Nos referimos a las personas de movilidad reducida, o con deficiencias físicas, los niños⁸, los ancianos. Reforzar la desaparición de las barreras arquitectónicas, aumentar los semáforos adaptados para invidentes, pensar en los más vulnerables al diseñar el espacio público-social. El caso de los niños es, sin duda, el más estudiado. La UE publicó en 2002 un texto que debería ser un manual de obligado cumplimiento para el diseño urbano *La ciudad, los niños y la movilidad*⁹. El espacio público no estará plenamente recuperado hasta que vuelva a ser el ámbito seguro de los juegos infantiles, de los paseos de los ancianos, del encuentro de los jóvenes, de la convivencia de los adultos.

Notas:

¹ Una demostración cuantitativa de estas afirmaciones puede encontrarse en LÓPEZ, R. *Construir ciudad en la periferia. Criterios de diseño para áreas residenciales sostenibles.* Madrid, Mairea, 2008.

- ² Recomendable la consulta de http://www.trafficcalming.org/>.
- ³ < http://www.jcdecaux.es/mobiliariourbano.asp>.
- ⁴ Informe sobre comportamientos peatonales en España. RACE 2009.
 - http://www.race.es/opencms/opencms/system/galleries/webrace/downloads/informes_segvial/informes_2009_09_comportamientos_peatonales.pdf.
- ⁵ Memoria Fiscalía General del Estado 2007
 - http://www.fiscal.es/csblob/V1_CAP2.pdf?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobkey=id&blobheader=application%2Fpdf&blobheader=application%2Fp
- ⁶ La descalificación del *botellón* por los excesos en el consumo de alcohol entra dentro de lo hipócrita, en una sociedad que potencia y estimula su consumo, que lo ha asociado con la fiesta y la diversión, que lo celebra como algo divertido, que lo considera socialmente como bien visto.
- ⁷ Véase BOHIGAS, O. Reconstrucció de Barcelona. Barcelona. Edicions 62, 1985.
- 8 http://miguelfebles.blogspot.com/2009/09/francesco-tonucci-la-ciudad-de-los.html
- 9 El texto completo puede descargarse en: http://ec.europa.eu/environment/youth/original/air/kids_on_the_move_es.pdf>. No podemos dejar de mencionar a un precursor en esta cuestión, Francesco Tonucci, y en especial a su libro *La ciudad de los niños*, publicado en 1991.

Funcionalidad y estética de los entornos comerciales urbanos / Functionality and Aesthetics of the Commercial Urban Environments

Eduardo Pascual

Economista. Especialista en la realización de estudios de mercado para agentes públicos y privados del sector del comercio minorista urbano.

Resumen: El espacio central de nuestras ciudades cuenta con una funcionalidad y una estética derivada de la intervención de los diferentes agentes que operan en él: administración pública, operadores privados (empresarios y profesionales de diversas actividades), residentes y visitantes / consumidores. Todos ellos usan, disfrutan, sufren y contemplan el espacio urbano. Un espacio que es consecuencia de sus acciones y de sus omisiones.

El comercio minorista es, en este escenario, una de las actividades que en mayor grado contribuyen a estructurar los entornos urbanos. La competencia en este sector se da más entre localizaciones (centro – barrios – periferia) que entre tamaños empresariales. A su vez, estas localizaciones y los desplazamientos de usos comerciales en la ciudad de unas zonas a otras, son elemento decisivo en la morfología urbana de sus entornos y, dentro de ésta, en la estética que adoptan.

Palabras clave: Comercio minorista urbano, Espacio comercial urbano, Funcionalidad y estética urbana.

Abstract: The central space of our cities possesses the functionality and the aesthetics derived from the intervention of the different agents that operate in it: public administration, private operators (businessmen and professionals of diverse activities), residents and visitors / consumers. All of them use, enjoy, suffer and contemplate the urban space. A space that is a consequence of their actions and of their omissions. The retail trade is, in this scene, one of the activities that can help best to construct the urban space. The competition in this sector is given more between locations (town center - neighbourhoods - periphery) than between managerial sizes. At the same time, these locations and the displacements of commercial uses in the city among the different zones, are a decisive element in the urban morphology of the cities and, inside this ones, in the aesthetics that they adopt.

Key words: Retail urban, Trade commercial urban Space, Functionality and urban aesthetics

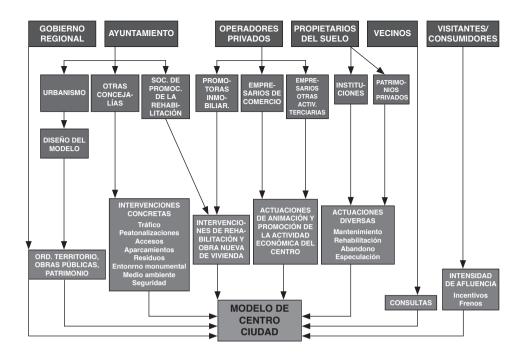
El Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE) de la Universitat Politècnica de València ha realizado un llamamiento a la aportación de Comunicados para el desarrollo del II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales, que tiene su celebración en Valencia en diciembre de 2009. En la Presentación del Congreso, que sirve también para esta llamada a la participación en el mismo, se hace referencia a que el estudio de la diversidad del espacio público constituye la base para desarrollar nuevas políticas urbanas que faciliten la inclusión de los diferentes colectivos, favoreciendo la cohesión social y cultural. Entiendo que aquí la inclusión del concepto "diversidad", además de afectar a los diferentes colectivos que conviven en la ciudad, usándola, disfrutándola, sufriéndola, contemplándola en según qué circunstancias atañe también a los diferentes usos del entorno urbano. De hecho, estos diferentes usos constituyen el elemento base que estructura la coexistencia de políticas multidisciplinares, coexistencia que, a menudo, carece de toda coordinación.

1.- Los espacios urbanos como consecuencia de políticas multidisciplinares.

La extensión de las inquietudes por la evolución de los modelos urbanos ha llevado a algo que me ha llamado la atención en el contenido de la citada Presentación del *II Congreso Internacional Arte y Entorno*. Es el hecho de que desde una Facultad de Bellas Artes se hable, en referencia al entorno urbano, de "preocupación socioestética". Este término lo leo como una concesión desde el terreno artístico hacia los profanos de las artes con intervención en el entorno urbano. Es decir, desde la visión estética se asume que la imagen del espacio público debe compatibilizarse con una funcionalidad lógica, no puede condicionarla de modo absoluto.

Del mismo modo, pero a la inversa, cuando hablamos de "paisajismo urbano" suele tratarse de un intento de aproximación -o bien de otra "concesión"- desde el terreno de los urbanistas hacia las disciplinas artísticas: los diferentes agentes que intervienen en los aspectos más inmediatos de la configuración urbanística del entorno ciudadano, saben que también están legando un producto estético. Cómo no iba a ser así, si es el escenario que contemplamos, y en el que actuamos, a diario en nuestras calles.

Pero tanto desde una vertiente como desde la otra, lo que estas expresiones están constatando es un reconocimiento del carácter multidisciplinar que es causa y efecto de la manifestación y evolución en la funcionalidad y la morfología de las ciudades. Y dentro de la morfología encontramos la estética, que cierra el círculo enlazando de nuevo, de manera más o menos acertada, con la funcionalidad.



Agentes económicos y sociales que intervienen en la configuración del Centro Ciudad. Eduardo Pascual Buyé. 2001.

En cualquier caso, la conjunción de políticas multidisciplinares se deriva de la necesidad de acabar estructurando un espacio en el que confluye una diversidad de agentes económicos y sociales cuya intervención determina la configuración final que adopta. Es decir, cada uno de estos agentes interviene en el espacio urbano desde la función que asume en él: la del gobernante, la de los urbanistas, la de los residentes, la de los empresarios, la del profesional... Y paralelamente todos (gobernantes, empresarios, profesionales, vecinos, visitantes, etc.) son usuarios de ese mismo espacio del que contribuyen a conformar su fisonomía.

En este sentido, el siguiente gráfico pretende reflejar la complejidad de estas intervenciones. En él se intenta incluir a los principales agentes que actúan en un entorno urbano que en este caso se identifica con el que es por excelencia el más emblemático de nuestras ciudades: el Centro-Ciudad que en la mayoría de los casos europeos se corresponde con el núcleo fundacional e histórico, o bien lo incluye en un todo más amplio en el que también se integran zonas de ensanche. Si comenzamos la lectura del gráfico por el final, podemos ver que el modelo de Centro-Ciudad que finalmente se conforma, es la consecuencia de las diferentes intervenciones de estos agentes.

Si suponemos que hablamos de la zona centro de Valencia, la ciudad que acoge este Congreso, encontraremos un primer agente que contribuye a la configuración de este entorno: el gobierno de la comunidad autónoma, la Generalitat Valenciana en este caso. Esta entidad tiene competencias que contribuyen en gran medida a la estructuración de los espacios ciudadanos: desde dar el visto bueno preceptivo a un Plan General de Ordenación Urbana hasta dictaminar por medio de su área de patrimonio qué hacer en caso de descubrimiento de unos restos arqueológicos. Pasando, por ejemplo, por la construcción y gestión de la red de metro con el correspondiente impacto en la movilidad y en la accesibilidad a entornos urbanos determinados.

En segundo lugar, aunque el orden expositivo puede ser cambiado sin mayor problema, aparece en el gráfico indicado el "ayuntamiento" de la ciudad. Por un lado encontramos sus responsabilidades en materia de definir la estrategia global del desarrollo de la ciudad a través del Plan General de Ordenación y de las normas que lo desarrollan. Por otro lado resulta obvio que la intervención municipal abarca una extensa red de áreas con efectos inmediatos sobre la configuración que adopta la ciudad y sus espacios: son las concejalías con responsabilidad en cuestiones relativas a tráfico, peatonalizaciones, zonas verdes, aparcamientos, tratamiento de residuos, protección del patrimonio, medio ambiente, seguridad... Intervienen también aquí con especial incidencia las sociedades municipales públicas o público-privadas de rehabilitación y promoción de vivienda, cuya actuación incide en la regeneración de zonas en declive o incluso en la creación de nuevos microespacios en el Centro. Y no olvidemos la tendencia a la privatización de la gestión de servicios bajo la forma de concesiones, por ejemplo en materia de transporte público

En tercer lugar sitúo en el gráfico a los operadores privados, incluyendo bajo esta denominación a las empresas y los profesionales que desarrollan su actividad en un entorno urbano determinado, en el caso que nos ocupa el Centro-Ciudad. Dentro de éstos distingo tres categorías: las empresas relacionadas con el sector inmobiliario, los empresarios del comercio y los titulares de otras actividades empresariales y profesionales. En todos los casos estoy haciendo referencia a quienes desarrollan actividades en el entorno urbano, al margen de que su dirección fiscal o de residencia se encuentre en otra zona o incluso en otra ciudad.

Los primeros, los integrantes del sector inmobiliario en el sentido más estricto, es decir, promotores, constructores, comercializadores de viviendas y oficinas, generan y gestionan el contenedor del espacio urbano, hasta el extremo de ser en gran parte responsables de su resultado funcional y estético o -no será que carecemos de ejemplos- antifuncional y antiestético.

Los segundos, los empresarios del comercio minorista, tienen también muy demostrada su aportación a la forma y la función del escenario urbano. Se suele resumir la

importancia de este sector acudiendo a lo inconcebible que resulta imaginar el centro de una ciudad sin una amplia y variada dotación comercial, sin tiendas. Esta aportación puede singularizar espacios comerciales urbanos. Así, en Valencia podemos encontrar referencias que contribuyen incluso a crear eso tan etéreo que es la "marca de ciudad": el mercado Central, el Mercado de Colón, la Plaza Redonda (con todas sus calles próximas)... Pero la aportación comercial también puede suponer generar clones urbanos: las mismas enseñas con la misma imagen y estética podemos encontrarlas repetidas sin cesar en las principales calles comerciales de Valencia, Barcelona, Madrid, o Sevilla, por ejemplo. Sean las franquicias dirigidas a consumidores de segmentos de capacidad adquisitiva media (franquicias de la calle Colón en Valencia), sean marcas de lujo para una demanda de élite (tiendas del entorno Marqués de Dos Aguas, Poeta Querol-Plaza del Patriarca, también en Valencia). Más adelante entraré en detalle en el análisis de los factores que identifican éstos y otros espacios comerciales.

Los terceros dentro de este grupo de operadores privados habían sido identificados como los empresarios y profesionales de otras actividades, básicamente terciarias, desarrolladas en el entorno urbano del centro-ciudad. Son los titulares y los ocupados de la hostelería, los espectáculos, los cada vez más abundantes establecimientos relacionados con determinados servicios para las personas como centros de salud y belleza, las galerías de arte y recintos culturales. Estos empresarios y profesionales, junto a los comerciantes, desarrollan actividades que, además de responder a su finalidad económica y de servicio a la población, promueven el uso y la animación de las calles del centro a partir de la atracción de visitantes hacia estos entornos.

Tras los operadores privados, el gráfico de referencia identifica un quinto grupo de agentes con gran influencia en la conformación de los entornos urbanos: los propietarios del suelo. Si dejamos de lado al numeroso colectivo de los propietarios de las viviendas que ocupan como lugar de residencia y a quienes tienen alguna vivienda que sacan al mercado de alquiler, nos quedan principalmente dos grupos. Por un lado los dueños de grandes patrimonios privados materializados, al menos, en la propiedad de inmuebles en el Centro-Ciudad, que en ocasiones tienen un singular valor histórico. Creo que queda claro que me estoy refiriendo aquí a las "familias bien" o "de toda la vida", llamadas también "rentistas". Por otro lado están las instituciones dueñas también de suelo y edificios generalmente de gran valor tangible e intangible. Aquí es de rigor que haga especial mención a la Iglesia como una de estas instituciones con propiedades de inmuebles que, insisto, son de incalculable valor tangible los mismos edificios y el suelo que ocupan, e intangible (su valor como elementos del patrimonio histórico y como símbolo de las creencias y religiones que albergan). En el caso de Valencia, un paseo por los barrios de La Seu-Xerea es ilustrativo al respecto. No obstante, dentro del grupo de instituciones

propietarias de suelo en los principales entornos de la ciudad están también, por supuesto, las distintas administraciones central, autonómica y local, que disponen de edificios y dependencias generalmente en uso.

Estos dos colectivos de propietarios del suelo que he indicado, privados y públicos, son, como los anteriores, determinantes en la conformación de la funcionalidad y la estética que adoptan los entornos urbanos, en especial el del Centro-Ciudad. El resultado final de su intervención, por acción o por omisión, se deriva de que ésta sea la del mantenimiento, la rehabilitación, el abandono y/o incluso la especulación con estas propiedades localizadas en entornos urbanos emblemáticos.

Siguiendo con el gráfico incluido anteriormente, encontramos a los vecinos. Es evidente que los residentes también tienen una responsabilidad en el mantenimiento de los entornos urbanos, en la medida en que el estado de sus viviendas es un factor relevante, y en el sentido también de su contribución al mantenimiento de normas de uso y disfrute del espacio público. Pero su participación en el diseño y la ejecución de políticas de generación - mantenimiento - dinamización de entornos urbanos suele carecer de cauces que faciliten su implicación. Lo habitual es que ésta se limite a los periodos de exposición pública y alegaciones en proyectos urbanísticos que les afecten. En cualquier caso volvemos a encontrar aquí a un agente que es causa y consecuencia de los resultados finales de la confluencia de las diversas actuaciones que se dan en el entorno urbano. Si éstas han resultado armónicas, tendremos un vecindario con todos los defectos y virtudes al uso. Si han resultado deficientes o insuficientes, tendremos probablemente efectos no deseados en la estructuración de la vida vecinal, que serán disfunciones que pueden ir desde un extremo hasta el otro: desde la privatización más o menos descarada de espacios al servicio de una élite como consecuencia de la especulación, hasta la marginalización de bolsas degradadas, pasando por supuesto por la desertización y los desplazamientos de población.

Finalmente en este escenario que es el Centro – Ciudad encontraremos a los visitantes / consumidores. La afluencia de éstos será mayor o menor en función de que encuentren mayores o menores incentivos o frenos para visitar este espacio urbano. Van a ser por tanto el mejor indicador de la eficacia de las políticas diseñadas y de la intervención habida por parte de los anteriores agentes que intervienen en la funcionalidad y la estética del entorno. Si éstas intervenciones han sido acertadas, si el visitante puede encontrar una suficiente – y de calidad - oferta comercial, cultural de ocio, ..., si puede acceder con una razonable comodidad, si puede pasear sus calles y plazas sin hacer una carrera de obstáculos, si, en definitiva, tiene un entorno amable, lo visitará, lo usará, lo disfrutará y volverá. Con éstos últimos concluye la intervención de los diversos agentes que actúan en el espacio urbano, conformando un modelo determinado de Centro – Ciudad.

2. La conformación y las tipologías de los espacios comerciales urbanos.

Todos estos agentes a los que he hecho referencia tienen una continua interrelación: la acción de unos condiciona la de otros y a la inversa. De la confluencia de dichas acciones, o de sus omisiones, resulta la conformación de la ciudad y la de los espacios urbanos que contiene. Por supuesto, estos espacios son multiuso. Una misma calle o plaza puede tener un uso residencial junto al comercial, el de servicios administrativos, el hostelero, el lúdico-estancial, el de contenedor de acontecimientos culturales y artísticos...

Respondiendo a lo que entiendo como uno más de los enfoques a dar en el *II Congreso Internacional Arte y Entorno*, pretendo hacer referencia a continuación a uno de estos usos: el comercial. Y esto se debe a la convicción de que, si somos capaces de desvestirlos de su uso más puramente mercantil, o de relativizarlo, estos espacios comerciales urbanos son el marco de las representaciones vitales de sus actores, que en definitiva somos todos los usuarios de la ciudad.

Remontándonos a mucho tiempo atrás, el intercambio directo de bienes y servicios del oferente al demandante vio su oportunidad de localización física en los cruces de caminos de las ciudades medievales europeas. Estas actividades contribuyeron a conformar las ciudades con focos vitales como los mercados y las calles y barrios gremiales.

Hoy la filosofía, consecuencia lógica de la evolución demográfica, urbana y de infraestructuras, es precisamente, evitar estos "cruces de caminos". La rapidez de los medios de transporte, las infraestructuras viales que rodean a las ciudades para evitar entrar en ellas si no es preciso, la disminución de tiempos de viaje, han convertido al "viajero" en el "trasladado": hay un punto de origen y otro de destino sin escalas intermedias que no sean precisas. Esas escalas que obligaban a un tiempo de estancia, llevaban también a cubrir determinadas necesidades y a realizar un gasto, en ocasiones, en la adquisición de bienes y servicios que no eran de primera necesidad. Se encuentra aquí además una consecuencia tan dolorosa como quizá inevitable: los núcleos urbanos intermedios que se localizan entre los puntos principales de origen y destino dejan de ser receptores de población, aunque sólo fuera de población de paso, con la consiguiente merma del posible enriquecimiento cultural.

Este lento, aunque radical, cambio del entorno llevó a que la actividad comercial en concreto, se desarrolle hoy en un doble marco físico de competencia: entre ciudades por un lado, y entre localizaciones dentro de una ciudad por otro. A su vez este escenario introduce determinados factores clave para esta competencia: la configuración de las áreas comerciales en la trama urbana, su área de influencia, el contenido de su oferta, y

su tratamiento urbano, en especial en lo relativo a accesibilidad y comodidades para el vecino y el visitante.

En definitiva, hoy la actividad comercial, principalmente la de venta al menor, está sujeta al tratamiento urbano que recibe su entorno físico próximo y, a su vez, da o resta identidad a dicho entorno. Y ese tratamiento, que en su mayor parte es competencia de la Administración Municipal, no es ni puede ser homogéneo en los diversos casos que tiene que abordar:

Grandes metrópolis.

Generalmente se corresponden con una, dos o tres ciudades por país que superan muy ampliamente el millón de habitantes y que cuentan con un área metropolitana estructurada por municipios muy próximos y también con una entidad de población notable.

Aquí el concepto de Centro Ciudad es difuso al contener un amplio espacio físico, muy superior al conceptuado como Centro Histórico o núcleo originario de la ciudad, con una diversidad de subáreas comerciales visual y tipológicamente diferenciadas.

Cuentan así mismo con núcleos comerciales de barrio diferenciados entre sí, entre otros factores, por su antigüedad: zonas que también pueden calificarse de históricas, zonas de reciente urbanización, zonas en declive y marginalización.

Por supuesto, disponen de una amplia circunvalación de grandes urbanizaciones y superficies comerciales periféricas.

Grandes ciudades y ciudades medianas-grandes.

Se trata de urbes que rondan entre los 500.000 y el millón-millón y medio de habitantes. El Centro Ciudad es más visualmente perceptible y limitado en su extensión. Aquí este entorno es más identificable con el Centro Histórico. Comercialmente este Centro contiene abundante oferta combinando la de tipo tradicional con la más innovadora, dependiendo de subzonas.

Es habitual en estos casos el desarrollo de nuevas áreas comerciales muy potentes en las zonas de Ensanche propias de la arquitectura urbana de principios del siglo XX. Como en el caso anterior, esta oferta se complementa con la de las aglomeraciones comerciales de barrio, generalmente articuladas en torno a equipamientos que juegan un papel focal, como los mercados de alimentación y los grandes supermercados en algunos casos centros comerciales y de ocio de dimensiones medias.

En estas ciudades también están presentes los grandes establecimientos comerciales y de ocio periféricos, que se nutren de una demanda suficiente en un área cautiva de extensión limitada

Ciudades medianas.

Nos movemos aquí en tamaños de población de 100.000-500.000 habitantes. El *Centro Ciudad* se hace cada vez más compacto e identificable. Generalmente contiene una oferta comercial suficiente y que reúne los ingredientes necesarios para captar demanda de un área de influencia desde los 50 a los 100 Kms., según la localización concreta de la propia ciudad y de otras ciudades competidoras.

Se mantiene el equipamiento comercial de barrios como en los casos anteriores.

La oferta periférica persiste pero ya adquiere dimensiones de alguna menor intensidad, así como tipologías donde, en conjunto, empieza a percibirse un mayor dominio de lo comercial frente a lo puramente lúdico.

Ciudades medianas-pequeñas.

En el caso de ciudades que se sitúan entre los 50.000-100.000 habitantes se mantiene el esquema anterior. Pero el Centro Ciudad ya suele resultar plenamente identificado y percibido como el Centro Histórico. Se van acotando los espacios. El equipamiento de barrios disminuye acercándose a la oferta de comercio puramente de proximidad o de tipo básico.

Ciudades pequeñas.

En ciudades de menor tamaño a los descritos anteriormente, el referente casi exclusivo es una zona reducida a determinadas calles y plazas que conforman el Centro Histórico. El comercio de barrio se va reduciendo más a un equipamiento de proximidad escaso y es habitual contar con alguna superficie comercial periférica de dimensiones medianas.

Núcleos rurales.

Por último encontramos los pequeños núcleos rurales y semirurales donde el equipamiento comercial es de tipo básico, si no se dan situaciones de desabastecimiento. Las necesidades de estas poblaciones se compensan en parte con la venta ambulante, pero obligan a sus habitantes a realizar desplazamientos para satisfacer determinadas demandas.

Pero además del tamaño de las ciudades, otros factores inciden de modo determinante en la conformación de Áreas Comerciales Urbanas:

- Su trama económica: ciudades industriales, ciudades de negocios, ciudades como polos de innovación tecnológica, ciudades del sector agroalimentario, ciudades turísticas de costa, de interior, de turismo cultural-urbano, de turismo temático..., etc.
- Su localización geográfica: proximidad/distanciamiento a otros polos de mayor, menor o similar potencialidad comercial y de otros servicios, como elemento fundamental en la conformación de los mapas gravitacionales.

En definitiva el escenario contiene infinidad de particularidades que son las que finalmente definen la tipología de las Áreas Comerciales Urbanas y las necesidades de actuar urbanísticamente en ellas. Por supuesto, esto obliga a entender el presente documento como unas reflexiones generales que deben particularizarse en cada caso.

3. Consideraciones finales: la estética y la atractividad de los espacios comerciales urbanos.

El encuentro entre los agentes que he señalado y que operan en la ciudad, con los distintos espacios comerciales que también he reseñado, da lugar a la funcionalidad y la estética de estos entornos. La funcionalidad ya ha quedado reflejada al hacer referencia a los distintos espacios comerciales que se generan en según qué tamaños de ciudades. La estética es frecuentemente - como resultado global, no en sus manifestaciones individuales respecto a cada objeto - consecuencia espontánea de la conjunción de las intervenciones de cada agente afectado en estos entornos. Desde este planteamiento, la estética resultante de los espacios comerciales es imprevisible. El diseño de un entorno urbano desde las oficinas de planeamiento de un ayuntamiento puede contener loables intenciones, incluso se materializa, de modo más o menos adecuado, en las cuestiones más palpables: la accesibilidad a la zona en cuestión, la red de aparcamientos en superficie y/o en subsuelo, la ubicación de las paradas del transporte público, la amplitud de aceras de una calle o su peatonalización-semipeatonalización, la generación de espacios abiertos, etc. Todas estas cuestiones pueden haber resultado acertadas en sus grandes directrices, pero posteriormente deben materializarse en actuaciones concretas: los materiales y colores de la pavimentación, el diseño y la ubicación de una marquesina de parada de autobús, de un contenedor de residuos, de una papelera, de una jardinera, de un bolardo, de los sistemas de iluminación artificial... y la conjunción de todos estos elementos.

Y esto desde la parte pública, porque paralelamente desde la parte privada (locales comerciales y de otros servicios en planta baja) se proyecta también una estética de conjunto como suma de los diseños y estados de conservación de las fachadas de los establecimientos, los escaparates (diseño y contenido), la visibilidad hacia los interiores, la rotulación (tamaños, materiales, colores, tipografías...) el mobiliario, la iluminación, la prolongación del local hacia la calle con la ocupación de espacio público...

La espontaneidad estética resultante es de lo más dispar pero desemboca en un paisaje urbano que reviste de una mayor o menor atractividad hacia los vecinos y visitantes. En base a este aspecto, y obviamente a la funcionalidad que contiene, un espacio comercial va a ser más o menos competitivo en la trama de entornos urbanos y periféricos que están complementándose al tiempo que compitiendo entre sí.

Por tanto estos aspectos que he ido reseñando se materializan en una consecuencia vital para el desarrollo de las ciudades: la necesidad de que las áreas comerciales urbanas continúen siendo polos de atracción para la población, como elementos estructuradores de las condiciones de vida urbana. En esta línea, parece que queda incompleto el hecho de hablar de los espacios comerciales urbanos sin hacer referencia a la competencia de las grandes superficies periféricas comerciales y de ocio. Efectivamente el vecino / consumidor o está en un entorno o está en el otro, por lo que se convierte en el objeto del deseo a disputarse entre las aglomeraciones comerciales competidoras: las urbanas, que también compiten internamente, y las periféricas. Estas últimas ofrecen atributos en los que la competencia de las zonas comerciales urbanas es muy limitada, o al menos más débil: rapidez de accesos (aunque en determinadas fechas y horarios hay que ser algo precavidos en este aspecto), facilidad de aparcamiento, limpieza impecable, seguridad, protección frente a las condiciones adversas meteorológicas, comodidad en la circulación interior.

En la ciudad debemos atemperar el efecto negativo que las limitaciones que tenemos frente a las grandes superficies periféricas en estos aspectos (algunas inevitables) ocasionan sobre la atractividad de visitantes hacia los espacios comerciales de Centro -Ciudad. Y contamos para ello con los atributos que más identifican el entorno urbano: su historia, su patrimonio y el uso y disfrute de sus espacios públicos. Pero esta es la base de la fortaleza del entorno urbano. Es preciso complementarla con una adecuada coordinación de las acciones de los diferentes operadores que intervienen en este espacio buscando los resultados óptimos en el fondo (la funcionalidad del entorno de la ciudad) y en la forma (su tratamiento y la estética resultante).

La experimentación del espacio: arte y arquitectura / Experimenting Space: Art and Architecture.

Maia Rosa Mancuso

Profesora de la Academia de Bellas Artes de Palermo, Italia.

Resumen: Vivimos en una práctica constante de la hibridación de conocimientos. La transgresión disciplinaria permanente entre las artes y la arquitectura, la pérdida de referencia antes ciertos y absolutos (la oposición urbana/rural, natural/artificial, la relación entre público y social) modifican nuestra experiencia general del espacio. El espacio urbano se convierte en el escenario de una reescritura del sentido a través del trabajo de artistas y arquitectos. La experiencia italiana se resume en las siguientes categorías: la calle, la plaza, el edificio, el espacio underground, vacíos urbanos y periferia. Las imágenes de la obra de Maurizio Nannucci Polifonía, acompañan el texto y proponen un ideal comentario sonoro.

Palabras clave: Experimentación, arte, arquitectura, espacio público y participación, la experiencia italiana.

Abstract: We practice a constant hybridization of knowledge. The continuing disciplinary trespassing (including arts and architecture), the loss of reference before certain and absolute (the opposition urban/rural, natural/artificial, the relationship between social and public) affect our general experience of space. Urban space becomes the arena for a rewrite of sense, through the comparative work of artists and architects. The Italian experience is summarized in the categories: "the road", "the square", "beyond building", "the underground space", the urban suburbs". Images of the work of Maurizio Nannucci "Polyphony", accompany the text and suggest an ideal sound comment.

Key words: Experimentation, art, architecture, public space and participation, the Italian experience.

¿Qué espacio? natural, urbano, cibernético¹, artificial, social, público... Vivimos todos estos espacios juntos y no los podemos pensar como distintos, cada categoría que tiende a definir modos separados se revela por lo tanto poco practicable.

Natural, urbano, artificial: también aquí observamos como las distinciones son cada vez más frágiles, la ciudad es cada vez más ciudad territorio, que sobrepasa y engloba partes de naturaleza al interior.

La misma definición de lo que se entiende por naturaleza o ámbito natural, nos hace considerar la noción de ésta, no como hecho constitutivo originario, sino en un sentido más próximo a nosotros en el que el dato de naturaleza se contamina con la intervención del hombre, como sucede por ejemplo en la noción de paisaje, en la cual la naturaleza conecta con el artificio y se acoge a ella, como parte integrante, la demanda de modificación. Los continuos desbordes ponen en marcha procesos de hibridación, y esta dialéctica abierta es parte de nuestra experiencia actual del espacio.

Cibernético, social, público: cada vez más el espacio se connota como espacio de la comunicación, espacio de la relación, pero no siempre lo que se connota a una función pública es social a una práctica de participación real que crea realmente lo que llamamos comunidad.

Si de una parte las enormes posibilidades de desbordamiento en la virtualidad (la comunicación a distancia, las redes, el social *network*) inauguran espacios nuevos de relaciones independientes a una experiencia concreta del espacio, y lo social de la plaza se sustituye al *forum*² (término antiguo para viejas y nuevas prácticas de relaciones), nuestros centros urbanos invadidos por la publicidad y el *shopping-center* se arriesgan a perder su identidad para obedecer a la lógica inexorable del consumo en masa

Hoy es la periferia urbana, el lugar en el que poner en marcha prácticas de reapropiación del espacio y de su uso público, conectadas a una función totalmente social, participativa, recuperando el sentido auténtico de vivir asociado. Lugares marginales, en donde son más vivos los contrastes y donde el arte se enfrenta, fuera de la lógica del mercado, con su nueva función social.

Arte y arquitectura: No es nueva la estrecha relación entre las distintas prácticas del arte, y la historia actual de la relación entre arte y arquitectura no puede prescindir de la complementariedad de las experiencias artísticas y arquitectónicas en las primeras décadas del s. XX (futurismo, constructivismo, expresionismo, neoplasticismo).

La arquitectura hoy, bajo el impulso de una fuerte urgencia comunicativa, informativa y mediática, tiende a hacerse evento y se relaciona continuamente con las demás artes. De hecho asume los procesos de rápido consumo de la imagen, transitoria, una aparición efimera. Las fachadas se convierten así en sutiles pantallas, receptoras de signos, luces, sonidos (J.Nouvel, T.Ito, Herzog- De Meuron etc...).

El espacio de esta nueva arquitectura tiende a convertirse en el de su piel exterior: un espacio telemático, y este nuevo espacio tiende a disolver la concreción física del edificio³.

La experimentación abierta, la expresividad estimulada, el recurso de materiales inéditos, también restos, la actitud de plasmar el edificio como si se tratase de una escultura, el impulso gestual e instintivo, la voluntad autorreferencial (Gehry, Libeskind, Eisenman, Foster) caracterizan el nuevo escenario arquitectónico. De las otras artes se queda con la dinámica de libertad creativa, la actitud al desconcierto, a poner y reponer en juego, a pensar en otros términos la relación entre arquitectura y espacio urbano, fuera de cualquier ejemplo mimético, así como la insistencia a descomponer y fragmentar abandonan las certezas de la geometría euclidea para crear nuevas posibilidades de relaciones (estética del caos, geometría de fractales y geometría topológica).

Pero si la arquitectura desde un punto de vista tiende a resolver sus procesos en sentido artístico, cada vez más asistimos a un interés muy fuerte de los artistas contemporáneos a experimentar el espacio, (natural, arquitectónico, urbano, público, social) tradicionalmente campo de la cultura arquitectónica y urbanista.

Parece que ya no sea posible delinear límites precisos, y el contexto predominante es el de la contaminación continua entre prácticas y géneros del arte (G. Matta-Clark, V. Acconci).

La indagación de estos territorios fronterizos tienen que ver también con la relación entre arte y naturaleza, de la que es muy importante la relación entre naturaleza y artificio, y sus distintos niveles de modificaciones y relaciones reciprocas inducidas⁴. La naturaleza como proyecto, materia y no solo como campo abierto a la intervención artística. Si la naturaleza tiende a lo artificial, la arquitectura se hace "natural", mimética (Ambasz, Ando, Ito, Kuma)⁵.

La reflexión del arte total recorre las etapas de un camino de sinergía, que parte de la utopía wagneriana (1851) y atraviesa la experimentación de las vanguardias para reflexionar sobre la nueva sinergía del presente. A través de medios diversos (la luz...) los artistas (Dan Flavin, R. Maier, etc...) convierten también en objeto de experimentación el espacio sagrado.



Auditorio de Roma de renzo Piano. Maia Mancuso. 2010.



Polifonía de Maurizio Nannucci, 2002. Maia Mancuso. 2010.

La ciudad como laboratorio: si el espacio para la acción artística, ya no limitado en el interior cerrado de los museos, se convierte en el espacio de la ciudad, prácticas y relaciones de participación nuevas interesan a la relación artista-usuario. La intervención artística se convierte en una ocasión para redefinir algunos lugares de la ciudad. Espacios marginales, áreas inutilizadas, y lugares de tránsito, se convierten en lugares privilegiados para intervenciones *site-specific*⁶.

En los mismos espacios donde ha fallado la cultura urbanística del *zoning* y de los standards, interviene la performance, dialéctica, provocadora de los artistas para asignar a ellos una nueva posibilidad de uso y una nueva hipótesis de existencia. El arte se mide con la recaída social, y se convierte, sobretodo, en una forma de comunicación que interactúa con la comunidad que en esos lugares habita y vive. Arte y arquitectura se conectan de nuevo en el espacio real, dentro de una función común pública, social y plenamente humana.

La 11ª Bienal de Arquitectura de Venecia (*Out There: Arquitetture Beyond Building* "arquitectura más allá del construir") ha hecho suya la demanda de contaminación disciplinar y lingüística como un momento fuerte del que partir hacia una nueva ética al hacer arquitectura. Más allá de los edificios para colmar un vacío y recuperar, a través de las prácticas de participación alargada, nuevamente el sentido de pertenencia a los lugares y de identidad⁷.

El espacio urbano: intervenciones metropolitanas.

(Arte, espacio público y participación).

Tres libros contribuyen a construir nuestra actual percepción del espacio urbano. Dos son coetáneos, los dos han sido publicados en el 1972, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y *Aprendiendo de Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott- Brown, Steven Izenour; el tercer libro *Los no lugares* de Marc Augé, ha sido publicado sólo veinte años después.

El primero, *Las ciudades invisibles*⁸, construye un imaginario urbano fuertemente arraigado al sentimiento del lugar, cada una de las ciudades descritas tiene una fuerte identidad y un reconocimiento legado a la presencia de un elemento. Tras décadas de frío funcionalismo nos ofrecen una posibilidad de fuga en la visión y en el poder evocativo de la fantasía y en este viaje somos concientes de recuperar la matriz identitaria del *genius loci*.

El segundo, *Aprendiendo de Las Vegas*⁹, invierte cualquier punto de vista tradicional, proponiendo nuevos modos de uso y de consumo de la ciudad contemporánea, en la que sus signos y figuras adquieren el control de los trazos (carreteras) y volúmenes (edificios),

y la modernidad se convierte en la seguridad de una condición de transitoriedad y fragmentación. La atención de esta disciplina – pasa - de los elementos arquitectónicos al proceso y la relación entre ellos... La red vial ... pasa a ser un elemento - central y - fundador del espacio público; a la centralidad del espacio público tradicional (plazas y calles) - se sustituyen- los lugares de infraestructuras y de redes¹⁰, en grado de expresar nuevos significados. La secuencia de signos viene directamente absorbida por los edificios como citaciones literarias¹¹ y el edificio se hace cartel, anuncio, mensaje publicitario de forma explícita.

El tercero, *Los no lugares*¹², define la alteridad de lugares que se oponen a cualquier práctica relacional, pero que nos miran de cerca, lugares de tránsito (aeropuertos, estaciones, automóviles, carreteras, trenes, aviones, supermercados, hoteles, aparcamientos, etc.) lugares que no nos acogen aunque nos ven masivamente presentes. Son los lugares de lo standard, de los procedimientos compartidos, todos iguales, anónimos, pero también tranquilizantes en la certeza de su homologación (se sabe anticipadamente lo que se puede encontrar en ellos). Lugares sin identidad, sin memoria, que no nos pertenecen individualmente. Son lugares reclamados fuertemente por la sociedad consumista, lugares que sustituyen la identidad del lugar al que pertenecen e interpretan nuestra forma de ser, en el fondo tristemente todos iguales.

La experiencia italiana: La arquitectura contemporánea en Italia no está casi nunca presente en el centro histórico de la ciudad, estos se mantienen en un estado de monumentos intangibles, donde el nivel de acogida a lo nuevo se limita a operaciones de maquillaje, como máximo interesan las intervenciones de decoración urbana¹³.

Compete al arte, ya fuera del museo, revitalizar el espacio urbano, con intervenciones *site-specific* en las cuales los artistas son llamados a intervenir sobre un lugar dado con obras pensadas específicamente para ese lugar (Torino 2002 *cobertura del passante ferroviario*, Mario Merz, *Igloo fontana*, Giuseppe Penone *L'albero giardino*), o sustituirse a la publicidad con operaciones como *Arte sui ponteggi* (arte sobre los andamios), Milán 2004, o en la crónica *Manifiesto de Torino* 2001, con intervenciones relacionales.

En todos estos casos se discute nuestra percepción habitual de espacios conocidos y consumados, y se crea un grado de participación activa del ciudadano-paseante, usuario por casualidad de la obra.

La ciudad se convierte en el espacio de la acción artística. La acción artística se produce "recreando" los distintos espacios de la ciudad, con intervenciones *site-specific*. El arte es sobretodo comunicación, relación activa entre nosotros y el contexto humano, social y ambiental.

Del graffiti urbano, a los *writers* y a la *street-art*, el espacio racional de la calle se convierte en un proceso hacia la visión juvenil, y hasta algunas administraciones ponen a disposición espacios especiales para estas tipologías de acciones en el interior de un programa preciso de política social y de recuperación.

El reconocimiento propuesto tiene que ver con los elementos constituidos y distintivos del espacio urbano: la calle, la plaza, el edificio, el espacio *underground*, vacios urbanos y periferia. Para cada uno de ellos han sido elegidas algunas significativas intervenciones artísticas en Italia

La calle.

Cristo e Jeanne Calude, *The wall drapped*, Roma 1974/Torino 2008, Maurizio Nannucci *Bolso de compras*, Florencia 1997, *Luci di Artista* (luces de artista) Palermo 2004/Torino 2008

En Enero de 1974, Christo empaquetó en Roma los cuatro arcos de Porta Pinciana, es decir, el trayecto de muro antiguo Aureliano que va de Villa Borghese a Via Veneto. Utilizando un tejido de polipropileno y cuerdas, el artista ha envuelto los dos lados del muro, la parte superior y los arcos. La instalación formaba parte de la exposición *Contemporánea* de Achille Bonito Oliva y su realización, que duró cuatro días, fue documentada por el fotógrafo Vittorio Biffani. La participación del público es una parte esencial de este trabajo en donde el espacio urbano se convierte en obra de arte total.

La calle como espacio de relación en la obra de Maurizio Nannucci, *shopping bag*, (bolso de compras) no hay ninguna razón para creer que el arte existe Florencia 1997.

La instalación de Pierluigi Cerri en la calle Spasimo en Palermo (*Iluminaciones de artista* Kals'Art 2004) recorre los antiguos trazados históricos entre la tradición operativa y la reinvención del lugar.

A través de la calle, Luigi Mainolfi, *Luces de artista*, (vía Garibaldi, Torino 2008) nos captura con una historia: *Él y el arte de andar en el bosque*, narración en forma de cuento que se desarrolla afirmando el camino: la calle como espacio narrativo.

La plaza.

Claes Oldenburg, *ago*, *filo e nodo* (Aguja, hilo y nudo) Milán 2000. *Mimmo Paladi- no*, (montaña de sal) 1995, instalaciones temporáneas Nápoles, Piazza Plebiscito. Daniel

Buren, *Tappeto volante* (alfombra voladora) Piazza Palazzo di cittá. *Luci d'artista* (luces de artista) Torino 2008.

Ago, filo e nodo, (aguja, hilo y nudo) de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, (recualificación de Piazza Cadorna en Milán 2000). No se trata de una plaza verdadera y propia, más bien de una ampliación por redefinir a través de la acción artística: reconexión.

La obra, *site-specific*, viene encargada por la administración del ayuntamiento, a través de la solicitud de Gae Aulenti, proyectista encargada. Gran ampliación de lo vanal, que aún con las grandes dimensiones la obra no es monumental. La obra crea un zurcido simbólico del tejido urbano, Oldenburg vuelve a proponer los tres colores del metro y materializa a través del cruce la plaza de la estación Cadorna, lugar de intercambio y de flujo.

Nápoles, Piazza Plebiscito, instalaciones temporales: Mimmo Paladino, *Montagna di sale*, (Montaña de sal) 1995. La ópera nació en Sicilia, cinco años antes en 1990 para la Novia de Mesina de F. Schiller, (Gibellina, junto a la obra blanca de el Cretto de Burri), inspirada en los cúmulos de sal que marcan toda costa siciliana de Trapani a Marsala, y propone una, elevándolo a símbolo universal del paso del tiempo. Aparecen aquí y allá partes de los caballos de forma oscura, y la forma, blanca, eterna e incorruptible, de repente parece devenir provisional. En analogía con la relación de la forma del espacio urbano, la obra revela su significado.

Daniel Buren, *Tappeto volante* (alfombra voladora) Piazza Palazzo di cittá, *Luci d'artista* (luces de artista) Torino 2008.

La obra creada en 1999 para iluminar la plaza del ayuntamiento, fue posteriormente trasladada, después se instaló en frente del Palacio de la ciudad a partir de 2004. La nueva edición de *Las luces de artista*, Turín 2009, prevé una expansión. El artista utiliza pequeñas cajas de color rojo y azul, dispuestos de forma alterna, que colgaba de cables de acero iluminados por la noche convierten el gran vacío de la plaza en un interior. El trabajo de gran efecto, reveló un nuevo espacio de la plaza, y la fachada del ayuntamiento.

Más allá del edificio.

Fortunato Depero, Pabellon Campari (1928)/ Milán Arte sui ponteggi (arte sobre los andamios) Carla Accardi (2003), Paola Di Bello (2002), Francesco Simeti (2004)/ Maurizio Nannucci, Polifonía, Roma 2002/ Rebecca Horn, Luces de artista, Monte de capuchinos, Torino 2008.

Más allá de la piel, la tectónica, más allá del mismo edificio. En el tejido urbano de la ciudad histórica sin compromisos.

Más allá del edificio porque lo que cuenta es el mensaje publicitario, simbólico, el edificio se convierte en imagen publicitaria o se presenta en la escena con un fuerte mensaje icónico (Fortunato Depero, Pabellón Campari, 1928).

De modo diverso, pero ocupando igualmente el espacio normalmente ocupado por la publicidad en grandes telas proyectivas que visten los andamios de los edificios en restauración, y proponiéndose, en un cierto sentido, como "publicidad alternativa", en *Alto, Arte sobre los andamios* (Milán 2002/2004) el edificio desaparece, como edificio, y emerge para favorecer el diálogo del arte con el ciudadano usuario ocasional. El arte se usa como una publicidad diferente, que dialoga y se enfrenta a los códigos del mensaje comercial, (repetición, gran formato, colores intensos, texto e imagen) para una concepción crítica de la realidad que nos rodea y la no sumisión a las leyes del mercado. *I shop therefore I am*, (compro luego existo), de Bárbara Kruger, se convierte en un icono del uso crítico de la imagen publicitaria).

Recordamos entre los muchos proyectos milaneses el de Carla Accardi, *Ricomposte tinte* (2003) sobre la fachada de la iglesia de San Fedele, o el de Paola Di Bello en el patio de Brera, *El enigma del ahora* (2002), de la sugestión metafisica, que cubre el reloj en restauración y asume a modo de reloj de sol la estatua del Canova de Napoleón como Marte pacificador con el montaje de dos momentos en los que la estatua marca el tiempo con dos sombras opuestas, en distintos momentos del día.

De diversa naturaleza es la intervención de Francesco Simeti, Hawks & Caves, Milan, *Puerta Garibaldi* (2004), solo en apariencia decorativa se convierte en la nueva piel, creando una nueva fachada dispuesta a aceptar el mensaje comercial.

También observamos el proyecto de Maurizio Nannucci *Polifonía* (2002) en Auditorio de Roma de Renzo Piano, donde las palabras de neón azul y rojo en diálogo con la arquitectura demuestran su significado.

Así la entrada en el espacio arquitectónico nos transporta a la magia de la música, y el Auditorio de Renzo Piano se une estrechamente al comentario narrativo y sonoro del artista que nos sumerge hasta el fondo en el poder evocador de las palabras, y aún más de la música, antes de la experiencia directa en las salas apropiadas.

En Torino la capacidad visionaria de Rebecca Horn, nos cuenta la imaginara ciudad,

Monte del capuccini, *Piccoli spiriti blu*, *luci di artista* (monte de los capuchinos, pequeños espíritus azules, luces de artista 2008) y la noche se puebla de pequeñas criaturas celestes.

El espacio underground.

Nápoles línea 1, el metro urbano (a partir de mediados de los '90, con la coordinación artística de Achille Bonito Oliva), proyectos de Gae Aulenti (estación Museo e Dante), Atelier Mendini (Salvator Rosa, y Materdei), Doménico Orlacchio, (estación Cilea). Se registran entre otras las obras de Nicola De Maria, Carlo Alfano, Jannis Kounellis, Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto en la estación Dante, foto de Mimmo Jodice en la estación Museo, y los de Chia, Paladino, Cucchi a Salvator Rosa. La idea es la de dar una forma fuertemente identitaria a estos lugares de tránsito, rechazando soluciones estandarizadas y anónimas, es decir, hacer un lugar preciso.

Los proyectistas muestran una atención particular a las conexiones con el tejido urbano de la superficie. Incluso los edificios vecinos están involucrados en este proceso de redefinición de los espacios urbanos, véase en particular la rehabilitación de las fachadas ciegas de los edificios que rodean la estación de Salvator Rosa, diseñada por Alessandro Mendini, por el artista Mimmo Rotella, Ernesto Tatafiore, Gianni Pisani, Mimmo Paladino (Nápoles 2001).

Arte totalemente público que se conecta a los ritos de paso en una dimensión interdisciplinaria para proponer una nueva síntesis entre arte, arquitectura y ciudad.

Vacíos urbanos y periferia

Grupo Stalker, Botto e Bruno, Blu, desde el borde de la ciudad más allá de una mirada. El grupo Stalker, laboratorio de arte urbano, busca, investiga y actúa sobre el territorio, con una particular atención en las áreas marginadas y en los vacíos urbanos, espacios abandonados o en vía de transformación. Estos espacios, denominados Territorios actuales, que constituyen el negativo de la ciudad construida se convierten en el objeto de trabajo del grupo, que indaga las continuas mutaciones de éstos, convertirse en otros, a través de la experiencia directa y el testimonio.

La práctica de caminar se hace práctica estética, social, relacional, de conocimiento y transformación del territorio, de exploración de lugares que por su falta de definición resultan felizmente en espera. En el 1995, la acción del grupo se dirige al territorio de Roma, desvelando las nueva complejidad y potencialidad de las áreas marginadas, en oposición del valor reconocido del centro.

De aquí los walkscapes, paisajes caminados, transcripciones de experiencias de viajes.

El trabajo de Botto y Bruno *Just for one day* a través del Naviglio Grande (Milán, En Alto, 2004) reflexiona sobre la desorientación y la pérdida de identidad de las periferias de la ciudad, no-lugares, que atestiguan el error de la utopía social de los años '60/'70 en la cual una nueva urbanística racional construía barrios nuevos y ciudades paralelas alrededor del centro de la ciudad.

El uso de colores ácidos, las visuales especiales, la presencia del desolado paisaje urbano vacío u ocupado por una sola persona, se convierten en una característica de su trabajo de foto-edición.

Estos artistas de Turín dan voz a estos paisajes desolados y tal vez incluso una posibilidad de redención.

A veces, sus visiones de los suburbios invaden el espacio completamente cerrado de una galería de arte, techo, paredes, suelo, envolviendo al espectador y no hay otro objeto que el espacio como un contenedor para una vida donde la gente y los objetos viven lo mismo, abandono.

Blu, ciudad, arquitectura y el arte de la calle.

Juego, identidad, repetición, comunicación, aleatoriedad, contaminación, técnica minuciosa, detalle, y todavía construcción, paredes, pintura, dibujo, textura, material, color o monocromo. El muro como una página, donde el trabajo se inscribe en el formato, la conquista del espacio sin permiso, los suburbios como un lugar en el que colocar su firma.

Notas:

- ¹ Se debe a Nicolas Schöffer, en el 1956, el primer ejemplo de obra de arte cibernética y su *CYSP 1* es una escultura dinámica que conjuga luz, sonido y movimiento, es capaz de mutar su estado a través de revelaciones ambientales externas.
- ² El Foro Antiguo, verdadera y propia plaza cívica, era el centro de la vida religiosa, política, jurídico-administrativa y económica de la ciudad romana, era también el centro de la vida pública en todas sus funciones principales, es decir, era el lugar público por excelencia.
- ³ Un hilo conductor comunica una parte considerable de la búsqueda artística y arquitectónica desde el final de los años 50 a hoy, es la práctica de la reducción (o de la ausencia) bajo forma de mascara u ocultación (Christo), de la experimentación de vacio (el jardín zen, el monello de Chaplin, la casa japonesa, casa XI

- de Peter Eiseman, la casa del retiro espiritual de Emilio Ambsaz o también Yves Klein, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Donald Judd, Mies Van der Rohe, Philip Jonhson, Mario Mertz, Joseph Kosuth...etc) y de la desmaterialización (Jean Nouvel, Toyo Ito, Herzog-De Meuron, etc.).
- ⁴ Land art, earth art, environmental art, son algunos de los términos que definen prácticas de intervención artística en relación al lugar natural. Se trata normalmente (en el caso de intervenciones Land art o Earth art) de acciones a gran escala, que comportan una modificación del lugar natural a través del uso de elementos naturales o artificiales. El artista crea por adición o sustracción de materia con intervenciones site-specific y su modificación del lugar natural tiene, en general, un carácter provisorio. En el caso de Spiral Jetty de Robert Smithson (1970), está previsto que la naturaleza con el tiempo reabsorba la modificación realizada por el artista.
- ⁵ Entre mímesis y analogía vean en particular la obra de Fukuoka (1994) o el proyecto para el laboratorio de investigación Schlumberger (1986) de Emilio Ambsaz, el observatorio Kirosan de Kengo Kuma (1994), la mediateca de Sendai de Toto Ito (2001), el estadio olímpico de Pekín de Herzog-De Meuron (2008).
- ⁶ Un caso particularmente interesante es el de las intervenciones artísticas en las estaciones de la Línea 1 del metro de Nápoles.
- ⁷ Out There: Architecture Beyond Building, Venecia 2008, XI Bienal de Arquitectura, dirigida por Aaron Betsky.
- 8 CALVINO, I. Le città invisibili, (Las ciudades invisibles). Torino, Einaudi, 1972. Entre la memoria y el deseo se da forma el sentimiento del lugar, redescubierto como valor identitario. En el campo artístico se experimentan, en los mismos años, intervenciones site-specific, que hacen suyas las relaciones con el lugar.
- ⁹ VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.; IZENOUR, S. Learning from Las Vegas. MIT Press 1972, (Aprendiendo de Las Vegas). Venecia, Cluva, 1985. Hacia una estética de la periferia, a través de la relevación de los signos del "paisaje ordinario" de una America suburbana. Del tejido a la autopista, a la cinta, a la "strip", del edificio a la imagen icónica que resume la destinación de uso, al cartel.
- ¹⁰ AYMONINO-VALERIO, A. y MOSCO, P. Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero. Skira, Ginevra-Milano, 2006.
- 11 AYMONINO-VALERIO, A. v. MOSCO, P. Op. Cit.
- ¹² AUGÉ, M. Nonluoghi, Introduzione a una antropologia della surmodernità. Milano, Elèuthera, 1993.
- ¹³ Entre los proyectos arquitectónicos más recientes se mencionan las siguientes intervenciones romanos: el Auditorio della Musica de Roma de Renzo Piano (2002), la Iglesia Dives Misericordiae (2003) y el Museo de Ara Pacis (2006) de Richard Meier, y la Iglesia del Santo Rostro de Jesús (2006) de Pietro Sartogo y Nathalie Grenon, situada en la Magliana; están ultimando en Roma la expansión de la Macro por Odile Decq y el projecto de el Maxxi de Zaha Hadid.
 - Entre ellas el Museo de Ara Pacis, tiene su ubicación en el tejido antiguo de la ciudad, otras o se encuentran en zonas urbanas vecinas (Macro, Maxxi y el Auditorio de Piano), o en las zonas de recuperación (MACRO Future en el ex matadero de Testaccio) o en la periferia urbana (Iglesia Dives Misericordiae, Roma, Tor Tre Teste, periferia oriental, y la Iglesia del Santo Rostro de Jesús, situada en la Magliana)..

Bibliografía:

La experimentación del espacio: arte y arquitectura:

AA.VV. Arti e Architettura 1900-2000, (a cura di G. Celant). Skira, Ginevra-Milano 2004.

CELANT, G. Artmix Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione. Felrinelli, Milano 2008.

DALL'OLIO, L. Arte e architettura Nuove Corrispondenze. Torino, Testo e immagine, 1997.

GAROFANO, L. Artscape, L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo, Postmedia books, 2007.

LEONI, F. L'architettura della simultaneità. Roma, Melteni, 2001.

PRESTINENZA, L. Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura 1976-2001. Torino, Testo e immagine, 2001.

VIDLER, V. La distorsione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna, Postmedia books, 2008.

El espacio urbano: intervenciones metropolitanas.

G.AMENDOLA, La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea. Roma-Bari, Laterza, 1997.

M. AUGÉ, Nonluoghi, Introduzione a una antropologia della surmodernità. Milano, Elèuthera, 1993.

A. AYMONINO, V.P. MOSCO, *Spazi pubblici contemporanei- Architettura a volume zero*. Ginevra-Milano, Skira, 2006.

BIROZZI, C. e PUGLIESE, M. (a cura di), L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori. Milano, Bruno Mondatori, 2007.

CALVINO, I. Le città invisibili, Einaudi, Torino, 1972.

CARERI, F. Walkscapes, Camminare come pratica estetica, Einaudi, Torino, 2006.

FERRI, P. y FONTI, D., CRESCENTINI, M. (a cura di). *Io arte, noi città, natura e cultura dello spazio urbano*, Gangemi, Roma, 2006

GALAL, C. Streetart, Auditorium, Milano 2009

MELLO, P. Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano, Bollati Boringhieri, Torino 2002

PERELLI, L. Public Art. Arte, interazione e progetto urbano, Franco Angeli, Milano 2006

VENTURI, R., SCOTT-BROWN, D., IZENOUR, S. earning from Las Vegas, MIT Press 1972, (trad. it. *Imparando da Las Vegas*, Cluva, Venezia 1985).

Las exposiciones universales: innovación, arte y ciudad / The Universal Exhibitions. Innovation, Art and City.

Laura Lizondo Sevilla.

Profesora ayudante en el departamento de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A.V. (U.P.V.). Investigador del Instituto de Restauración del Patrimonio.

José Santatecla Fayos.

Doctor arquitecto por el departamento de Proyectos Arquitectónicos (U.P.V.) y profesor asociado en la E.T.S.A.V. Investigador de la estructura Arte y arquitectura contemporánea.

Jorge Martín Grau.

Arquitecto doctorando en el departamento de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A.V. (U.P.V.). Investigador del Instituto de Restauración del Patrimonio.

Berta Pérez-Accino Marco.

Arquitecta doctoranda en el departamento de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A.V. (U.P.V.) Investigadora del Instituto de Restauración del Patrimonio.

Resumen: El presente artículo revisa el nacimiento, implantación y desarrollo de las primeras Exposiciones Universales señalando los principales hitos que han existido en su, relativamente, corta historia. Además de tener en consideración las características comúnmente aceptadas para este tipo de espacios, resultará de interés plantear un estudio evolutivo donde se apreciará el tránsito desde el edificio único, representativo, a la agrupación de pabellones en torno a uno principal, e incluso a la dispersión de localizaciones. Finalmente, se presentan las Exposiciones Universales como generadoras del crecimiento y desarrollo de las ciudades y cómo indicadores de innovación para el Arte y la Arquitectura.

Palabras clave: Exposición Universal, edificio unitario, pabellón, arquitectura desmontable, planificación urbana, industrialización.

Abstract: The present article reviews the birth, implantation and development of the first Universal Exhibitions indicating the main landmarks that have existed in his, relatively, short history. Besides to have in consideration the characteristics commonly accepted for this type of spaces, it will turn out from interest to raise an evolutionary study where the transit will be appraised from the representative single building, to the grouping of pavilions around one main one, and even to the dispersion of locations. Finally, the Universal Exhibitions like of the growth and development of the cities appear generating and how indicating of innovation for the Art and the Architecture.

Key words: Universal exhibition, unitary building, pavilion, detachable architecture, town planning, industrialization.

Desde los inicios, la arquitectura moderna, entendida como Arte, se ha desarrollado bajo la influencia de las grandes Exposiciones Internacionales organizadas desde mediados del siglo XIX por toda Europa. Este hecho no es casual, ya que las propuestas más extremas e influyentes de la historia de la arquitectura moderna fueron construidas en el contexto de exposiciones temporales.

En el siglo XIX el Museo participó de las discusiones de la cultura arquitectónica en torno al binomio arte y técnica. El museo se enfrentó a dos concepciones: el clasicismo estructural de Labrouste basado en un racionalismo estructural producido por las innovaciones tecnológicas y el clasicismo romántico de Schinkel que defendía la dimensión formal, creativa y monumental de la arquitectura. Dentro de la tendencia del racionalismo estructural surgen los pabellones de las Exposiciones Universales.

Antes de la Revolución Industrial, la arquitectura muraria representaba el principal método de construcción, lo que provocaba que la estructura y el cerramiento fueran una misma entidad definitoria del espacio. Los diferentes avances de la arquitectura muraria, dintel, arco, cúpula, bóveda, exedra..., fueron liberando el espacio y haciéndolo más permeable, pero no es hasta la construcción del *Crystal Palace*, edificio que albergaba las instalaciones de la Primera Exposición Universal, cuando se consiguió la independencia entre cerramiento y estructura. Con la llegada de la Revolución Industrial se desarrollaron nuevos sistemas de transportes y se evolucionó en el trabajo mecánico ejecutado por la industria. De este modo, surgieron nuevos materiales de construcción como el hierro y el acero, gracias a los cuales fue posible separar la estructura portante de los elementos que compartimentaban el espacio. Las grandes salas de exposiciones, las estaciones ferroviarias y los invernaderos fueron los primeros edificios en los que se aplicaron los nuevos materiales.

Según Giedion¹ la historia de las exposiciones está dividida en dos grandes períodos. El primero se inicia en París con la primera Exposición Industrial del mundo en 1798 y termina en la misma ciudad con la Exposición de París de 1849. El segundo período identificado por Giedion abarca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Durante esta etapa las exposiciones alcanzaron el rango de internacionales. El comercio libre, las mejoras en las comunicaciones y la producción fruto de una economía de corte liberal, favorecieron la expansión de estas tipologías edificatorias.

Además de Giedion, y coincidiendo básicamente, Emma García Sánchez² califica y matiza el primer período como el de las exposiciones industriales, precedentes de las exposiciones modernas del segundo período, donde ya aparecen claramente definidas las Exposiciones Universales. Emma García Sánchez amplia la clasificación del segun-

do período al subdividirlo en dos etapas que se suceden en el tiempo: las exposiciones celebradas en edificios unitarios y las exposiciones organizadas en diferentes pabellones expositivos.

Segundo periodo. Primera etapa.

El edificio unitario: desde la expo internacional de Londres de 1851 hasta la expo de París de 1889.

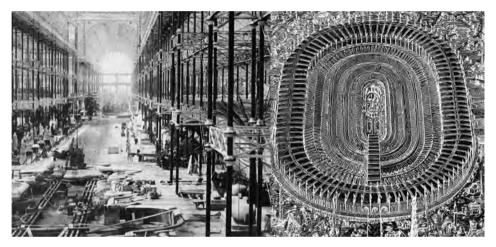
El *Crystal Palace* proyectado por Paxton para la Great *Exhibition of the Works of Industry off all Nations* de Londres, fue de gran influencia e inspiración para exposiciones posteriores. De este modo, durante la primera etapa del segundo período, las Exposiciones Universales se situaban en un único emplazamiento y a su vez, la muestra se celebraba en un único edificio representativo que solía reconocerse con el nombre de pabellón. El pabellón se localizaba en los cascos urbanos, lugares privilegiados de las ciudades que lo albergaban. Al tratarse de un solo edificio, sus dimensiones eran considerables y su construcción expresaba un estilo único, desnudo y característico del avance de la producción industrial. Dieron lugar a una especialización de la construcción en hierro y cristal, consiguiendo el aligeramiento y perfección de las estructuras, la amplitud de los espacios interiores, y lo que es más importante, la posibilidad de desmantelar de manera inmediata los edificios una vez finalizada la muestra que los originaba.

El proyecto elegido para la Exposición Universal de 1851 fue el de Joseph Paxton. Su propuesta era de gran originalidad en comparación con la arquitectura de la época, tanto por su aspecto exterior como por el sistema de montaje empleado por el que se reducía coste y tiempo de ejecución. Siguiendo los procedimientos constructivos que ya había ensayado en la edificación de invernaderos Paxton consiguió edificar, en tan solo seis meses, una de las naves más grandes y elegantes construidas hasta el momento, utilizando únicamente madera, hierro y cristal. La composición del edificio se realizó a partir del mayor módulo posible de láminas normales de cristal, que en aquella época sólo tenían una dimensión de metro veinte de longitud. Toda la estructura del edificio se componía de piezas prefabricadas y estandarizadas que llegaban totalmente terminadas de fábrica y preparadas para ser ensambladas *in situ*.

De todas las exposiciones, la Sala de las Máquinas fue la más popular. Este espacio se convertiría en una constante de todos los edificios unitarios de esta etapa. El *Crystal Palace* fue la expresión del espíritu de aquella época, el nuevo templo de una sociedad cuya nueva religión era el culto a la máquina y sirvió de modelo a otros pabellones construidos en posteriores Exposiciones Universales.



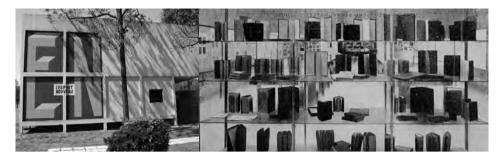
Primera Exposición Industrial. Champs de Mars. París 1798. Extraída de GIEDION, S. Espacio, Tiempo y Arquitectura / Cryrstal Palace. Exposición Internacional de Londres, 1851. Vista exterior. Extraída de CANOGAR, D. Ciudades efimeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología.



Cryrstal Palace. Exposición Internacional de Londres de 1851. Construcción. Extraída de CANOGAR, D. Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología / Exposición Internacional de París 1867. Extraída de GIEDION, S. Espacio, Tiempo y Arquitectura.



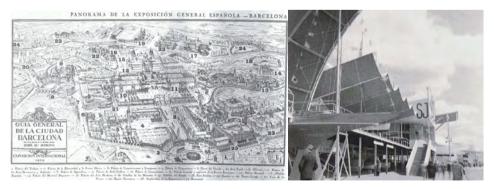
Cryrstal Palace. Exposición Internacional de Londres de 1851. Galería de las Máquinas. Extraída de CANOGAR, D. Ciudades efimeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología / Exposición Internacional de París 1889. Cartel anunciador. Extraída de CANOGAR, D. Ciudades efimeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología.



Pabellón de L'Espirit Noveau. Exposición Internacional de Paris, 1925. Le Corbusier. Extraída de PUENTE, M. Pabellones de Exposición. 100 años / Stand de las Artes Gráficas. Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Mies van der Rohe y Lilly Reich. Extraído del Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona. Año 1929. Biblioteca Nacional de Madrid.



Exposición Internacional de París 1889. Galería de las Máquinas. Extraída de CANOGAR, D. Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología / Exposición del Werkbund en Colonia 1914. Pabellón de Cristal de Bruno Taut. Extraída de PUENTE, M. Pabellones de Exposición. 100 años.



Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Dibujo. Extraída de La Exposición Internacional de Barcelona: Guía del visitante. Biblioteca Nacional de Madrid / Exposición de Estocolmo, 1930. Asplund. Extraída de PUENTE, M. Pabellones de Exposición. 100 años. Extraída de PUENTE, Moisés. Pabellones de Exposición. 100 años.

La exposición de París de 1867 estaba ubicada en el *Champ de Mars*. Tenía un único edificio de carácter provisional diseñado en planta elíptica y compuesto por siete galerías radiocéntricas, que generaban en el interior un jardín descubierto. La gran innovación de esta muestra fueron los pabellones que rodeaban el gran parque situado alrededor del edificio expositivo. Construidos por los arquitectos nacionales de los países que participaban en la muestra, constituyeron un nuevo concepto de espacio y organización expositiva, lo que aún hoy se conoce como pabellones nacionales.

En la Exposición Universal de París de 1878 el espacio destinado a la muestra aparece por primera vez fragmentado y localizado en dos emplazamientos distintos, ambos en el interior del perímetro urbano de París. El edificio principal y de carácter provisional se situó en el *Champ de Mars*. Seguía el trazado rectangular del emplazamiento y se configuraba por una sucesión de galerías paralelas a la dirección longitudinal del área, todas ellas flanqueadas por la Galería de las Máquinas. El otro edificio destinado a la muestra era el Palacio del Trocadero, y se localizaba cruzando el Sena.

En esta exposición también surge como novedad, el tratamiento del espacio urbano entre los distintos edificios o pabellones en los que se desarrolla la exposición, tal es el caso de la *Rue des Nations*, o Calle de las Naciones. Situada en el patio central del Palacio de Trocadero y en concordancia con la modulada estructura férrea del edificio, se configuró mediante una gran fila de fachadas diseñadas, cada una de ellas, con los valores estéticos de la nación que representaban.

Como final de este primer período, se puede destacar la Exposición Universal de París de 1889. Sobre la *Esplanade des Invalides* y el *Quai d'Orsay* se construyeron barrios coloniales y diversas muestras escenográficas. Como fondo de todas estas instalaciones y dominando el conjunto, emergía la gran Galería de la Máquinas. Esta galería fue ejecutada por el arquitecto Dutert y el ingeniero Contamin. Sus dimensiones superaban todo lo construido anteriormente y su estructura estaba compuesta por cuarenta pilares en celosía rematados por una bóveda, cuya altura alcanzaba más de cuarenta metros y cubría, sin ningún apoyo intermedio, una superficie de 4,5 hectáreas. Las paredes laterales se materializaban por grandes superficies de cristal que no encerraban completamente el edificio, sino que constituían una fina membrana transparente entre el espacio interior y exterior. La estructura de este edificio era monumental, pero lo verdaderamente innovador en este edificio era el tratamiento del límite entre exterior e interior, que permitía abrir la exposición de las máquinas a los espacios urbanos exteriores.

Lo más significativo de esta exposición, que ha llegado a nuestros días y se ha convertido en símbolo de la ciudad de París, es la Torre Eiffel, prodigio de la ingenieria de

su tiempo. Construida en diecisiete meses y con una altura de trescientos metros, se ha convertido en un icono de la Modernidad mostrando los valores estéticos de la ingenieria.

Segundo período. Segunda etapa.

Los pabellones expositivos: desde la expo de Chicago de 1893 hasta la actualidad.

Durante la primera mitad del siglo XX, las Exposiciones Universales ya no se desarrollan en un único edificio, sino en un recinto ferial donde se agrupan diferentes pabellones desmontables en torno a un edificio principal de carácter permanente. Generalmente estos espacios se localizaban en un único emplazamiento situado hacia el borde urbano, incidiendo en el crecimiento de la ciudad en una dirección, normalmente, preestablecida por el planeamiento. En estas exposiciones ya no es habitual el carácter de grandiosidad de los edificios como sucedía en la etapa anterior, e incluso el hecho de que cada país o industria diseñe su propio pabellón hace añorar la falta de homogeneidad global en el paisaje urbano.

Durante las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias concibieron las exposiciones como parte de sus ideales. La finalidad de sus montajes expositivos era inaugurar nuevas formas de percepción para el espectador y transmitir contenidos estéticos que asociaran los nuevos planteamientos artísticos con la relación entre el objeto expuesto y el espacio expositivo. Los principios expositivos generales defendidos y puestos en práctica por las vanguardias, fueron:

- La investigación de las nuevas relaciones entre obra-espacio y los nuevos códigos perceptivo-visuales. La obra se trasladó del plano de la pared al espacio.
- La exposición se organizó como un ambiente creado para transmitir un mensaje artístico o estético. El artista no sólo reivindicaba su obra, sino también su forma de enseñarla.
- En estos montajes el espectador no es un simple contemplador pasivo sino que se verá implicado en el espacio artístico. Las nuevas exposiciones aportaban movilidad e interactividad entre la obra, el espacio y el espectador.

En la Exposición del Werkbund de Colonia de 1914, se presentaron pabellones que siguieron las directrices clásicas (Hoffmann, Muthesius y Behrens) junto a otros claramente innovadores (Taut, Gropius y Meyer). Bruno Taut realizó el Pabellón de Cristal; más que un pabellón de exposición fue un ejercicio estilístico realizado con materiales industriales que dio una nueva visión de la utilización de la luz para los espacios de exhi-

bición. El pabellón estaba construido con hormigón, hierro y cristal y coronado por una cúpula de vidrio a modo de calidoscopio de colores. Por primera vez se planteó situar los objetos expositivos en superficies no necesariamente opacas.

La Exposición de París de 1925 vuelve a reunir a importantes arquitectos de las vanguardias. Le Corbusier diseñó el Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, una célula de inmueblevilla donde quiso demostrar la máxima simplificación y manifestar que la estandarización de la vivienda satisfacía las necesidades del hombre moderno.

En la Exposición Universal de Barcelona de 1929 el emplazamiento elegido fue Montjuich por dos motivos: el primero fue acercar Montjuich a la ciudad de Barcelona e incorporarlo como parque urbano; y el segundo fue por motivos meramente políticos, ya que asentar la exposición en una montaña sin urbanizar y que contradecía el plan Jaussely³, fue una decisión bastante arriesgada para la época. El emplazamiento convirtió a Barcelona en la única ciudad del mundo que había celebrado una Exposición Universal en un espacio que no fuera plano.

Para esta exposición, Mies van der Rohe diseñó el pabellón Alemán. Con el tiempo, el pabellón se convirtió en una de las obras magistrales de Mies y una de las obras referentes de la arquitectura expositiva.

En las exposiciones de la primera post-guerra se dosificó el interés de la tecnología y se dio importancia a la colocación del objeto dentro del *stand* y a la definición del entorno ambiental para valorar el producto exhibido. Tal es el caso de las 25 muestras independientes diseñadas por Mies y Lilly Reich para la Exposición de Barcelona de 1929 o el diseño tanto interior como exterior de varios pabellones de la Exposición de Estocolmo de 1930, donde Erik Gunnar Asplund utilizó el hierro y el cristal para configurar dentro de una ordenada geometría, una estructura ligera de tensores de acero, toldos y paneles ligeros.

En la exposición Universal de Bruselas de 1935 y la de Exposición Internacional de París de 1937, se realizaron pabellones de gran interés como el Pabellón de Les Temps Modernes de Le Corbusier, el Pabellón de la República Española de Josep Lluis Sert y Luis Lacasa y el Pabellón de Finlandia de Alvar Aalto y Aino Aalto.

Al mismo tiempo que Aalto realizó el pabellón para la exposición de París de 1937, ganó el concurso para el diseño del Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Nueva York de 1939. La importancia de este proyecto radica en la innovación de exponer los objetos dentro del pabellón. Una gran pared inclinada de estructura de madera se extendía sobre el espacio para exhibir fotografías de diferentes temas en cuatro niveles.

La percepción del montaje era diferente según donde estuviera situado el espectador en cada momento.

Las exposiciones de la segunda mitad del siglo XX siguen el mismo esquema de las anteriores: pabellones provisionales en torno a uno o varios edificios principales de carácter permanente, con la salvedad de que los emplazamientos, por regla general, eran totalmente exteriores al perímetro urbano. La distribución del recinto obedecía a una planificación previa, con vías y parcelas a modo de una pequeña ciudad y donde los edificios principales permanecían en los lugares claves, como símbolos de la exposición. El gran avance de las exposiciones contemporáneas fueron las redes de conexión dentro y fuera del recinto expositivo. Exteriormente las instalaciones se conectaron a la ciudad a través de potentes infraestructuras; en el interior fueron cada vez más dinámicas, utilizando rampas, cintas transportadoras, ascensores y plataformas.

De este periodo contamos con ejemplos tan importantes como el Pabellón de Finlandia de Alvar Aalto para la Bienal de Venecia de 1956; el Pabellón de Alison y Peter Smithson para la Exposición *This is Tomorrow* en Londres; el Pabellón Philips de le Corbusier para la Exposición Universal de Bruselas de 1958; el Pabellón de España realizado por Corrales y Molezún para la misma exposición; el Pabellón IBM de Charles y Ray Eames para la Exposición Universal de Nueva York; el Pabellón de Japón diseñado por Tadao Ando para la Exposición Universal de Sevilla; el Pabellón de Portugal de Siza y Souto de Moura o el Pabellón Holandés de MVEDV para la Exposición Universal de Hannover.

Nos encontramos inmersos en una transformación que modificará el mundo. Poner de relieve esta transformación y fomentarla será la tarea de las exposiciones venideras. (...) Las exposiciones sólo tendrán sentido y estarán justificadas si su contenido aborda el problema central de nuestro tiempo: la intensificación de la vida. Las exposiciones han de ser demostraciones de fuerzas dirigentes y llevar a una revolución en la manera de pensa⁴.

Notas:

- ¹ GIEDION, S. *Espacio Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, Científico Médica, 1968. Traducción Isidro Puig Boada. Pág. 250. Capítulo dedicado a las Grandes Exposiciones Universales.
- ² GARCÍA, E. Profesora del COAM en la Cátedra de Urbanística I. "Las Exposiciones Universales". Artículo en Morfología y Estructura de los recintos destinados a Exposiciones Universales. Extraído de la Cátedra de Urbanística I de la ETSA de Madrid. Curso 1984/1985. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1985.
- ³ Este plan del arquitecto francés Léon Jaussely, había ganado el concurso internacional convocado por el Ayuntamiento de Barcelona el año 1903 bajo el lema: Concurso Internacional sobre anteproyectos de enlace de la zona del Ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados entre sí con el resto del término municipal de Sarrià y de Horta. El plan criticaba la monotonía y la capacidad de adaptarse a la realidad topográfica

de Barcelona del Plan Cerdà. A pesar de no llevarse a cabo en muchas de sus partes, el Plan Jaussely fue el fundamento sobre el que se asentó toda la nueva urbanística y la arquitectura barcelonesa de la primera mitad del siglo XX.

⁴ VAN DER ROHE, M. Sobre las exposiciones, (Título original Zum Thema: Ausstellungen); Die Form, 3, n° 4, 1928, pág. 121. Extraído de NEUMEYER, F. "La palabra sin artificio". En Sobre las exposiciones. Die Form, 3, n° 4, 1928, pág. 460.

Bibliografía:

BAKER, G. H. Análisis de la forma. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

BENEVOLO, L. Historia crítica de la Arquitectura Moderna. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

BLAKE, P. Maestros de la Arquitectura. Le Corbusier. Mies van der Rohe. Frank Lloyd Wright. Buenos Aires, Víctor Leru S.R.L., 1963. Título original The Masters Builders. 1960. (Traducido por Ludovico C. Koppmann).

CANOGAR, D. Ciudades efimeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología. Madrid, Julio Otero, 1992.

COLOMÉS, E. y MOURE, G. Café de Terciopelo y Seda. Berlín 1927. Madrid, Rueda S.L. Ministerio de Vivienda. 2004.

COLOMINA, B. Textos. Valencia, ETSAV/CTAV, 1998.

CURTIS, W. Ideas y formas. Madrid, Herman Blume, 1987.

ESPEGEL, C. Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno. Valencia, Ediciones generales de la construcción, 2006.

FRAMPTON, K. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona, GG, 1981.

GIEDION, S. Espacio, Tiempo y Arquitectura. Barcelona, Científico Médica, 1968. (Traducción. Isidro Puig Boada).

GRANDAS, Mª C. L'Exposició Internacional de Barcelona 1929. Sant Cugat del Vallès, Barcelona: Els Llibres de la Frontera, 1988

LAYUNO, M. Á. Museos de arte contemporáneo en España. Del <palacio de las artes> a la arquitectura como arte. Gijón, Trea, SL, 2003.

McQUAID, M. Lilly Reich. Designer and Architect. Published by The Museum of Modern Art, New York. New York, Distribuited by Harry N. Abrams, INC., 1996.

MILLER, W. "Mies and Exhibitions". Ensayo publicado en Mies in Berlin, Catálogo de la exposición del Museo de Arte Moderno de New York, (Comisarios Terence Riley y Barry Bergdoll). 2001. Págs. 338-350.

NAVARRO, J. La habitación vacante. Demarcació de Girona, Editorial Pre-Textos. Col•legi d'arquitectes de Catalunya, 1999.

PUENTE, M. Pabellones de Exposición. 100 años. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

RICO, J. C. Museos, Arquitectura y Arte. Los Espacios Expositivos. Madrid, Sílex, 1994.

RICO, J. C. Montaje de Exposiciones. Museos, Arquitectura y Arte. Madrid, Sílex, 2001.

SANTATECLA, J. De la esencia de la arquitectura a lo esencial del espacio. Forma y concepto en la arquitectura de Mies van der Rohe. Tesis doctoral. Valencia, Departamento de Proyectos Arquitectónico de la U.P.V., 2005.

VV.AA. A & V. Monografías Número 39. Madrid, Museos de vanguardia, 1993.

VV.AA. Las Exposiciones Universales. Colección Cátedras Nº8. Madrid, COAM, 1989.

VV.AA. Exposición de Barcelona: Guía del visitante. Barcelona, s/n, 1930.

Cine y barrios marginales en España / Film and Slums in Spain.

Aramis Enrique López

Conservador, Museo de la Universidad de Alicante. Crítico y curador.

Resumen: El cine como arte nuevo y técnico se instala en una sociedad moderna que tiene una percepción del mundo basada en la imagen. El cine y la fotografía son los introductores de esta modalidad perceptiva de la modernidad, esta experiencia sensorial sitúa al hombre en un universo más amplio. El hombre contemporáneo comprende los mecanismos representativos del cine, sus códigos, sus metáforas e iconos. El cine ha nacido al mismo tiempo que los abuelos de los espectadores actuales, ha crecido con sus padres, y es conocido y comprendido universalmente.

Palabras clave: cine, percepción, suburbios, marginal y fotografía.

Abstrac: The cinema like a new art is installed in a modern society has a perception of the world based on the image. The film and photography are the initiators of this perceptual mode of modernity, this sensory experience placing man at a broader universe. Modern man understands cinema representative mechanisms, codes, metaphors and icons. The cinema was born at the same time as the grandfathers of the current audience has grown with their parents, and is universally known and understood.

Key words: cinema, perception, suburbs, marginal, photografy.

En España las primera representaciones cinematográficas incluyeron lo que dio en llamarse vistas panorámicas, que eran postales de las ciudades tomadas desde vehículos en marcha, en Barcelona se dieron las primeras tomas de la ciudad, se pueden citar: de Fuctuos Gelabert, *Visita a Barcelona de la Reina Regente Doña María Cristina y del Alfonso XIII* (1898), *Llegada de un tren a la estación del Norte de Barcelona* (1898), *El Puerto de Barcelona* (1903); de Albert Marro, *Los parques de Barcelona y El Tibidabo* (1905) y sin autor conocido *Corrida de toros en la plaza de la Barceloneta* (1897), *Vistas del puerto de Barcelona* (1897)¹.

Otro asunto que cabe destacar con relación a los conocimientos que el cine proporciona, es la verosimilitud que se atribuye al propio medio. Hasta que en los últimos años se han desarrollado las técnicas infográficas de creación de imágenes a través de ordenadores, la veracidad de la imagen cinematográfica era poco cuestionable. El cine y la fotografía eran considerados como traslaciones fidedignas de la realidad a un soporte físico y perdurable. Pese a que las imágenes así recogidas carezcan de algunos elementos que las distorsiona de la realidad representada: la bidimensionalidad, la alteración de los tonos y los colores, tanto se ha llegado a implantar la realidad de lo representado en imágenes que filósofos como Jean Baudrillard se interrogan con relación al mundo que conocemos a través de las imágenes, sobre qué hay de realidad en lo irreal y de irrealidad en lo real, dicho de otra forma, ¿sucede aquello que es representado? o ¿no sucede lo que no es representado? en 1991 escribía tres artículos con los siguientes títulos: La Guerra del Golfo no tendrá lugar (4 de enero) ¿Está teniendo lugar realmente la Guerra del Golfo (6 de febrero) y La Guerra del Golfo no ha tenido lugar (29 de marzo)². La duda sobre la realidad y ficción en el cine es una de las mayores potencialidades de éste, ya que permite establecer reflexiones personales sobre la propia realidad del espectador.

A través de estas consideraciones se podría plantear que el cine permite reflejar situaciones comunes a través de los códigos universalmente conocidos y contiene información abundante sobre las ciudades, por ello ¿porqué no hacer uso de él como fuente documental para su estudio?, las posibilidades cognitivas, e incluso simbólicas del cine podría permitir un acercamiento a realidades desconocidas, distantes, a una ingente cantidad de datos y de informaciones recogidas en la numerosa filmografía existente³.

El cine cuenta aproximadamente con un siglo de historia. Si durante todo el siglo XIX se sientan las bases técnicas para que sea posible su invención a finales de este siglo, es durante el siglo XX en el que se desarrollan sus características formales, técnicas y estéticas. También en este siglo XX asistimos a la transformación de la red urbana española. Los fenómenos migratorios vacían el campo español y configuran una nueva distribución de la población basada en un modelo urbano frente al rural preexistente. Es por lo tanto

lógico pensar que un arte como el cinematográfico, que tiene una gran inmediatez con el público, haya recogido estos procesos migratorios y la posterior adecuación de la población a sus nuevos entornos ciudadanos.

El cine nace como un espectáculo alejado y denostado por las clases intelectuales, burguesas o adineradas. En España el primer intelectual que se acerca con verdadero interés al nuevo medio es Jacinto Benavente que funda incluso una productora cinematográfica, Films Benavente, pero esto sucede cuando ya han pasado treinta años de la irrupción del cine en nuestro país. Como el cine es un espectáculo barato goza del favor de las clases populares. La temática de sus películas de argumentos recoge historias cercanas a las vivencias y anhelos de los ciudadanos que acuden a las proyecciones cinematográficas. El cine español de argumento recoge muy a menudo en sus historias la intrahistoria de los estratos menos favorecidos de la sociedad española y lo hace desde sus inicios hasta la actualidad. No existe una cuantiosa producción cinematográfica que muestre a la burguesía adinerada o a los restos de la aristocracia del siglo pasado, son abundantísimas sin embargo las películas que nos muestran todos los aspectos de aquellos que habitan en los barrios marginales.

Pero, ¿hasta que punto las realidades mostradas por el cine son reflejo fidedigno de los procesos que acontecen en el medio urbano? ¿Cómo establecer los límites de aquello que mostrado por el cine es pura invención, que pertenece a la trama de la historia, y aquello que es información contrastable con la realidad cotidiana? Podemos partir de la base de que el fin de las películas no es el de mostrar los procesos urbanos, como base para estudios científicos. Las películas de ficción muestran historias más o menos reales, sobre los asuntos más diversos, pero la credibilidad de su argumento depende en gran medida de lo real que se muestren todos los aspectos que rodean a la historia que se presenta.

Las obras artísticas nos hablan no solo de las historias que relatan o de las imágenes que reflejan sino también del momento histórico en que se crean. La interacción entre película y contexto histórico se da en los dos sentidos, se puede incluso afirmar que algunas películas han tenido influencia en los contextos en los que surgieron, puede tomarse como ejemplo de ello la importante influencia de la filmografía de Pedro Almodóvar en los comportamientos y modas en la España de los años ochenta.

Un factor a tener en cuenta son las características del cine como arte. La reflexión artística supone un valor añadido al documento filmico. El cine es una obra colectiva, aúna las sensibilidades de un conjunto de personas que tienen unas ideas comunes o no, sobre la sociedad que los acoge; sobre los pasados históricos que se describen en él; o sobre las ciudades donde habitan. La facilidad que ofrece el cine para desarrollar contenidos

complejos con la ayuda de los elementos visuales y auditivos aumenta sus potenciales como herramienta de aprendizaje. Frente a la palabra escrita presenta las ventajas de la inmediatez y la ejemplificación percibida por el receptor del mensaje. Y por último destacar que el lenguaje artístico permite plasmar un análisis complejo mediante una altísima capacidad de síntesis.

El cine y el barrio marginal.

El cine no ha sido utilizado de forma habitual como fuente documental para el estudio de los procesos urbanos de las ciudades españolas.

Las películas ponen en contacto al investigador con hechos vitales de gran importancia a los que no se llega a través de las fuentes tradicionales. Se trata de cuestiones como: la opinión pública, las modas, los hábitos alimenticios, el sentido del humor de la época en la que está filmada, las condiciones sanitarias, los medios de comunicación, o las informaciones de tipo subjetivo, emocional o de creencias. Son datos que permiten contextualizar informaciones que trascienden de lo meramente descriptivo. Utilizar un método de análisis pormenorizado permite recaer en aspectos que, si en un principio pueden no tener un gran valor documental inmediato, sí sirven para poder analizar aquellos hechos que requieren un esfuerzo interpretativo por parte del investigador.

No obstante debemos señalar que para la utilización del cine español como fuente documental se han de tener algunas consideraciones previas.

Hasta la década de los años cincuenta no se generaliza la utilización de los llamados "escenarios naturales", es decir, el uso de las localizaciones reales no es habitual hasta que no se da un avance en las técnicas de filmación. Esto no significa que en las producciones anteriores la ciudad no sea un asunto relevante, pero son realizaciones que aún hablando de la ciudad y de las historias que en ella acontecen no utiliza con abundancia imágenes reales. Por lo tanto es imposible contrastar las informaciones contenidas en el argumento con recreaciones reales de la ciudad.

Otra cuestión fundamental a tener en cuenta al hacer uso del cine es la disponibilidad de material, tanto en lo que se refiere al número de películas como a su conservación. Durante la década de los años treinta se produce una media de veinte largometrajes anualmente, cifra que se incrementa hasta casi cuarenta al año en la siguiente década⁴, entre cincuenta y setenta películas es la media de producción anual hasta la década de los ochenta⁵ y aproximadamente entre sesenta y noventa películas como máximo hasta el año 1992⁶ y entre cuarenta y setenta hasta nuestros días⁷.

Hasta la década de los años cincuenta se cuenta con poca información contrastada para que un estudio sobre la ciudad permita establecer criterios de búsqueda, análisis y síntesis.

El entorno del barrio marginal.

El cine nace como un fenómeno ligado a la ciudad, los primeros estudios de grabación están en las ciudades, los actores viven en ellas, toda la industria cinematográfica está ligada a ellas, durante la historia del cine se han hecho películas en ciudades, para públicos urbanos y con historias que se desarrollan en ciudades.

Es por ello que la representación del entorno urbano responde habitualmente a una clara intencionalidad en el mensaje que pretende desarrollar el realizador. En el lenguaje cinematográfico son usualmente utilizados los llamados motivos visuales, son metáforas que contienen una gran significación y cuya codificación es conocida por el público en general⁸. Los motivos visuales de carácter urbano describen una serie de condicionamientos vitales que la ciudad impone a los ciudadanos, son situaciones vividas por el espectador, que se perciben con facilidad, y que permiten participar de la historia representada al darse una relación de familiaridad con el ambiente en el que se desarrollan.

Los mensajes trasmitidos en las películas de ficción son informaciones elaboradas y tienen una connotación positiva o negativa dependiendo de la intención del realizador. La situación política del contexto en el que surgen las películas influye también en el sentido que adoptan los mensajes elaborados. Esto es, la ciudad para los realizadores afines al régimen franquista presenta unas características favorables a la dictadura. Son lugares donde es posible la vida cómoda, en ellas se dan unas condiciones de vida mejor evolucionadas que en el medio rural, poseen los atractivos del desarrollo, las posibilidades de progreso personal, el acceso a la cultura y el ocio diversificado, y mejores condiciones higiénicas y sanitarias. Los ambientes marginales son sustraídos por lo general a la visión pública, pero cuando aparecen su caracterización dista mucho de ser realista.

En el llamado *cine de la disidencia* (usando el término acuñado para determinadas producciones de los años cincuenta) los ambientes marginales permiten con sólo su exhibición ejercer una crítica a los fracasos de la política gubernamental. Además encuentran en los sectores más desfavorecidos de la sociedad la posibilidad de mostrar las contradicciones que la idea de liberalismo capitalista impone en las ciudades, y de qué manera la degradación del modelo urbano que supone el barrio marginal influye en el devenir personal del individuo⁹.

La imagen del *pueblo* siempre es antónima de la de *la ciudad*. Puede ser el medio rural mostrado como negativo contraponiéndolo a *la ciudad* como prosperidad, futuro y

bienestar. O al contrario cuando se pretende ensalzar la vida sana y honesta del *pueblo* frente a la degradación de la vida urbana.

La degradación que presentan los actuales barrios históricos provoca una visión melancólica y romántica desde las realizaciones cinematográficas. Los centros históricos contienen la idea de ciudad, son su núcleo fundacional, y es en ellos donde se encierra el alma y la personalidad de las ciudades.

Los suburbios a partir del cambio de régimen en España han sido representados en el cine como factorías de delincuentes, drogadictos e individuos frustrados y sin futuro. Las imágenes de los bloques de viviendas llevan asociados de inmediato la idea de entorno hostil¹⁰. En numerosas escenas los personajes antes de morir o de cometer un suicidio miran las fachadas de los bloques de viviendas, estos planos son rápidamente asimilados por el espectador y han contribuido a incrementar la imagen negativa del suburbio español.

Al inicio de la película *Barrio* se muestra una tipificación de las imágenes que corresponden al concepto marginación. Se trata de una batería de planos que como en muchos otros casos nos describen en pocos segundos cual es el entorno que condiciona la vida de los personajes: una pelea en la calle, un anciano durmiendo en el suelo, dos individuos pidiendo a los conductores en un semáforo, un perro con bozal en actitud agresiva, unos muchachos jugando al fútbol en un descampado, una tremenda acumulación de bloques de viviendas iguales, niños andando sobre unas vías de tren en una zona llena de pintadas, jóvenes consumiendo alcohol en un descampado, una joven inmigrante vendiendo periódicos a los conductores, gitanos con una cabra, una anciana escarbando en un contenedor de basuras, varias escenas de venta de drogas y como colofón nuevamente los bloque de viviendas.

Algo que la representaciones cinematográficas de los barrios marginales nos muestran es la heterogeneidad del paisaje. Encontramos en centros históricos edificaciones contemporáneas a la narración, y en suburbios, restos de las casas que formaban parte del núcleo originario de carácter periurbano. Las chabolas o barracas pueden aparecer en poblados aislados, en los márgenes, o en los intersticios de los barrios suburbiales.

Muchos barrios al evolucionar urbanísticamente presentan construcciones diversas, son acumulaciones de varios tipos de construcciones, pero también de diferentes situaciones vitales. Pueden perder su carácter marginal al mejorar de forma generalizada la coyuntura económica de sus habitantes, o degradarse por abandono o crisis. Estas variaciones morfológicas son recogidas en el cine, pero también lo son las explicaciones sobre las causas que han motivado los cambios.

En las películas encontramos entornos diferentes, lugares que no son motivo de estudio, pero que resultan emocionalmente imprescindibles, como es el caso del descampado. Los descampados son lugares para el ocio sin intermediarios, sin costes, son propiedad de los que carecen de todo. Son lugares donde se abocan los desechos de una ciudad acomodada, desperdicios que se convierten en tesoros para los marginados. Son incontables las secuencias en las que se muestran grupos de desheredados sociales que recogen las escorias en vertederos, basuras de una sociedad rica que son el sustento de otra pobre. En ellos el paisaje marginal se iguala y globaliza: Madrid, París, Barcelona o Roma no representarían escenarios diferentes. Continuamente se muestran en los filmes estos "espacios marginales periféricos", lugares entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre zonas industriales o centros comerciales. Los personajes filmicos, que representan realidades muy concretas, convierten estos espacios en sus lugares de ocio. Las zonas menos civilizadas del mundo occidental son estas periferias de las grandes ciudades, estos "espacios marginales" en los límites de lo urbano donde se dan las verdaderas comunidades libertarias, la única anarquía urbana posible, los únicos reductos donde las leves que rigen para la ciudad no se pueden aplicar.

Códigos de conducta.

El cine, junto a la literatura, se muestran como las únicas fuentes capaces de ilustrar sobre las cuestiones de las que normalmente no queda rastro documental. Son las concernientes a los usos y costumbres sociales, a las relaciones personales y a los códigos que las rigen.

La subjetividad es el rasgo fundamental en la percepción de estos fenómenos. Por un lado la elección de los asuntos a desarrollar por parte de los cineastas ya impone una carga subjetiva, a lo que hemos de añadir su formación, el contexto social en el que se desarrollan, la legislación vigente con su imposiciones vitales y la posibilidad de mostrar estos procesos con libertad de expresión.

Debemos por lo tanto acotar el ámbito de análisis. Por una parte, en las películas se encuentran asuntos que son del interés personal del director o del guionista. En estos casos las informaciones que se ofrecen están condicionadas por la personalidad de estos, pero ello no es motivo que atenúe la validez de las informaciones que ofrecen. Y por otra parte la opinión pública, o el conjunto de opiniones que se expresan por el público, aquello que trata de la "res pública", argumentos de naturaleza pública: los intereses generales, el bien común, los problemas colectivos, las costumbres o las actitudes universales.

Como afirma Giovanni Sartori¹¹ la opinión pública es un dato que se da por descontado. Existe y con eso es suficiente. Es como si las opiniones públicas fueran, como las

ideas de Platón, ideas innatas. La opinión pública tiene dos relaciones diferenciadas, pero de suma importancia para el cine, por un lado acepta que el cine sea el reflejo de las ideas generalizadas de una sociedad, y por ello permite conocer cuales son aquellas ideas que generan de manera colectiva un grupo, una sociedad o una nación; es en este aspecto en el que se basa parte del valor documental del cine. Pero por otro lado el cine es un instrumento de primer orden en la formación de la opinión pública, con una gran relevancia, que sólo pierde con la aparición de la televisión. La propaganda de los gobiernos a través del cine ha sido usada desde los comienzos del cine como espectáculo de masas. Y por esto mismo, el cine sirve para saber cual es el ideario que los gobiernos intentan imponer a los gobernados.

Son innumerables los mensajes lanzados a través del cine, así como las opiniones recogidas en las películas. Hacer su inventario pormenorizado excede el objeto de este texto, pero sí cabe resaltar algunos aspectos destacables:

- En los barrios marginales no rigen las leyes morales de la ciudad. Sus habitantes, sometidos a las más deplorables condiciones vitales, pueden saltarse las convenciones morales que rigen para el resto de los ciudadanos. Pueden verse conductas que no aparecen en otros estratos sociales: relaciones prematrimoniales, cohabitación, adulterio, adicción a drogas,...
- Mientras que para las clases medias o altas, la mayoría de las realizaciones pretenden mostrar una imagen de la felicidad, vidas llenas de sonrisas, relaciones infantiloides, ñoñeria, mitificación de lo aristocrático, exaltación de lo material, valoración extrema del éxito, etc.; lo triste y lo misérrimo es inherente a lo marginal.
- Se puede constatar que existe una diferenciación en las relaciones sociales en los diferentes territorios que componen España. Se observa una mayor jerarquización de la sociedad castellana, no así en Cataluña, País Vasco y País Valenciano, esto es, las zonas más industrializadas, en las que las posibilidades de ascenso social a través del trabajo se muestran más igualitarias en el trato a los individuos procedentes de entornos marginales.
- En cuanto a las relaciones entre ambos sexos, el machismo es la tónica imperante aún en las producciones más recientes. Sólo en las producciones durante la Segunda República Española puede observarse un intento de educar en el sentido de abandonar las concepciones machistas. En este sentido sería muy interesante desarrollar en profundidad el análisis tanto del lenguaje como de las representaciones visuales del sexismo. Algo que ha de resaltarse es la ausencia de condena moral en las escenas en las que puede verse palizas a esposas, lo que actualmente se denomina violencia de género. Se da hasta

los años sesenta la representación de la mujer como una propiedad del varón con la que puede usar los golpes para su educación.

- En cuanto a las relaciones de pareja, la información que se obtiene es tanto cuantitativa como cualitativamente importante.

Delincuencia.

La delincuencia pervive como medida de higiene social. Erradicarla por completo sería universalizar el sistema penitenciario y convertirlo en el entorno para todos, a modo de la sociedad propuesta en *Un mundo feliz* de Aldous Husley o mejor una sociedad vigilada como en la novela *1984* de George Orwell. La delincuencia es parte misma de la vida marginal, sobre su moralidad no hay juicios de valores ni arrepentimiento. Es una forma de "salir adelante", forma parte de lo cotidiano de la misma forma que lo puede ser el trabajo por cuenta ajena.

El cine que transcurre en barrios marginales ha representado sobre todo delincuencia juvenil. En las sociedades modernas cada vez se distancia más el hecho de la madurez biológica, que coincide con la pubertad, de la madurez social, que sería el momento en que el individuo comienza a adquirir plenas responsabilidades. Por lo que la delincuencia juvenil se incrementa en función de la falta de adecuación entre la posibilidad y el acto de formar parte del engranaje social. Lo delictivo, asimilado a lo irresponsable, se presenta como una de las posibilidades de desarrollo del individuo joven que no encuentra otra solución a su aislamiento social. El grupo es el factor que facilita la incorporación del joven al mundo social, y a través del grupo también al mundo del delito. Los mayores índices de delincuencia se dan en las zonas más urbanizadas. En éstas se instalan los mecanismos del delito de forma que las estructuras delictivas perviven gracias a los relevos generacionales.

En el cine aporta como información no sólo la tipología de los delitos, sino la metodología empleada en la ejecución de los mismos. Podemos ver como se asaltan hogares, bares, mercados, con o sin violencia, o como es el tráfico de drogas o armas.

El cine durante su historia ha puesto a la vista del público en general procesos o mundos ocultos completamente desconocidos. Muchas películas constituyen un resumen del estado de la cuestión legal alrededor de la delincuencia, son un catálogo de delitos y de cómo cometerlos, sus penas legales, como evitarlas, etc.

Dentro de la tipología de delitos representados por el cine, la prostitución sería el más numeroso. Uno de los aspectos más relevantes en su representación es la ausencia

de condena moral. En la gran mayoría de las situaciones ni se le otorga la condición de hecho delictivo, y por supuesto, no se identifica al cliente como el que está cometiendo el delito. En muchas realizaciones la prostitución es mostrada como el castigo que le corresponde a la mujer pecadora, esto es, a la que no ha conservado la honra, en el cine se repite una historia de forma recurrente: mujer joven mantiene relaciones con su novio, queda embarazada y por cualquier circunstancia del destino no se casa, esto supone su deshonra y la de su familia, su destierro y descenso a los infiernos de la ciudad, a la prostitución y en un alto porcentaje de casos la muerte. La suerte del padre suele ser la contraria obtiene un gran éxito social o económico, hecho que incide aún más en la desgracia de la mujer que no ha podido ser partícipe del mismo al caer en el pecado. Como ejemplo de esto podemos citar: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *Centinela alerta* (Jean Grémillon, 1936), *El padre pitillo* (Juan de Orduña, 1953). En las películas actuales la prostitución está ligada al mundo de la drogadicción, son mujeres con un deterioro físico considerable.

En las producciones de la etapa de la Dictadura, la ciudad trasmite la idea de peligrosidad, tanto para sufrir los delitos como dada la degradación moral existente en los llamados entonces "barrios bajos" o "bajos fondos", donde el delito es más frecuente que el trabajo honrado, y donde las tentaciones para caer en lo ilícito son constantes, ejemplos podemos encontrar en: *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1961), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957), *Delincuentes* (Juan Fortuny, 1956), *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955).

En ocasiones el botín del delito no es para cubrir necesidades básicas, se recurre al delito para evitar el trabajo, se malgastan para conseguir momentos de opulencia que hagan olvidar la situación de miseria cotidiana. Los pequeños hurtos corresponden a caprichos que los personajes no pueden permitirse, en ese caso se trata de pequeñas revanchas contra la sociedad.

El aumento de la delincuencia que se dio al inicio de los años ochenta, que en opinión de los nostálgicos del régimen anterior era culpa de la Democracia, fue asunto principal de un gran número de producciones.

La delincuencia es en muchos casos el *modus vivendi* por el que optan muchos individuos que habitan los espacios marginales. Moralizar sobre su condición ha sido frecuente en las producciones cinematográficas hasta los años ochenta, ejemplos de otra visión como *Cerca de la ciudad*, con una mirada paternal y religiosa, o *Los tramposos (Pedro Lazaga*, 1959), donde aparece con cierta ternura el delincuente de poca monta, son una muestra de la diversidad potencial de miradas que el fenómeno suscita desde el cine.

Pobreza.

La ciudad ha representado durante el siglo XX la imagen de la prosperidad y de la riqueza. La urbanización de la sociedad española se ha producido en parte por la instalación de la industria y más tarde los servicios como motores económicos en sustitución de las actividades primarias y en parte por el atractivo que la ciudad representaba en el mundo rural. La comodidad, las oportunidades de enriquecimiento, el lujo,... es la imagen soñada. La imagen del barrio marginal, de la pobreza, del paro, de la delincuencia se autosustrae para afianzar el convencimiento de que la vida urbana es superior en calidad a la rural. En la actualidad los emigrantes de los países del tercer mundo arriesgan sus vidas para llegar al mundo occidental con la esperanza de vivir de acuerdo a la imagen formada a través de los medios de comunicación (cine y televisión fundamentalmente), sin conocimiento real de lo que será su situación al llegar al primer mundo. Huir del hambre y la pobreza es el motor de la mayoría de las migraciones humanas.

En las ciudades existen siempre bolsas de pobreza. El grado de la misma depende de la coyuntura general, pero el sentimiento de pertenecer a un estrato social bajo se haya presente en los individuos que habitan en los barrios marginales. Percibir la propia situación vital como pobre no está relacionado exclusivamente con el hambre, el no tener cubiertas las mínimas necesidades vitales es la más extrema de las situaciones del sentimiento de pobreza. La carencia de una vivienda digna es otro de los factores principales para sentir la pertenencia a una situación marginal y de pobreza. En esta percepción influye también la consideración social del entorno inmediato. Los procesos de hambruna pueden haber finalizado pero en cambio puede perpetuarse en los barrios una situación de delincuencia, violencia y degradación de las infraestructuras que configuran los paisajes de la pobreza. Resulta estremecedora la escena de la película *Barrio* en la que los tres protagonistas encuentran un asentamiento humano en una antigua estación de metro abandonada. Es una de las representaciones visuales más acertadas de la pobreza que podemos encontrar en la historia del cine.

En el cine se puede confirmar que la pobreza se vive como un estado de ánimo, más que como un estado material. Si se observa cual es el equipamiento de los hogares de los barrios marginales en algunas películas españolas, sorprende que los personajes se sientan pobres. Es quizá el temor de no cambiar nunca, de estar condenados a vivir siempre en una situación conocida. En general los personajes se hallan instalados en la pobreza de manera cómoda, no existe en nuestra cinematografía tipificada la figura del joven emprendedor, tan abundante en la filmografía norteamericana. Solamente en la década de los años sesenta en Barcelona y en los ochenta encontramos algunos ejemplos de joven que progresa y consigue un ascenso social.

El umbral de pobreza cambia con el tiempo, en las producciones más recientes cuando se muestra un entorno de pobreza se trata de situaciones generalizadas en todos los personajes. Son bolsas de miseria que ya tienen un carácter endémico, se trata de zonas degradadas desde hace décadas y en las que la actuación individual se muestra ineficaz contra una situación estructural. El paro es generalizado, los ingresos son producto de los robos, y éstos no se invierten en la educación de los hijos, ni en la adquisición de una vivienda fuera del ambiente pernicioso, o en un negocio que les permita tener unos ingresos honrados. El único deseo que guía la conducta en este ambiente es el de supervivencia, se crean paraísos artificiales que permitan la huida de la realidad, a través de drogas, o de crear un micromundo particular. El mundo burgués estigmatiza a este grupo de ciudadanos, al que confiere un carácter parasitario del resto de la sociedad. La sociedad no marginal de una ciudad tiene la idea de que estos individuos intentan conseguir su sustento a partir de todas las posibles actividades que surgen en el ambiente urbano.

Resulta muy interesante cuando en alguna realización se da el contraste entre los dos mundos, ricos/pobres. Suele hacerse uso de los tópicos más ramplones imaginables, son usualmente visiones de situaciones marginales distorsionadas desde un estadio burgués, malentendidas y excesivamente melodramatizadas, e incluso, muy frecuentemente envueltas de un cierto halo folclórico. La imagen que el individuo marginal tiene del mundo rico es muy parcial y se centra exclusivamente en la sustitución de sus carencias por una situación de extremo bienestar.

Violencia.

El recurso a la violencia y delincuencia en las producciones cinematográficas se utiliza normalmente para activar los mecanismos del miedo en el espectador. Un miedo que traspasa hasta la vida cotidiana y que se instala en el ideario colectivo, gracias a que la situación descrita se presenta como una traslación a la pantalla de una situación real.

El uso de la violencia física en las películas españolas es muy reciente. Llega como consecuencia de la influencia de determinado tipo de producciones estadounidenses. En esta filmografía el término marginal está indisolublemente asociado al de violencia, en muchos casos el carácter de ésta es extremo. Realizadores como John Singelton o Spike Lee, que han tratado el mundo de los barrios negros en Los Ángeles y Nueva York respectivamente, hacen de la violencia el aglutinante de todas las historias.

En el caso de las producciones del País Vasco, a partir de los ochenta, presentan una juventud violenta. Son la nueva generación que ha surgido inmersa en la violencia, como vemos en las películas de Daniel Calpasoro. Forman parte de las organizaciones violentas

cuando sus convicciones políticas les lleva a ello o simplemente tratan de sobrevivir en un medio hostil. En estas películas resulta explícita, incluso se recrean en su estética. Se muestra aquello que es habitual en determinados ambientes marginales, pero que se encuentra lejos de la visión frecuente del espectador. Lo aplastante de las escenas violentas es un recurso para provocar la intranquilidad en el público y ubicarlo en la situación vital de los personajes.

La falta de amabilidad en el trato y la violencia verbal está presente en toda la filmografía española que trata el hecho marginal. Es el reflejo de una sociedad frustrada, (sin porvenir, ni alegrías) que descarga la agresividad acumulada en todo momento. Se da de manera continua entre los jóvenes que descargan la agresividad en un lenguaje osco. Este tipo de lenguaje se generaliza en las películas españolas de los años cincuenta. Se utiliza la violencia verbal con el similar o inferior, raramente con el que se encuentra en una situación superior. El mal humor como actitud, la dificultad de entendimiento y la incomunicación son debidos a una interiorización absoluta de los sentimientos personales que marcan las relaciones entre todos los personajes.

Cuando el recurso a la violencia física es muy rápido y usual, la violencia verbal no está presente de una forma patente, resulta innecesaria.

Los toxicómanos.

Las grandes adicciones, a cualquier tipo de sustancia (drogas o alcohol), tienen como consecuencia, cuando el control de las mismas excede la voluntad del individuo, la inserción en el mundo de la marginalidad, como magistralmente muestra en *Días de vino y rosas* (Billy Wilder, EEUU, 1962).

En su relación con las drogas la marginalidad puede ser tanto destino como origen, las condiciones que se dan en los ambientes degradados son fundamentos para el fomento del consumo de drogas. El cine ha descrito hasta la saciedad como son los procesos de la relación de individuos, sobre todo jóvenes, con la droga, un ejemplo muy profuso en información sería *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *El pico* 2 (Eloy de la Iglesia, 1984).

El toxicómano, en sus primeras fases o cuando pretende ocultar su condición, no tiene una caracterización especial, pero a través del cine hemos conocido aquellos aspectos que los singularizan, como el que se ve a través de la historia de la protagonista de *Antártida*: irritabilidad, falta de concentración, vómitos tras la ingesta, etc..

Los toxicómanos en fase avanzada, como el personaje que interpreta Jordi Mollá en La buena estrella (Ricardo Franco, 1997) son representados como auténticos despojos

humanos, a los que además de los signos de decrepitud propios del consumo de drogas, se une las señales de las enfermedades que van anexas a este proceso: hepatitis, tuberculosis y SIDA. Son potenciales delincuentes, su presencia en incómoda en los ambientes no marginales, provoca similar rechazo al de aquellos que padecían las enfermedades históricas (peste o lepra), sólo cuando son personajes protagonistas son recuperables para la sociedad, como en *Martín H* (Adolfo Aristaráin, 1996)

El gueto.

Los barrios marginales son representados como lugares de exclusión. Durante el siglo XX los españoles han tenido reconocido el derecho de libre circulación por el territorio nacional, el carácter de reclusión, viene impuesto por los condicionantes económicos, que imponen en la práctica la inmovilidad de los individuos.

Los barrios actúan como uniformadores de la tipología humana, así como de los comportamientos que en él se desarrollan, como muestra *Los golfos*.

La sensación de encarcelamiento es psicológica y el deseo de huir se convierte en el único motor de la ambición personal. Los ancianos son representaciones del fracaso, sobre todo en aquellos que no provienen del entorno rural, a estos les queda la nostalgia de su lugar de origen y el anhelo de volver a él.

Ocio y lugares de reunión.

A las relaciones sociales en los países mediterráneos se les ha concedido mayor importancia que en otros espacios geográficos. Algunas de las palabras más conocidas del idioma español son "fiesta", "flamenco", "toros",... palabras asociadas a lo lúdico que denotan a esta sociedad como fuertemente predispuesta al disfrute y al ocio.

En los entornos marginales las posibilidades de disfrute del ocio y las posibilidades económicas deberían significar una traba para el desarrollo de una vida social intensa. Como podemos corroborar en la filmografía española no siempre sucede así. Encontramos lugares para la reunión, la sociabilidad y el ocio realmente singulares.

La calle es el gran espacio de la sociabilidad, gran parte de la vida se desarrolla fuera de las viviendas, incluso en aquellos lugares de climatología más desfavorable. Los niños ocupan el espacio público de manera preferente, pero no exclusivamente. Incluso las puertas y aledaños de los bares y locales de ocio son usados prioritariamente al interior de los locales.

Las periferias de las ciudades son lugares de paseo que aparecen con gran frecuencia en las películas españolas. La escena más recurrente es aquella en la que la vista de la ciudad aparece frente a los personajes, mostrándola como la prisión de la que sólo se escapa momentáneamente.

El grado en que participan del carácter urbano condiciona su nivel de calidad como espacio de ocio. Los espacios vacíos pero anexos a las zonas urbanizadas, los descampados, son lugares fundamentales en las relaciones sociales de los entornos marginales, son paisajes desoladores, en los que se acumulan desechos, frecuentemente cruzados por vías de tren o carreteras, pero en los que la ciudad desaparece, los personajes pueden desarrollar su libertad individual sin la presión de la cotidianeidad, de las leyes, de la civilización y sus agentes y consecuencias. En estos lugares la sociabilidad se puede dar, pero en ellos no es necesario el consumo, son los espacios para una juventud sin recursos.

Aunque sin duda alguna los grandes templos de la sociabilidad hispánica son los bares. Se podría llegar a afirmar que no existe película española rodada en ciudad que no incluya alguna escena que se desarrolle en un bar. El bar es el lugar de la confidencia, de los negocios, el sitio donde matar el tiempo. Los parados salen de sus casas para estar en el bar, podemos ver en *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002). En el cine español podemos encontrar la tipología completa estos locales.

El cine y el teatro, aparecen habitualmente, pero en el hecho de que se haya de pagar hace que, para personajes marginales, éstos sean un producto de lujo y su uso no sea tan frecuente. En el caso de los personajes provenientes del ámbito rural es raro el hábito de frecuentarlos, son los individuos urbanos los que acuden mayor frecuencia.

La sociedad española que paradójicamente se ha ido acercado a una alfabetización universal ha perdido los hábitos de lectura paulatinamente durante todo el siglo XX. La cultura de la imagen ha ido desplazando a la palabra escrita. Por este motivo librerías, quioscos y bibliotecas dejan de ser lugar de encuentro como podíamos encontrar en producciones de la primera mitad del siglo.

En numerosas películas podemos encontrar información sobre lugares de reunión muy populares en algún tiempo como fueron los recreativos, bailes o discotecas.

Notas:

¹ GONZÁLEZ, P. Els anys daurats del cinema clàssic a Barcerlona (1906-1923). Barcelona, l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 1987, págs. 23-36.

² BAUDILLARD, J. Pantalla total. Madrid, Anagrama Colección Argumentos, 2000, pág. 57.

- ³ Solo en España se producen entre 70 y 100 largometrajes de argumento anuales.
- ⁴ MONTERDE, J. E. *El cine de la autarquía (1939-1950)*, ap. GUBERN, R. et al., *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 202.
- ⁵ VALLÉS COPEIRO DE VILLAR, A. *Historia de la Política de fomento del cine español*. Valencia, Filmoteca, 1992, pág. 12.
- ⁶ RIAMBAU, E. "La década socialista", ap. GUBERN, R. et al., *Historia del Cine Español*. Madrid, Cátedra, 1995, pág. 402.
- ⁷ HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A. Semillas de futuro. Cine español 1990-2001. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A., 2002, págs. 183-194.
- 8 BALLÓ, J. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 11-20.
- ⁹MONTERDE, J. E. "Continuismo y disidencia (1951-1962)", ap. GUBERN, R. et al., *Historia del Cine Español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995, págs. 239-293.
- ¹⁰ TRASHORRAS, A. "Érase una vez en el Barrio", CUETO, R. (coord.) Los desarraigados en el cine español. Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, págs. 83-112.
- ¹¹ SARTORI, G. Hommo videns. La sociedad teledirigida. Madrid, Taurus, 1998, pág. 73.

Proyecciones

Arte y paisaje cultural





Presentación por Javier Claramunt

Titular de Universidad del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

El conjunto de comunicados que se presenta en esta área temática muestra distintas experiencias artísticas cuya principal pretensión es la de convertirse en agente activo en la construcción multidimensional del paisaje cultural. Intervenciones artísticas de naturaleza plural que abandonan el obsoleto concepto de paisaje como mero aspecto visual del territorio, del que se completa y realiza en su contemplación pasiva, para reafirmar la idea de paisaje como construcción humana e interpretación activa del entorno con distintos fines. De este modo, la cualidad de cultural para el término paisaje deviene en redundancia y subraya la disolución de fronteras entre lo natural y lo cultural¹, poniendo el énfasis en la interacción de los factores culturales con su entorno como dinámica fundamental tanto para la evolución orgánica de individuo, sociedad y territorio, como para la "antropocentrización" del territorio para constituirse en paisaje².

Asumiendo estos presupuestos, las opciones de intervención artística en la dinámica descrita son afortunadamente innúmeras y se manifiestan en modalidades plurales que se desarrollan bajo distintos apelativos según incidan en la esfera de lo público, en el entramado social, en el entorno urbano, en los muros de la ciudad o en el medio ambiente (por no decir en los espacios naturales). En cualquier caso, este tipo de intervenciones artísticas asume, como es lógico, que su acción es una propuesta de dinamización de los mecanismos íntimamente interconectados en esa construcción del paisaje cultural.

Aunque no sujeto expresamente a las denominaciones artísticas mencionadas, un ejemplo claro de lo expuesto, y que responde a la esencia de la dinámica de construcción de paisaje urbano en ese sentido interrelacional de espacio-cultura-sociedad-individuo, es la función del cartel que Boque Bazán expone en su comunicado *El cartel desterrado*. Tras una breve historia del cartel en la ciudad de Valencia, se manifiesta su importancia como factor estimulador y educador de la población, como elemento de transmisión de valores éticos y estéticos y, por tanto como mecanismo de transformación sociocultural y del entorno urbano. Sin embargo, la actual democratización de su uso que permite la tecnología y el abaratamiento del coste que ésta posibilita, en la ciudad de Valencia es inversamente proporcional a las posibilidades que establece su Ayuntamiento. Los espacios habilitados para colgar carteles se limitan únicamente a los que éste permite contratar y en este control de uso queda implícita las posibilidades de limitación de la libertad de

expresión, cuando no de censura, quedando el futuro del cartel sujeto a un posible destierro como soporte y su potencial dinámico de la esfera sociocultural mermado o anulado.

Como reparación o enmienda a este desbaratamiento institucional de la libertad de expresión en los muros de nuestras ciudades y especialmente en Bogotá, donde esta actividad es a-legal cuando no ilegal, se configura el proyecto, presentado por Juan Canales, *Memoria Canalla*. El rescate de la historia pintada-tapada de los muros de Bogotá y su traslación a espacios expositivos que acomete, implica la rehabilitación de las microhistorias entrecruzadas de sus habitantes, en el intento tanto de recomponer la memoria colectiva y la identidad social como de dignificar el acto de libre expresión popular para alejarse así de la sentencia popular de Bogotá "La muralla es el papel del canalla". En este proyecto participan diferentes colectivos de Bogotá, São Paulo y Valencia, y con esta conexión se subraya las relaciones multidireccionales entre el concepto de ciudad global y los sucesos o acciones locales.

Con similar afán por la recuperación y reivindicación del espacio público como espacio de integración, cohesión, intercambio y desarrollo sociocultural desde una perspectiva integradora de la participación ciudadana con el arte y las prácticas artísticas, Rocío Sacristán presenta el proyecto de intervención de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga en el espacio público de dicha ciudad, con motivo de la celebración de *La Noche en Blanco* de Málaga en 2010. Esta propuesta se enmarca como experiencia de coordinación docente interdisciplinar que pretende objetivos formativos entre la ciudadanía, especialmente entre los jóvenes, intentando estimular su interés por el arte y las enseñanzas artísticas y, fundamentalmente, entre los estudiantes participantes, potenciando la adquisición de competencias profesionales (metodología proyectual, mecanismos de producción, trabajo cooperativo, etc.) y concienciándolos de la importancia de la expresión artística como método y estrategia para el desarrollo individual y la dinamización social.

El carácter interdisciplinar, colectivo y formativo de la anterior experiencia se desplaza al entorno natural de la isla de la Gomera en el proyecto interuniversitario del Taller de Paisaje *Enclaves y Resonancias*, presentado por Susana Guerra. La selección de algunos enclaves muy concretos, enfatizados por su poder renovador y transformador y su intenso impacto emocional, catalizó la experiencia vital y estética con el paisaje, el flujo creativo en el desarrollo de la práctica artística y la reflexión sobre la necesidad de conciliación y concienciación medioambiental y sobre la capacidad del arte para hacer esto extensivo a lo social. Compartir la experiencia vital con el paisaje y la práctica artística que de ella surgió, el componente interdisciplinar (artistas, docentes e investigadores) y la convivencia colectiva permitió verificar que, a parte de los resultados personales obtenidos, el

principal logro estriba en las relaciones o resonancias multidireccionales creadas entre los participantes del taller y el entorno, así como el desarrollo posterior del proyecto en la creación de redes de estudio y proyectos de investigación financiados.

También de origen canario es el proyecto *Intersticios* presentado por Atilio Doreste. Alejándose del impacto aurático y de la reverencia icónica que despiertan los enclaves naturales anteriores, fija su objetivo (también el fotográfico) en la contingencia, en los elementos arbitrarios, no previstos, que escapan a los imperativos ideológicos y al diseño público que pretenden regir la construcción del paisaje cultural en nuestras urbes. Intersticios urbanos que se concretan en insignificantes huecos, solares y quebraduras del cemento y el asfalto a modo de paréntesis en el orden urbano y en cuyo vacío se producen acontecimientos insignificantes, acciones sin intención, accidentes de la mano de la acumulación de detritus, la degradación, los imperativos biológicos y el caos. Para el autor de este proyecto, fijar la atención fotográfica en estos efimeros intersticios y concederles la oportunidad de hilar un discurso artístico y reflexivo ha sido fundamental para la obtención de un borrador personal teórico básico sobre el acto creativo y la construcción del paisaje.

Como observamos, no todas las experiencias artísticas contenidas en los proyectos expuestos en este conjunto de proyecciones tienen la pretensión, como señalé al principio, de convertirse en agente activo en la construcción multidimensional del paisaje cultural. Sin embargo, vienen a subrayar la idea, contenida en todos ellos, de la íntima relación entre actividad artística y entorno en dicha construcción, de cómo el paisaje refleja y se remodela por las huellas de la actividad humana, de las posibilidades del arte de intervenir en esta dinámica y, finalmente, de las huellas que la experiencia vital del paisaje también aporta en la creación artística convirtiéndola en sujeto configurador de una particular visión/construcción del entorno y, por ende, del paisaje.

Notas:

¹ Véase ALBELDA, J.; SABORIT, J. La construcción de la naturaleza. Valencia, Dirección General de Museos y Bellas Artes, 1997.

² Véase DÍAZ, F. "Paisaje y territorio", en núm. 4 de la Colección Mediterráneo Económico: *Mediterráneo y Medio Ambiente*. Almería, Caja Rural Intermediterránea, 2003.

La Memoria Canalla de Bogotá / Memoria Canalla of Bogotá.

Juan Antonio Canales

Pintor. Profesor Contratado Doctor del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Resumen: Memoria Canalla es uno de los proyectos ganadores del concurso Ciudad y Patrimonio 2008 del Instituto Distrital del Patrimonio Cultural, entidad que depende de la Alcaldía Mayor de Bogotá. El proyecto Memoria Canalla ha recopilado durante tres meses, en una exposición pública y colectiva, parte de la historia tapada (por la pintura) de los muros de Bogotá. La exposición-memoria muestra imágenes que durante décadas han estado presentes en los recorridos cotidianos de sus ciudadanos: rayas o pintadas, que por su condición efímera y residual, no habían sido registradas hasta este momento en ningún espacio institucional relacionado con las artes.

Palabras clave: *Street art, graffiti,* memoria gráfica popular, patrimonio cultural, Bogotá, São Paulo, Valencia.

Abstract: Memoria Canalla, (Rabble Memory) is one of the winning projects of the contest "City and Patrimony 2008", it organized by the Local Institute for the Cultural Patrimony, institution that depends on the Major Town Hall of Bogota. The objective of this annual contest is getting support to the movements that invigorate cultural and socially the capital and its metropolitan area. Also it seeks to promote positive values and of civic contact among the citizens since multiple areas: social, cultural, landscape, architectural or infrastructures, negotiated by the Town Hall. The MEMORIA CANALLA project has been compiled during three months, in a collective and public exhibition, part of the history really covered, by the painting, of the walls of Bogota. The exposition- images show the memory that during decades have been present in them travelled through routine of their citizens: lines or painted, that by their residual and ephemeral condition, they had not been registered to this moment in a cultural or institutional space related to the Arts.

Key words: Street art, graffiti, popular graphic memory, cultural patrimony, Santafé de Bogotá (Colombia), São Paulo (Brazil), Valencia (Spain).

Me gustaría iniciar la lectura de este comunicado con una cita de Italo Calvino, extraída de su celebérrimo libro *Las ciudades invisibles*. Habla Marco Polo de "Las Ciudades Escondidas 2":

También en Raísa, ciudad triste, corre un hilo invisible que une por un instante un ser vivo con otro y se destruye, después vuelve a tenderse entre puntos en movimiento dibujando nuevas, rápidas figuras de modo que en cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe¹.

La metáfora del hilo la inicia Calvino algunas páginas antes, con "Las ciudades y los intercambios. 4". En Ersila, los habitantes tienden hilos de color blanco, negro o gris, desde las esquinas de sus casas a otras más o menos cercanas. Las uniones entre los edificios se hilvanan según las relaciones que rigen la vida de los ciudadanos, incluyendo el parentesco, el poder o los intercambios comerciales. Los hilos y los palos auxiliares que les sirven de soporte, cuando las edificaciones están muy alejadas, acaban por conformar tupidas tramas y urdimbres. Con el paso del tiempo esto dificulta el tránsito, hasta el punto de hacer inhabitable la ciudad. Pero esa es otra historia. El presente comunicado registra los inicios de una relación quizás casual, o forzada, entre Bogotá, São Paulo y Valencia. Estas ciudades se han visto puntualmente cosidas, valga la fácil apropiación, por lo aquí presentado y sus actores: el Colectivo Hogar (Bogotá), Onesto (São Paulo) y quien esto suscribe, comisario del festival Poliniza de la Universitat Politècnica de València. Creemos, como sostenían ciertos directores de cine americanos a principios de los años noventa², que el entorno urbano, y aquello que acontece en sus calles, hilvana vidas, y en la era de la globalización, conecta ciudades con micro eventos locales.

El jueves 9 de julio de 2009 se inauguró la exposición *Memoria Canalla* en el Barrio de la Candelaria de Bogotá. El espacio donde se celebró, la antigua casa del último virrey español Sámano, alberga hoy el Museo de Bogotá: recinto de usos culturales múltiples que gestiona la Alcaldía Mayor, una suerte de Museu de la Ciutat, como en Valencia es la Casa Palacio del Marqués de Campo; o el Museu da Cidade de São Paulo, ubicado en el Solar da Marquesa de Santos. Espacios que tienen en común el ser ejemplos de residencias urbanas nobles de los siglos XVII y XVIII, que han sufrido múltiples propietarios, reformas y usos posteriores, terminando, por fortuna, en manos del ayuntamiento.

El rayar en las paredes de casa es el primer acto de libertad infantil condenado a ser tapado, repintado, y con suerte, si gusta a los progenitores, pasado a limpio en un papel. Así continúa la larga enseñanza de aquello que está bien y está mal. A la par, se inicia nuestra memoria pública y oficial de logros y reconocimientos, aquella que se consigna con fotografías en las páginas del álbum, en los diplomas y vídeos familiares. Junto a

esta, quizá en el subconsciente, también construimos la memoria proscrita, aquella de lo indebido y perseguido, la memoria canalla.

En Colombia, los nacidos durante los años cincuenta del siglo pasado, crecieron con la sentencia "La muralla es el papel del canalla", matizado canalla como sinónimo de granuja, en su sentido más benévolo, aplicado a la persona hábil para engañar o para atraerse la simpatía de otras.

Bajo este afortunado título se acoge uno de los proyectos ganadores del concurso Ciudad y Patrimonio 2008 del Instituto Distrital del Patrimonio Cultural; entidad que depende de la Alcaldía Mayor de Bogotá. El objetivo de esta convocatoria es el apoyar las inquietudes que dinamicen cultural y socialmente la capital y su área metropolitana. También busca promover valores positivos y de convivencia cívica entre los ciudadanos desde múltiples áreas: sociales, culturales, paisajísticas, arquitectónicas o de infraestructuras, gestionadas por el Ayuntamiento. El Instituto Distrital del Patrimonio Cultural quiere mostrar la ciudad como texto legible que se presta a múltiples lecturas, incluso como proceso histórico de creación no exento de valores simbólicos. La vinculación política con el alcalde de turno es obvia, pero no por ello deja de ser significativa, y en ocasiones, por lo que atañe a nuestros premiados, loable. Durante, y con énfasis en el periodo final, cada legislatura siempre hay un lema y/o un hecho, edificio o parque que un alcalde erige con la pretensión de dejar huella, de ser recordado por sus ciudadanos ("Bogotá en positivo", el eslogan actual). Si bien, determinados proyectos de actuación en el espacio público tan solo son de mera cosmética, destinados a disimular la continuidad de los graves problemas en infraestructuras de Bogotá. Este tipo de coartadas culturales añaden al mandato contenidos que pretenden justificar las responsabilidades de la administración no asumidas en la gestión del espacio público. Algo común a las tres ciudades. El proyecto ha recopilado durante tres meses, en una exposición colectiva, parte de la historia tapada (por la pintura) de los muros de Bogotá.

La exposición-memoria muestra imágenes y documentos gráficos aportados por los ciudadanos. La mayoría de las piezas han estado presentes en los recorridos cotidianos del transeúnte en forma de pintadas. Por su condición efimera y residual no habían sido registradas ni tampoco exhibidas en ningún espacio institucional relacionado con las artes, y recordemos que es el contexto quien determina la percepción de la obra. El subtítulo *El territorio es por donde se pasea el pensamiento y la memoria*, -la cita es traducción libre de una antigua sentencia de la cultura nasa-, en Cauca (Colombia), cerraba la defensa presentada por el Colectivo Hogar.

El colectivo Hogar lo forman Omar Delgado, Stinkfish, y Catalina Quintero, Bastar-



Zapatillas. Colectivo Hogar. Juan Canales, 2009 / Imágenes del montaje de la exposición y pintada del patio jardín. Casa Museo del Virrey Sámano. Colectivo Hogar. Juan Canales, 2009.



Carteles para las conferencias de Onesto (São Paulo, Brasil) junto a Bastardilla (Bogotá, Colombia) y Juan Canales (Valencia, España), celebradas con motivo del evento *Memoria Canalla*, en el barrio de la Candelaria de Bogotá, en octubre de 2009. Colectivo Hogar, Juan Canales, 2009.



Imágenes del montaje de la exposición y pintada del patio jardín. Casa Museo del Virrey Sámano. Colectivo Hogar, Juan Canales, 2009 / Recorrido e interior de la exposición, distribuida en dos alturas y cuatro espacios diferenciados. Colectivo Hogar, Juan Canales, 2009.



Vitrina con botes usados de pintura en aerosol, con marcas locales de esmaltes para diversos usos junto a las míticas Montana (MTM Hardcore en la imagen) fabricadas en Barcelona, España. Colectivo Hogar, Juan Canales, 2009.



Recorrido e interior de la exposición, distribuida en dos alturas y cuatro espacios diferenciados. Colectivo Hogar, Juan Canales, 2009 / Quizás imagen de Bastardilla por Stinkfish, o una secreta declaración en el colectivo Hogar. Colectivo Hogar, Juan Canales, 2009.

dilla (en cursiva sus sobrenombres cuando intervienen en la calle), comparten la deriva y la transgresión en su vida cotidiana; ya como práctica calcada de los situacionistas, desde el profundo conocimiento del trabajo de Constant, Debord y sus compinches, ya como actitud vital y medio de conocimiento de su ciudad; la entienden como un lugar geográfico, natural y construido, donde la presencia de las imágenes deben generar debates, y usos diversos, por parte de la comunidad que las acoge, o rechaza. Por ello el material expuesto era muy heterogéneo. En la primera parte de la exposición se exhibían toda suerte de cartas, postales, notas, textos, dibujos y fotografías, sobre todo tipo de soportes de papel y cartoncillo: billetes de banco, de tren, de autobús, servilletas, publicidad impresa, hojas de periódicos y revistas, repartidos entre paredes, paneles y vitrinas de la gran sala de recepciones del palacio: esto constituía, gracias a las aportaciones de los ciudadanos, el registro de una peculiar memoria.

Las ciudades que relaciona este congreso, Valencia y São Paulo, mediana ciudad mediterránea y mega polis de América Latina, y la que nosotros añadimos, Bogotá, han estado puntualmente unidas por los actores protagonistas de este comunicado.

Concluvo desatando este nudo. Stinkfish formó parte del grupo Excusados Printsystem junto a Deadbird, Saintcat y Ratson. Esta persistente asociación de cuatro jóvenes diseñadores gráficos que, liberados de la academia, encontró su camino en las calles, interviniendo Bogotá con plantillas (stencil graffiti³). Fueron seleccionados por María Elvira Ardila, curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, para participar como artistas invitados en Poliniza 2008⁴, el festival de arte urbano organizado por la Universitat Politècnica de València. Las actividades vinculadas a la pintura mural en el festival, también ocurren más cosas, han supuesto para la Universidad cierta normalización de lo cotidiano, es decir, y disculpen la burda simplicidad, el dibujar y pintar con colores sobre el muro. Resulta significativo que la pintura forme parte de la vida diaria de decenas de alumnos, independientemente de su formación; el ocupar su tiempo libre "quedando para pintar" con esmalte en aerosol, nos parece una actividad inusitada y escasa en la práctica más convencional de las artes. La fascinación por pintar en las paredes quizás señala síntomas, reivindica la necesidad de participar en la gestión y uso de los espacios públicos por parte de los jóvenes, con ansiedad y desconcierto, pero interviniendo de manera efímera y autogestionada. La estéril disyuntiva arte/ vandalismo podría cerrarla dos cabos. Un extremo, en bruto y simplificado, la pintada con todas sus tipologías, con clara función transgresora, enfática y publicitaria. La repetición, el bombardeo del nombre: la realizan quienes exclusivamente escriben su firma (tag), son los graffiti writers, que mantienen la ilegalidad del término y su postura ilícita. El servicio social a la comunidad o el habilitar espacios públicos de libre expresión en el centro y la periferia de las ciudades intenta inútilmente paliar esta situación...pero ese es otro tema, el cómo, y el por qué se

producen los conflictos y cuáles serían los posibles remedios. El otro extremo nos acerca a la pintura mural, que durante siglos fue sinónimo de pintura, posee una función estética, forma parte de la estructura arquitectónica, se inscribe dentro del muro y su entorno. Sus funciones están decididas de antemano, pero hemos comprobado que también tiene una considerable e inusitada carga transgresora, cromofóbica y menos aceptada de lo que podría pensarse. Fueron ejemplos las obras que pintaron Satone, Blu y San en el muro de Rectorado de la UPV; Julieta y Belin en el ágora del nuevo aulario de Bellas Artes; Sixe y Nano 4814 en la ya derribada fachada noroeste, junto al Camino de Vera⁵.

Pero volvamos a Brasil. Alex Hornest *Onesto*, es pintor y artista multimedia nacido y afincado en São Paulo. Sitúa a sus personajes en la calle y según sus palabras, intenta discutir la relación entre la ciudad y sus habitantes, para ello busca una interrelación obra, espectador y contexto urbano. Trabaja para la Galería Thomas Cohn de São Paulo. Participó en la Bienal de Valencia, España, en 2007, como artista invitado en el *I Encuentro entre dos mares*, colaboración de la Fundación Bienal de São Paulo. Formaba parte de la exposición *Áfricas-Américas*. *Encuentros convergentes: ancestralidad y contemporaneidad*. Emanoel Araújo fue el comisario de la muestra, Director del Museo Afro-Brasil, especialista en arte afro-brasileño y popular, ex director de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. La tesis de esta exposición planteaba el problema de las minorías/mayorías indígenas y afro americanas; proponía una discusión sobre la estética no eurocentrista, que unía a través de las artes plásticas a indios, negros y blancos, promoviendo la tolerancia y la solidaridad entre razas. Son temas comunes al trabajo de Onesto y *Bastardilla* en el barrio de Bogotá donde pintaron. También se montó una exposición y una conferencia en la Sala de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB, de la Universidad Distrital José Caldas.

Otro hilo de esta urdimbre lo aportó quien les habla, con otras dos charlas⁶ y la participación en el mural de *graffiti* alegal, pintado en la ciclo vía de la carrera Séptima, un lluvioso domingo de octubre, por la mañanita, a vista de las familias, la policía, la milicia y el ejército que por allí paseaban. Si te detienen pintando por la noche corres más riesgos físicos, me contaba *Stinkfish*, también se acostumbra a tapar con nocturnidad los mensajes que comprometen al gobierno, en particular contra la buena imagen del presidente Álvaro Uribe. Esto sucede sobre todo en la Avenida El Dorado, clave de entrada a la ciudad. Paralelamente sorprende la presencia de plantillas con la cara del presidente en las campañas electorales⁷. Quizás una acción de propaganda en respuesta a la mala publicidad, los creativos sagaces aprovechan este canal y ganan en visibilidad. La alcaldía de Lucho Garzón legitimó la intervención en muros y fachadas, a través del proyecto *Muros Libres*, programa *Jóvenes Sin Indiferencia* en 2006. Buscó la inclusión de culturas urbanas pintando las tapias de la remodelada carrera Treinta. Limitar las intervenciones en espacios demarcados y organizados por temas didácticos, de corte historicista, ni fun-

cionó ni tuvo continuidad, pues en Bogotá, ¿solamente?, los mensajes de interés público son los mensajes prohibidos que hablan sobre lo prohibido. Son rituales de venganza y su exclusión lo permite. Son protestas que no pasan por filtros lingüísticos, tienen gran capacidad de comunicación y verdadera resonancia social.

Esta es una de las conclusiones finales de esta anecdótica historia. La otra vuelve a Italo Calvino, y recuerda que los hilos tendidos son tan tupidos que asfixian y ya no permiten la vida en las ciudades. La ciudad brasileña es una referencia de las complejidades y desafios del futuro, que debe pasar por la solidaridad, la producción de ideas, la generación de recursos y la redistribución de la riqueza.

Notas:

- ¹ CALVINO, I. Las Ciudades Invisibles. Siruela, Barcelona, 2000, pág.56.
- ² Pensamos en Short Cuts, Robert Altman, 1993; Caídos del cielo Francisco J. Lombardi; New York Stories, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Woody Allen, 1989. Obviamente en Los Ángeles, Lima y Nueva York, aunque podrían ser otras ciudades.
- ³ MANCO, T. Stencil graffiti, Thames & Hudson, New York, 2002.
- ⁴ Poliniza es un Festival de Arte Urbano organizado por el Vicerrectorado de Cultura, Comunicación e Imagen Institucional de la Universitat Politècnica de València, cuyo Vicerrector es Joan Bta. Peiró. El festival viene desarrollándose desde 2006 con carácter anual.
- ⁵ Pueden consultarse todas las imágenes de los murales pintados desde 2006 en el archivo histórico, accesible desde http://www.poliniza.es/
- ⁶ Una en la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB, de la Universidad Distrital José Caldas, sobre el festival Poliniza de la UPV. Otra en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes, dentro del ciclo didáctico Presencias del Diseño, con el título "La pintura mural y el entorno arquitectónico".
- ⁷ El rostro azul y rojo de Obama por Shepard Fairey *Obey* en las calles de Boston y otras ciudades norteamericanas es otro ejemplo reciente, pintado con plantillas y esmalte en aerosol o impreso en carteles.

El cartel desterrado. Pioneros del cartel valenciano y escena contemporánea / The Exiled Poster. Pioneers of the Valencian Poster and Contemporary Scene.

Boke Bazán

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València y Middlesex University de Londres. Diseñador profesional desde 1991.

Resumen: El comunicado trata sobre el cartel centrándose en la producción de carteles en Valencia. Está dividido en tres partes en las que primero repasaremos a los pioneros del cartelismo valenciano, para después hacer un recorrido sintético sobre el cartel que se está haciendo actualmente en la Comunidad Valenciana y por último el concepto principal de la charla, la reflexión sobre el destierro del mismo como soporte gráfico de comunicación.

Palabras clave: Cartel, Valencia, libertad de expresión, república, guerra civil.

Abstract: The statement is posted focus on the production of posters on Valencia. It is divided into three parts that would review the first pioneers of posters Valencia, then take a tour on the poster synthetic enough is being done today in Valencia. Finally the main concept of the talk, where to derive all, is thinking about the same banishment for support.

Key words: Poster, Valencia, freedom of expresion, republic, civil war.

1. Pioneros.

Todos tenemos en la memoria la magnífica producción masiva de carteles realizada por Jules Chéret a partir de 1886 en París, el primer artista pintor que se dedicó en exclusiva al cartel y a mejorar los procesos litográficos. Luego vendrían otros cartelistas famosos como Toulouse-Lautrec, etc. Pero lo que fue realmente determinante en el París de aquellos años para la implantación del cartel como medio de comunicación, fueron las campañas publicitarias de Bibendum que se realizaron por Marius Rossillon en 1898 para la firma Michelin, o aquí en España, las campañas realizadas en Barcelona por Ramón Casas para *Anís El Mono*. Todo esto muestra la importancia del cartel como herramienta imprescindible de la comunicación ya a finales del diecinueve. Obviamente la televisión no existe y son las imágenes del cartel en la calle las que determinan el escenario visual metropolitano de quita y pon.

Valencia en 1909 inaugura la *Exposición Regional Valenciana*, una cita inspirada por las exposiciones universales que en los inicios del siglo XX se realizaron en Londres o París, exposiciones que venían a reivindicar cual era el papel de la ciudad en los nuevos tiempos que corrían. La exposición de Valencia tenía varios propósitos, por un lado pretendía situar a la ciudad del Turia en el contexto europeo y al mismo tiempo aspiraba a que los nuevos habitantes de Valencia la reconocieran como una ciudad de futuro. Para la ocasión se convocó un concurso de carteles que ganó Vicente Climent. Podemos observar como la relación entre lo que es el cartel y la pintura era aún muy estrecha, de hecho hablamos prácticamente de pintura, de un cuadro de carácter costumbrista al que se le ha añadido el texto y la marca y reproducido en litografía.

Sirva este cartel de Arturo Ballester¹ como introducción para entrar en la época más interesante a mi modo de ver de los cartelistas pioneros: el periodo de la guerra civil. Como sabemos, Valencia fue la última capital de la República, con lo cual todos los carteles valencianos de la guerra civil en Valencia pertenecían al bando republicano. Afortunadamente para nosotros porque casi todos los carteles que se hicieron por parte del ejército rebelde no eran tan interesantes ni formalmente, ni temáticamente, como pueden ser éstos, dado que la presión militar de aquel entonces y en ese bando no dejaba demasiado margen a la creatividad... Habría que reconocer también que en aquel entonces los cartelistas no eran diseñadores gráficos, sino que eran artistas que al mismo tiempo que pintaban realizaban carteles. Nada más estallar la guerra civil todos los talleres litográficos, y las imprentas que había en Valencia, que habían ido logrando un gran prestigio a lo largo de los años pasaron a estar controlados por los partidos políticos del Frente Popular² y en consecuencia el cartelismo se centró exclusivamente en la causa bélica. La experiencia de Valencia en este campo era muy amplia dado que algunos sec-

tores industriales en Valencia, como el sector del juguete, la naranja o el papel estaban muy desarrollados, y se había conseguido gran prestigio a nivel internacional.

Mientras duró la contienda se llegaron a producir más de 2.000 carteles diferentes. Los carteles juegan un papel muy importante a pesar de la poca planificación en la difusión, ya que se llegaban a producir carteles para una o dos ciudades y en las demás ciudades se imprimían otros... así que no necesariamente todos los carteles llegaban a todos los sitios. Lo que esta época representa es realmente importante, no solo por el valor formal de los carteles, sino por el hecho histórico de que los artistas gráficos se constituyeron en palabras del poeta Mayakovski en *El ejército del arte*³. Los artistas gráficos valencianos más importantes se comprometieron así rotundamente en la lucha contra el fascismo. Toda la potencia que transmitían los carteles pretendián condicionar, y educar a la población mediante la herramienta más potente de comunicación visual en aquella época. Como decíamos, a diferencia de otros artistas de aquella época, los cartelistas valencianos no prestan sin más su oficio a la causa, sino que están especialmente comprometidos con ello...

Aquí hay que recordar otra vez que antes de los años 30, la relación que tiene Valencia con el arte vanguardista es prácticamente nula. Un ejemplo demoledor lo protagoniza José Benlliure (Director del museo de la Ciudad de Valencia y presidente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos) cuando se mofaba de las vanguardias artísticas y proclamaba como único arte verdadero el de Sorolla y poco más. Es justo reconocer que los cartelistas valencianos de aquella época introdujeron la modernidad en la escena visual de la Valencia y la España de aquella época y que además fueron bastante libres e independientes, pues si bien los partidos comunistas, invitaban a que los artistas siguiesen con una estética parecida a los cartelistas de la Unión Soviética, estos declinaban estas invitaciones y creaban con casi total independencia.

De este brevísimo repaso por los autores de carteles valencianos, pues sólo hemos visto a unos pocos (Raga, Climent, Arturo Ballester, Vicente Ballester, Cabedo, Debón, Pérez-Contel y Petit Guillem), me gustaría destacar a dos de ellos como los más importantes e influyentes: Josep Renal y Manuel Monleón.

Manuel Monleón, una persona podríamos decir muy avanzada para su época, ya que en estos años era vegetariano, naturista y además esperantista. Cuando veo este cartel, el último cartel de fallas antes de la guerra civil, pienso que es más interesante que los que se están haciendo actualmente para el mismo fin.

Me van a permitir que haga un pequeño paréntesis porque sería una buena propuesta decirle al Ayuntamiento que o bien reedite los que ya tiene o que al menos cambie la





Vicente Climent. Exposición Regional Valenciana. 1909 / Arturo Ballester. Campesino: trabaja para el pueblo que te ha liberado, CNT. 1936.





Luis Dubón. La naranja que se exporta es el alimento del pueblo y las armas para la lucha contra el invasor extranjero. CEA. Valencia, 1938 / Raga. Como ha sembrado la iglesia su religión en España. UGT. Valencia, 1936.



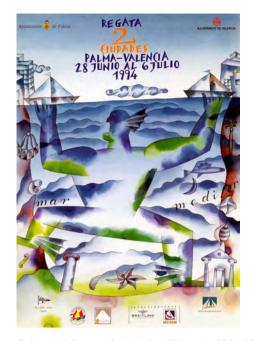


Manuel Monleón. Cartel de Festividad de fallas, Valencia Marzo de 1935. Ayuntamiento de Valencia, 1935 / Josep Renau. Cartel de gran corrida de la Asociación de la Prensa. 1935.





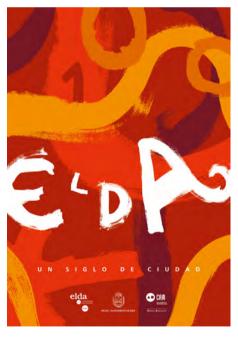
Javier Mariscal. Barcelona. 1996 / Calatayud. Fira del llibre. Valencia, 1992.





Calatayud. Regata 2 ciudades. Valencia, 1994 / Boke Bazán. Cartel anunciador del Concurso de viseo amateur de Quart de Poblet, 2008.



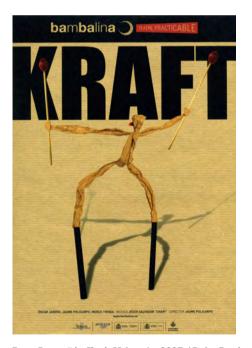


Boke Bazán. Cartel anunciador de la película documental Pic-nic, dirigida por Eloy Enciso, 2007 / Boke Bazán. Cartel conmemorativo del centenario del título de ciudad otorgado a Elda, 2004.





Paco Bascuñán. 20 Mostra de titelles. Valencia, 2004 / Paco Bascuñán. Historia del soldado. Valencia, 2003.





Paco Bascuñán Kraft. Valencia, 2007 / Boke Bazán. Columna de libre expresión. Plaza de San Agustín, Valencia.

forma de seleccionar los carteles que actualmente se imprimen para la ocasión. Es muy triste comprobar como 75 años después, el nivel de los carteles de fallas, el cartel más importante e internacional que edita el Ayuntamiento de Valencia, tenga tan poca calidad en relación al nivel del diseño y la ilustración que hoy en día se realiza en esta comunidad. Estamos sin duda ante otro de los ejemplos de torpeza en torno a la gestión de la comunicación y del patrimonio por parte del equipo de gobierno municipal.

Volviendo a Manuel Monleón⁴, es vital comentar que al igual que miles de personas que habían defendido al gobierno legítimo y la república, cuando terminó la guerra, pasó nueve años muy duros. No conviene olvidar que pasó 3 años en la cárcel, 3 años de servicio militar y 3 años haciendo trabajos sometido prácticamente como un esclavo para el régimen del dictador Franco. Monleón tras estos años decidió quedarse en Valencia y continuar su carrera como cartelista y artista comercial realizando todo tipo de anuncios.

El otro autor que destacaría no es otro que Josep Renau⁵, una persona extraordinariamente comprometida con la causa republicana. La inmensa actividad de Josep Renau antes y después de su exilio forzado en México no tenemos tiempo ni espacio para describirla, además hay abundante documentación y publicaciones sobre su vida y su obra. Aparte de su labor artística y editorial, los encargos realizados por parte del gobierno republicano como por ejemplo la dirección del Pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937, donde entre a otros autores, Renau encargó a Picasso una obra que resultó ser el *Guernica*.

Renau es en mi opinión el paradigma del artista, culto, republicano y de izquierdas, moderno y comprometido políticamente hasta el final de sus días. Su influencia en todas las generaciones posteriores de diseñadores ha sido determinante aunque Valencia todavía no le haya reconocido en su justa medida, exceptuando la magnífica exposición realizada por la Universitat de València en 2008⁶. Uno de las aportaciones que introdujo, yo no sé si atreverme a decir en España, pero sí cuanto menos en Valencia, fue la técnica del fotomontaje, influenciado por la obra de autores como John Heartfield⁷.

2. Escena contemporánea.

En los años 80 el diseño gráfico experimenta un boom al cual Valencia no es ajena. Una nueva visión política, los comienzos de la difusión del diseño como valor diferencial y competitivo junto a un claro apoyo y fomento institucional tanto dentro como fuera de la Comunidad Valenciana, fueron los ingredientes necesarios para que la cultura del diseño entrase con fuerza tanto en el sector empresarial como en el público. En aquellos años hubo un colectivo que protagonizó el cambio en la manera de entender la comunicación

gráfica así como el diseño de producto en Valencia; La Nave. Simultáneamente otros diseñadores y diseñadoras en pequeños estudios o agencias también aportaron la frescura demandada por una sociedad que por fin parecía haberse despojado del luto franquista. Una de las personalidades más influyentes ya en aquella época era Mariscal, quien hizo una gran aportación a este cambio de rumbo como se pudo constatar en la exposición *100 años con Mariscal* que se convirtió en un hito de esta disciplina denominada diseño y considerada todavía un arte menor o arte aplicado por muchos en aquellos años.

Si bien hasta los primeros años de la década de los 90 no llegaron los primeros Apple Macintosh para incorporarse de una forma definitiva a los estudios de diseño y publicidad, los carteles empezaban a gozar de magníficas ilustraciones, composiciones tipográficas que iban más allá de lo estrictamente funcional y cuyo conjunto transmitía mucho más que la mera información.

Si bien los carteles de la época de los pioneros solían tener un formato de 70 x 100 cm como mínimo. En las piezas que vamos a ver, los formatos realmente sufren ya variaciones considerables debido a dos factores principales: Por una parte los cambios en los soportes de exhibición, descartado poco a poco el muro a favor de una gama restringida de expositores controlados por empresas concesionarias que únicamente alquilan los espacios y por otra parte la tecnología digital que nos permite escalar con relativa facilidad. Tengamos en cuenta que los procesos mecánicos de los años 30 no tienen absolutamente nada que ver con los procesos digitales actuales. La confluencia de estos dos factores hace que el tamaño no pueda ni deba establecerse de manera rígida, sino que la atención a las variaciones de escala devenga para el diseñador un asunto esencial puesto que en la práctica llegan a duplicarse o triplicarse los formatos.

La mayoría de los carteles que se realizan actualmente en Valencia con cierto interés gráfico son anunciadores de eventos culturales de ámbito local, ya que los carteles publicitarios o directamente ligados a la promoción de un servicio o empresa y que como sabemos son prácticamente los únicos que podemos ver por la ciudad, pertenecen a marcas que aunque se promocionan aquí ya traen los mismos impresos desde sus centrales nacionales o internacionales.

Miguel Calatayud es uno de los grandes ilustradores y cartelistas que tenemos en la Comunidad Valenciana, recientemente galardonado con el Premio Nacional de Ilustración 2009, es un autor que ha dado muchísimos carteles a esta comunidad.

El listado de diseñadores e ilustradores que realizan carteles actualmente en Valencia es muy amplio, y al igual que en este pequeño espacio de tiempo no es posible repasar la

obra de todos los pioneros, tampoco lo es con ellos. No obstante podemos acudir a la exposición *Valencia en cartel. 100 carteles españoles*⁸ comisariada por Carlos Pérez y Paco Bascuñán para nombrar a la selección de autores que seleccionaron. Además de los citados Mariscal y Miguel Calatayud, están Sebas Alós, Antonio Ballesteros, Alejandro Benavent, Sandra Figuerola, Marisa Gallén, Pepe Gimeno, Manuel Granell, Artur Heras, Nacho Lavernia, Juan Martínez, Juan Nava, Ramón Pérez, Ibán Ramón, Rafael Ramírez y Lina Vila. A esta lista me gustaría añadir otros autores que considero igualmente interesantes como MacDiego, Dani Nebot, Mik Baro, Carlos Ortín, Ajubel, Paco Jiménez y Canya.

Estos son algunos carteles realizados en mi estudio: El cartel anunciador del Concurso de viseo amateur de Quart de Poblet (2008), el correspondiente a la película documental "Pic-nic" (2007) dirigida por Eloy Enciso y el cartel conmemorativo del centenario del título de ciudad otorgado a Elda (2004).

Además de comisariar la exposición anteriormente citada en Varsovia, a la que tuve el placer de acudir, y algunas otras, Paco Bascuñán es una de las principales referencias del diseño gráfico valenciano de todos los tiempos. Autor polifacético, poseía la nada común habilidad de ser diseñador y artista a la vez, de solucionar brillantemente un diseño para una identidad corporativa, un libro o un cd y a la vez pintar o hacer esculturas de un modo coherente con su línea de pensamiento crítica, social y comprometida. Su obra merece sin duda un análisis profundo y si bien aquí no tenemos el tiempo para ello, he querido destacar a este diseñador no sólo por mi relación personal y admiración a su trabajo y a su persona, sino porque Paco ha sido el cartelista más prolífico de la escena contemporánea valenciana en unos tiempos en los que recibir el encargo para realizar un cartel es casi imposible porque como veremos a continuación; el cartel en Valencia está en peligro de extinción.

3. El destierro.

Este repaso nos llevaría a ilustrar no solo el nivel de la creatividad de el cartel valenciano, sino su confinamiento casi como *cartel de salón*, fuera del espacio público. En esta idea de destierro es lo que me interesa incidir. Es paradójico que hoy en día los sistemas de reproducción permitan hacer prácticamente lo que queramos en artes gráficas; offset, serigrafía, impresión digital, tiradas pequeñas, docenas de tipologías de papeles... y además de manera relativamente económica y rápida, sin embargo actualmente se hacen menos carteles que nunca, en número de diseños y en número de copias, y la razón principal es que no hay espacios adecuados para ellos.

Hoy los carteles tienen escasos lugares donde colocarse y en muchas ciudades se han acotado y limitado los soportes, quedando como posibilidades de aplicación las columnas, las banderolas, los *mupis*, y las marquesinas de autobuses. En base a la regulación de espacios adecuados y cuidado por la limpieza de las ciudades, los ayuntamientos han restringido no solo los espacios donde pegar carteles a base de normativas y multas, sino que han restringido la libertad de expresión y comunicación.

La situación es la siguiente, si tienes dinero para pagar el alquiler por quincenas de estos espacios, puedes colgar estos carteles, de hecho la colocación está incluida en el precio, pero si no tienes presupuesto para alquilarlos no tienes acceso. El Ayuntamiento, en este caso de Valencia, no tiene habilitados espacios de libre expresión o específicos para que los ciudadanos pongan sus carteles, puedan expresarse y convocarse en la calle, en el espacio de todos.

Un escenario así nos lleva a la intervención ilegal, o alegal como ha comentado Juan Canales a propósito del graffiti, a la pegada clandestina de carteles en aquellos lugares donde los propietarios no se van a quejar o por lo menos no los van a quitar en unos pocos días; los suficientes para que nos enteremos de tal obra de teatro o tal concierto. Una pegada de carteles superior a 10 ejemplares puede acarrear multas de 750 a 900 €, según las ordenanzas municipales. Aún así, y permítanme la sugerencia, puede resultar más económico que alquilar los soportes del circuito comercial.

Otra fórmula de control y en mi opinión de censura, es la concesión o no de permisos por parte del Ayuntamiento para la colocación de soportes para colocar carteles, lonas..., ya sean de carácter temporal o permanente. Es relativamente fácil constatar como eventos que no son del agrado del Partido Popular, quien gobierna en la ciudad, pueden necesitar meses para conseguir los permisos necesarios o ni siquiera conseguirlos, mientras que convocatorias como visitas papales, carreras de fórmula 1 o competiciones de vela, gestionan las licencias oportunas a veces en horas.

El único lugar que he encontrado en Valencia donde puedes pegar los carteles que quieras son las dos columnas de libre expresión de la Plaza de San Agustín. Dos columnas para una población que supera el millón y medio de habitantes.

En el Puig, que es el pueblo donde yo vivo, precisamente hace dos años hubo una moción de censura por parte del PP y de lo primero que hizo la nueva corporación fue quitar la columna de expresión libre que había a la entrada del pueblo. Así pues en este momento no se puede poner absolutamente ningún cartel en ningún sitio. Los carteles de las obras de teatro, los conciertos de rock, las fiestas en la discoteca están desterrados o

han reducido sus dimensiones al formato A3 o incluso A4 para poder tener presencia por lo menos en algunos escaparates. ¿Es un A3 un cartel?

Todavía hay más en estos tiempos donde los gobiernos municipales trabajan para el control total bajo el pensamiento totalitario de que la ciudad les pertenece. La concepción del entorno público como espacio común y democrático se está olvidando. No solo hemos sido testigos de cómo una obra de teatro se censura sin ningún tipo de pudor o el cartel de la misma se retira⁹, sino que además encontramos ejemplos de carteles directamente censurados como es el caso del cartel de la película *Diario de una ninfómana*, que tras haberse contratado ya los espacios publicitarios de las marquesinas de autobús con la inversión que esto supone, no se llegaron a poner porque la empresa *PubliSistemas*, quien gestiona las marquesinas de los autobuses, alegó que *el cartel era de dudosa legalidad y gratuitamente provocativo*. Imagino, y esta es una opinión personal, que hubieron directrices políticas para impedir que el cartel se colgara, todo ello impulsado por la cadena COPE, que en definitiva no deja de representar a mi modo de ver la tradición de la derecha católica más rancia y fascista.

No lo olvidemos, en Madrid, capital de España, en 2008, se censuró el cartel anunciador de una película.

La ecuación es fácil de entender: Si controlo los medios de comunicación, controlo también la opinión y controlo también el mensaje. Así pongo y permito lo que quiero y bloqueo cualquier voz crítica o simplemente que no pase por caja.

De todos los medios gráficos de comunicación que tienen con la cultura, creo que el cartel es el mejor referente de esa libertad de expresión por la que han luchado tantos años tantísimas personas. Poco a poco, pasito a pasito la libertad de expresión en el espacio urbano se va acotando y reduciendo.

Con lo cual, y ya para terminar, mi propuesta en este II Congreso Internacional Arte y Entorno, sería el reivindicar espacios de libre expresión donde se pudieran pegar carteles sin necesidad de pagar y por supuesto sin que fuera punible a los gobiernos municipales.

Notas:

¹ Arturo Ballester. "Campesino: trabaja para el pueblo que te ha liberado". CNT – AIT. Valencia, 1936.

² El Frente Popular de España, coalición política de republicanos de izquierda, socialistas y comunistas formada en 1935 ganó las elecciones celebradas el 16 de febrero de 1936 y se mantuvo en el gobierno hasta el final de la Guerra Civil Española en 1939, con Manuel Azaña como presidente de la II República. La presidencia del Gobierno, por su parte, la ocupaba Casares Quiroga.

Estaban entre otras organizaciones, el PSOE, el partido comunistaPCE, los marxistas del POUM además de los partidos republicanos Izquierda Republicana (IR) de Manuel Azaña y la Unión Republicana (UR) de Diego Martínez Barrio. El pacto además estaba apoyado por los nacionalistas catalanes como ERC, que en Cataluña se integraba en la coalición Front d'Esquerres de Catalunya, a la cual apoyaba el Frente Popular allí. En Valencia, la coalición equivalente ideologicamente al Frente Popular, también se llamó *Front d'Esquerres*.

Sala Estudi General, Sala Thesaurus, Sala Martínez Guerricabeitia - La Nau. Universitat de València.

- ⁸ Walencja w Plakacie. 100 plakatów hiszpanskich 1980 2008. Museo del cartel de Wilanów. Varsovia, 2008. Exposición realizada por el Muvim.
- ⁹ El cartel de la obra *L'* estrany viatge de Xavi Castillo y su compañía *Pot de Plom* fue censurado, es decir ordenado retirar en 2004 del Teatro Arniches de Alicante por orden de la Conselleria de Cultura para que no se viese una caricatura de Eduardo Zaplana, expresident de la Comunitat Valenciana..

Bibliografía:

CARULLA, J. y CARULLA, A. La guerra civil en 2000 carteles. Barcelona, Postermil, 1997.

PÉREZ, C. y BASCUÑÁN, P. Valencia en cartel. 100 carteles españoles 1980-2008. Valencia, Muvim, 2008.

AA.VV. República, 70 anys después. Valencia, Amics dia de la foto, 2001.

AA.VV. Josep Renau, comprimís i cultura. Valencia, Universitat de València, 2007.

BASCUÑÁN, P. Repertorios 2. Valencia, La Imprenta C. G., 2004.

AA.VV. Manuel Monleón. Disseny i avanguarda. Valencia, Pentagraf, 2005.

- http://www.sbhac.net/Republica/Carteles/Index.htm
- http://pares.mcu.es/cartelesGC/AdminControlServlet?COP=6
- http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12927296527825940876435/011850. pdf?incr=1>
- http://www.elcantodelbuho.org/carteles/1L propaganda.html>
- http://www.pacobascunan.com/indice.php
- http://www.mariscal.com/
- http://www.perez-colomer.com/>
- http://www.martinezestudio.com/
- http://www.pepegimeno.net/site/site.htm

³ "Orden nº 2 al Ejército del Arte", Vladimir Maiakovski, 1921

⁴ Manuel Monleón Burgos (Valencia, 1904 - Mislata, 1976)

⁵ Josep Renau (Valencia, 1907 - Berlín, 1982)

⁶ Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura. 25 septiembre al 6 de enero de 2008

⁷ John Heartfield (1981-1968)

- http://www.estudiolinavila.com/
- http://www.didacballester.com/site/>
- http://www.sebastianalos.com/>
- http://www.sandrafiguerola.com/
- http://www.juan-nava.com/>
- http://www.marisagallen.com/web/interface.html
- http://www.bokebazan.com/>

Tipografías callejeras o la tipografía como actitud / Street Typography or Fonts as Attitude.

Nuria Rodríguez

Artista, diseñadora gráfica y profesora del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València. Doctora en Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Resumen: Estudio sobre los mecanismos visuales de las letras en el entorno urbano. En la ciudad, conviven señales tipográficas elaboradas por artistas y diseñadores que concurren en la configuración de procesos comunicativos potentes y eficaces, cuya estrategia retórica aprovecha el carácter objetivo del texto frente a la subjetividad de la imagen. Elementos como la escala, el color o el nexo entre texto e imagen son recursos utilizados en los proyectos artísticos que conviven en el espacio público junto a otros mensajes de carácter publicitario, informativo o de señalización.

Palabras clave: Tipografía, espacio público, comunicación, diseño gráfico, imagen.

Abstrac: Study of visual mechanisms of the letters in the urban environment. In the city, live typographical signals produced by artists and designers who come together in the setting of potent and effective communication processes, as a rhetorical strategy leverages the objective nature of the text in front of the subjectivity of the image. Elements such as scale, color, or the link between text and image are resources used in art projects living in public space with other messages of advertising, informative or signalling.

Key words: Typography, public space, communication, graphic design, image.

La ciudad como espacio colectivo y de fusión de experiencias

A la hora de titular este breve discurso en torno al tema de la tipografía en el entorno urbano, ya me surgió la posibilidad de plantear dos territorios, en los que podría ir desplazándome, emulando el transitar ilegal de Philippe Petit sobre las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York.

Esta excéntrica imagen que propone el funambulista Philippe Petit, al recorrer el acero tensado, permite que coloquemos en un extremo del alambre, el cartel luminoso tipografías callejeras. Este letrero hace referencia a la tipografía flâneur, al hervidero tipográfico de la ciudad, en el que se concentra, a través de múltiples formatos o soportes, un vastísimo archivo de letras como formas visuales que responden al espíritu de la época (Adrian Frutiger).

En el otro extremo del cable, una proclama inscrita en un rótulo alternativo: *la ti- pografía como actitud*, paradigma semántico que propone un escenario adecuado para el análisis de algunas propuestas elaboradas por artistas o diseñadores que utilizan las paredes de las calles, las fachadas de los edificios, señales, pancartas o anuncios, como instalaciones artísticas que forman parte de este particular *containner* de lo público.

Cuando Abraham Moles, escribió: *Cerrad los museos. El arte está en la calle*, invocaba el espíritu de la vanguardia urbana, donde el cartel funcionaba como elemento regulador de la comunicación visual. Cabe preguntarse si una ciudad que alberga mensajes textuales diversos, ociosos y propagandísticos puede generar una actitud reflexiva en el transeúnte que marcha por calles y avenidas, o si, por el contrario, la entropía del signo produce escasas conexiones en la *zozobra del caminante* (Sergio Chejfec).

Como hemos aventurado, vamos a ir deambulando de manera intermitente, con la cadencia del tiempo que marca la luz de los carteles luminosos, a través de un recorrido febril y latente, las azoteas de la ciudad para observar, desde esta perspectiva privilegiada, la ciudad de las Vegas. Ante el asombro de su representación emblemática, nos preguntamos ¿Puede la tipografía configurar la identidad de una ciudad?, parece que en su caso, la respuesta adquiere un tono afirmativo. Esta exhibición de letreros de neón, destellos luminosos y convivencia tipográfica del caos, es el cuño tipográfico de la metrópolis capitalista.

Pero también nos surge otra cuestión que refleja el propósito inicial de la ciudad de las vanguardias: ¿Podemos proponer un escenario creativo y culto, diseñado con coherencia, bajo las promesas de la razón tecnificada?

A propósito de esta reflexión, Rafael Argullol comentaba en la conferencia Lo que llamamos arte existirá¹, lo extraordinariamente chocante que fue descubrir, en una exposición retrospectiva de los grandes proyectos para construir la ciudad nueva, para la sociedad nueva, para el hombre nuevo, que era el Moscú nuevo patrocinado por Stalin, un proyecto presentado por Le Corbusier que consistía, ni más ni menos, que en destruir prácticamente todo Moscú. Como se trataba de hacer una ciudad nueva, se proponía hacer una ciudad de planta nueva para el hombre nuevo -y, añade Argullol- quizá con el elemento un tanto demoniaco (que no es ajeno a la modernidad).

Desde que en el siglo XVIII, se comenzara con la tarea que revisa la idea de jerarquía, las formalizaciones de la ciudad, responden a una temporalidad concreta, es decir, se suceden en el espacio urbano, intervenciones, materiales, texturas y construcciones como sustratos de la memoria, como signos de la historia de la civilización.

Desde esta perspectiva, no nos inclinamos hacia la sugerencia que proponía Le Corbusier: eliminar todo rastro de la memoria colectiva para proyectar un espacio puro e irreal con el propósito de generar la imagen de una nueva ciudad. Son numerosos los ejemplos, que me vienen a la memoria, oportunidades que se han proyectado y planificado para responder a esta premisa de la reforma urbana, pero siempre, debajo de este espíritu renovador y optimista, aparece el patrón de lo humano, *eros* y *tanathos* sobrevolando el espacio.

Joan Costa, teórico del diseño, en su libro *Diseñar para los ojos*², proponía una tabla gráfica muy interesante en la que desglosaba, en función del formato de comunicación: cartel, anuncio, embalaje, catálogo o memoria anual, el tiempo de percepción que el espectador dedica a la lectura de una imagen, cuánto tiempo destina para encontrar aquella información pertinente que sacie su curiosidad. Lo cierto es, que los tiempos de percepción visual, se han reducido mucho debido a que hemos incrementado nuestra capacidad para descifrar códigos visuales, -en una operación inversa que se desplaza hacia un predominio de la imagen frente al texto-.

Es sorprendente el dato que aporta en este libro, tan sólo dedicamos entre 1 a 20 segundos para interpretar el mensaje informativo de las imágenes. Este acelerado proceso de descarte, propone un cambio de paradigma de lo textual a lo visual, que fue brillantemente expuesto por Vilém Flusser en su texto *La sociedad alfanumérica*:

La lectura de las letras demanda un esfuerzo más grande que la lectura de ideogramas, es más incómoda. Po lo mismo, hace imposible una recepción no crítica de las informaciones. El seguimiento de las líneas es una gimnasia crítica del pensamiento³.

Tipografía callejeras, el nuevo paradigma textual para artistas y diseñadores

Llegados a este punto, nos parece interesante, comentar dos intervenciones que han irrumpido recientemente en el espacio público y que facilitan nuestra compresión sobre las ideas que hemos desarrollado sobre la ciudad como espacio colectivo.

Por un lado, la revista *Is not a magazine*⁴ de origen australiano que se distribuye de manera gratuita y poco convencional sobre muros y paredes, como si fuera un cartel o un anuncio publicitario de grandes dimensiones. De hecho, esta revista es una página de 100 x 70, impresa a dos colores y pegada como cualquier cartel sobre un muro en la ciudad. Su nombre ya nos indica cual es la estrategia escogida por los editores: *No es una revista*. Sin embargo, sus contenidos se adaptan al formato habitual de este tipo de publicaciones con grandes titulares y desarrollo de noticias con ilustraciones y fotografías. La otra propuesta que nos interesa destacar, es la inteligente campaña que ha realizado la agencia Saatchi & Saatchi en Polonia para sensibilizar a la población sobre el reiterado problema de la tortura. En la imagen podemos ver el retrato de un hombre amordazado cuya imagen ha sido colocada en el tronco de un árbol que, de nuevo, ha sido fotografíada. Este recurso laberíntico de la imagen, enfatiza el mensaje y provoca una actitud reflexiva sobre un problema constantemente denunciado.

Rosa Olivares comenta, a propósito de la cualidad experimental del espacio público, que la ruptura radical con los soportes tradicionales amplifica el poder comunicativo de la imagen. En esta dirección se encuentran algunos de los proyectos desarrollados por Ken Lum, cuyo discurso estético propone cuestiones sobre la identidad en vallas publicitarias que le permite alojar imágenes de grandes dimensiones. Utiliza recursos de diseño gráfico muy potentes: letra de palo para titulares, contrates fuertes de color, en el que se favorece la legibilidad del texto. Esta intervención, en un espacio destinado y creado para la publicidad de marcas comerciales, genera un extrañamiento en la mirada del paseante que no se encuentra ante el habitual mensaje que le incita a la compra de algún producto determinado.

Otro ejemplo interesante, es el proyecto que las artistas Toril Goksoyr y Camilla Martens presentaron en la 7ª Bienal de Venecia. También aprovecharon el formato de la valla publicitaria, en el que mostraban la imagen de dos mujeres recostadas, como si fueran *la Olimpia* de Manet, y que podía visualizarse desde cualquier espacio de la calles, desde el interior de nuestro coche o en el paseo diario al trabajo. Desde este privilegiado lugar, nos otorgaban el papel *vouyeur* ante la breve conversación que mantienen: *me gustaría hacer algo importante*, le comenta una a la otra, a lo que le responde: ¿algo político? La instalación, además se completa con un inmigrante negro que han contratado las artistas, para que, cada cierto tiempo, limpie el cristal de la valla publicitaria y lo deje impoluto.

Exhibir este tipo de obras en las salas de un museo, necesita contar con la voluntad del espectador para visitar la exposición, precisa de la complicidad, el interés y el hábito de acudir a los museos o galerías para disfrutar de la experiencia estética que proporciona la obra en el interior de un museo. Existe por tanto una voluntad aproximativa al artefacto artístico. Sin embargo, algunos artistas actuales, en su interés por conectar con las multitudes, prefieren intervenir en el espacio público donde la recepción del mensaje, se realiza de manera espontánea y directa. Es en las ciudades donde ocurren los cambios. Es en las ciudades donde todavía es posible que el espacio público ejerza de lugar para el encuentro y contacto, indispensable para el reconocimiento mutuo, que es la base de cualquier forma de convivencia realmente posible. Y son las ciudades las que hacen de nodos de conexión...⁵

En esta dirección, también están trabajando algunos diseñadores que han desarrollado propuestas para el entorno urbano, en las que muestran su ideología personal. Una de las dificultades con las que se encuentran, en muchos casos, es poder aparecer detrás de los encargos, que en definitiva, suelen ser, el resultado de un trabajo en equipo, en el que predominan otras cuestiones. Sin embargo, su gimnasia personal para conectar con el público, es mucho mayor, ya que el éxito y la continuidad de sus proyectos depende, en gran medida, de la recepción y la acogida de los mensajes que lanzan.

Con este planteamiento, me interesa reseñar los proyectos de Stefan Sagmeister, diseñador alemán que trabaja en Nueva York, y que aborda algunos encargos comerciales desde una perspectiva diferente. Entre sus tesis de trabajo, me gustaría destacar esta frase: *Intento incorporar aquel camino donde el proyecto gráfico me permite incorporar el proceso*. Esta actitud para abordar sus proyectos, ha fomentado, que se hable de una especialidad, dentro del mundo del diseño, que se denomina: *diseño de autor*.

Sagmeister, cada siete años de trabajo inmerso en su estudio, se toma un año sabático que dedica a la investigación en otros proyectos más personales, en los que se marca premisas muy diferentes de las estrictamente comerciales y, se interroga sobre cuestiones de otra índole, como hemos podido leer en la reciente publicación de su libro *Las cosas que he aprendido a lo largo de mi vida*⁶, que recoge en 12 cuadernillos, un decálogo ideológico, a través de sus 21 máximas vitales: *El dinero no me hace feliz*, (proyecto de tipografía infográfica, impreso en lonas de dimensiones variables y que coloca en la fachada del *Casino Linz*) o *Preocuparse no resuelve* nada (proyecto que realiza con la colaboración de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Berlín y que elaboraron con perchas negras y blancas una estructura tridimensional en el que la combinación de las perchas permite leer este titular tipográfico) y, por último comentar, *Todos creen que tienen razón* (proyecto escultórico de varios hinchables con la figura de un gorila blanco que sujeta algunas partes de esta frase)⁷.

No sólo la tipografía que invade la ciudad, a través de rótulos y anuncios, tiene una función informativa que contribuye al buen funcionamiento del entorno público. La arquitectura y la planificación urbana dan configuración física al espacio colectivo. Las señales y los rótulos construyen todo un universo de detalles que ayudan al espectador a moverse por las calles de la ciudad. Desde tapas de acceso a los servicios públicos como el gas, teléfono, etc., hasta placas con los nombres de calles. Esta es la estrategia utilizada por Rogelio López Cuenca en el proyecto presentado a la VIII Bienal de Arte de Estambul en 2003. En el que aprovecha los mecanismos de la señalética para proponer un escenario controvertido sobre el centro y la periferia.

Con estas propuestas tipográfica, la palabra se convierte en imagen y mantiene una doble pugna compositiva; si la palabra pierde su significado, no puede ser leída, por lo tanto, su nivel de compresión funciona en el mismo horizonte que un signo gráfico, pero cuando este texto puede ser leído, comprendido, la operación mental que realizamos automáticamente va de un lugar a otro, de la vista al lenguaje, de la compresión al asombro, del juego a la memoria.

Por ello, tanto artistas como diseñadores han aprovechado el mecanismo visual que proporciona la tipografía en la memoria del espectador, que la hace avanzar de manera lineal y procesual. Las proyecciones de Jeeny Holzer sobre las fachadas de los edificios con reflexiones acerca del poder, la guerra, el sexo y el género, entre otros. O las esculturas tipográficas de Robert Indiana o Claes Oldenburg, junto a las esculturas de poesía visual realizados por Joan Brossa para ciudad de Barcelona, o las esculturas del artista Jaume Plensa, que se define a sí mismo como pintor de signos, y trabaja con las letras como estructuras modulares de sus esculturas a gran escala que sitúa en plazas, rotondas o parques. Esta breve enumeración son algunos de los ejemplos más emblemáticos que podemos reseñar.

Conclusiones

Pero el espectáculo debe continuar y en las ciudades actuales se entrelazan los signos tipográficos, las imágenes fotográficas, las proclamas que incitan al consumo o la propaganda política, aparentemente más amable y correcta pero igual de invasiva y constante. Todo ese enjambre de estímulos e iconos se amalgaman en un intertexto que desborda nuestra percepción y constituye nuestra señalética de la vida cotidiana.

La fascinación de la vida moderna que turbó a Baudelaire, a Simmel o a Benjamín, es hoy un espacio urbano con inflación de señales y reclamos que impone una actividad perceptiva y en el que cada agente visual y cada emisor compite con todo el arsenal de sus recursos para hacerse presente, para que se escuche su mensaje e imponer sus señales.





Tabla gráfica. Joan Costa / Revista Is not a magazine.





Campaña publicitaria de Saatchi & Saatchi, Polonia / Proyectos publicitarios de Ken Lum.



Proyecto de Toril Goksoyr y Camilla Martens, 7ª Bienal de Venecia.



Cuadernillos de Sagmeister / Todos creen que tienen raz'on, proyecto de Sagmeister.

Este nuevo palimpsesto colectivo es una compleja e inabarcable "avenida" cambiante y acelerada, en la que se dan cita las señales más prosaicas con invitaciones a la reflexión y a todo tipo de recursos, desde los más institucionales, hasta los privados y *amateur*, aquellos que emitimos a diario en una especie de tentativa desesperada de existir en un habitat, en el que solo existe, lo que se manifiesta en el espacio compartido. Se trata de un murmullo de alta intensidad, un fraseo constante que ha ido elevando su tono, como en las discusiones que se va levantando la voz para hacerse escuchar. Los mensajes son rápidamente sustituidos por otros nuevos, las paredes y fachadas de nuestras ciudades, alumbran constantemente nuevos iconos, nuevas fotografías que incluyen una literatura compacta: titulares concisos y asertivos que imponen conductas y exigen atención. Son dogmas cotidianos, latentes y subliminales que se ofrecen desde los cientos de pulpitos que reclaman nuestra complicidad, comprensión y obediencia.

La responsabilidad de los interventores, sus ideas, propuestas y estrategias deben contemplar esa exigencia con un criterio claro y coherente sobre lo colectivo. Con una indiscutible intención de mejorar el aspecto de nuestra ciudad, donde sea posible combinar las iniciativas individuales, la renovación de lenguajes y formas, con la viveza de nuestras calles y la aceptación de sus metamorfosis imprevisibles, como una saludable cualidad que debe escapar siempre de cualquier tentativa de control.

Notas:

- ¹ ARGULLOL, R. *Lo que llamamos arte existirá si existimos nosotros o el arte del futuro*. Conferencia impartida en la Fundación Juan March (Madrid, 15/12/1998).
- ² COSTA, J. Diseñar para los ojos. Barcelona, Joan Costa ediciones, 2006, págs. 12-18.
- ³ FLUSSER, V. "La sociedad alfanumérica", en Revista austral de ciencias sociales, ISSN 0717-3202, Nº 9, 2005, págs. 95-110. Recurso en web: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2162295>. Consultado 12/10/2010.
- ⁴ Recurso en web: http://www.isnotmagazine.org/>. Consultado el 12/10/2010.
- ⁵ Esta es la tesis que Josep Ramoneda ha desarrollado recientemente en la conferencia que impartió el 3 de diciembre de 2009, en el *II Congreso de Arte y Entorno: ciudades globales, ciudades locales* y que Paco Bascuñan también recogió en su texto de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, titulado *La deriva tipográfica*. BASCUÑÁN, P. *La deriva tipográfica*. Valencia: Real Academia de San Carlos, Campgràfic, 2009, pág. 49.
- ⁶ SAGMEISTER, S. Things I have learned in my life so far. New York, HNA, 2008.
- ⁷ También en Valencia, a través del diseñador Boke Bazán, se puso en marcha en el año 2000, un proyecto creativo que aprovechaba el soporte de las vallas publicitarias para albergar las obras de 33 artistas, diseñadores e ilustradores. En este proyecto participaron algunos miembros del Centro Arte y Entorno de la UPV. AA.VV. *Proyecto Valla. Reflexiones urbanas sobre el azar*. Edita Generalitat Valenciana, Consorcio de Museos, 2001. Más información en: < http://www.bokebazan.com/pages/proyectos.php?id=60>

Recuperando el valor de lo sagrado en el bosque: Arte y acción de grupo en el Parque Garajonay / Retrieving the Value of the Sacred in the Forest: Art and Group Action in the Garajonay Park.

Susana Guerra, Atilio Doreste y Pep Mata

Profesores Titulares de las Facultades de Bellas Artes de Tenerife y de Barcelona.

Resumen: Existen lugares con una profunda riqueza en contenidos culturales y vivenciales que, al margen de cualquier ideología o culto religioso, se configuran como elementos indispensables para la recuperación del ánimo creativo en la sociedad. Este trabajo se fundamenta en unas experiencias multidisciplinares concretas desarrolladas en particulares entornos del bosque relicto de la isla de La Gomera, en el *Taller de Paisaje Enclaves y Resonancias* 2008/09, como ejercicio de acción grupal para la reflexión y la conciencia medioambiental.

Palabras clave: Pintura, Fotografía, Paisaje, Dramatización, Arte y Naturaleza.

Abstract: There are places of great wealth in their cultural and experiential content that, regardless of any ideology or religion, are configured as an indispensable element in the recovery of the creative spirit in society. This paper is based on a specific multidisciplinary experiences developed in some particular settings relict forest from La Gomera island, The "Landscape, Enclaves and Echoes Workshop 2008/09", as an exercise in group action to reflection and action of environmental awareness.

Keywords: Painting, Photography, Landscape, Dramatization, Art and Nature.

Las cuestiones de identidad, muy discutidas en los ámbitos académicos de Canarias desde la condición de isleños acaban, ineludiblemente, ligadas a nuestra experiencia vital con el paisaje. Observando la trascendencia de las transformaciones de nuestro entorno desde la propia supervivencia del ser humano, no podemos separar la concepción económica y medioambiental del paisaje de los proyectos de integración creativos. A nuestro entender, esto pasa por el trabajo de grupo multidisciplinar y la propagación de la chispa creativa, en un ejercicio de restauración o conciliación de la convivencia con el medio natural y con las nuevas tecnologías. Hoy en día, podemos observar la importancia del elemento comunicador del aprendizaje en lo creativo como un hecho que puede extenderse a lo social, para una necesaria combinación de habilidades en la supervivencia medioambiental y económica ante los grandes retos planetarios. Es ahora cuando, el trabajo en grupo, la creatividad, y la importancia de la experiencia estética como un ejercicio de realidad, se hacen importantes. Todo ello supone un fenómeno de participación y resonancia, donde el lugar es un elemento de gran relevancia.

En el momento en que nos encontramos, una actitud creativa y consecuente en lo social es una necesidad urgente frente a las transformaciones del paisaje y del ser humano. Desde nuestro punto de vista, se hacen precisas actuaciones interdisciplinares, y la aportación de formulas creativas para la valoración de la experiencia estética y el desarrollo económico sostenible. Por todo ello, consideramos interesante aprovechar el potencial del que disponemos en nuestra actividad investigadora, sin centrarnos únicamente en el puro análisis y la estadística, sino también en la proporcional integración entre creatividad y propuesta plástica. Creemos conveniente, para una comprensión global de nuestro entorno, no quedarnos entre las cuatro paredes de nuestros talleres o laboratorios sino internarnos, de alguna manera, en el paisaje, echarnos a caminar con cierta receptividad y apertura creativa.

En este sentido, Mihaly Csikszentmihalyi nos habla de aspectos como la fluidez, el descubrimiento, la invención, etc., es en este concepto, el de hacer las cosas sin una razón aparente simplemente por el hecho de sentir la experiencia que proporcionan, donde centramos, inicialmente, nuestra propuesta de actuación. Son las llamadas actividades autotélicas, en las que frecuentemente perdemos la atención sobre nosotros mismos. Es al realizar estas acciones cuando estamos permitiendo nuestro propio enriquecimiento, al tiempo que aprendemos a encontrar respuestas "diferentes" ante situaciones similares. Csikszentmihalyi nos cuenta como la experiencia de este fluir creativo era descrita en términos casi idénticos, fuese cual fuese la actividad principal del que la producía. Atletas, artistas, místicos, religiosos, científicos y trabajadores ordinarios hablaban de sus vivencias más gratificantes utilizando siempre unos términos muy parecidos. Tomando esto en cuenta, pudimos planificar y definir un contexto determinado con ciertos caracteres de

amplitud en el espacio-tiempo, lo que llamamos *talleres del natural*, que estaban enfocados al juego creativo pero con un fin formativo y, sobretodo, encaminados al desarrollo de la experiencia y el disfrute en sí mismo. Según este autor, la mayoría de las personas manifiesta tener su momento creativo más álgido cuando caminan, conducen, o nadan, por ejemplo. Llegando a la conclusión de que una dedicación plena de la atención a una determinada actividad, no es la mejor formula para tener pensamientos creativos¹. Asimismo, Dewey apunta a que el arte es un modo de experiencia humana que, en principio, se puede obtener siempre que una persona interacciona con algún aspecto del mundo. Por nuestra parte, intentamos delinear algunos de estos enfoques para establecer una relación a favor de trabajar, preferentemente, en los niveles de información, teniendo en cuenta la idea de que la educación es el proceso de aprender a inventarnos a nosotros mismos².

Partiendo de estas premisas se organizó el curso *Enclaves y Resonancias*, cuyo principal objetivo era el análisis gráfico y expresivo de las consonancias visuales, culturales y arqueológicas del entorno, y la conexión con aspectos plásticos de contraste entre el conflicto visual y social desde una voluntad constructiva, para la toma de conciencia de todos los aspectos económicos y sociales que conciernen al paisaje.

Tras la firma de un convenio entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna y la Fundación Guido Kolitscher, que tiene su sede en la isla de La Gomera, se nos presentó la oportunidad de llevar a cabo, en este lugar de Canarias, un taller teórico-práctico enmarcado dentro del curso organizado.

La isla de La Gomera suponía un magnífico emplazamiento para la realización de este curso por sus valores paisajísticos, culturales y humanos. Históricamente las Islas Canarias fueron un particular destino y lugar de paso de expediciones científicas durante los siglos XVIII y XIX. Especialmente, a lo largo de estos siglos, el Archipiélago Canario se convirtió en objeto de investigación de expediciones europeas que arribaban aquí, bien como destino exclusivo, o bien navegaban rumbo a América, África, el Pacífico o el Índico. En Las Islas se trazaban cartografías y se fijaba la longitud respecto al meridiano de El Hierro, se catalogaban plantas y animales, y se estudiaba la geología y el vulcanismo, así como el clima, la geografía y la historia. Cuando los investigadores se adentraban en los caminos de las islas, la descripción biológica y geográfica era una continua aventura que quedaba plasmada en relatos e ilustraciones. Muchos dejaron sus huellas en forma de textos escritos e imágenes grabadas o dibujadas, que se conservan en las bibliotecas de las principales ciudades e instituciones científicas europeas.

Así pues, una vez establecido el convenio anteriormente mencionado, se vio la posibilidad de ofertar una beca de pintura de paisaje destinada a la participación de alumnos



Actividad en zona quemada 2. Atilio Doreste. 2008.



Zona quemada de los Aceviños 2. Susana Guerra. 2008.

de Bellas Artes del territorio español, con la intención de poner en marcha una experiencia artística, estética y reflexiva a través de diversos encuentros en la isla y de la práctica pictórica al aire libre en lugares escogidos previamente. En este taller los docentes compartirían y ofrecerían su personal visión del paisaje, desde el conocimiento del poder transformador y de la influencia que tienen ciertos enclaves de importancia renovadora, como es el caso del Parque Nacional de El Garajonay y otros lugares emblemáticos de la isla de La Gomera.

Como antecedente a este trabajo, teníamos la experiencia de relación arte y literatura que fue el Campus de las Artes y de las Letras de Santa María de Guía (pintura de paisaje y poesía), celebrado en los veranos de 2006 y 2007, de los cuales se extrajo, posteriormente, la ponencia titulada Ciudad de Santa María de Guía, un paisaje significativo para la difusión de valores de sostenibilidad desde la pintura y la poesía presentada en el I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida, arte, entorno y sostenibilidad, celebrado en Valencia en Diciembre de 2006.

La isla de La Gomera era un lugar idóneo, además de para un trabajo de investigación dentro de la apreciación estética del paisaje tal y como hemos trazado anteriormente, para la intervención directa de procesos creativos en la naturaleza. La isla, cuyo paisaje sorprende por su contraste y variedad, presenta una gran riqueza natural marcada por su origen volcánico y su forma circular, y acrecentada por su singular carácter prehistórico. La Gomera es, después de la Isla de El Hierro, la más pequeña de las islas del Archipiélago Canario, con una superficie de 378 kilómetros cuadrados, de los que aproximadamente un 10 por ciento están ocupados por el Parque Nacional de El Garajonay, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Se encuentra situada en el centro de la zona más occidental de Canarias, entre las islas de La Palma, El Hierro y Tenerife, y representa, gracias a su orografía y su favorable climatología, un escenario ideal para la práctica de actividades al aire libre durante casi todo el año.

Es por todo lo anterior que el grupo de investigación TAC (Taller de Acciones Creativas), dentro del marco del convenio de colaboración mencionado anteriormente, encontró las condiciones perfectas para intentar conseguir los objetivos que se habían propuesto, de relación con el entorno, promoción de las artes, concienciación con el paisaje y con el desarrollo económico sostenible, y para desarrollar la práctica artística y la difusión social de las actuaciones y realidades estéticas de la Gomera y su paisaje. Estando formado este grupo por artistas, investigadores, y docentes, con amplio bagaje y cualidades específicas para los fines formulados, que podían promoverse dentro de un marco investigador de metodología estricta y con la intención de su posterior difusión.

Las acciones que se llevaron a cabo dentro del programa del curso y de la beca, fueron realizadas partiendo de la base fundamental de que los lugares nos ofrecen todo su poder renovador, y una gran influencia creativa en función de su impacto emocional y de sus valores culturales, ecológicos e históricos. Siendo conscientes de que, aunque esta realidad tiene un alto contenido espiritual, consideramos que no tiene por que estar ligada a religión o creencia cultural alguna.

Creíamos en la posibilidad de realizar experiencias transformadoras para la reacción creativa de grupos de trabajo (en este caso arte y consciencia medioambiental), y teníamos la seguridad de que cualquier lugar no sirve para realizar estas representaciones colectivas, por ello, consideramos que era importante que tuviesen, además de valores estéticos, un alto contenido cultural y ecológico (bosques antiguos), o que se tratase de lugares donde se hubieran realizado anteriormente experiencias estéticas de exaltación, o lugares que, por una u otra razón, se hayan convertido en iconos de reverencia natural (lugares sagrados).

La programación de la beca-taller de paisaje estaba planteada en diferentes sesiones y se conformaba, durante la primera semana, por las conferencias de los profesores invitados, algunas de ellas en la sede de la fundación por necesidades técnicas y materiales, y principalmente, por sesiones de trabajo a realizar en diversos lugares escogidos, como ya hemos dicho, por razones que van más allá de lo meramente estético. Su elección estaba motivada por cuestiones que hacían referencia a la significación e importancia cultural e histórica de esos emplazamientos, hecho al que aluden reiteradamente los participantes en estas sesiones y los textos que se hicieron a posteriori, como es el caso de José Saborit que incluye en su texto titulado *Las Artes de Atilio y el jardín epicúreo* el siguiente párrafo:

(...) los encuentros de carne y hueso entre personas físicas favorecen intercambios de conocimiento a través del diálogo, el habla y la cercanía, a través del afecto, la soltura, y la intuición, y así actualizan la mejor tradición de los orígenes de nuestra cultura grecolatina. Un entorno privilegiado y la compañía adecuada es didácticamente más eficaz que el mejor de los planes de estudios o los más avanzados recursos tecnológicos. Disfrutando en un jardín epicúreo se trasmite más, se aprende más, se hace más y sobre todo, mejor³.

En el proceso se llevaron a cabo trabajos teórico-prácticos con la realización de conferencias y de propuestas plásticas, como la elaboración de dibujos y pinturas al aire libre y en el interior del taller de la Fundación, además de experiencias de convivencia, en algunos casos con música y dramatizaciones, en lugares como por ejemplo los siguientes:

1. El Jardín de las Creces. Dramatizaciones en un bosque profundo.

En el Jardín de las Creces, entre grandes árboles centenarios, nos dejamos acompañar por las ondas del sonido y las improvisaciones musicales de la artista, compositora y profesora de conservatorio Milena Perisic. Tras la experiencia realizada en este lugar nos quedamos con las palabras de la conductora de la misma y participante del curso antes mencionada:

... La belleza del paisaje sugiere algo sagrado e intimo. Nos hemos llevado la esencia de de Luz y hemos quedado tocados por esa isla tan especial para siempre.

En esta actividad, además de participar en la propuesta musical y dramatizadora de Milena, también nos dejamos llevar por la acción de lo grupal y lo catártico, pasando posteriormente a la soledad reflexiva y al dibujo. Ejercitamos, con esta acción, el paso del silencio como tan bien sabe hacer Pep Mata, otro de los profesores participantes del curso:

Mi trabajo, es la búsqueda de un paisaje puro y esencial, un intento de captar lo inmensurable de los elementos de la naturaleza, de desvelar aquello sublime del origen del infinito. Es también una evocación del contenido cultural y tradicional del paisaje. Sin lugar a dudas, es una aproximación más órfica que romántica a la naturaleza. La exaltación de un paisaje sublime, segregado de su referente. Una forma de religiosidad inmediata. La posición intermedia entre dos mundos: el cielo y la tierra, la luz y las tinieblas; los dos principios generadores de mundo.

2. Un paisaje destruido de alto impacto visual. El Bosque quemado de Los Aceviños.

En el Bosque quemado de los Aceviños nos adentramos en busca de aventura y con la pintura como excusa. Como si de un paisaje idílico del pasado se tratara, en los Aceviños nos sentimos transportados a otro lugar que no estaba en la isla que conocíamos, sin poder evitarlo estábamos rodeados por un paisaje que atraía y encantaba, al mismo tiempo que producía una sensación que aterrorizaba y amenazaba. Cuando llegamos a visitarlo parecía como si nos encontráramos en otra parte, desplazados en el tiempo, en un momento difícil de situar y en una estación del año diferente a la real. Aquel lugar y su situación climatológica no parecían corresponderse al período estival ni al característico y caluroso momento que vivimos en las islas en esa época del año, la niebla lo cubría todo de tal modo que podía situarse, a pesar de lo temprano, a última hora de la tarde.

La visión del bosque quemado era triste y extraña a la vez que potente y misteriosa. La bruma baja, particularmente peculiar en esta zona de la isla, hacía pensar, además de en los paisajes de los pintores románticos, o en la atmósfera de los lugares misteriosos de las historias de aventuras. Lo que había sido un bosque era ahora un lugar inhóspito con una luz extrañamente singular, casi podría decirse que "perpetuamente crepuscular", todo allí estaba cargado de soledad y silencio sobrecogedor a pesar de la presencia humana.

Para entonces ya sabíamos que hay lugares que se prestan especialmente a la experiencia creativa, entornos que tienden a ayudarnos a recuperarnos de todas las interferencias cotidianas que nos distancian de nosotros mismos. Y estos son los enclaves, espacios que de alguna manera se han llenado de motivos para la conexión con lo que básicamente nos sustenta, ya sea por su calidad estética o por el desarrollo de ciertos signos de representación elevados y abstractos que son anhelos de integración saludable. Por ello es tan importante preservarlos y reactivarlos, pues no pueden ser creados artificialmente y se necesita mucho tiempo para que sean generados.

Por alguna razón que nos cuesta entender, estos lugares producen unos efectos que son dificilmente evaluables intelectualmente, esto tan sólo puede hacerse desde los niveles emocionales e intuitivos del mundo de la creación artística.

3. Un paisaje arqueológico-religioso (Barranco de Erque).

Otro de los enclaves escogidos fue el paisaje arqueológico-religioso llamado El Barranco de Erque, donde se encuentran las "Aras de sacrificio". Se trata de construcciones rituales que se hallan dispuestas en espacios elevados del paisaje, estructuras tubulares construidas en lugares como La Fortaleza y la montaña de Los Manantiales, pero principalmente, en las zonas altas de El Garajonay en la isla de La Gomera.

Actualmente en "las aras" de La Fortaleza encontramos construcciones de piedra seca semiderruida hechas en la cima, en cuyo interior hay una cavidad donde se quemaban ofrendas destinadas a obtener el favor de las divinidades. Se trata de un yacimiento arqueológico y religioso singular, no sólo por su estratégica ubicación, sino también por las connotaciones históricas que posee debido a los últimos episodios protagonizados en él por los habitantes de la isla, pues cuando los aborígenes se sintieron derrotados por los conquistadores castellanos se dirigieron a refugiarse en este territorio sagrado.

Nos propusimos acercarnos al lugar de "las aras" e intentar, tras escuchar su historia, pensar en aquel paisaje y dibujarlo, enfrentarnos a un espacio que fue ayer sagrado para nuestros antepasados, escogido por alguna razón que nunca alcanzaremos a comprender.

Tratamos de poner a trabajar nuestra sensibilidad e intentamos captar esas *irrealidades visibles* que pudiera tener, conocer ese lugar diferenciado de cualquier otro, sus cualidades y presencias, y las huellas que permanecen, aún hoy, en él.

4. Resultados de investigación: ideas y experiencias que promueven otras

Finalmente se realizó una exposición que fue el resultado concreto del espíritu colaborador nacido de una potente vivencia con el paisaje de El Garajonay. Se trataba, no solo de la organización de una muestra final motivadora para los alumnos participantes, sino también de una manera de enfocar el trabajo a partir de la colaboración por medio de una metodología cercana al SCRUM⁴, es decir, partiendo de un proyecto final en el que es posible repartir las tareas y disfrutar de los resultados, comprobando la reintegración de las piezas aisladas, tal y como salió a relucir en las diferentes muestras que fueron organizadas posteriormente a los talleres⁵. De tal forma que consideramos que lo más novedoso de este trabajo radica, precisamente en el camino abierto que supone la relación y coordinación inter-universitaria establecida, con todos los beneficios sociales y culturales que nos proporcionan las artes, y con la ayuda que la tecnología digital nos aporta.

Es en este tipo de actividades donde observamos que la confirmación de nuestros planteamientos está en la consecuencia creativa, consiguiendo además que unos proyectos deriven en otros. La demostración no sólo está en la muestra de obras presentadas, sino en las redes de estudio que están iniciándose y encontrando coherencia práctica. Hoy en día, empezamos un proyecto de investigación con voluntad de influencia en empresas con relación al paisaje (el producto en este caso nace con un contenido cultural y seriable para la difusión cultural y la educación medioambiental) subvencionada por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información, donde los principales promotores de la idea encontraron su *feedback* en el *Taller de Paisaje Enclaves y Resonancias*⁶.

Según se deriva de lo anterior, una de las convicciones más importantes es que la verificación de lo proyectado no está, en la mayor parte de las ocasiones, en los hallazgos personales, puntuales y aislados, sino en la propia estructura que se crea, firme y estable, de las relaciones entre las partes. Pensamos que los trabajos relativos al paisaje adquieren una solidez y una continuidad importante cuando funcionan de una manera multidireccional, debiendo adquirir la proporción e influencia justa y adecuada en diferentes ámbitos, en lo técnico y lo creativo, lo docente y lo formador, y también en las múltiples áreas de conocimiento adheridas a objetivos comunes, con vocación ya sea económica o productiva, y en las diferentes capas sociales y culturales. Es así que en el conjunto de un fractal encontraremos la armonía y el crecimiento de inspiración natural y de evolución.

Notas:

- ¹ CSIKSZENTMIHALYI, M. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención. Paidós, Barcelona, 1998.
- ² W. EISNER, E. El arte y la creación de la mente, el papel de las artes visuales en la transformación de conciencia. Paidós, Barcelona, 2004.
- ³ SABORIT, J. "Las Artes de Atilio y el jardín epicúreo", en < http://atiliodoreste.blogspot.com/>
- ⁴ SCHWABER, K y BEEDLE, M. Agile Software Development with Scrum. Prentice Hall, US edition, 2002.
- ⁵ Exposición *Enclaves y Resonancias* en el Centro de Visitantes de San Sebastián en 2009; exposición *Clic del Tac (Fotografía y Entorno 2009)* realizadas en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales en el Campus de Guajara en San Cristóbal de La Laguna.
- ⁶ Proyecto I+D+I *LEC (Laboratorio Editorial Canario)*, convocatoria 2008 de subvenciones para la realización de proyectos de I+D+i para grupos de investigación y para empresas.

Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos / Urban Interstices: Reflections From a Chaos.

Atilio Doreste

Profesor Titular Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de la Laguna.

Resumen: Las grandes actuaciones del entorno urbano centran la atención social y política y se convierten en ejemplos de ideación creativa con vocación de futuro ciudadano. Sin embargo, hay resquicios imprecisos de la evolución estética de las escenas cotidianas que transcurren extrañas a la intención de intervención pública. Es el difícilmente controlable comportamiento natural en lugares determinados el que ha servido de centro protagonista de esta propuesta fotográfica *Intersticios*. Será soporte de reflexión para la obtención de un borrador personal teórico básico como propuesta de unas sanas actitudes de intervención en el espacio público.

Palabras clave: Intersticios, esferas, resonancias, fotografía, lomografía, paisaje, creatividad, arte y naturaleza, arte y ciudad.

Abstract: Important interventions in urban environment focus the social and political attention and become examples of creative ideation with a vocation for citizens. However, there are some imprecise gaps in the aesthetic evolution of the daily scenes that take place, beyond the intention of state intervention. This is their natural behavior - unlikely to be controlled - in those particular places that have worked as the pivotal centre of this photographic proposal, "Intersticios". This will be the reflective support to obtain a personal theoretical basic sketch of healthy intervening attitudes towards public space.

Keywords: Interstices, spheres, resonances, photography, lomography, landscape, creativity, art and nature, art and city.

Hierba que se marchitará en cualquier momento; y que florece y deja semillas.

Santoka (versión de Ernesto Suárez)

1. Descubriendo los intersticios.

La fotografia puede convertirse en una extensión instrumental de la actividad contemplativa en la naturaleza. Observamos que la composición elegida, los escenarios enmarcados, pueden convertirse en auténtica expresión de la experiencia sensible. De regreso del camino, las tomas recogidas en los soportes físicos o digitales del estudio, ya adquieren una independencia. Los elementos que podemos describir parece que manifiestan un comportamiento de relación invisible, un dialogo silencioso carácterístico de las artes visuales.

En este trabajo, que hemos llamado *Intersticios*, prestamos atención a ciertos enclaves que dificilmente pueden tomar un carácter icónico y descriptivo, como puede ser el del gusto popular por las interpretaciones. Todo ello se debe a una ya conocida, y familiar para nosotros, tendencia a recorrer lo pintoresco¹ de los caminos, veredas y derivas frente al paisaje, alli donde terminan enmarcados los lugares que hubieran sido del gusto del pintor. En esta empatía de las formas, colores y contrastes, recordamos a la plástica -en este caso la nuestra- y, al mismo tiempo, ser dignos de interpretados según un desarrollo óptimo del gusto por tomar los pinceles.

Puede pasar que el caminante quisiera buscar un descanso del exceso de signos y mensajes directos de la rutina cotidiana: una especie de huida de las interferencias e invasiones, no sólo auditivas, sino visuales de signos y artificios diversos. Si esto ocurriera desde la intención más retiniana e imbuido de la experiencia estética más exaltada, podría encontrar lugares en los que tal vez suceda un acontecimiento aparentemente insignificante. Son los detalles de un vacío anhelado que nos hace aterrizar en la calma sin ambiciones y desencuentros más urbanos.

Dubos no habla, en cierta manera, de esta querencia: La conservación se basa en sistemas de valor humanos, su significación más profunda reside en la situación y en el corazón humano [...] El culto a lo natural no es un lujo: es la necesidad de mantener la salud mental. [...] Por encima y más allá de razones [...] económicas a favor de la conservación, existen otras estéticas y morales que son aún más atendibles. [...] La tierra nos da forma. Las características del ambiente en que nos desarrollamos condicionan nuestro

ser biológico y mental y nuestra calidad de vida. En consecuencia, aunque solamente por razones egoístas, debemos conservar la variedad y la armonía de la naturaleza².

Es así que, entre foto y foto, en la línea discursiva intersticial de esta ocasión, procuramos favorecer la promoción de una necesidad de incorporación del elemento tierra en las ciudades para el bienestar. En el deambular por los bosques, lo decantado en el suelo ofrece el soporte ideal para el descanso de esta mirada. A veces ocurren cosas en algunos lugares que resultan ser imprecisas y, muchas veces, sutiles en lo visual. Una luz descansa y describe alguna superficie tonal y verosímil para la emulsión sensible fotográfica. Puede ser una disposición de los elementos y objetos naturales que, organizados y en una disposición determinada, nos hablan del transcurso coherente del tiempo. Erosiones, crecimientos, interacciones entre materiales que parecen obedecer a leyes y relaciones invisibles. Son influencias que sólo pueden ser apreciadas con la pausa que dificilmente nos ofrece la ciudad. Con las imágenes en las manos, encontramos que la serie no es más que una reflexión intelectual a *posteriori* de algo que ya habíamos vislumbrado intuitivamente en una primera disposición de receptividad y abierta empatía.

El artista plástico aprende a convivir con los objetos inesperados de su contexto diario. Pudiera parecer que aquello que no tiene nombre no existe, pero esto sólo ocurre para las sensibilidades menos educadas en lo creativo, y cierta tendencia, aún artista, a tener prejuicios culturales. De esta manera la mirada escapa muchas veces de los espacios plenos de artificios y progresivamente reducidos, alli donde la naturaleza actua. Una rotonda despejada es una tentación obligada a la intervención escultórica, los jardines se mantienen con los continuos cuidados del departamento municipal encargado, que no duda en regarlos adecuadamente y llenar sus espacios de floridas plantas de temporada que son renovadas regularmente. Parece que los acontecimientos concernientes a lo vegetal no tienen nada que ver con los ciclos y naturalezas locales del clima.

Los espacios urbanos más relevantes son ocupados por construcciones diseñadas por creativos de renombre e influencia social. Observamos que cada vez quedan menos áreas de vegetación autóctona, los sitios se cubren de cemento y asfalto, y se van estableciendo nuevas señales geográficas del recorrido y elementos característicos de las comunicaciones y canalizaciones tecnológicas. Tan sólo quedan breves intersticios, no son importantes, pero siguen de alguna manera sin ser intervenidos.

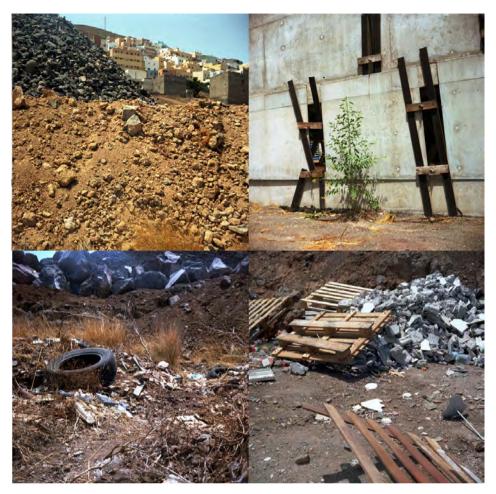
El trabajador de la construcción organiza su trabajo y el observador resabiado empieza a interpretar. Las composiciones se realizan sin voluntad estética alguna. Con la lección aprendida de la importancia del desprendimiento del peso del observador, se puede encontrar un alto valor expresivo. A ojo de buen lector pudieran convertirse en auténticas



Serie Lugares de Nada, con Lomo Lubitel II. Atilio Doreste. 2009.

instalaciones, esculturas públicas, y buenos bodegones para ser pintados en la más rica y recorrida paleta. Es un acontecimiento transitorio y provisional del que hay que cuidarse para que no sea causa de un costoso accidente por derecho demandable. Huecos sellados de tablas, vallas señalizadas de colores fluorescentes, elementos áridos pendientes del relleno, hierros y estructuras en órdenes casuales... todo esto en la invasión del viento, la lluvia, y el vegetal oportunista.

El intersticio acontece en los lugares de en medio, justo en los márgenes provisionales y anónimos. El espacio entre edificios puede dejar un solar de descuidado bosque caótico dispuesto al residuo. Una especial naturaleza urbana de complicada estética, a la que se le da la espalda. No se tiene en cuenta su existencia, a excepción de algún grafitero casual



Serie Intersticios, con Lomo Lubitel II y Vöigtlander Vito B. Atilio Doreste. 2009.

que ve en ella un soporte libre sobre el cual subrayar sus ansias de identidad.

2. Un cuerpo real: detritus y aceptación.

[...];Jardín sin jardinero!
;Viejo jardín,
viejo jardín sin alma,
jardín muerto! Tus árboles
no agita el viento. En el estanque, el agua
yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
no se posa en tus ramas [...]³

Los versos de Machado son un vivo ejemplo de cómo dificilmente la cultura occidental entiende la estética de la muerte. Es una realidad a la que siempre ha preferido denostar, quizás influenciada por el advenimiento de las grandes guerras y pandemias de los últimos siglos y el espíritu religioso fatalista del dios que castiga, además del miedo ante aquello que decae y pierde vigor vital.

Frecuentemente los jardines son lugares de intención decorativa contra natura que están llenos de exultantes especies foráneas. En general, no nos gusta la idea de lo marchito, y esto se ve en la voluntad de evitar la estética del verano seco y la flor mustia. Las ciudades rellenan, a veces, estos huecos de aburguesado cuidado o abundante y efímera planta de pascua navideña. Es importante la imagen que se da al visitante, y el lugareño, por costumbre, carece de esa perspectiva que da el valor a lo propio. Al tiempo, allí donde hay hojarasca y residuos vemos espacios molestos e improcedentes y han de convertirse en césped cortado y brillante aunque, allá fuera, y en pleno verano, las hierbas deshidratadas tiñan de dorados ocres los campos. Estas situaciones aparecen en estos mencionados lugares olvidados: surgen composiciones que se degradan por la incorporación de artificios que se complementan en un jardín del caos. Los restos siguen comportándose de una manera orgánica y se alojan en determinadas fisuras urbanas.

En la manera que se ignora la degradación, confirmamos esta posición frente a la decadencia de algunas ciudades. Son composiciones que se escapan en una cultura que prefiere una especie de continuo y artificial esplendor. Están lejos de cualquier analogía con los ciclos naturales. Precisamente, por esta característica de indefinición icónica, parece que no son tomados en consideración, y escapan a un exceso de intención controladora, dando lugar a una evolución de alto contenido plástico en lo visual. Disponemos aquí de la expresión de un significativo sistema de valores descompensado.

Pero en este tipo de miradas, en las que ahora nos ocupamos, la sana intención es la de integrar las experiencias con el paisaje con las incongruencias insostenibles y el alto coste medioambiental. Por eso, aquí hemos de entender las grandes aportaciones de las escenas del *Land Art* con toda su habitual influencia minimalista y concienciación de lo efímero y sutil. Conceptos como el Tao -vacío- no son ignorados, al contrario, ese aprendizaje, en la aceptación y receptividad en la mirada sin palabras, tiene mucho de su fundamento en la influencia oriental. Es un ejercicio de aprendizaje a partir del entorno y sus evoluciones al histórico estilo rousseauniano de naturaleza como libro abierto a los ojos.

Esta búsqueda en el vaciado icónico -en una experiencia directa y primigenia de este proceso creativo- viene de la visión previa explicada al principio de este texto. Los trabajos en el bosque se convirtieron en precedente, como una serie independiente y paralela

llamada *Lugares de nada*. En este trabajo el tema se centra, generalmente, en espacios donde aparentemente no hay un interés, más que el de un ánimo de desalojo a la más pura manera asiática y lejos de cualquier atisbo existencialista. Esto se apoya en la ya clásica concepción dual de los signos en la pintura (icónicos y plásticos), que Carrere y Saborit han desarrollado en sus textos⁴. En la oportunidad de este trabajo subrayamos la importancia de la integración de hemisferios y las lecturas sin latelaridad, aunque en la alternancia y la simultaneidad⁵.

Pero para que exista esta perspectiva plástica es necesario el elemento del ruido, junto al componente del detritus que se decanta y alimenta el suelo para los próximos verdores. De la misma manera que los procedimientos técnicos tienen una aparente muerte -aparente porque el mundo del Arte los recibe en su esplendor-, precisamos de la acepción de esta realidad la cual no es menos convincente que la reproducción fina y exhaustiva. Por eso el medio utilizado es la fotografía analógica con todos sus defectos más tradicionales, a través de su realidad física más o menos accidentada y azarosa.

La necesidad del caos en la textura orgánica se justifica por su capacidad de permitir espacios dentro de los espacios, es decir, ciertos códigos, cromatismos o texturas, que sugieren diferencias entre los formatos que pueden recoger otras representaciones y alegorías. La identificación de los objetos y accidentes es simultáneo. Mientras el fotógrafo estándar busca esa ilusión de realismo convincente o imagen verosímil, otros encuentran en este formato analógico el encanto del propio cuerpo técnico: emulsiones, granos, texturas, señales del paso del tiempo o imperfecciones, así como accidentes de viñeteado, lentes de sabor propio y expresiva deformación, entre otras características y cualidades⁶.

Por eso *Intersticios* se realiza por medio de lo que viene en llamarse lomografía, un formato que tiende a una mayor calidez ante el momento irrepetible e imprevisto. Este concepto ya ha ido más allá de la utilización de las famosas LCA - *Jomo* -, y descansa sobre la utilización de sencillas e imprecisas cámaras de "andar por casa" o injustamente llamadas "de fotografía barata". Aquí podemos tener en cuenta el cuerpo de la cámara como soporte técnico de imperfección. Las texturas facilitan recorridos a través de aquellos metaespacios que describen movimientos aparentemente afectados por la mirada -al menos se eligen los temas en esta condición-.

En este ánimo se regresa a lo urbano y se da un valor a los paréntesis y acciones sin intención de los agentes que intervienen en la modificación del entorno. Encontramos aliento en estas aberturas promovido, además, por el gusto de un desarrollo natural. Allí se observa la necesidad de tierra y del comportamiento biológico⁷.

3. Esferas de atención y resonancias.

Quizás, la condición de vacío y fijación de la atención compositiva al centro, viene a trascender aquí la lectura de Arheim, donde la intención del artista está implicada, necesariamente, a la estructura de interpretación⁸. Por encima de aquella dual descripción centrífuga o centrípeta, hemos de valorar una concepción más cercana a las ideas de Sloterdijk en su teoría de las esferas⁹. Ahora la unidad de atención generaría una burbuja como representación de un todo, y en esa capacidad las relaciones influyentes en la red en el nivel de consciencia -creatividad- en función de las características y dinámicas de los intersticios. En lo ideal, la toma de consciencia e identificación en esa demarcación es circular, y sustentable en la necesidad armónica de entradas y salidas de los componentes del ruido, o en este punto el sonido.

Una composición es una elección, y de alguna manera, al menos en esta circunstancia puntual de búsqueda de compensación terapéutica, representa la necesidad de completar ese déficit uterino original de unidad. Es así que el espacio natural ocupa el característico arquetipo junguiano de lo femenino en la foresta, de lo que dependemos pero tememos por subsistencia ante la poca garantía que nos ofrece lo irregular y alejado de la ciudadanía¹⁰. La urbe necesita de esta sustentabilidad esférica y de la simultaneidad, así como aceptar y reconocer la utilidad de sus desechos: atender a lo regular en la red sin anteponer protagonismos y distinciones. De este modo es apreciado el análisis de Kevin Lynch sobre la necesidad de tener en cuenta los desechos en nuestras ciudades, pues afectan a nuestras emociones y salud, y forman parte de nuestra realidad inevitable¹¹.

Cuando vamos más allá de centros y periferias, comprendemos que en el bosque, entre hojas secas y ramas, existe una relación en los acontecimientos en la ordenación de las tramas en el desecho y las texturas. Podemos hablar aquí de un concepto, que consideramos más oportuno, es el de *resonancias*, es decir, relaciones que podemos calificar como invisibles, no necesariamente directas, al menos en el momento del disparo. Una plasticidad de sitios que no son, o áreas que hablan por defecto de aquellas otras que las rodean. En la ciudad se hace necesaria esta acepción pasiva de los intersticios. Finalmente, donde ponemos nuestra atención, generamos burbujas de consciencia y el dinamismo vendría procurado por los espacios intersticiales que facilitan la flexibilidad y la afección dinámica entre ellas.

Notas:

¹ Dificilmente podría citarse una definición universalmente válida para lo pintoresco. De su sentido original que hacía referencia a la similitud con la pintura, fue transformándose, para evocar aquello que entretiene la vista, que estimula los sentidos del espectador. Por pintoresco se pasó generalmente a entender aquello

- que presenta variedad, diversidad e irregularidad; si inicialmente Gilpin atribuyó a esta categoría una acepción clasicista, hacia 1800 ya era más frecuente que con ella se aludiese a motivos toscos, rudos, rústicos, sin sofisticación. DIENER, P. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. Historia (Santiago) v.40 n.2 Santiago, 2007.
- ² DUBOS, R. Ecology and Religion in History. Nueva York, Oxford University Press, 1969, pág. 129.
- ³ MACHADO, M. *Alma Ars moriendi*. Edición de Pablo del Barco, Letras Hispánicas, 283. Ediciones Cátedra S.A.
- ⁴ CARRERE, A. y SABORIT, J. La Retórica de la Pintura. Editorial Cátedra. Madrid, 2000.
- ⁵ Para mayor información sobre latelaridad e importancia de la alternancia de habilidades del cerebro, ver: GUIMÓN, J. *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*. Biblioteca de Psicología Descée De Brouwer. Bilbao, 2003.
- ⁶ Shlain (SHLAIN, L. *El alfabeto contra la diosa*. Madrid, Debate, 2000) distingue entre actividades más frías, relativas al hemisferio izquierdo, frente a otras más cálidas al derecho, sobre todo desde la perspectiva emocional. La fotografía se consideraría un medio de representación de fría tecnología y realidad. Sin embargo la imagen, en confrontación con el carácter de secuencialidad de la palabra, vendría a sostener, quizás, la actual construcción de la renombrada de Aldea Global como aspecto predominantemente femenino (renaciente). Esto ocurre después del largo dominio masculino desde la aparición de la imprenta de Gutenberg. En este sentido Mc Luhan nos describe esta idea: *La invención del alfabeto, como la invención de la rueda, fue el traslado o reducción de una compleja interacción orgánica de espacios a un espacio único. El alfabeto fonético redujo el uso simultáneo de todos los sentidos que es la expresión hablada, a un mero código visual. En nuestros días, tal traslado puede retrotraerse o adelantarse por causa de una diversidad de formas espaciales' que llamamos "medios de comunicación". Pero cada uno de tales espacios tiene propiedades únicas, e incide sobre los otros sentidos o espacios en forma única". MC LUJAN, M. La Galaxia Gutenberg, génesis del "homo typographicus". Aguilar, colección Literaria. Madrid, 1972, pág. 27.*
- Para ampliar información sobre la positiva influencia d los elementos naturales y actividades artísticas para la aplicación en las ciudades, ver los siguientes artículos: HERZOG B. Reflection and attentional recovery as distinctive benefits of restorative environments. Journal of Environmental Psychology, 1997. KAPLAN, R y KAPLAN, S. The Experience of Nature: A Psychological Perspective. Cambridge University Press. Cambridge, 1989. SUAREZ, E., DORESTE, A. y ROLO, G. Capacidad restauradora y actividades artísticas en el lugar. Un análisis exploratorio de la relación entre compatibilidad y motivación interna. IX Congreso de Psicología Ambiental. Madrid, 2006.
- ⁸ ARNHEIM, R. El poder del centro, estudio sobre la composición en las artes visuales. Madrid, Akal, 2001.
- 9 SLOTERDIJK, P. Esferas I, Burbujas. Madrid, Siruela, 2003.
- ¹⁰ CG JUNG. Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona, Paidós Psicología Profunda, 2001, pág. 75.
- ¹¹ KEVIN, M. Echar A Perder. Un Análisis del Deterioro. Madrid, Gustavo Gili, 2005.

Proyecciones

Arte, espacio público y participación ciudadana





Presentación por Alberto José March

Titular de Escuela Universitaria y Secretario del Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Teniendo presente el juicio reflexivo con el que irrumpe el sustantivo *arte* en la Modernidad, además de sus vínculos concretos con la técnica, por el cual, seguido, otorga a la esfera del entendimiento, dada la confrontación de la experiencia, un nuevo transcurso para analizar y discriminar toda reconstrucción de lo fenoménico como sustento de la realidad, y, a la postre, ya que el intercambio de los límites, por diluidos, entre lo público y lo privado es lo que acentúa su condición Posmoderna e, inevitablemente, sus propias (in)definiciones, acometemos, como preámbulo al cabo, un nominativo de espacio público cuyo trazo representativo se sitúa, dado el intercambio asociado de sus voluntades sociales, en la conducción de determinadas posibilidades contextuales, significativas e incluso marginales.

El temperamento con el que confrontamos las circunstancias de la ciudad, nos define culturalmente. Y diversifica. Los contrastes de percepción son los que amenizan cualquier posibilidad semántica de utilizarla y recrearla por un hecho suficientemente consabido: toda dignidad individual comienza en su cualidad desemejante de ver el mundo.

Sabemos que los impulsos del entorno urbano se construyen mediante un perfil imaginario que se configura a base de códigos discursivos que, directamente, relacionan la constitución del ámbito, la definición del grupo social y su propia interacción. Así que, superados aspectos formales o naturalistas, por la evidencia de los argumentos que la cotidianeidad dispone, como tal, y en tanto contenido orgánico, por el beneficio de conciencia que ello supone, el principal método que esgrime el espacio público es el comunicativo.

Tradicionalmente, haber magnificado la dimensión *tiempo* nos ha permitido adaptar un trazado cultural que identifica las diferentes necesidades de imagen que se han pretendido en términos de memoria. Precisamente: la distancia que intercalamos entre nosotros y la esencia de las cosas, constituye el abono de artificialidad que fertiliza nuestros encuentros con la realidad y mantiene el sustrato sobre el que interpretamos ese fondo conceptual sobredimensionado que hemos denominado Historia. Pero afortunadamente, en tanto argumento, sabemos que lo histórico no deja de ser una idealización que, mediante diferentes márgenes de eventualidad, puede asociar procesos hermenéuticos que saltan cualquier frontera de significado prevista en términos de pasado, futuro o de transición. Por ello, además de lugar de expresión, la principal renovación del espacio público pasa

por emanciparlo como un lugar de identidad y pluralidad capitalizado por su principal equiparación democrática: la ciudadanía. Y es que la ideología, para crearla, hay que creerla como un acto de calidad de vida.

Si el espacio público puede ser entendido a partir del uso que le dan las relaciones que en él se llevan acabo, tal como concibió Foucault; si, según el régimen introducido por Habermas, puede ser asumido como un lugar ideal donde el ciudadano desarrolla y ejerce su voluntad política en términos de inclusividad, igualdad y apertura; o si, como sugirió Beuys, el arte puede ser el medio más propicio desde el que lanzar mensajes a la sociedad y transformarla, podemos entender hasta que punto las posibilidades del espacio que tratamos -tomada su definición como lugar de contenido humano- es estrictamente contextual. Y, ya de paso, por qué el síntoma de lo estético viene a ser una experiencia indefinible, dadas las fracciones de tradición y modernidad que agita y por aquello del sentido dinámico de la interpretación de los símbolos y su funcionalidad como elementos experimentales de la materia artística.

Tras ser convertida en hito de la modernidad, la ciudad actual se transforma en clave de consumo, comercio y nuevas tecnologías, permitiendo que la apropiación del espacio público abra nuevas ventanas hacia la paradoja de lo cotidiano. En ese sentido, la disolución de cualquier ideal paradigmático, por tratarse de un diálogo público de intereses compartidos, expande todas las salidas de resignificación que, como planteamiento, deben contemplarse como un proceso recíproco de convivencia, tolerancia y socialización. Es mediante la apertura de significación y codificación cuando la representación se desplaza hacia el diálogo y, por ello mismo, que sea el hecho participativo quien constituya el principal método de construcción de su rumbo de intercambio. Es decir, ya que cuenta con el don de la ubicuidad, la singularidad del lugar cultural marca el modo en el que se pretende inscribir la estrategia artística.

Relacionada con el día a día, dicha estrategia conlleva un traslado de potestad desde lo privado a lo público y permite introducir al arte en una óptica de reconfiguración: lo verdaderamente significativo es la cuestión enérgica del suceso y la vivencia que de él se tiene, ya que, tanto como patrimonio, la cultura debe comprenderse como servicio público. Si, a modo de territorio simbólico, lo público se asume como la posibilidad de intervenir en la construcción compartida del mundo, lo es a costa de la importancia del mensaje visual, tal como dejó claro el fenómeno de comunicación de masas al transformar el conocimiento de la imagen del mundo y su propio dinamismo.

En el espacio social, la funcionalidad del poder representativo acarrea una línea de redefinición crítica cuyo margen de verdad se sitúa en los límites modificables del recurso estético; o lo que es lo mismo: la visibilidad delimita la visualización. Utilizar el sistema cultural como estrategia de imagen colectiva, parte de la regeneración de lo político, lo social y del propio espacio. Y el paradigma del entorno, en tanto dispositivo urbano, debe superar cualquier rasgo de individualidad puesto que la cualidad de la acción es proporcional al potencial creativo, la reciprocidad interdisciplinar, el hecho participativo o la cultura y gestión de proyectos. Algo que, en definitiva y a continuación, tenemos la posibilidad de comprobar.

Alcobendas: Un modelo de gestión de la escultura pública / Alcobendas: A Management Model of the Public Sculpture.

Javier Gómez

Profesor Titular de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia.

Resumen: Con esta comunicación se pretende analizar el proyecto de gestión de la escultura pública en la ciudad de Alcobendas. Su estudio puede aportar referencias y establecer comparaciones sobre las políticas culturales que se llevan a cabo respecto a la escultura pública. Establecer un análisis de modelos referenciales en este contexto puede ser útil para conocer desde una visión comparada los proyectos que promueven los distintos ayuntamientos españoles, estudiar la forma en que se gestionan y analizar la participación en las tomas de decisiones, así puede generarse una valiosa información que ayudará a implementar y mejorar la imagen pública de las ciudades.

Palabras clave: Escultura pública, arte y ciudad, arte público, espacio público.

Abstract: With this communication to analyze is expected the management project of the public sculpture in the city of Alcobendas. His study can contribute references and to establish comparisons on cultural policies that run away with to cape with respect to the public sculpture. Establishing a referential model analysis in this context can be utensil to know from a vision compared projects that the different Spanish town halls promote, studying the way in which and to analyze are managed the share in the decision making, thus it can generate a valuable information that the public image of the cities will help to implement and improve.

Key words: Public sculpture, art and city, public art, public space.

Introducción.

Son varios los conceptos que describen las ideas que aquí se presentan: arte público, escultura pública o espacio público entre otros; todos ellos desarrollados por una literatura especializada que con el tiempo se está ampliando considerablemente, lo que favorece un mayor conocimiento sobre las distintas problemáticas que van apareciendo en el contexto de la escultura pública, a la vez que se completan nuevas visiones con la publicación de reflexiones originales e inéditas, más ricas y llenas de aportaciones. A este respecto son varios los autores españoles que han tratado el tema del espacio urbano y la escultura pública (Maderuelo, 1990, 2000, 2008; Duque, 2001; Sobrino Manzanares, 1999; Candela, 2007; Borja, 2003, 2005). Aunque es en la literatura anglosajona donde encontramos el origen y es en la que se produce el mayor desarrollo en estos estudios, todos ellos abordados desde perspectivas interdisciplinarias (Krauss, 1996, 2002; Bardsley, 1981; Cruikshank, 1990; Davies, 1984; Mitchell, 1992; Senie, 1992, 2001). A los que sumaremos los de cultura francófona (Charlet, 1980; Fachard, 1978; Faux, 1978; Ström, 1980). Sus textos son fundamentales para abordar cualquier estudio o investigación y se han considerado al desarrollar esta comunicación.

Contexto del estudio.

En la mayor parte de las ciudades españolas todavía se utiliza a la escultura pública como un elemento decorativo y conmemorativo que se instala en las calles, plazas y parques, según la oportunidad del momento. No es frecuente encontrar proyectos de actuación que definan las políticas de inversiones y las propuestas de los municipios en este campo. No suelen proponerse políticas específicas, que podrían concretarse en proyectos definidos, al igual que sucede en los campos de la sanidad o transporte. ¿No sería pertinente plantear políticas similares con estos proyectos antes de realizar las inversiones? Ello justificaría que en el capítulo de la política cultural debería hacerse mención a los compromisos que se plantearían en este campo, a corto o a largo plazo, con la consiguiente planificación de estudios preliminares que afectarían positivamente a las tomas de decisiones, siendo éstas previamente evaluadas por informes de especialistas que sin duda ayudarían en las resoluciones de los responsables políticos y culturales.

Los diferentes planteamientos llevados a cabo por el Ayuntamiento de Alcobendas están dando lugar a que su patrimonio artístico y de escultura pública se vaya conformando de manera distinta a los de otras ciudades y puede constituir un tema de estudio a la vista de los resultados obtenidos.

Analizar estos modelos de gestión, dentro del campo que nos ocupa de la escultura pública y plantearse cómo se han tomado las decisiones que están conformando el patrimo-

nio artístico de esta ciudad, puede aportar información útil para aplicar a otros proyectos y propiciar nuevas formas de gestión más responsable, de calidad y con propuestas para articular la participación en las tomas de decisiones de especialistas y grupos sociales comprometidos con la vida cultural de las ciudades.

Desde el punto de vista de la escultura pública, pueden considerarse varios aspectos que aconsejan establecer nuevas formas de actuación en las decisiones que afectan a los procedimientos que hasta ahora son habituales en las actuaciones artísticas en el espacio público: por una parte está la decadencia del monumento conmemorativo como referencia escultórica contemporánea y la tendencia a incluir la escultura contemporánea en las nuevas adquisiciones de las ciudades, por otra, es importante considerar la propia evolución de la escultura, que liberada de los límites historicistas, evoluciona con nuevas propuestas que reclaman su autonomía y rompen con los límites de las categorías (citado por Rosalind E. Krauss¹ y Javier Maderuelo²). A la vez, los artistas se sirven de nuevos materiales para realizar sus obras y las plantean desde perspectivas multidisciplinares. También hay que considerar que la transformación de las zonas urbanas afectadas por un crecimiento constante y desmesurado da lugar a espacios sin identidad y desde los responsables del diseño urbano se busca que las intervenciones escultóricas cumplan con la función de cargar de sentido y atributos a esos nuevos lugares. Pero a la vez también está siendo importante para estos cambios el interés que muestra el ciudadano por los temas de su ciudad, buscando un papel más participativo, generando y difundiendo opinión sobre las actuaciones que se realizan en las ciudades y pidiendo participar a través de los colectivos que se van constituyendo, que entienden el espacio público como lugar de convivencia, de comunicación y de participación y plantean una gestión más democrática en las intervenciones (citado por Jordi Borja³ y Paloma Blanco⁴). Todo ello está dando lugar a un incremento de las actuaciones artísticas en el espacio urbano que se plantean desde el diálogo con el lugar y consideran al ciudadano como destinatario y usuario fundamental de los proyectos. Estos planteamientos hacen que las nuevas intervenciones deban realizarse con la colaboración de equipos multidisciplinarios, en los que pueden intervenir, además de los propios artistas, otros especialistas: arquitectos, urbanistas, diseñadores, historiadores, funcionarios especializados, etc.

El modelo de Alcobendas.

Hasta hace pocos años los planteamientos para la escultura pública en Alcobendas eran los que habitualmente se vienen desarrollando en otras ciudades españolas como erigir monumentos e instalar esculturas de manera esporádica, según las circunstancias de la vida política y cultural de la ciudad. En el año 2002 se inició un proyecto de adquisición



Liam Gillick. Nopuedocontestaresapreguntaesunacuestiondeconciencia, 2003. Aluminio, 400 x 400 x 400 cm. Calle Joaquín Rodrigo, junto a la fachada del Ayuntamiento / Sol LeWitt. Curved wall, 2003. Ladrillos de hormigón blanco, 380 x $1400 \times 30 \times 1000$ cm. Paseo de Valdelasfuentes.



Richard Long. Braga Circle, 2003. Materiales y dimensiones: Lascas de piedras, 500 cm. de diámetro. Parque de Andalucía.



Richard Long. Braga Circle, 2003. Materiales y dimensiones: Lascas de piedras, 500 cm. de diámetro. Parque de Andalucía.



Manolo Valdés. La Reina Mariana, 2003. Bronce, 730 x 490 x 760 cm. Bulevar Salvador Allende.



Domingo Sánchez Blanco. *Homenaje a Luis Buñuel*, 2008. Dos columnas de granito y un tobogán. Calle Jaén / Jaume Plensa. *El corazón de los árboles*, 2009. Bronce y cipreses. Urbanización Fuente Lucha.

de escultura pública, financiado por el ayuntamiento y gestionado por la empresa Gestión Cultural y Comunicaciones, que hizo una propuesta de proyecto para dotar a la ciudad de una colección de escultura pública perteneciente a artistas de reconocido prestigio internacional. Con este proyecto se pretendía acercar el arte contemporáneo al ciudadano de Alcobendas. Se propuso que cada artista realizase el proyecto para un lugar específico, que las propuestas se adaptaran a la idiosincrasia de la ciudad y a las características específicas del emplazamiento asignado, con el fin de adaptar cada proyecto al entorno urbano y social del lugar, proponiendo las actuaciones para el conjunto de la ciudad. De esta forma las obras instaladas se presentan dentro de una idea de proyecto planificado y coherente con un diseño que dará lugar a un conjunto escultórico seleccionado con criterios de calidad y perteneciente a un grupo de escultores contemporáneos que realizan sus obras desde la perspectiva del *site specific*. En la selección propuesta también se consideró la diversidad respecto a las líneas de trabajo de los distintos artistas seleccionados además de que éstos fuesen representativos de lo que es la escultura de la segunda mitad del siglo veinte.

Para la distribución de las obras en la ciudad se propuso trazar un itinerario que facilitase el acceso a los distintos emplazamientos diseminados por la población. Todas las esculturas se instalaron individualmente excepto las de Richard Long y Anthony Caro que se emplazaron en un mismo parque. Se invitó a todos los artistas participantes a visitar la ciudad y elegir el lugar más adecuado para su proyecto: Ilya Kabakov, Anthony Caro y Rui Sanches recorrieron la ciudad y decidieron los emplazamientos para sus obras; Richard Long envió a uno de sus ayudantes para documentar posibles localizaciones; Liam Gillick asistió a la presentación de la pieza cuando todavía no estaba en su ubicación definitiva y aceptó los cambios propuestos para su emplazamiento final. Sol Lewitt no pudo desplazarse a Alcobendas, envió varias propuestas a través de la galería Juana de Aizpuru y se ejecutó la que mejor se adaptaba al presupuesto y el emplazamiento.

La propuesta inicial de Gestión Cultural se planteó para instalar diez esculturas a lo largo del periodo 2002-2003 e incluye varias actuaciones paralelas con las que se pretendía publicitar y difundir entre la población y la opinión pública el proyecto.

Descripción del proyecto.

Gestión Cultural presentó una primera propuesta al Ayuntamiento de Alcobendas en el 2002 en la que se indicaban los planteamientos generales, la metodología a seguir, un calendario para las distintas actuaciones propuestas y un presupuesto estimativo. Ese mismo año se iniciaron varias actividades paralelas de carácter divulgativo que formaban parte también del proyecto:

- Exposición en la que se presentó el proyecto a la ciudad con maquetas, estudios, bocetos y fotografías de las obras seleccionadas. Llevaba por título: *Arte en la Ciudad* y presentaba los proyectos de Stephan Balkenhol, Anthony Caro, Liam Gillick, Ilya Kabakov, Sol Lewitt, Richard Long y Rui Sanches. Se editó un díptico en el que se indicaba el objetivo del proyecto: *acercar las esculturas a la ciudadanía, que la población las haga suyas y se aproxime al arte contemporáneo sin miedo, aportando su opinión sobre las obras y autores. Arte en la Ciudad es un proyecto, que se desarrollará en dos fases, y que consolidará a Alcobendas como una ciudad moderna, con grandes atractivos artísticos y culturales y con una interesante oferta tanto para el turismo como para el sector empresarial.*
 - Se propuso también un ciclo de conferencias.
- Se editó una guía con un plano de ubicación de las obras, una guía didáctica para el profesor y varios cuadernos de trabajo apara alumnos de educación infantil, primaria y secundaria.
- Se desarrolló un proyecto pedagógico con visitas guiadas para grupos y escolares que actualmente se mantiene vigente.
- Desde la página web del Ayuntamiento de Alcobendas (http://www.alcobendas.org) se mantiene abierta la información del proyecto en la sección de Cultura.

El origen del proyecto de *Arte en la Ciudad* se encuentra en la política cultural del ayuntamiento. Alcobendas contaba con un Certamen Nacional de Artes Plásticas que fue evolucionando hasta la actualidad en un proyecto para conformar una colección de fotografía española desde los años cincuenta hasta las últimas tendencias del momento y que comisaría Fernando Castro Flórez. En el año 2002 surgió una iniciativa política, liderada por la alcaldía para acometer el proyecto de un Museo de Arte Público, y aprovechando el gran patrimonio acumulado de fotografía (actualmente más de 500 obras), se propuso también el Museo de la Imagen y la Fotografía. Fernando Francés y Rosa Olivares presentaron sendos proyectos respectivamente y por cuestiones presupuestarias se decidió seguir adelante únicamente con el proyecto del Museo de Arte Público, que se presentó como un proyecto de escultura pública denominado *Arte en la Ciudad*. Este proyecto se dotó de 150 millones de pesetas y lo desarrolló Fernando Francés a través de Gestión Cultural y Comunicación.

El proyecto inicial proponía la instalación de diez esculturas entre los siguientes artistas:

Stephan Balkenhol, Anthony Caro, Liam Gillick, Ilya Kabakov, Sol Lewitt, Richard Long y Rui Sanches, Juan Navarro Baldeweg, Julian Opei, Jorge Oteiza y Ettore Spalletti; pero por motivos presupuestarios quedaron fuera del proyecto los cuatro últimos.

También se barajaron otros nombres para una posible segunda fase del proyecto: Jaume Plensa, Cristina Iglesias y Blanca Muñoz.

Fuera de este primer proyecto, desde la alcaldía se planteó la instalación de una Menina titulada *Reina Mariana* de Manolo Valdés, que termina por integrarse también en el programa de *Arte en la Ciudad*.

Este mismo año se ha incorporado a la colección la obra de Jaume Plensa *El corazón de los árboles*, a través de las gestiones realizadas por el anterior alcalde José Caballero (ya fuera de mandato) con la empresa Fomento de Construcciones y Contratas que ha aceptado financiar la obra con parte de los presupuestos de embellecimiento de la urbanización Fuente Lucha construida por esta empresa en Alcobendas. La gestión de este proyecto se ha realizado a través de Gestión Cultural y Comunicación.

Una vez que finalizó el compromiso de Gestión Cultural, Fernando Castro Flórez se ha hecho cargo como comisario de una segunda fase de *Arte en la Ciudad* para desarrollar en dos años. Domingo Sánchez Blanco, Fernando Sinaga y Serge Spitzer han sido sus primeras propuestas para que realicen sus proyectos en Alcobendas. Por dificultades de gestión técnica sólo se ha llevado a cabo la obra del primero de ellos, que es un homenaje a Luis Buñuel en el parque en que se encuentra el colegio público que lleva el mismo nombre del director aragonés.

Arte en la ciudad: relación de obras.

La obra es un cubo de aluminio con un texto troquelado que se repite en cada uno de sus cuatro lados verticales: *No puedo contestar a esa pregunta, es una cuestión de conciencia*. Mediante este texto se pretende interrogar al espectador sobre las preguntas a las que no respondería por cuestionar su conciencia.

En un principio esta obra se planteó para ser colgada de cuatro cables, pero las dificultades técnicas y de seguridad que presentaba al estar colgada, hicieron que finalmente se ubicara en el suelo, sobre cuatro calzas del mismo material que la obra. Estos cambios se realizaron con la supervisión y autorización del artista.

La obra es un muro de ladrillo de cemento de color blanco que tiene un trazado serpenteante de doble curva. El artista presentó varios proyectos y se realizó el más adecuado según la localización y las características constructivas. La obra está constituida por dos bloques de acero corten conformados por la superposición de placas soldadas, cuyos perfiles sugieren contornos antropomórficos. Para resolver el problema del peso, las placas se cortaron huecas aunque no se aprecia en la forma exterior. La obra es un círculo construido con lascas de piedra, muy cercana a las formas y el sentido de muchas de sus obras. Las piedras se encuentran encastradas sobre una cimentación de hormigón, que no es perceptible pues se encuentra cubierta por el césped.

Esta obra se encuentra situada a unos pocos metros del círculo de piedras de Richard Long. Está realizada en acero y encajada en una base de hormigón que no sobresale en altura y se iguala con el nivel de la hierba. Está formada por tres planchas de acero soldadas y oxidadas que adoptan una disposición alargada.

La obra hace referencia a Charles Rosenthal y la inspiración. Se encuentra sobre una fuente y está compuesta por un piano que tiene en uno de sus extremos un personaje femenino que según Kabakov representa *la musa que se tiende sobre el piano*. La obra representa a una de sus conocidas figuras-personaje que se encuentra sobre un atril dando la espalda a un muro de ladillo integrado en el conjunto.

La obra es una gran Menina situada en una de las rotondas que dan acceso a la ciudad. Destaca su extraordinario tamaño, que el propio artista justifica con este comentario: *Me preocupaba especialmente el volumen, ya que mucha gente va a verla desde una cierta distancia por su emplazamiento, y por eso pensé que había que elevarla y colocarla sobre un pequeño montículo que hiciera de pedestal.*

La obra es un homenaje a Luis Buñuel y para ello reproduce las columnas que aparecen en la película de Buñuel *Simón del desierto* e incorpora un tobogán similar a los que forman el mobiliario urbano de un parque. Se ha ubicado junto al Colegio Luis Buñuel.

La obra está formada por siete figuras a escala natural, realizadas en bronce y formadas por la misma "piel tipográfica" recurrente en la obra de Plensa. Los personajes son el autorretrato del artista y llevan escritos los nombres de compositores y músicos ilustres, ya que estaba previsto que en las cercanías se construyera la Escuela de Música. Cada figura aparece sentada y abrazada a un ciprés, que a medida que vaya creciendo irá cubriendo a la propia escultura.

Otros proyectos de arte público.

A lo largo de los últimos años el Ayuntamiento de Alcobendas, a través del Departamento de Cultura está desarrollando dos proyectos más relacionados con el arte público:

Arte Urbano: Desde el 2005 se desarrolla este proyecto de actuaciones artísticas en los espacios de la ciudad. Son intervenciones de carácter efimero y tienen como objetivo

acercar el arte público a la ciudadanía y someterlo a su opinión y criterio. Los proyectos se han planteado en torno a temas como la "La Multiculturalidad", "La ciudad educadora" y "Un futuro sostenible". Han participado artistas y grupos reconocidos junto a jóvenes creadores que han sido becados por el Ayuntamiento de Alcobendas. Entre otros están: Daniel Canogar, Esther Pizarro, El Perro, La Fiambrera Obrera y Manuel Arija.

Alcobendas conquista la calle: También desde el 2005 se está desarrollando un programa expositivo en la calle mediante la instalación de fotografías editadas en gran formato y que se exponen a lo largo del Bulevar Salvador Allende. Entre otras, se han presentado las obras de: Tony Catany, Rosa Muñoz, Cristina García Rodero y Javier Arcenillas.

Conclusiones.

A través de este estudio hemos podido constatar que la política cultural seguida en Alcobendas respecto al Arte público es un proyecto que se ha planteado a partir de una clara voluntad política, se ha planificado siguiendo criterios de participación y consulta a especialistas que han propuesto varios programas de trabajo, desarrollando distintos proyectos. Todos ellos están activos en la actualidad.

Se ha constatado el esfuerzo por relacionar los distintos proyectos con los contextos históricos, culturales y sociales de la ciudad; cuestiones esenciales para un proyecto destinado al espacio público.

La diversidad de propuestas y el modo en que se están desarrollando, hacen que el proyecto cultural de Alcobendas tenga una repercusión directa en el ciudadano y que la percepción que éste tiene del arte contemporáneo en la ciudad se amplíe y se asimile como un hecho más cercano e inteligible.

Las inversiones se están realizando mediante varias fórmulas que permiten conseguir los fondos necesarios y así poder afrontar un proyecto de este alcance.

Después del cambio en la dirección política del ayuntamiento tras los últimos comicios electorales, el proyecto *Arte en la ciudad* ha quedado en suspenso, a la espera de que se estudie su posible continuidad.

Notas:

- ¹ KRAUSS, R. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996 y en KRAUSS, R. E. *Pasajes de la escultura moderna*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 2002.
- ² MADERUELO, J. *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor, 1995 y en MADERUELO, J. (ed.), *Arte público*. Huesca, Diputación de Huesca, 2000.
- ³ BORJA, J. MUXÍ, Z, El espacio público: Ciudad y ciudadanía. Barcelona, Electa, 2003 y en BORJA, J. La ciudad conquistada. Madrid, Alianza, 2005.
- ⁴ BLANCO, P. "Usos, abusos y desusos del espacio público" en *Artecontexto*, nº 1, Madrid, 2004, págs. 6-13.

Bibliografía:

- BEARDSLEY, J. Art in public places. Washington, Partners for livable Places, 1981.
- CANDELA IGLESIAS, I. Sombras de Ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990. Madrid, Alianza Forma, 2007.
- CHARLET, J. Sculptures dans la ville. París, Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie, 1980.
- CRUIKSHANK, J. L. y KORZA, P. Going Public: A field guide to developments in art in public spaces. Amherst, Art Extension Service of the National Endowmentfor the art, 1990.
- DAVIES, P. y KNIPE, T. (ed.). A Sense of Place. Sculpture in Landscape. Sunderland, Ceolfrith Press, 1984.
- DUQUE, F. Arte público y espacio político. Madrid, Akal, 2001.
- FACHARD, S. Huit places publiques en villes nouvelles: des artistas dans l'aménagement urbain. Groupe Central del Villes Nouvelles, París, 1978.
- FACHARD, S. (et al.) *L'art et la ville, intervention des artistes dans les villes nouvelles*. París, Groupe Central del Villes Nouvelles. 1976.
- FAUX, M. (et al.) L'Art et la Ville Art dans la Vie : L'espace public vu par les artistes en France et à l'étrager depuis 10 ans. París, La Documentation Française, 1978.
- MADERUELO, J. El espacio raptado. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990.
- MADERUELO, J. La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989. Madrid, Akal, 2008.
- MITCHELL, W. J. T., *Art and the Public Sphere*, Editado por W. J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- SENIE, H. F. Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy. Nueva York, Oxford University Press, 1992.
- SENIE, H. F. The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent? University of Minnesota Press, 2001.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. Escultura contemporánea en el espacio urbano. Madrid, Electa, 1999.
- STRÖM, M.-U. L'art public. Integration des Arts plastiques à l'espace public. París, Dunod, 1980.

Las ruinas de Fratelli Vita / Fratelli Vita's Ruins

VigaGordilho (Maria Virgínia Gordilho)

Profesora Doctora de la Escuela de Bellas Artes (EBA), Universidad Federal de Bahía (UFBA), Brasil.

Artista-comisaria, trabaja con reflexiones prácticas y teóricas, teniendo como campo de percepción las raíces culturales afroindígenas brasileñas y, como acción, el entrelazamiento de la materia, concepto y memoria, estableciendo relaciones de formas y espacios, tanto bidimensionales como tridimensionales.

Resumen: Ruinas Fratelli Vita, es una experiencia como artista-comisaria, en las ruinas de una fábrica localizada en Salvador de Bahía, Brasil. El comisariado de la exposición propuso a un grupo de artistas algunas interferencias que pudiesen dialogar con el sitio específico, a través de distintos lenguajes, desde la pintura hasta la fotografía, desde la instalación a acciones en el interior de la fábrica, en busca de un calidoscopio de ideas. Las obras fueron elaboradas por alumnos del master en la línea de investigación en procesos creativos del Programa de Postgrado en Artes Visuales (PPGAV) y alumnos de 2º ciclo de la Escuela de Bellas Artes (EBA), de la Universidad de Bahía (UFBA), e investigadores del grupo de investigación MAMETO (del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, CNPq-Brasil).

Palabras clave: Memoria, botellas y cristales, interferencia, proceso creativo, artista comisaria.

Abstract: Fratelli Vita's Ruins, was an artist-curator experience realized in the interior of a bottles and crystals plant, located in SSA/BA/BR. The curatorship proposed to an artist group, to work on sort of dialogic interferences according with the site's specificities. The idea was to develop distinct languages, passing through paintings up to photography, and the art installation up to "restored actions" inside the plant, looking for build an ideas kaleidoscope. The art works were realized by Master degree students of Creative Processes line of the Visual Arts Postgraduate Programme – PPGAV) the Graduation degree students of the School of Fine Arts at the UFBA, and also researchers who integrate the MAMETO(CNPq).

Key words: Memory, bottles and crystals, interferences, creative processes, artist-curator.

El primer impacto.

En julio de 2006 hice una visita a las ruinas de la fábrica Fratelli Vita con el director ejecutivo del Instituto SACATAR, Taylor Van Horne, y Reynold Reynolds, un director de cine norteamericano, residente en Berlín, que estaba en la época en el referido instituto, como artista residente, plasmando una película sobre espacios en destrucción.

Nunca había entrado en la fábrica en ruinas. En mi memoria había guardado imágenes de la fabricación de cristales y de las botellas de refrescos alineadas en las bandas giratorias, cuando mi padre me llevaba a visitarla los domingos, a comienzos de la década de 1960.

Me emocioné mucho, porque ya en la entrada me encontré con las instalaciones vacías y cuando entré en el interior de la antigua fábrica descubrí que las ruinas seguían siendo imponentes, ya que la fábrica había sido creada basándose en un modelo constructivo inglés. Había una atmósfera *clean*, con amplios espacios alumbrados por la luz natural, paredes cubiertas con azulejos blancos y otras descascarilladas o cubiertas con hongos. Apuntaladas con grandes estructuras de hierro propiciaban una percepción fragmentada del cielo, aunque muchos de sus ventanales todavía estaban intactos. La atmósfera era mágica.

No sé si las ruinas llegaron a aparecer en la película de Reynold, pero, seguramente, en aquella visita nacíó el germen del presente proyecto, pues aquella primera percepción ha señalado los primeros planteamientos para las interferencias artísticas en las ruinas de la fábrica Fratelli Vita, localizada en calle Barão de Cotegipe, nº 147, de la Cidade Baixa, delante de la playa de Canta Galo, en Salvador, Bahía.

La fábrica.

A veces no nos acordamos de los nombres de calles, avenidas o viaductos... Sin embargo, no nos olvidamos de la ubicación geográfica de algunos puntos emblemáticos, ni de la propia imagen que se fija en nuestra retina y que captamos según el universo de la Gestalt.

En la ciudad de Salvador, marco del proyecto, siempre se establecen relaciones espaciales con algunos monumentos porque son muchos los que hay allí. Otras veces son ciertas ruinas —como en la fábrica Fratelli Vita— las que constituyen nuestro objeto de interferencia artística.

Para los bahianos, en general, son un ejemplo de la memoria local, una construcción que se hizo específica con una posición peculiar en el espacio y el tiempo, un elemento urbano convertido en imagen y recuerdo de la vieja Salvador.

Así, las ruinas de la fábrica Fratelli Vita resultan ser un hito imbricado en la memoria de la ciudad, son balizas de otro espacio físico: un testimonio de los sucesos y objetos pasados. Las ruinas, como memoria colectiva de un momento histórico, traducen, todavía hoy, el imaginario y la plenitud de determinada generación.

Fundada por el italiano Giuseppe Vita, la fábrica fue inaugurada a comienzos del siglo XX, con el objeto de fabricar guaraná y otras gaseosas¹. Con la industria de refrescos consolidada, Giuseppe y su hermano invirtieron en la fabricación de cristales, investigando fórmulas y promoviendo la formación de fundidores y grabadores, lo que llevó a la producción de refinados cristales, pronto mundialmente conocidos. A lo largo de casi cuarenta años, los famosos cristales Fratelli Vita estuvieron presentes en las mesas de muchas familias brasileñas y, particularmente, las bahianas. En algunas de sus casas permanecen guardadas en esmeradas cristaleras como testigos del esfuerzo y el arte. Muy conocidas por el público, por su importancia y belleza, están dispuestas en vitrinas y constituyen el acervo del Museo Carlos Costa Pinto en Salvador.

La profesora del Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía, Maria Herminia Oliveira Hernández, así lo plantea: El período entre el tiempo que el edificio fue construido y este presente histórico se constituye de otros presentes históricos que hoy forman parte del pasado, no obstante, incluso con el paso del tiempo, el edificio conserva sus marcas. Hoy él constituye un testimonio mutilado, aunque todavía reconocible, del tiempo humano, donde aún se verifica la consistencia física de la obra de arte, la consistencia material en que se manifiesta la imagen.

Para el presente proyecto, además de la propuesta, por parte del comisariado, de la creación de poéticas visuales que recordasen a los artistas de la fábrica, también se planteó que cada nueva obra, generase diálogos con los espacios huecos de las ruinas, especialmente con las huellas sufridas, objetivándose un tránsito entre otros *presentes históricos*. Tal y como lo resalta Oliveira Hernández: *En este presente histórico, el edificio ha sido tomado por los artistas que, con sus excelentes obras, traen el valor afectivo de la memoria a todos aquellos que, desde generaciones pasadas, construyeron edificios como éste, representaciones de un arte y de un quehacer. Se trata de una preservación ilusoria, momentánea, difundida en las dimensiones de los espacios.*

La propuesta.

Creo que la ciudad es toda ella memoria, pues refleja y refracta pensamientos, creencias, historias de vida, de cuántos allí vivieron o pasaron, de todo lo que trajeron desde sus orígenes, llevando consigo todos los inimaginables acervos impresos en la mente y en el corazón. Ítalo Calvino nos lo dice con estas palabras²:

La ciudad no cuenta su pasado, sino que ella lo contiene, como las líneas de la mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en las barandillas de las escaleras, antenas de los pararrayos.

Dada la presencia de infinitas ruinas en el centro urbano de Salvador, se pensó en ellas como potencial de un espacio no-institucional, pero perfectamente adecuado para abrigar poéticas artísticas. Si *la ciudad no cuenta su pasado, sino que ella lo contiene*, fue justamente ese "contener" lo que me ha llevado a escoger las ruinas Fratelli Vita como espacio urbano, para suscitar y alimentar planteamientos - junto a los alumnos del master- acerca del arte público, y la vida social y cotidiana del soteropolitano³. Para ampliar las reflexiones, se planteó que el día a día fuese también un eslabón en aquellas relaciones sociales, espaciales y afectivas, intrínsecas a la memoria de un territorio público.

Adquiridas por las Facultades Integradas de Bahía (FIB), un centro universitario privado cuyo rectorado⁴ pretende implantar en sus espacios (16,5 mil metros cuadrados) un campus para abrigar varios cursos, entre ellos los de oceanografía, biología marina e ingeniería naval. Por su localización privilegiada –delante de la playa de Canta Galo–, las ruinas Fratelli Vita, transformadas por una cuidadosa restauración⁵, podrán contribuir a los estudios del mar. Reiniciando con ilusión el camino continuarán al servicio de la comunidad, como Facultad del mar.

Quizá lo más precioso y significativo para la realización del proyecto es que Fratelli Vita todavía está allá, monumental, abierta a la creatividad. Podemos recordar a Baudelaire, cuando asocia la temática de la ciudad al "papel divino" de la escultura⁶:

Cuando cruzamos una gran ciudad, con muchos siglos de civilización, nuestros ojos son llevados hacia lo más alto, pues en las plazas, en los ángulos de los caminos, algunos personajes inmóviles, más grandes que aquéllos que pasan a sus pies, nos cuentan en un lenguaje mudo las lejanas leyendas de gloria, de la guerra, de la ciencia y del martirio. Algunos muestran el cielo, al que siempre se aspira; otros hacen referencia a la tierra, desde dónde se alzaron. Agitan o contemplan lo que fue la pasión de sus vidas y lo que resultó en su emblema: un instrumento, una espada, un libro, una antorcha [...] El fantasma de piedra se apodera de nosotros por algunos minutos, y nos obliga, en nombre del pasado, a pensar en las cosas que no son de esta tierra.

Quizá haya sido ese *fantasma de piedra* lo que ha movilizado a los estudiantes. Consiguieron redimensionar el espacio con éxito, articulando sus propuestas poéticas con el espacio en uso, de acuerdo a la epistemológia de las artes visuales contemporáneas.

Para fomentar ideas, discusiones y propuestas, pasamos enseguida a visitar las ruinas, con un sinfín de idas y venidas, imbuidos alumnos y comisarios de la pasión de integrar y descubrir. Al mismo tiempo, el grupo estuvo visualizando el espacio para elegir ángulos y rincones, realizando registros documentales y fotográficos, y elaborando bocetos, bosquejos, garabatos y apuntes que pudiesen respaldar los proyectos.

Como las referidas ruinas pertenecían, ya hace algún tiempo, a la FIB, era necesario pedirles autorización siempre que necesitábamos entrar en la fábrica. Gradualmente, en virtud de dicho acercamiento, pudimos establecer un convenio. Iniciamos, así, un productivo diálogo con los arquitectos responsables por la restauración del inmueble⁷.

También fue durante esas visitas, y especialmente con la confirmación del apoyo por parte de la FIB, cuando se constató la posibilidad de ampliar el proyecto. Así, además de los alumnos del curso de postgrado, del que forman parte Eva Arandas, Conceição Fernandes, Isabel Gouvêa, Jordan Martins, Mili Genestreti, Paulo Guinho, Renata Cardoso, Sandra de Berduccy, Tinna Pimentel y Wagner Lacerda, se integraron al equipo inicial algunos miembros del grupo de investigación MCM8, compuesto por VigaGordilho (directora), Maria Herminia Olivera Hernández (subdirectora), Luiz Cláudio Campos, Maria Luedy, Giovana Dantas, algunos estudiantes de 2º ciclo, y antiguos alumnos de la Escuela de Bellas Artes: Maria Sena Andrade, Monteserrat Silva, Juliana Moraes, Liesy Schwarz, Maristela Bernal, Matheus Cumming, Neu Fernandez, Paloma Lages, Carmo Ledna Barbeitos, Célia Mallet, Lica Moniz de Aragão, Márcio Ramos, Anderson Cunha, Bernardo Rozo y José Henrique Barreto, Jô Souza y Jucira Araújo como investigadores invitados, llegando al total de treinta dos artistas.

A partir de los proyectos eclosionaron distintos lenguajes colmados de símbolos que seguramente conllevaron la posibilidad de potenciar en los visitantes soteropolitanos algunas identificaciones estéticas, sociales y étnicas, y promovieron relaciones solidarias, indicativas de nuevos campos de acción. Por la importancia social que reviste el asunto, más allá del aspecto cultural y artístico, hemos de destacar que Fratelli Vita se encuentra en un área desprovista de monumentos y de cualquier otro tipo de intervenciones artísticas. La zona nunca ha sido utilizada para acciones culturales, habiendo sido sacrificada por la planificación urbana y la particular utilización criminal del espacio para deshacerse de cadáveres.

Con los proyectos definidos, se constató que éstos comportaban propuestas ambiciosas, bajo aspectos bidimensionales y tridimensionales. En fin, los artistas sugerían una superación de los límites, lo que vino a favorecer, un tránsito híbrido entre los lenguajes artísticos: escultura, pintura, grabado, fotografía, *tunning* y acciones en el interior de la



Ruínas fratelli vita. Grupo de investigación MAMETO CNPq.



Ruínas fratelli vita. Grupo de investigación MAMETO CNPq.

fábrica. Un calidoscopio de ideas, de sombras y luces en cruces inusitados, transitando entre materia, memoria y concepto.

Como el proceso creativo se amplía y se fortalece en la acción, llegó a surgir otra idea: las imágenes serían vistas por un observador en movimiento y, al contrario de la propia vocación de la estatua, no se mostrarían fijas, ni tendrían la pretensión de permanencia, sino que cumplirían antes otro destino: el de llevar al público distintas poéticas visuales efimeras. Y a su vez la fotografía, con sus reflejos, prestaría testimonio de las acciones a través del registro del proceso.

La acción.

Atendidas las especificidades del montaje, el grupo se reunió a las 7:00 h. del 9 de diciembre de 2006, en el interior de las ruinas, para los consabidos preparativos. Tan sólo dos horas después se abrió el proyecto al público, posibilitando la vivencia de cada proceso creativo junto al artista responsable. La obra, abierta, era una invitación a compartir, una interferencia, una avalancha creativa. Con todo el público que pudo acudir, se estableció una obra en tránsito, análoga al funcionamiento de una fábrica sectorizada. Considerando que no se trataba de un espacio institucional destacaríamos que el proyecto, en ese mismo día que se abrió al público - y evidenciando el carácter procesal que le es inherente – pudo mantenerse, durante nueve horas, en contínuo proceso de producción artística, de las 9:00 a las 18:00 h.

Tras estas consideraciones, me gustaría presentar unos breves comentarios sobre algunas interferencias para una mejor comprensión del proyecto.

La instalación que realicé fue titulada *Passa arada*⁹. Montada en el primer piso de la antigua fábrica, en un espacio azulejado y poco alumbrado, de difícil acceso, presentaba reflejos sobre los criaderos vacíos, recreando sombras en las paredes y en el techo, de donde colgaba una infinidad de pájaros de papel plegado. En la entrada, se puso una mesa y, sobre ella, dejé todo el material disponible, sugiriendo a los visitantes que podrían dar continuidad a la acción: *Entre, pliegue y cuelgue*. Los "pájaros" colgados del techo por hilos invisibles se hacían imperceptibles a la luz o a la oscuridad, creando efectos de un revoloteo fantasmal que resonaba en el criadero vacío de la entrada. Y allí, revisitando el pasado, se instalaron cajas de sonido con los gorjeos de los pájaros.

Eva Arandas: Alumna del master en artes visuales del PPGAV, tiene como objeto de estudio el movimiento cinético en los juguetes populares y desarrollaría, en un rincón de la planta baja, la obra intitulada *D- corda*. Dirigiendo la iluminación destacaba dos

bailarinas introducidas en cajas de música, y al girar, se reflejaban en la luz, proyectando enormes sombras en la pared¹⁰: ¿Cuántos sueños anónimos, reprimidos y alienados fueron oprimidos, suprimidos, dispersos?

Conceição Fernandes: Considerando la proximidad entre el océano y las ruinas, creó –con terracota, aluminio y estaño— la obra *Oceánico*, con 160 cm. de diámetro¹¹: *Oceánico*" fue una semilla para una expansión en mi camino poético, murió para fructificar.

Isabel Gouvêa: Fotógrafa de São Paulo cuya investigación dentro del MAV se centra en el mito de Yemanjá¹². En una de las estructuras de las ventanas de la fachada frontal, una serie de objetos en plástico transparente contenían, en su interior, distintas imágenes de Yemanjá y agua. Es interesante subrayar que la serie recreaba, en el espacio exterior a la parte ocupada, los colores de los ventanales que todavía existen en la fachada.

Jordan Martins: Con la interferencia *Invasão*, el alumno del master, artista norteamericano, tomaría como objeto de investigación en el PPGAV interfaces entre el collage y la pintura, utilizando fragmentos textuales del espacio público: *La sensación de ausencia en las ruinas es aparente, no obstante, también es ilusoria. Existe una potencia vital, que se liberó en el momento que se cerró la fábrica, que ya empezó a brotar cuando se concluyó la función oficial del espacio. Hongos, musgos, palomas, helechos, distintas materias oxidadas y el hombre invaden el espacio (...) subrayando la transformación constante en la vida, el paso entre el crecimiento y la descomposición.*

Mili Genestret: Investigando el tiempo y el poder corrosivo del metal, *escuchó* lo que sugería una de las cavidades existentes en el piso inferior. Utilizó dos chapas de hierro de 62 x 31 cm. Entreabiertas, podía vislumbrarse una luz ámbar procedente del interior: *La verticalidad sugerida por la luz comulga con la complejidad de la existencia*.

Paulo Guinho: En *As ruínas & suas feridas* recogió, literalmente, en las paredes de las ruinas las "heridas del tiempo" haciendo una impresión digital en gran formato en matrices de polivinilo y cristal: *En esta intervención urbana pude vivir una nueva experiencia, una confrontación saludable, una felicidad imaginable en ese territorio. Esa sensación me hizo volver a la infancia.* (...) Con el auxilio de una prensa de grabado se imprimieron "las heridas" durante el evento.

Renata Cardoso: Doctoranda en Artes Escénicas, Renata desarrollaría algunos objetos teatrales, utilizando algunas prótesis para la creación de máscaras. La artista escogió un rincón semejante a un pequeño teatro: ¿No estamos todos (o muchos de nosotros) usando máscaras sociales? ¿No usamos disfraces?

Sandra De Berduccy: Artista boliviana y alumna del master, crearía una instalación presentando la dicotomía entre las industrias y la naturaleza. Se apropió de los elementos existentes en el tercer piso - a cielo abierto - añadiéndoles pintura, texturas y líneas: *Las líneas recuerdan a grifos abiertos, parecen agonizar, desfallecen y se esparcen en el suelo gris, dando la impresión de que aquello que resbala por ellas y se esparce por el suelo no es otra cosa sino el color azul del mar y del cielo.*

Tinna Pimentel: La alumna del master utilizó algunas imágenes de botellas encontradas en Luanda, estableciendo un diálogo con las viejas botellas de la fábrica: Las imágenes de las botellas Fratelli Vita, que veía desde las ventanas de la fábrica, rescatan la memoria de mi infancia (...) Las ruinas de la fábrica también me llevaron a las ruinas de Luanda, que había salido de la guerra, donde algunas personas viven de un comercio alternativo e informal. Es común encontrar expuestas botellas de cerveza y de refrescos tiradas por la calle.

Wagner Lacerda: Este alumno del master ha creado un laboratorio de acciones y proyecciones en el interior de la fábrica. Con su obra *Fra[cristais] humanus* y, con imágenes y materiales diversos asoció los cristales a las formas fractales proyectándolas en los cuerpos de los *performers*, y formando un gran caleidoscopio humano: *Presento también el cuerpo del performer como telón, desde sus calidades matéricas, a través de la piel.*

Luiz Cláudio Campos y José Henrique Barreto. Crearon la obra *Eu me lembro*, estableciendo con la resina cristalina de poliéster un diálogo "transparente" entre la obra y las ruinas.

Maria Luedy: ex alumna del postgrado en artes visuales, miembro del grupo MCM, tiene como objeto de investigación las fibras naturales y su desdoblamiento en la elaboración de papeles. En el primer piso del edificio aprovechó un techo agrietado. Quizá haya percibido esas grietas como posibles capullos, disponiendo en ellos mariposas multicolores: Al percibirlo por primera vez, constaté que el techo ya estaba completo, con la expresividad inherente al abandono, de manera que las pequeñas mariposas sólo dirigían la atención de los espectadores, al mismo tiempo que creaban un contraste entre vida y muerte, en sintonía con los pájaros de papel plegado de VigaGordilho, pues mis mariposas también buscaban la ligereza, aunque, a diferencia de los pájaros de Viga, estaban hechas de plumas.

Giovana Dantas: integrante del MCM, mantuvo en la construcción de su obra el cuidado de no interferir en las marcas del tiempo. Tomó cada mancha, cada filtración, cada agrietamiento como una crónica, promoviendo un diálogo entre la obra y la ruina con la performer Jô Souza quién, usando un vestido de piel, circulaba entre los visitantes.

Célia Mallet: Sus imágenes personales: mesas con manteles adamascados, y el tintinear de cubiertos se proyectaban como encajes en largos papeles de seda: Encontré amparo en la memoria colectiva de otras mujeres. De una meditación sobre el espacio/tiempo reservado a las mujeres, para sus pequeños ocios, tomé los trabajos manuales como indicativo de una necesidad de expresión inherente al género.

Lica Moniz: Apropiándose de elementos encontrados en el mar, intervino en el proyecto con la obra Parada da Maré: En la Bahía de Todos los Santos, la fuerza de las corrientes (inundaciones y reflujos de las mareas) es muy fuerte, haciendo que los naufragios se sucedan en las paradas de las mareas.

Hemos de añadir que recibimos muchas visitas de ex-empleados de la fábrica y de sus familiares. En este encuentro del ciudadano y de sus memorias, me gustaría resaltar una característica cada vez más relevante: Las obras de arte pueden y deben participar de la ciudad, como marcos referenciales significativos, uniendo espacio y tiempo distintos, como elementos aglutinadores. Han de ser poder aludir, simbólicamente, a lo que la cultura tiene de historia, de espiritualidad y de fantasía. En este marco, creemos que el proyecto *Ruinas Fratelli Vita* cumplió su función.

Notas:

- ¹ N. del T: El fruto del guaraná, *Paullinia cupana*, es ampliamente utilizado en Brasil en diferentes tipos de gaseosas con un gusto muy frutal.
- ² CALVINO, Í. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das letras, 1990, pág. 14.
- ³ N. del T. Gentilicio de Salvador de Bahía.
- ⁴ El Rector de las Facultades Integradas de Bahía (FIB) es el profesor Dr. Nelson Cerqueira y el Vicerrector es el profesor Dr. Osvaldo Araújo.
- ⁵ Según ha declarado el arquitecto encargado del proyecto, Marcos Serrano, el inmueble principal tendrá su fachada totalmente restaurada en sus características originales, y el patio central quedará reservado para exposiciones.
- ⁶ BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire* (textos inéditos seleccionados por Teixeira Coelho). Rio de Janeiro. Paz e terra, 1988, pág. 140.
- Marcos Serrano y Jorge Martins nos han apoyado en todas las especificidades necesarias para la instalación de las obras sugeridas o presentadas como indispensables, colaborando en tareas que van desde la seguridad del local a la limpieza de la fábrica, dejando intactas las marcas indicativas, malezas, raíces de plantas enredaderas que salían por la tubería, el amarilleado de otras hierbas, y ayudando incluso en la instalación del generador, la adquisición de las lámparas, instalación de escaleras, andamios y labores correspondientes a los obreros y, finalmente, en el patrocinio y elaboración del folleto. Ambos cuidaron de todo con prontitud, en la medida de lo posible y necesario, asumiendo riesgos y costes para el desarrollo de los trabajos.
- 8 Materia, Concepto y Memoria en Poéticas Visuales Contemporáneas, grupo de investigación registrado por el

CNPq, Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico.

- ⁹ N. del T. Juego de palabras, *passarada* es una bandada de pájaros y, a la vez, se corresponde con el verbo pasar y el participio de arar (labrar).
- ¹⁰ N. del E. Las citas pertenecen a las declaraciones de los artistas.
- En las ruinas, la artista revivió heridas como las de los muros que Paulo Guinho recogió y redimensionó, pero se aligeraron con las marcas de agua de las imágenes proyectadas por Wagner Lacerda en los cuerpos vivos, en movimiento. Ocupó su lugar, dialogando expresivamente con las imágenes de Tina Pimentel y se fragilizó con el tintinear los de cristales rotos que venía de la planta baja. Su obra estuvo colgada en el espacio.
- 12 N. del T. divinidad que forma parte de la santería orishá.

Bibliografía:

BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire* (textos inéditos seleccionados por Teixeira Coelho). Rio de Janeiro. Paz e terra, 1988.

BÉRGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

CALVINO, Í. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

GORDILHO-VIGA, M. y V. G.. MARTINS, M. Cantos contas contos. Uma trama às águas como lugar de passagem. Salvador, 2004, pág. 555.

KANDINSKY, W. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. O visível e o invisível. São Paulo, Pespectiva, 1987.

PAREYSON, L. Formação da obra de arte. In: Estética, teoria da formatividade. Petrópolis, Vozes, 1991.

La feria de São Joaquim, en la ciudad de Salvador, Bahía, como espacio de reto creativo / La Feria de São Joaquim, in the City of Salvador, Bahia, as a Space for Creative Challenger.

Giovana Santos Dantas da Silva / Giovana Dantas

Licenciada en Artes Plásticas y Doctora en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahia. Profesora del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología de Bahia. Integrante del grupo de investigación MAMETO, del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPQ).

Resumen: El presente artículo aborda parte del proceso de construcción del conjunto de trabajos presentados en las exposiciones *Memória da Pele* (Memoria de la Piel), realizada en el edificio de Caixa Cultural de Brasília (Brasil), en junio de 2006 e *Imanências do Mar* (Inmanencias del Mar), realizada en el Museo de Arte Moderno de Bahía (Brasil), en abril de 2008. Las primeras inquietudes para la concepción de estas obras aparecen durante algunas visitas que realicé a la Feria de São Joaquim, en Salvador, de dónde logré la piel de cerdo y la grasa, que asociadas a la sal, hierros y otros objetos, configuran el trabajo *Memória da Pele*, un posible enfoque poético de las imágenes grabadas en el cuerpo femenino, y las colas de peces de la exposición *Imanências do Mar*.

Palabras clave: feria, piel, femenino, cola de pescado.

Abstract: This article is part of the process of the construction of a group of works presented in the exhibitions Memories of Skin, shown in the Caixa Cultural of Brasília (Brasil), in June 2006 and Immanence of the Sea, shown in the Modern Art Museum of Bahia (Brasil), in April 2008. The first concerns about the conception of these events appear during some visits I made at the San Joaquin Fair in Salvador, where I withdrew the basic material of the works – such as the pig's skin and its fat, altogether associated with the salt, iron and other objects, configure a possible poetic cut of engraved images of the female body in this work, and the fish tails of the exhibition Immanence of the Sea.

Key words: fair, skin, female, fish tail.

La Feria de São Joaquim: Una gran instalación cultural.

Se está en el mundo, y la piel no es el límite, sino la frontera porosa entre las cosas, así como también se está envuelto en la piel del mundo.

Paulo Reis

Los trabajos que componen las muestras *Memória da Pele* (Memoria de la Piel), realizada en el edificio de Caixa Cultural de Brasília (Brasil), en junio de 2006 e *Imanências do Mar* (Inmanencias del Mar), realizada en el Museo de Arte Moderno de Bahía (Brasil), en abril de 2008, son resultado de los sucesivos desdoblamientos de las primeras obras y experimentaciones que fueron concebidas desde las largas caminatas que pude realizar en los mercadillos y ferias libres del interior del Estado de Bahía y, especialmente, en la Feria de São Joaquim, la más antigua de la ciudad de Salvador. Este inmenso territorio de mercancías contiene una instigadora carga simbólica y cultural, visiblemente impregnada en sus callejones misteriosos, alineando una impresionante variedad de cosas.

La Feria de São Joaquim, también conocida como Água de Meninos, despierta el interés de artistas, investigadores y curiosos. No se trata de una feria organizada, limpia, compartimentada en espacios definidos y bien señalizados. En gran parte, la distribución de los espacios de venta es irregular, y su señalización es de carácter básicamente vernacular, formando un espacio de comunicación imagética y simbólica. La feria se autoorganiza cada día por el flujo de sus vendedores y visitantes.

Toda cultura inventa sus formas. En la feria los hombres amarran, cuelgan, distribuyen y amontonan objetos que van conformando pasos y caminos. En la feria se inventan métodos de exposición, arquitecturas de desplazamiento corporal y estrategias de seducción. La superposición de cerámicas, carnes colgadas y relucientes metales reciclados, las texturas entrecruzadas de la cestería, la acumulación de los granos expuestos, hojas y especias se entremezclan con las personas que transitan entre los vendedores que, a su vez, "cantan" sus mercancías. En la feria las personas interactúan, se acercan físicamente tanto a los objetos como entre sí, componiendo una tesitura íntima que envuelve cuerpo, espacio y tiempo.

La mirada envuelve y palpa las cosas en un verdadero tocar, afirma Merleau-Ponty, resaltando así la idea de entrelazamiento o cruce entre lo que se toca y lo que toca, y todavía más, entre lo palpable y lo visible, celebrando la visión como un palpar por la mirada.

Y, asimismo, afirma:

La membrana superficial de lo visible es sólo para mi visión y para mi cuerpo. Pero la profundidad bajo esa superficie contiene mi cuerpo y, por consiguiente, contiene mi visión. Mi cuerpo como cosa visible está contenido en el gran espectáculo. No obstante, mi cuerpo vidente sobrentiende ese cuerpo visible y todos los visibles con él. Hay una recíproca inserción y entrelazamiento del uno en el otro¹.

Al introducirse en los pasillos de la Feria de San Joaquim, a veces en penumbra, a veces iluminados, las sensaciones de deslumbramiento se mezclan con visiones de degradación, suciedad y abandono. Sin embargo, el placer de la experiencia del *flâner*; por entre personas y cosas, se vuelve más fuerte.

Así, entramos en la feria. Por sus estrechas vías transitan nuestros cuerpos con sus sentidos estimulados, y a los que dichos objetos exponen su materialidad. Tal experiencia, que extrapola la mirada e invade todos los sentidos, requiere la paciencia de un caminante que deambula sin compromiso, que se deja envolver por la deriva, por un caminar que atiende más al placer de la desorientación espacial que a la necesidad inmediata de encontrar una salida dentro del gran laberinto que es el mercadillo de la Feria de São Joaquim, con sus pasillos ceñidos de gentes y mercancías.

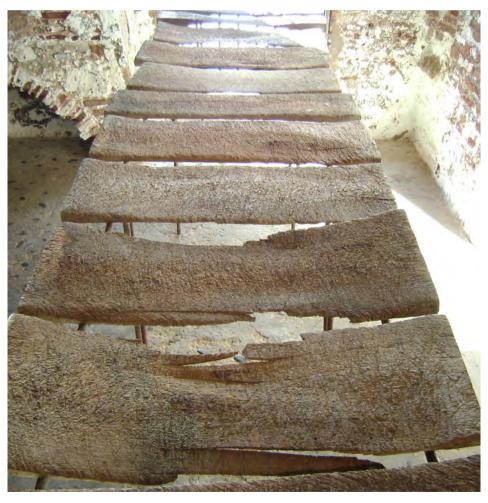
Este deambular entre las cosas se va definiendo por los caminos de la feria y también nos remite al siglo XIX. Según los diccionarios, el término *flânerie* se corresponde a un paseo sin rumbo y sin objetivo específico. Un deslizar casual del ojo sobre el paisaje. Walter Benjamin precisa esta definición, no obstante, sitúa la *flânerie* en un contexto histórico, como el paseo en un ambiente urbano, en el examen de mercancías, vagando en medio de la multitud. La serie de lances que inducían la fantasía del paseante, en las galerías de París entre el siglo XIX y XX. La *flânerie* consiste en un deambular mezclado de fascinación, volubilidad, expectativas, sorpresas y otros componentes escondidos en el subconsciente del hombre urbano.

Palpando entonces esas superficies de infinita profundidad -de esa exposición de mercancías que se ofrecen al deseo-, la mirada retarda, encuadra, fragmenta, amplía y juega con ventanas y recortes, en una pasión por el exceso, por el pormenor o por el acaso. La Feria de São Joaquim es una gran instalación cultural: una geografía peculiar, formada y configurada en el sistema de circulación de mercancías, saberes, tradiciones.

En el laberinto de la feria se configura una experiencia visceral de intercambios materiales y simbólicos, en este espacio de cartografía misteriosa, como los mapas de Leo-



S/t, exposición Memória da Pele. Caixa Cultural Brasília, Giovana Dantas, 2006./ A Fome do Mundo (El hambre del mundo), exposición Memória da Pele. Caixa Cultural Brasília, Giovana Dantas, 2006.



Tempo do Corte, exposición Imanências do Mar. Museo de Arte Moderno de Bahía, Giovana Dantas, 2008.



Cardumes, exposición *Imanências do Mar.* Museo de Arte Moderno de Bahía, Giovana Dantas, 2008.



Conversações, exposición *Imanências do Mar*. Museo de Arte Moderno de Bahía, Giovana Dantas, 2008.

nardo da Vinci, cuyo juego de los entrelazamientos tanto inspiraron a los artistas del siglo XVI y XVII. El tema del laberinto se remonta a las antiguas civilizaciones y reaparece con extraordinaria fuerza en el período artístico conocido como Manierismo. En el arte contemporáneo, la experiencia del espacio es de extrema importancia, tanto para el artista, cuando crea o camina, como para el espectador en el momento de fruición de la obra. Tal como relata Hélio Oiticica:

La arquitectura tiende a diluirse en el espacio a la vez que lo incorpora como un elemento suyo. [...]. No obstante, mientras la arquitectura se va haciendo no-objetiva, "abstracta", el espacio pasa a crecer en importancia. Así, para mí, cuando hago maquetas o proyectos de maquetas, laberintos por excelencia, quiero que la estructura arquitectónica recríe e incorpore el espacio real en un espacio virtual, estético, y en un tiempo, que es también estético².

Oiticica apuesta en la tentativa de agregar al espacio real cierta temporalidad, suscitando una experiencia en la que el carácter laberíntico tiende a organizar el espacio de manera abstracta, fragmentándolo y otorgándole un nuevo carácter de tensión estética, colocándolo bajo conflicto.

En el juego laberíntico de la feria, perderse es el paso inicial para la experiencia de lo visible –ver y ser visto por las cosas, permitiendo la realización de una construcción temporal que se inclina hacia la sensación natural de su linealidad. El esculpir del tiempo en la experiencia del laberinto me llevó a un centro, a una célula primigenia: las pieles porcinas colgadas en el pasillo de las carnes. Estas pieles fueron utilizadas para producción de objetos de arte.

Memória da Pele: El cuero de cerdo en la representación de lo femenino.

Entonces presto la piel en pergamino (...) para que así, en la carne palpitante, en los dulces cortes de los jeroglíficos, en la inscripción tatuada al goce y sangre en fin, mi corazón aprenda a deletrear.

Cleise Furtado Mendes

En el constante entrelazar de la mirada y de los objetos surge entonces un campo fértil para la apropiación estética de los elementos de la feria, también estimulada por una inquietud en la que la sensación de tránsito, tensión, incisión, herida y choque, marcan ese andar, ese deslizar por entre las cosas. Una sensación que se materializa en el choque entre grotesco y sublime, entre cuerpos desesperados, entre el frescor y el lodo, entre la poesía de los cantos y pregones, del bullicio extremadamente musical que se esparce en el aire. Es algo que penetra la carne, desgarrándola y, a la vez, recomponiéndola, como suturas sobre heridas. Otras veces, la expone y la marca con algo que se imprime sobre una superficie que lo absorbe. La presencia constante de la mujer, resaltando, en aquel ambiente, marcas grabadas en la piel, relatos de historias de vida como tatuajes en la epidermis de la memoria.

Esa fue la imagen que me llevó a escoger el cuero del cerdo, destacándose que éste, colgado en los puestos de la feria, aún mostraba restos de sangre entre la grasa. Me apropié de este material, cargándolo conmigo, lo traté al sol, a la sal, hasta desarrollar y encontrar una manera de conservarlo. Además, se han ido agregando otros materiales al trabajo, como alambres, cordones, betún, que a través de incisiones, costuras, grabaciones en la piel, configuraron en mi obra una fracción de las inscripciones que marcan el imaginario femenino.

Utilizando la piel de cerdo, que se asemeja mucho a la piel humana, busco el concepto de corrosión, que es inherente a la historia de la piel -del cuerpo- en las operaciones que realizo sobre el cuero: cortar, grabar, escarificar, coser, perforar, imprimir. Me remonto en este trabajo al universo femenino y sus contrastes. En algunas piezas, el cuero, que se sutura con hilos de metal, entra en choque con las delicadas operaciones de bordar y coser, realizadas en su superficie. En otros objetos, el cuero sirve de material para obras que hacen referencia directa a la sexualidad, a la castración: presencias de cuerpos que se insinúan, en materiales insólitos, inestables y perecederos. En la analogía directa de la piel grasienta de cerdo con el cuerpo femenino, encontré el material ideal para trabajar.

La herrumbre se va aposentando y, poco a poco, se va agregando a la grasa y a la sal contenida en la piel. Puedo decir que el tiempo graba sobre la piel las marcas de su propia existencia. Se trata de un trabajo que es, igualmente, procesual, en el que la memoria se materializa a través de dichas operaciones. Para la crítica de arte Matilde Matos:

En esos objetos, la simbología de la violación que sufre el cuerpo femenino desde el propio alumbramiento, se enfatiza en las escarificaciones por la inserción de metales, y en las marcas que el betún y la herrumbre graban en la piel. La artista no esculpe ni pinta, sino que es como si recriase una nueva vida, que surge de la forma natural de las pieles de cerdo, con su color propio que el tiempo acentúa.

Me remonto en este trabajo al universo femenino y sus contrastes, sus potencialidades y sus imposibilidades ante el mundo. Uso materiales insólitos e inestables, para la construcción de un imaginario de trasgresión y de concordancia, de lo acabado y de lo

procesal. Y así, con mi propia piel impregnada de grasa y sal, voy buscando mi camino en pasos angostos y tumultuosos: como los de la Feria de São Joaquim.

Inmanências do Mar: Despojos de la venta de pescado en la construcción de una instalación.

Inmanencia, pues: el flujo generalizado, el pliegue de cada cosa en cada cosa, la vida en toda parte, la materia porosa destinada a las turbulencias.

Georges Didi-Huberman

Imanências do Mar es resultado de mi experiencia en el Programa de Residencia Artística del Instituto Sacatar, ubicado en la Isla de Itaparica, en Bahía. En este trabajo hago un registro poético de situaciones recogidas en los ambientes que dialogan con el mar, priorizando objetos y situaciones que rompen con la visión romántica, cantada en verso y prosa, sobre el mar de Bahía. Hablo del día a día de los pescadores y las marisqueras, de los lugares, de los fragmentos materiales y de la vida de sus personajes. Hablo de los desdoblamientos de la presencia del mar en la vida social, de sus inmanencias materiales y simbólicas, del agua, del lodo del manglar, de la arena y la sal. Como material, básicamente, utilizo restos que sobran de la venta de pescado en la feria.

Para Fayga Ostrower, la materialidad no es un hecho meramente físico, incluso en las situaciones en que, de hecho, existen objetos materiales, palpables. La materialidad se refiere a todo cuanto se está formando y transformándose. Las materialidades en el hombre se incluyen en un plan simbólico. La propia materia se entiende cómo realización de potencialidades latentes.

Se trata de potencialidades de la materia bien como de potencialidades nuestras, pues se configura, en la forma que se va a dar, toda una relación que mantenemos con los medios y con nosotros mismos. [...] Cada materialidad abarca, desde el inicio, determinadas posibilidades de acción y otras tantas imposibilidades. Si, por una parte, las vemos como limitadoras para el curso creador, por otra, también deben reconocerse como orientadoras, pues dentro de las delimitaciones, a través de ellas surgen sugerencias para dar continuidad a un trabajo e incluso para ampliarlo en nuevas direcciones³.

Cecília Salles también afirma que existe una interdependencia entre el artista y las materias seleccionadas por él, bien sea evidenciando una intención creativa o una inclinación

poética y constructiva que se va revelando en el proceso artístico. La materia seleccionada, a su vez, pasa a actuar en función de dicha inclinación. Asimismo, el conocimiento de las leyes que rigen el comportamiento de dicha materia actúa en esa inclinación, concretada en el proyecto poético del artista, ofreciendo posibles adaptaciones ante los impedimentos.

La instalación *Tempo do Corte* es una instalación constituida por 16 piezas, que son tablas de cortar pescado, sacadas de la feria de Itapuã y la de São Joaquim, mediante un sistema de trueque con los vendedores. No se ha realizado ninguna intervención en los objetos. Dejo translucir el proceso de corte del pescado. Dicho proceso viene repitiéndose por muchos años, y así lo atestigua la marca de los golpes del cuchillo en la tabla. *Tempo do Corte* revela el hilo del cuchillo, la gestualidad impresa en los surcos de la madera, las marcas dejadas por las manos rudas, por el cuerpo en movimiento de los vendedores de pescado.

Todo el montaje fue pensado en función del espacio utilizado en el Museo de Arte Moderno, guardando sus memorias y su geografía propias, junto al mar. Se ha dispuesto cada trabajo a partir de su relación con este espacio, del flujo y desplazamiento de los visitantes y de la visibilidad del paisaje externo, interactuando con el interior. Una concepción de espacio específico ha determinado el montaje de las instalaciones *Cardumes* y *Conversações*, ambas construidas a partir de los despojos de pescado que se desechan en la feria.

Caminar en la Feria de São Joaquim también nos incita a la fantasía, a la fascinación, en una vivencia en la que el acaso, la sorpresa y la sensación de trama de signos, que también se exponen, suscitan en nosotros el deseo de resignificar y de entrar en el laberinto del proceso artístico.

Notas:

Bibliografía:

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1989. DIDI-HUBERMAN, G. A imanência estética. In: Alea: Estudos Neolatinos. Vol. 5, nº 1. Rio de Janeiro. Enero/Julio. 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Ed. 34, 1998.

¹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo, Perspectiva, 1992, pág. 135.

² OITICICA, H. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pág. 29.

³ OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis, Vozes, 1987, págs. 32-34.

HOCK, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LOPES, C. *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo, Perspectiva, 1992.

OITICICA, H. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis, Vozes, 1987.

REIS, P. Uma história da pele. In: HERKENHOFF, P. y PEDROSA, A. (orgs.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2000. (Catálogo de exposición).

SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo, FAPESP, Annablume, 1998.

Eikon: Resonancias visuales de un paisaje ausente / Eikon: Visual Landscape Dampening Missing.

Ernestina Maria Filgueiras Pimentel (Tinna Pimentel)

Master en artes visuales (Escuela de Bellas Artes de Bahía, Universidad Federal de Bahía, 2008), artista plástica (EBA-UFBA, 1989) y arquitecto (UFBA, 1978).

Resumen: Como extracto de la tesis con el mismo título, defendida en 2008, el presente artículo se centra en el marco de la creación de la obra *Eikon*, desde las analogías visuales halladas en las ciudades de Luanda (Angola) y Salvador de Bahía (Brasil). Se hace aquí algunos comentarios acerca de una de las relaciones propuestas por la obra, con predominio de lo invisible, en el desarrollo de reflexiones acerca del dualismo de las imágenes físicas y mentales y del significado ambiguo y cambiante de las imágenes: presencia/ausencia; visible/invisible; percepción/memoria. Hace referencias a la utilización de los lenguajes audiovisuales tecnológicos; señala aspectos que relacionan el cine, la televisión y el vídeo; presenta planteamientos sobre cuestiones específicas del videoarte.

Palabras clave: Imagen. Tiempo. Movimiento. Fotografía. Vídeo.

Abstract: Excerpt of the dissertation with the same title advocated in 2008, article brings the context of the creation of Eikon work from visual similarities in Luanda found in cities (Angola) and Salvador, Bahia. Comments on a proposed for relations with the domain of the invisible, in promoting reflections on the dualism of physical and mental images, meaning ambiguous and mutable of images: presence/absence; visible/invisible; perception / memory. References the use of audiovisual languages; technological points aspects that relate to the cinema, television and the emergence of video; brings reflections on specific issues of video art.

Key words: Image. Time. Movement. Photography. Video.

El término *imagen* tiene, en distintas culturas, un sentido doble (y complementario) de presencia y ausencia. Tanto en castellano como en portugués, el prefijo *icon* (icono o imagen), originario del griego *eikon*, tiene el significado de efigie impresa en una estampilla, imagen reflejada, o la sombra de una persona, por tanto, plantea relaciones con graduaciones de semejanza/diferencia. Tanto en griego (*eikon*) como en latín (*imago*), es posible atribuir dobles significados, que se relacionan, a su vez, con el aspecto mágico de la imagen.

Como resultado de la investigación realizada como trabajo final de conclusión del master, se ha elaborado la obra denominada *Eikon*¹. Una de las relaciones propuestas por *Eikon* se centra en el dominio de lo invisible, en el desarrollo de reflexiones sobre el dualismo de las imágenes físicas y mentales, el significado ambiguo y cambiante de las imágenes: presencia/ausencia; visible/invisible; percepción/memoria. Se produjeron dos videos que formaron parte de las instalaciones presentadas (2008) en la galería del Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Dichos vídeos presentan características de videoarte y aspectos documentales y, quizá, en virtud de ello, se manifieste una cierta complejidad no sólo por lo que se refiere al tema, como también por la fragilidad de las líneas que delimitan el campo específico del documental en la gran diversidad de los vídeos. Según Da-Rin [...] *todo puede ser o no ser documental, dependiendo del punto de vista del espectador*². Así, consideré de vital importancia la búsqueda de referencias sobre la utilización de los lenguajes audiovisuales tecnológicos, como acerca del surgimiento del videoarte. Inicialmente, señalo algunas de las referencias que influenciaron la elaboración de los vídeos, antes del abordaje más directo de la idea y los conceptos relacionados con su creación.

1.1. Imagen cristal: Del cine al vídeo.

Tras la participación en algunos seminarios y talleres de vídeo, se ha tomado contacto con distintas obras realizadas por varios artistas en lenguaje videográfico, estudiándose los autores más específicos en las áreas de cine y vídeo. Entre ellos se destacan: Da-Rin (2006), Deleuze (2004, 2005), Machado (1997, 2007), Medeiros (2002), Santaella (2002, 2004, 2005), Nichols (2001), Silveirinha (2007) y Einsenstein (1990). De manera general, observamos que Machado posibilita, junto a Medeiros, una incursión más profunda en cuestiones específicas de vídeo y, al lado de Santaella, proporcionan una visión del área de las tecnologías de la comunicación, y los proyectos de investigación acerca de las nuevas tecnologías en laboratorios multimedia. Nichols aborda más ampliamente el lenguaje videográfico, dando noticias derivadas de la investigación, el análisis y la sistematización teórica de lo documental, destacando principalmente las semejanzas y diferencias entre los dominios empíricamente reconocidos de la ficción y del documental. Einsenstein plantea cuestiones muy importantes acerca de las imágenes y del montaje, cuyo abordaje se hará

posteriormente, cuando hablemos sobre la edición y el montaje del vídeo *Eikon*. Da-Rin hace extraordinarias observaciones sobre la tradición y la transformación del video documental. Además, teniendo en cuenta posibles acercamientos, he revisado algunas obras de artistas como: Paik (1965), Viola (1979 a 2007), Greenaway (2007), Rouch (1958), Kogut (1991), França (1988), Medeiros (2005) y Parente (1976), entre otros.

Inicialmente, destaco la importancia del surrealista Rouch³ (París, 1917) a quien se ha considerado como inquieto y anarquista al transgredir las reglas y el rigor de la obra etnográfica. Según Costa⁴, Rouch transgrede al intentar ver [...] *más allá de lo visible (la ciencia es contraria a lo imaginario), de acechar lo invisible por las grietas de la imagen, por las sutiles transparencias que la película creaba*. En 1958, Rouch hace su primer largometraje, la película "etnográfica" *Moi um noir* (Costa de Marfil). Dicha obra es considera por Godard⁵ un marco para el cine y una referencia para su propia producción⁶.

Cabe señalar dos revolucionarios directores de cine responsables de algunas transformaciones de paradigmas e igualmente importantes para la producción de vídeos: Eisenstein⁷ y Vertov⁸, considerados por la crítica como los más grandes representantes del cine revolucionario constructivista. Encuentran en el montaje la base para hacer del cinematógrafo un medio que potencia las posibilidades de intervención política. Los artistas soviéticos (ya) comprendían el poder de transformación social que acompaña esa nueva configuración histórica del arte, sobre todo del cine⁹.

Einsenstein escribió el texto Montaje de atracciones (1923), donde defiende que el principio de discontinuidad en el teatro y en el cine es su naturaleza revolucionaria. El autor se opone radicalmente al proyecto literario del realismo del siglo XIX, creyendo que el arte revolucionario no cabía en los límites de la narrativa lineal, incluso cuando ésta llega a presentar un contenido progresista, desde la percepción de que el constructivismo ofrecía el "choque" como método artístico para sacar el espectador de su pasividad. Él estudia los procedimientos de la recepción de la imagen y sus efectos psicológicos. Su método condicionado por el montaje se originó con la obra La huelga. No obstante, el ejemplo antológico de la tensión a través de la discontinuidad es la obra maestra El acorazado Pomtekin. Por otra parte el director de cine Vertov inició su actividad durante la revolución rusa (1905). Ha contribuido para el desarrollo del montaje cinematográfico en un sentido distinto al utilizado por Einsenstein, pues comanda el movimiento cine-ojo, con una naturaleza documental. El director cinematográfico define su teoría a partir de una propuesta de captación de lo real, apropiándose de materiales ya registrados, cambiando y redefiniendo el significado de las imágenes a través del montaje. Utiliza este método para formar secuencias que se mezclan al ritmo de las imágenes cotidianas, en que la vida es, en sí misma, un montaje. En su método, idealiza la cámara oculta, capaz de grabar la



Eikon, ciudad espejada. Tinna Pimentel, 2008 / Videoinstalación. Tinna Pimentel, 2008.



Ciudad. Tinna Pimentel, 2008 / Mujeres. Tinna Pimentel, 2008



Ciudad. Tinna Pimentel, 2008.



Ciudad. Tinna Pimentel, 2008.



Mujeres. Tinna Pimentel, 2008.



Ciudad. Tinna Pimentel, 2008.

realidad sin cambios. Sin embargo, en el método de Vertov, en la construcción o reordenación de imágenes, la neutralidad ideológica de la mirada es imposible¹⁰.

Para Machado, el vídeo surge a mediados de los 60, [...] cuando la creencia en una gramática "natural" o "específica" para los medios audiovisuales ya se encontraba en decadencia, dado que incluso el modelo de cine basado en Griffith, predominante por casi 50 años como [...] una especie de estructura básica del sistema significante¹¹, empieza a ser cuestionado y negado por la nouvelle vague francesa, el underground norteamericano y los nuevos cines que surgen en todo el mundo. A partir de esa perspectiva, Machado afirma que, ante la diversidad de las experiencias en videoarte, [...] la cuestión de un lenguaje "natural" o "específico" para el video nunca ha encontrado un terreno muy fértil para germinar¹².

Frecuentemente, la designación del término videoarte se atribuye a Paik¹³, al realizar la obra *Café Gogo* (1965). Pese a ello, más que un hallazgo técnico, su nacimiento coincide con el lanzamiento en el mercado, por Sony, de la telecámara portátil y de la grabadora de vídeo. En 1969, Paik¹⁴ descubre el *feedback*, entusiasmándose con las posibilidades que dicho recurso ofrece al vídeo. En general, el videoarte establece relaciones complejas con los dominios artísticos, sobre todo con el cine y la televisión. Se cree que, por poseer la característica de ser un lenguaje híbrido, mantiene una vocación expresiva y narcisista, además de formalista. En cierto modo, el videoarte guarda relaciones más estrechas con las artes plásticas.

La vocación formalista del vídeo se afirma de dos maneras diferentes, según afirma Silveirinha, en su relación privilegiada con los procedimientos iniciados en las artes plásticas y en el cine experimental. El primer enfoque es la propia tecnología y materialidad del medio¹⁵. Como ejemplo, cita los trabajos iniciales de Paik. Un segundo enfoque tiene relevancia a través del estudio de la forma, de lo inauténtico, lo abstracto, y va más allá de la realidad, estableciendo vínculos con algunas corrientes y autores vanguardistas (Kandinsky, el suprematismo, el neoplasticismo y algunas de las vanguardias cinematográficas). Por ejemplo, los trabajos de Bill Viola¹⁶, Larry Cuba, Jane Veeder, Ronald Pellegrino y Vibeke Sorensen, entre otros¹⁷.

Entre los artistas contemporáneos estudiados, he encontrado en la obra *Parabolic People* (1991) de la artista y directora de cine brasileña Kogut¹⁸ algunas características interesantes, con posibles puntos de contacto con el trabajo que desarrollo, como por ejemplo la manipulación de la imagen en la postproducción; la utilización de símbolos y marcas hallados en las ciudades, la utilización de estructura no-lineal, la no-utilización del texto y la forma de editar el sonido. Mi discurso, en general, se construye con imá-

genes, aunque utilizo algunas palabras encontradas en los paisajes urbanos (en carteles, *graffiti* en muros, *out door* (vallas publicitarias) como forma de proponer un contrapunto, provocar reflexiones, o simplemente dirigir la mirada del espectador.

1.2 Eikon: Ciudad invisible.

Una noche, tras muchas horas seguidas de trabajo, en la que repasaba una y otra vez cada esquina de la ciudad de Luanda a través de las imágenes registradas en cámaras digitales de foto y de vídeo, me dormí y soñé. Estaba en una calle de Salvador y decidí coger un taxi para volver a casa. Entré en el coche, dije la dirección al conductor. De repente me di cuenta de que íbamos por una calle de Luanda. Muy nerviosa, avisé al conductor: Señor, por favor, no estoy en Luanda, estoy en Salvador, usted tiene que llevarme a casa. El hombre contestó que era exactamente eso lo que estaba haciendo, que me estaba llevando a la dirección que le había dicho. Sin embargo, una vez más, me di cuenta de que estábamos circulando por las calles de Luanda. Me desperté mojada de sudor, muy asustada. Psicológica y emocionalmente, no me ausenté de la ciudad de Luanda desde el primer día que la conocí hasta el presente momento en que escribo este texto, aunque me hava desplazado físicamente de ella. En mi mente y en el sentimiento, las imágenes de Luanda se mezclan todo el tiempo con las imágenes de la ciudad de Salvador. Me sentí viviendo en un universo paralelo, imposibilitada de distinguir calles y avenidas, viaductos y puentes, semáforos, placas, las personas en las calles, mujeres y niños. Mientras que, como experiencia vital, todo está cohesionado y es intransferible: Imagen-recuerdo, imagen-memoria, imagen-tiempo, imagen-movimiento. Así, desde mi sueño nació naturalmente la idea básica para la creación de la ciudad de Eikon, obra final de la investigación.

1.2.1 Poiesis.

Era otoño cuando "vi" *Eikon* por primera vez. La ciudad estaba envuelta en un color grisáceo. Jamás había visto una puesta de sol más bella. Con los reflejos, la luna, recién surgida en el cielo, se quedaba más dorada. Quizá sea el *cacimbo*¹⁹ que intensifica el color de esa ciudad, de las memorias que empeñadamente conservo. Esa ciudad, construida por imágenes, materia y memoria, trae en sí la idea de otros tiempos, cuando el océano no separaba las tierras. Dicen algunos que fueron los dioses quienes decidieron dividir los territorios con mares, creando así los continentes. Desde entonces, el viajero, al llegar a *Eikon*, no se depara con una ciudad solo, sino con dos, de modo que parecen reflejadas, tal cual en un espejo. Así como en las *Valdradas* de Calvino, nada sucede en la primera que no se repita en la segunda. Así es que en *Eikon*, ciudad imaginaria, el habitante busca diariamente el reflejo de sí mismo, algunas veces en los espejos de las aguas de la playa o, otras veces, es la pantalla de la televisión el espejo donde busca su propia imagen.

Se puede caminar por las calles de *Eikon* sin saber con seguridad donde se está. Hay una ciudad-materia, hecha de edificios, avenidas, personas, coches, atascos, antenas, palacios, iglesias y basura. La otra es la ciudad-imagen, hecha de símbolos y signos, risas, olores, y también de miedo y hambre. Puede ser que el viajero, al girar una esquina, ya camine por otro punto de la ciudad espejada, porque una refleja la otra, en todos y cada uno de sus puntos. Paso a paso. Entre materia e imágenes no hay fronteras. Sin salir de sus casas, casi permanentemente, los habitantes de Eikon se visitan. No siempre es posible oír sus charlas, pues no son éstas sino sus pensamientos lo que se conecta en el espacio. Sea en las carreteras, calles y avenidas, o en la trama de sus redes, millones de personas se mueven en busca de vivir sus historias. En las esquinas de Eikon, la unidad se da con la diversidad. Es posible encontrar, lado a lado, edificaciones antiguas, seculares, y los más arrojados edificios en hierro y cristal. Hay casas e iglesias sin pared, sin techo, junto a viviendas de extasiante belleza e infinitamente ricas en detalles y acabados. También existen coches y personas que andan como colgados del cielo, en pasarelas imperceptibles a nuestros ojos. Se transforman las reglas, las teorías, los métodos, los paradigmas. La filosofia responde a lo múltiple, al rizoma deleuzeano, sin que haya referencia a ningun elemento concreto, pues todo es coextensivo a todo. La sensación es de que no hay objeto o sujeto; nada tiene comienzo ni fin; sólo hay el medio, la acción, el devenir. Direcciones movedizas, multiplicidad que varía las dimensiones sin alterar la naturaleza de las mismas. Desterritorialización y reterritorialización de signos, símbolos y códigos. Múltiples capas, superposición, inversión y reversión. Así es la ciudad de *Eikon*.

1.2.2 La obra Eikon.

Presentada como el resultado final de la investigación, *Eikon* tiene como propuesta una inmersión en la dualidad del mundo visual, una mirada que va más allá de las apariencias, en busca de lo (in)visible, de lo que se remonta a los orígenes. Se trata de una instalación construida por una serie de fotografías y dos videoinstalaciones, que tienen como referencia las imágenes tomadas en las dos regiones: Salvador (Brasil) y Luanda (Angola). Además de privilegiar el centro de las referidas ciudades, también se tomaron imágenes del Recôncavo Baiano, en Bom Jesus dos Pobres, y en la región de Morro da Cruz, en el litoral de Luanda. Son imágenes que evocan recuerdos, fusión entre percepción y memoria. La concepción de la obra tiene como idea central el reflexionar acerca de las relaciones imagen, tiempo, ciudad y memoria, desde las analogías encontradas en las imágenes captadas en las dos ciudades. En la primera videoinstalación se hace referencia al tiempo no-lineal, dinámico y confuso, inherente al paisaje urbano, con imágenes *enlazadas* por semejanzas y contrastes, en un juego difuso y disperso, a veces armónico, a veces disonante. Parabólicas, señales de tránsito, pasos de peatones, carteles, avisos, publicidad, tendederos con ropas colgadas. La ciudad se muestra y se descubre a través de

sus signos. En la segunda, el tiempo repetitivo y cadenciado de la imagen-memoria, con imágenes *enlazadas* por rasgos de semejanza, trae un resultado armónico de movimientos que se repiten y se propagan por el tiempo, indefinidamente. La estética de los dos vídeos realizados para *Eikon* se basa en la utilización de la elipsis, en la metáfora, en la ambigüedad y en la negativa a mostrar esos hilos narrativos, que son huellas del relato clásico. Esa técnica de abordaje, que puede sugerir extrañamientos, requiere del espectador otra mirada, sin someterlo a la ilusión de identificación con acciones lógicas y encadenadas.

Por una parte, en Angola, por cuenta de los medios de comunicación, principalmente la televisión, la gente imita la moda y la forma de hablar de los brasileños. El mundo virtual contamina y produce cambios de comportamiento. Por otra parte, en una región costera de Angola (lugar de dónde salieron africanos esclavizados hacia distintos lugares, e incluso hacia Bahía), algunas mujeres viven de la pesca de mariscos y lo hacen desde tiempos inmemoriales, del mismo modo que las mujeres del Recôncavo Baiano. Las mujeres marisqueras bahianas realizan las labores aprendidas por la tradición oral (o visual), trasmitidas de madres a hijas durante varias generaciones. Separadas por el océano, esas mujeres que nunca se encontraron realizan diariamente movimientos semejantes, y muchos de ellos recuerdan pasos de baile y que, a trayés de las imágenes captadas, pueden ser vistos como si estuviesen espejados. Así, se percibe la ambigüedad en las imágenes encontradas, originada a veces por las ondas electromagnéticas de los canales de televisión, a veces por la memoria de dos pueblos cuyos lazos culturales se extienden, o aún por la relación espacio/tiempo, mantenida a lo largo de la historia. Entiendo que el objetivo principal de la imagen es establecer relaciones con el mundo, con la realidad, y que la ambivalencia de las imágenes endógenas (mentales) e imágenes exógenas (físicas), que interactúan en varios niveles diferentes, es inherente a la humanidad. Además, al promover una relación viva entre el hombre y sus símbolos, las imágenes se tornan portadoras de valores, sosteniendo las relaciones entre el hombre y sus raíces históricas y culturales.

Para la ejecución de los vídeos, seguimos las siguientes etapas: creación de la *sinopsis*, el argumento y el guión, realizando, asimismo, los debidos ajustes por tratarse de obras que no tienen una estructura narrativa dramática. Se subraya que, primeramente, tras el registro de los fragmentos del paisaje urbano, se ha realizado un trabajo de análisis y selección de las imágenes. **Así se pasó de una dimensión real a otra virtual, transfor**mándolas en matriz numérica. Enseguida, se hizo una secuencia técnica, con análisis, comparación y selección de las imágenes virtuales. Posteriormente, se procedió a la edición de las fotografías y videos. En esta etapa, fue posible recrear las imágenes, en un ejercicio que requiere la habilidad de combinar todos los lenguajes. En resumen, la tecnología ha permitido tratar la imagen, distorsionarla, optimizarla, colorearla e integrarla con otras generadas por ordenador, además de otros efectos. En cierta manera, se

ha propiciado una experiencia que implica un envolvimiento global, que va más allá de la simple mirada y contemplación.

En la edición se hicieron más importantes los métodos utilizados, que los significados alcanzados. Gracias a la coherencia de la ordenación de las imágenes, su contenido es su propia forma. El montaje se constituye como elemento fundamental de dicho lenguaje, una modalidad articulatoria de planos y secuencias, en la que los planos se yuxtaponen con objetivos específicos. Einsenstein afirma que es en la mesa de edición y montaje, al decidir cómo cortar y en qué secuencia disponer los distintos planos de imágenes, donde se construye el principio rítmico y organizador. Según Machado, para Einsenstein, ese principio debía ser el de la "contradicción", o sea, el choque de valores plásticos opuestos, tanto entre dos planos sucesivos, como en el interior de un mismo plano. El montaje, para él, era el desencadenamiento de conflicto²⁰. Para la edición de Eikon, se crearon los storyboards con algunos de los momentos más significativos de corte y continuidad, a fin de orientar la edición. Se resaltan algunos aspectos sobre los ángulos y movimientos de cámara, que dictan una serie de planos y que merecen destacarse, pues permiten la continuidad de la película. En la edición del vídeo Eikon 1 (ciudad) se ha utilizado la aceleración de la velocidad como recurso para crear la zona de conflicto. Por otra parte, cabe resaltar la importancia de la banda sonora que también colabora para intensificar esa idea. Destaco el hecho de estar hablando de un lenguaje audiovisual, por tanto, la edición/montaje es visual y, también, sonora. Recordamos que una banda sonora puede puntuar la película, sosteniendo la estructura dramática y la intercalación de los planos en las escenas.

1.3 Exposición.

1.3.1 Espacio 1 - Fotografias y videoinstalación.

Para la selección de las fotografías ampliadas se consideraron algunos de los aspectos más significativos para el concepto general de la obra *Eikon*. Intencionalmente, para lograr imágenes cotidianas, de las personas en sus actividades diarias circulando por las calles, realicé el registro de las imágenes con el coche en movimiento, en los centros de las dos ciudades. Muchas veces me sentía como un "cazador" de imágenes. De acuerdo con algunos teóricos, se puede considerar al fotógrafo como un cazador, una especie de *voyeur* universal. Sontag lo caracteriza como [...] *un simulacro de apropiación, un simulacro de violación*²¹, aunque también señale aquello que hay de preservación y de consagración en el gesto de fotografiar.

Se colocaron, colgadas en cables de acero fijados al techo de la galería, 6 placas de acrílico (70 x 90 cm.) con 12 fotografías en papel (60 x 80 cm.), en forma adosada, con an-

verso y reverso. Se ha realizado un análisis y selección de las imágenes para cada módulo, con la intención de posibilitar el diálogo de las imágenes con el espacio y con las imágenes de los otros módulos. Esas imágenes ofrecen una muestra del universo de las escenas registradas, y son significativas como resultado visual de la investigación. La selección se hizo, aproximadamente, entre más de diez mil imágenes, escogidas de acuerdo a su aproximación al concepto general de la obra. Se ha trabajado el espacio con 4 televisores (29") y proyección de vídeo en la pared central, con la intención de sincronizar la imagen en las pantallas, en una alusión a la multiplicación contemporánea de las imágenes que se diseminan por el mundo, llevando a una des-territorialización de signos e identidades. Se buscó evocar el momento actual que se vive en las ciudades, en donde las palabras clave son: repetición, multiplicidad, simultaneidad, contaminación. En las paredes laterales se dispusieron 30 fotografías (15 x 21 cm) en *phoam*. Facilitando que los visitantes pudiesen circular entre las imágenes fotográficas y las imágenes en movimiento.

1.3.2 Espacio 2 - Vídeoinstalación.

Se ha cubierto el espacio de la sala con arena, y con pales de madera en la entrada. Sobre la pared frontal se ha proyectado el video *Eikon* 2, que contiene imágenes las marisqueras del Recôncavo Baiano y de la playa del Museo de la Esclavitud (Luanda). Esa obra posibilita al visitante un momento de introspección, percepción de imágenesmemoria o imágenes-recuerdos. La banda sonora también fue un factor decisivo para evocar las sensaciones.

Consideraciones finales.

La ciudad es un organismo vivo y nace como respuesta a cuestiones humanas, basada en sistemas políticos, sociales y económicos, con una estructura espacial en que la geografía, por lo que la topografía de los lugares asume un importante papel. La ciudad no es sólo su arquitectura, sus calles, edificios, plazas y viaductos, pero también las personas que la integran, su pueblo. Es con el paso del tiempo que la ciudad crece, adquiriendo paulatinamente una memoria viva de acontecimientos públicos y privados.

En la construcción de sus estructuras, se observa que, con el proceso de sedentarismo y dominio del territorio, las ciudades pasaron a ser erigidas a partir de la utilización de cemento y hierro, además de piedras. Sin embargo, las ciudades contemporáneas nacen o se construyen también desde imágenes y puntos de referencia. En la actualidad, sus funciones pasaron a enlazarse en dos espacios: urbano y electrónico. Con ello, hay otra modalidad de relación que trasciende las nociones de territorio, diluyendo o incluso ampliando las fronteras físicas. La interconexión de las sociedades, en nivel mundial, favo-

rece desarraigos; cambios de calidades y valores, modos de ser, actuar, sentir e imaginar. Con el intenso intercambio de las culturas, se emplean, más que nunca, los términos: migración, diversificación, pluralidad y multiplicación. Se minimizan las fronteras entre la cultura popular y la cultura digital. En muy distintas zonas, los habitantes siguen caminando, en paralelo, con el arte y la tecnología, en ámbito global y local. De alguna manera, con la transnacionalización del capital, los medios electrónico-digitales de comunicación se apropian de la cultura popular, favoreciendo la creación de un universo maquillado, disponible para los consumidores, que relega a un segundo plano las relaciones más significativas con la cultura.

Si antes ha sido posible estudiar y comprender las ciudades por su gente, geografía espacial, trazado de las calles y avenidas, soluciones arquitectónicas, organización y manera de vivir de las sociedades, ahora es necesario adoptar otras maneras de "mirar", más perceptibles y aguzadas, sensibles, incluso poéticas, desmaterializadas, quizás. En la contemporaneidad, tal como ponen de manifiesto los distintos autores estudiados, la dialéctica entre interior y exterior, entre orden civil y natural, llegó a su fin, sustituyéndose por una especie de juego híbrido y artificial que posee distintos grados e intensidades.

Por tratarse de una investigación visual en paisajes urbanos distintos -estando uno de ellos ubicado en el continente africano, como se cita en la tesis- cuando se inició la edición del vídeo, con la intención de crear un videoarte, se buscaron referencias en textos y en obras de otros artistas. Se verificó que éste era un territorio de tenues fronteras, una vez que, en una era digital, cuando la imagen puede alterarse de diversas formas, cabe cuestionarse ¿qué es real y qué no es? Y ¿qué sería lo irreal en la realidad de la vida, del sueño, de los mitos, de lo visual? Se mezclan los valores estéticos de la película documental y los valores de la película de entretenimiento, películas de ficción o incluso del llamado "videoarte". Los formatos didácticos y de entretenimiento adaptan los valores el uno del otro, influenciando el montaje. También se ha observado que es en la mesa de montaje o de edición donde se hacen las "elecciones", o sea, donde tiene lugar la contextualización de la película. La influencia de la tecnología sobre la edición/montaje tanto de la imagen como del sonido, las infinitas posibilidades que se ofrecen para la exposición de las ideas, muchas veces favorecen el dominio del estilo con relación al contenido. Durante el recorrido, se buscó encontrar un camino que posibilitase explorar las imágenes tomadas para la producción de los vídeos y para la construcción de las instalaciones.

Dichas imágenes fueron manejadas de distintas formas, en un múltiple proceso de recortar y pegar, lo cual nos remite al momento de la historia del arte en que los artistas trabajaron intensamente con *collages* y *assembleges*. A partir de esta perspectiva se observó que, actualmente, a comienzos del siglo XXI, también se trabaja en un proceso

semejante. La diferencia es que se puede "recortar" en el espacio tridimensional y "pegar" en el espacio virtual, para después, si así se eligiese, proceder a la inversa. O sea, se camina de lo real hacia lo virtual y viceversa.

Las imágenes virtuales desestabilizan la idea de realidad y quizá tengamos en este punto una de sus más importantes aportaciones. El estudio sobre la imagen y el vídeo señala reflexiones sobre la espiritualidad de la imagen y los cambios fundamentales en la percepción. El tratamiento de imágenes, realizadas en vídeo y captadas por ordenador, favorece una mayor libertad de creación para el trabajo con la imagen y ofrece al artista infinitas posibilidades entre las que se destaca su desreferenciación. El referente de la imagen deja de ser la realidad y pasa a constituirse en la propia materialidad del medio, numérica, cuyo constituyente básico es el píxel. Generadas a partir de la unión de la memoria humana y la del ordenador, la imagen se queda abierta para la manipulación de sus elementos, desarticulando la idea de que es un retrato de la realidad y volviéndose lo que realmente es, o sea, sólo una imagen. Así, se posibilita al artista la creación de imágenes plásticas, abstractas, imaginarias, mentales.

Bajo esta óptica, es posible entender el vídeo digital como lenguaje en potencia, pues, al impulsar la unión entre arte y ciencia –constituyéndose como sistema audiovisual, con capacidad para generar sentidos y articular significados–, permite la convergencia y relectura de otros lenguajes. Pese a que sea más compleja, la producción de un trabajo con las imágenes digitales se asemeja, en cierta manera, con el modo de producción que recurre al uso de instrumentos y técnicas artesanales. No obstante, es necesario sumergirse, experimentar e interactuar con ese lenguaje para hacer brotar de ese medio un nuevo imaginario, lo que requiere que el artista conozca su lenguaje y sus posibilidades creativas, hasta encontrarse con yendo su propia poética.

La investigación ha seguido un recorrido, lado a lado, con la teoría y la práctica. A medida que se registraban las imágenes de los paisajes urbanos, paralelamente se estudiaban los textos que posibilitaron la base y el desarrollo de la exploración. Además de las referencias sobre las ciudades escogidas, fue necesario buscar un mayor conocimiento sobre la imagen, en general, y sobre la imagen digital, en particular. Asimismo, fue necesario comprender todas las etapas, para la producción del vídeo, desde el registro, análisis, selección, manipulación hasta la edición de las imágenes. De modo general, se buscó señalar los aspectos considerados más relevantes, en virtud de la especificidad de la investigación. Sin embargo, se subraya que las aproximaciones encontradas entre las ciudades de Salvador y Luanda facilitaron el planteamiento de algunos puntos de contacto entre las dos culturas (baile, gastronomía, trazado urbano, entre otros), considerados de vital importancia para fomentar otras investigaciones, tanto en arquitectura, como en

sociología, música y antropología. Finalmente, se espera haber contribuido de alguna forma para el desarrollo de otros modos de significación, capaces de intervenir en el contexto artístico y social, con más posibilidades de trabajar con teoría y práctica.

Notas:

- ¹ Eikon: Ressonâncias Visuais de uma Paisagem Ausente. Investigación realizada entre 2006 a 2008 en el Master en Artes Visuales del Programa de Postgrado de Artes Visuales (PPGAV) de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía, presentada en diciembre de 2008.
- ² DA-RIN, S. Espelho Partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue, 2006. Pág. 10.
- ³ Jean Rouch realiza su primer película en 1946: *Au pays des mages noirs*. En Songhay (Nigeria) hizo: *Les Magiciens de Wanzerbe* (1948) e *Circoncision* (1949). En 1949, es galardonado por la película *Initiation à la danse des poseedse*.
- ⁴ COSTA, R. *A outra face do espelho. Jean Rouch e o "Outro"*. Marzo de 2003. Disponible en: http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf> Acesso: 09/2007. Pág. 1.
- ⁵ Jean-Luc Godard (París /1930), director de cine vanguardista y polémico. Películas: *Vivre sa vie* (1962), *Bande à par* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), *La Chinoise* (1967); y *Week-end* (1968). Fuente: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard. Acesso: 13/09/2008.
- 6 COSTA, R. Op. cit. Pág. 4.
- ⁷ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898/1948), director de cine soviético, creador del montaje intelectual o dialéctico. Fuente: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sergei Eisenstein
 . Acceso: 13/10/2008.
- 8 Dizga Vertov (Rusia /1896), director de cine documental y de reportajes periodísticos, precursor del cicemadirecto (cine verdad). Película: *El hombre de la cámara* (1929), marco en la historia del cine. Fuente: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dziga Vertov>. Acceso: 13/10/2008.
- 9 DA-RIN, S. Espelho Partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue, 2006.
- ¹⁰ DELEUZE, G. A imagem-movimento: cinema I. Introdución y traducción de Rafael Godinho. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004. Pág. 116.
- ¹¹ MACHADO, A. Pré-cinemas e Pós-cinemas. Campinas (SP): Papirus, 1997. Pág. 192.
- 12 Ibidem.
- ¹³ Nam June Paik (1932/2006), músico y artista surcoreano, ha trabajado en diversos medios de arte, siendo frecuentemente conocido por el descubrimiento y creación el medio conocido como videoarte.
- ¹⁴ COUCHOT, E. A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual. Traducción de Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- 15 SILVEIRINHA, P. A Arte Vídeo: Processos de abstração e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas. Disponible en: http://www.bocc.ubi.pt. Acceso: 15/09/2007.
- ¹⁶ VIOLA, B. (NY, 1951) desde 1970 ha producido videos, videosinstalaciones, performances y programas de

- televisión. Fuente: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bill_Viola. Acceso: 13/10/2008.
- ¹⁷ VIOLA, B. Op. cit. Págs 9-19.
- ¹⁸ KOGUT, Sandra (1965). Obras en videoarte, documentales y ficción, temas que envuelven cuestiones sociales. En *Parabolic People* (1991) aborda aspectos relativos a la identidad multicultural, simultaneidad, testimonio, documental. Fuente: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandra Kogut-19k. Acceso: 21/08/2007.
- 19 Cacimbo: término usado por la población luandense para designar el otoño, cuando se produce un tipo de niebla grisácea, dejando la ciudad de Luanda con colores aparentemente apagados.
- ²⁰ MACHADO, A. O Sujeito na Tela. Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço. São Paulo, Paulus, 2007. Pág. 44.
- ²¹ SONTAG, S. Sobre Fotografia. Tradución de Rubens Figueredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. Pág. 31.

De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsite / From Interdisciplinary Practices to Extradisciplinary Investigations: the Constitution of the Outsite.

Mijo Miquel

Profesora asociada de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València, artista y miembro de Barra Diagonal, gestora cultural independiente.

Resumen: Las prácticas artísticas de la contemporaneidad se alían con gran número de disciplinas para implicarse en la transformación del mundo en el que suceden. Utilizando por una parte su capacidad de visualización y por otra, de visibilización, se ofrecen como herramientas de transformación en diferentes ámbitos: el urbanismo, la educación o la producción audiovisual, entre otros. Para ello, se disuelven en un proceso de creación social, transcendiendo el ámbito del arte y convirtiéndose en investigaciones extradisciplinares que operan en un espacio inédito: el *Outsite*.

Palabras clave: visibilización, prácticas interdisciplinares, investigaciones extradisciplinares, creatividad social, outsite.

Abstract: Contemporary Art practices are often allied with great number of disciplins and involved in the transformation of the world in which they happen. Using their visualization skills as well as their power of visibilization, they work as transformation tools in different fields: town planning, education or audiovisual production, among others. To do so, they are dissolved in a social creation of extradiciplinary investigations, which operate in an unknown space: the Outsite. Key words: visibilization, interdisciplinary practices, extradisciplinary investigations, social creativity, outsite.

Este artículo pretende llevar a cabo un escueto acercamiento a las transformaciones de determinadas prácticas artísticas de la contemporaneidad que escapan al estatus tradicionalmente considerado del arte, y que afectan a su distribución, exhibición y valoración por parte de las diferentes instituciones legitimadoras dentro del mundo del arte. Para concretar, diremos que se ha ido produciendo en el ámbito artístico un fenómeno de extrañamiento estético, paralelo a su vez a una diseminación de los condicionantes estéticos en otras manifestaciones de la sociedad como puede ser la política. No consideramos pertinente extendernos sobre un tema tan complejo como es la extensión y solidificación del simulacro, o lo que también se ha llamado la realización plena de la sociedad del espectáculo. Únicamente nos gustaría indicar hasta qué punto la belleza, causa y asunto de la estética, ha ido quedando arrinconada en los planteamientos artísticos, y desde su posición inicial de criterio único, se ha visto sustituida por otras categorías filosóficas en el proceso a lo largo del siglo XX. Partiendo de esa condición de base en cuanto a la producción situada en el ámbito puramente artístico, la transformación de la condición y funcionalidad del arte no limitaría su transferencia a otras áreas y productores, sino que sucedería de forma esencial, trascendiendo al desarrollo estético para asumir un papel importante en el proceso de formación de la conciencia e identidad de los sujetos, así como en la transmisión de saberes y conocimientos.

No obstante, lo que ya se anunciaba en el giro etnográfico que fue tomando el arte, ha ido concretándose en diferentes propuestas artísticas cercanas a la investigación sociológica o filosófica, propuestas a menudo asociadas a una visión crítica e incluso abiertamente política. De hecho, cada vez más a menudo, surge una multiplicación de exposiciones e intervenciones en las que se produce una confluencia de acciones encaminadas a la transformación (aunque sea en grado mínimo) de la sociedad, con una base experiencial y gran capacidad simbólica, junto con materiales que permiten el análisis de esta misma sociedad utilizando metodologías propias de las ciencias humanas. Sin embargo, a menudo estas obras siguen circulando mayoritariamente dentro de la esfera artística, tanto en su génesis como en su difusión, sin que desde la propia institución se cuestione su pertenencia.

Resulta obvio que esta deriva tan sólo afecta a una parte limitada de la producción artística ya que, entre otras cosas por su capacidad de reproducción, las obras de arte se han convertido en mercancías dentro de la industria cultural correspondiente a un sector elevado (alta cultura) en el que operan como objetos suntuarios. De forma simultánea, se ha generado todo un sector de producción que, sin renunciar al epíteto arte, se adecuaría a lo que se conoció como cultura popular o baja cultura, democratizando un producto cuyo prestigio se mantenía en muchos casos gracias a su condición elitista. Por otra parte, no cabe duda de que se ha desarrollado también un sector artístico amparado y propiciado mediante subvenciones por las instituciones tanto estatales como corporativas, de las que

depende para su producción y difusión, y que constituye la base del turismo cultural. No obstante, habría que admitir que quizás sea ese distanciamiento de las exigencias y prejuicios del mercado el que permita que se genere obra radicalmente diferente a la que se venía asumiendo como arte tanto en términos puramente estéticos, como respecto a su posicionamiento crítico frente a esas mismas instituciones y la sociedad que las alberga. En cierto modo, el arte institucionalizado surge como solución a la incapacidad del mercado para asumir o promover determinadas propuestas: la paradoja del dinero público revolucionario. De esta manera, la función inicial del arte basada en la capacidad ejemplificadora que tiene en tanto representación legitimada, lo que incluye su función propagandística, visibilizadora y legitimadora, tiene su reverso en la función antagonista y tergiversadora que utiliza su capacidad visual para subvertir los modelos propuestos.

De hecho, consideramos que el arte se encuentra en una situación excepcional para abordar el concepto de verdad ya que, por su propia condición subjetiva, se presupone que funciona en términos de iluminación y no necesariamente de sistema. Por tanto, cuando tan solo han quedado los despojos de aquella verdad universal que movió a Occidente (ocultando el imperio de la razón instrumental y tecnocrática), desde el ámbito artístico se ha podido recuperar una función de producción y crítica cultural, que se había abandonado por ingenua o inoperante en muchos otros frentes. Así, esta función ha ido ganando relevancia en las últimas décadas tanto en la práctica como en la teoría artística, permitiendo hablar de una reactivación de la revelación como motor de las artes visuales, en el sentido ya comentado de desocultamiento, capacidad de representación, así como profundización en el grado y condición del conocimiento. A cambio, los contornos que lo definen pasan a estar desenfocados, las prácticas artísticas se impregnan, transforman y diluyen en un magma cultural de dificil definición. Utilizando por una parte su capacidad de visualización y por otra, de visibilización, se ofrece como herramienta de transformación en diferentes ámbitos: el urbanismo, la educación o la producción audiovisual, entre otros.

Para hablar de este tipo de articulaciones, recurriremos a la noción de concatenación transversal planteada por Gerard Rauing¹, basada en una relación de intercambio temporal. Raunig hace un análisis de las modalidades de prácticas artísticas asociadas a la revolución molecular: él las denomina prácticas transformadoras que surgen de la concatenación de la máquina revolucionaria con la máquina artística. El ejemplo que usa este autor es el de la confluencia entre Yomango y EuroMayDay que, en las manifestaciones y revueltas del 2004, solaparon sus acciones convertidos en una multitud anónima que se apropió de la calle mediante acciones de tergiversación, *culture jamming* y propaganda política. Ambos colectivos venían con su propio historial de teoría y modos de hacer pero encontraron un espacio/tiempo apropiados donde confluir sin someterse ninguno a los propósitos del otro.



Cartel de MayDay dedicado a la precariedad laboral.



Jornadas en el centro de producción cultural de Málaga: la Casa Invisible.



Escudo del proyecto Sin Estado.

Este tipo de prácticas colaborativas se ha generalizado durante la última década, a menudo en torno a la precarización laboral, la oposición a la política económica mundial, la ecología y otras tantas temáticas altermundistas. En ellas suelen participar redes de asociaciones y colectivos que responden específicamente a esas problemáticas, como multitudes anónimas que acuden a título personal, y hacen uso de tácticas de visibilización propias tanto del arte urbano (graffitis, plantillas) como de la publicidad (grandes intervenciones en espacios de la ciudad, generando o subvirtiendo mensajes), o la performance (acciones efimeras con cierto componente teatral y uso del lugar como espacio simbólico significante).

Siguiendo con la definición de estas prácticas, diremos que manifiestan su presencia a menudo en los lugares en los que la noción de gobernabilidad se hace real, con la intención de hacer efectiva la capacidad de la imagen para corporeizar la crítica más allá de las propias instituciones artísticas. De esta manera, nos encontramos con agrupaciones que utilizan modos de hacer, tácticas o hallazgos que subvierten las reglas del juego y permiten construir un contexto de interpretación diferente, generando en esta apropiación activa un producto de la cultura popular que no se cuestiona el uso de prácticas modales ni la ampliación del campo de batalla y que obtiene su impulso vital, su "sentido", de esa misma vida cotidiana de la que surge y en la que se sumerge. Por otra parte, estos colectivos no dudan en utilizar estructuras instituidas y plataformas de difusión legitimadas por el entorno artístico o cultural para obtener recursos, difusión o legitimidad de sus investigaciones y prácticas, sin que ello suponga una estrategia de legitimación en cuanto a su propia condición artística.

No obstante, se podría decir que este tipo de activismo artístico, aún entroncado con movimientos sociales y haciendo gala de las dosis adecuadas de creatividad social, ha muerto de puro éxito, cooptado por galerías, agencias de publicidad, instituciones y demás corporaciones, suscitando al mismo tiempo un debate candente sobre la desactivación de las revueltas mediante su financiación y/o academización que las convierte en una corriente más sin por ello suponer transformación social alguna de relevancia. Respecto a la posibilidad de superar sus limitaciones, nos parece interesante remitirnos al concepto utilizado por Brian Holmes² de investigaciones extradisciplinares que, a nuestro parecer, modifica y amplía el significado de esas prácticas transversales.

Holmes especifica la necesidad de incidir en el paso de prácticas transversales a investigaciones extradisciplinares porque frente a unas prácticas interdisciplinares que se rigen por dos movimientos, un primero que se vuelca en otras disciplinas para luego volver a la propia esfera artística para ampliar su definición; las extradisciplinares son prácticas que en el camino se disuelven, se entremezclan, se contaminan y pierden los contornos

artísticos definitivamente. De esta manera, se intenta superar la doble impotencia en la que se ven a menudo las prácticas significantes contemporáneas: la inflación de los discursos académicos en los circuitos artísticos que no hacen más que alimentar la maquinaria simbólica del capitalismo cognitivo y el consumo y reciclaje estético de imágenes comerciales prefabricadas como producción estética desactivada que refuerza la propia industria cultural. Según Holmes³:

La noción de transversalidad ayuda a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares. Si se definen como arte los proyectos que de ahí resultan, dicha denominación no carece de ambigüedades ya que se basan en una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorpora una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales — movimientos sociales, asociaciones políticas, okupas o centros sociales, universidades o cátedras autónomas — que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante

Estos proyectos tienden a ser colectivos y su autoría se difumina en la multitud de actores que participan, movidos por sus convicciones políticas y sus implicaciones personales procedentes de una trama de relaciones que suele ser previa. Este tipo de prácticas exploratorias responderían muy bien a las actividades y producciones que queremos delimitar, impregnadas del deseo de superar los problemas de hermetismo de las disciplinas especializadas, y de las ideologías políticas sin dejar de lado la vida cotidiana a la que se refería Habermas que, en lo que se refiere al arte, propone mantener el proyecto de experimentación autónoma intentando simultáneamente establecer vínculos con la vida cotidiana como precaución para evitar la distancia insalvable que se estableció en la primera modernidad.

Cuando Gerardo Mosquera⁴ analiza la relación entre el arte y la política, plantea una salida a la estetización de la política o su representación a través de la creación de centros de producción cultural que a su vez se planteen como herramientas autogestionadas de exploración de la práctica social. Centros que enfrentan el gobierno de la cultura a las *instituciones de lo común* impregnadas de *creatividad social*. En estos centros o museos centrífugos, como él los llama, se producirían una gran variedad de actividades y tendrían una estructura muy flexible, basada no en la exclusión sino en la difusión de prácticas, en la implicación de colectivos y en una red de acciones e intercambios a nivel internacional. De hecho, este tipo de *centros de producción cultural*, generalmente de base comunitaria, autogestionados e independientes, constituidos en muchos casos mediante procesos de okupación, se encuentran en la actualidad en el epicentro de la actividad cultural más cercana a la praxis y tenemos la suerte de contar con un número creciente de ellos: La Casa

Invisible en Málaga, el Patio Maravillas en Madrid, la Fábrica de Sombreros en Sevilla, o AulAbierta en Granada. En todos ellos y en sus proyectos de transformación tendríamos que detenernos largo y tendido para aprender de sus dinámicas difusas y aprendizajes autorregulados, de sus universidades libres y sus democracias participativas.

No obstante, nos detendremos únicamente a comentar la noción de creatividad social, concepto que surge de la confluencia del trabajo inmaterial, el cuestionamiento de la propiedad intelectual, las nuevas tecnologías y el flujo de colectividades. Respecto a la propiedad intelectual y las nuevas tecnologías, la remezcla y la apropiación actúan como la base sobre la que se construye esta nueva sociedad en la que no es la acumulación y la privatización sino, al contrario, las prácticas colaborativas las que permiten seguir en un juego de suma a cero en el que todos los jugadores ganan, quebrando uno de los puntales sobre los que se asienta este capitalismo avanzado: la noción de propiedad privada e intransferible. Las nuevas tecnologías nos acercan a esta apropiación de los medios que nos permitiría por lo menos enfrentarnos a las visiones hegemónicas de la industria cultural haciéndonos recuperar la cultura popular en su vertiente más activa. Por el momento, la profecía sobre la igualdad irreversible entre productores y consumidores emitida por Walter Benjamin⁵ está camino de cumplirse, gracias a la transformación que suponen las nuevas tecnologías en cuanto a socialización del conocimiento.

El deslizamiento o disolución del arte en el campo de la cultura resulta una deriva casi inevitable. Al fin y al cabo, si no hemos tenido problemas en superar los compartimentos estancos de las disciplinas porque los nuevos medios y contextos están claramente por encima de los corsés conceptuales de la pintura, la escultura o el dibujo, sí hemos desbordado las galerías, centros de arte contemporáneo, y nos expandimos en espacios híbridos y diseminaciones varias ¿Por qué aferrarse a los centros de producción artísticos y no generar centros de producción cultural autogestionados? O llevando este asunto un poco más lejos, ¿por qué renunciar a ese disolverse en microprácticas culturales, en producciones extradisciplinares?

En un momento en el que se están exigiendo transformaciones en tantos otros ámbitos como la economía, la gobernanza o el medio ambiente, no resulta extraño que en la base de la producción cultural suceda lo mismo. Retomando la actualidad artística, ¿nos conformaremos con la repetición de estilos vaciados cuando las reglas que rigieron la representación de la realidad han cambiado definitivamente? Es posible que sea hora de reconocer que estas reglas están en manos de todos, que todos operamos pequeños milagros, condensaciones metafóricas y todo tipo de procesos visuales sin necesidad de etiquetarlos como tales. La solución a la relación con la alteridad y la política pase quizás por la construcción de un *nosotros* no sólo discursivo, si bien ese *nosotros* carezca de la

solidez identitaria propia de los Estados o partidos y sea un *nosotros* anónimo, cuya fuerza resida en ese mismo anonimato.

Partiendo del análisis de diferentes proyectos de artistas o colectivos como, por ejemplo, Todo por la praxis, Democracia, AulAbierta, o LaFundició, nos encontramos con un muestrario de la deriva del arte por los vericuetos de la verdad y la bondad devolviéndole a la *alétheia* su sentido original de desvelamiento y relacionándolo directamente con la transformación del estatus del conocimiento en la era de los medios de comunicación de masas. Todos ellos muestran que el ejercicio crítico del pensamiento no necesita obligatoriamente sistemas estructurados e inamovibles de verdades para construir un pensamiento crítico, que intente operar una transformación en el mundo desde su limitada capacidad fáctica, combinando criterios como el conocimiento y la acción. La reconocida transformación de la cultura textual en cultura visual sitúa a los artistas en un lugar privilegiado para la producción y transmisión de imaginarios sociales que permitan trabajar en el ámbito de estas nuevas identidades flotantes en las que tenemos que existir.

Si asociamos esta transformación a la irrupción de los nuevos medios de comunicación, especialmente, las redes digitales, obtenemos un punto de partida interesante para abordar un mundo que a veces daría la sensación que corre el peligro de convertirse en su propia imagen. Por tanto, independientemente de que, como hemos dicho, haya que estar atentos a no reforzar de forma exclusiva la espectacularización generalizada de nuestra realidad, estos nuevos medios permiten ofrecer visiones complementarias de ese mundo tan difícil de asir, de manera que se pueda ejercer una cierta resistencia a las verdades hegemónicas y unidireccionales.

Desde esta posición en la que la resistencia se basa en una estrategia de desplazamiento al margen o la periferia, podemos hablar de las herramientas prácticas que se utilizan en muchos de los proyectos a los que nos referimos cuando hablamos de investigaciones extradisciplinares, siendo la primera de ellas la formulación en positivo, la capacidad de representación como reivindicación de la existencia. En ese territorio de nadie que surge de la confluencia de disciplinas, donde se desdibujan los nombres y en vez de competir por el reparto del poder, se juega en el territorio neutro de lo desconocido, están surgiendo numerosos proyectos a partir de la experiencia de la propia vida, generando una conexión entre obra y vida que podría llegar a considerarse la realización de las aspiraciones de las primeras vanguardias.

Los nuevos grupos activistas experimentales, por llamarlos de alguna manera, han aprendido del fracaso de las vanguardias que les precedieron. Su desconfianza hacia cualquier forma de poder los lleva hoy en día a renunciar a la idea de una transformación

radical de la sociedad. Sin renunciar por tanto a cambiar el mundo, son conscientes del hecho de que las organizaciones políticas verticales y dogmáticas conducen a menudo al nepotismo y a la desaparición de su potencial creador. Influidos por el pensamiento de Félix Guattari y sus reflexiones sobre la necesidad de integrar el "paradigma estético" en cualquier planteamiento reflexivo y político, estos grupos han hecho de la hibridación entre pensamiento crítico, activismo político, creación artística y uso subversivo de las nuevas tecnologías su esquema de base. Como ejemplo escueto de estos modos de hacer, hemos elegido un caso práctico en el que se evidencia hasta qué punto el quehacer creativo se expande y pertenece a todos los ámbitos ya no de la cultura, sino de la vida de la que emana.

Descripción.

Sin Estado es un proyecto que parte de la colaboración entre Santiago Cirugeda, Democracia y Todo Por la Praxis. La presente propuesta tiene como objetivo una intervención multidisciplinar, desde el arte y la arquitectura en el contexto de los asentamientos ilegales de población en La Cañada Real (Madrid), sometidos en estos momentos a un proceso de desalojo y derribo.

Cronología.

2008. Marzo. Cartografía y tipología de viviendas de la Cañada Real.

2008. Junio. Colaboración entre Recetas Urbanas, Democracia y Todo por la praxis, en la construcción de gradas campo de fútbol del Fanal.

2008. Septiembre. Identidad y visibilización tanto del proyecto Sin estado, como de la nueva imagen institucional de la Cañada Real mediante pancartas, carteles y *merchandising*.

2009. Enero. Apertura de la oficina de Asesoría jurídica en la Cañada y publicación de la Guía del Desalojado.

2009. 22 enero. Presentación del proyecto Sin Estado en la Galería ADN (Barcelona).

El proyecto que queremos presentar, *Sin Estado : la Cañada es Real*⁶, se ocupa de cartografiar las diferentes maneras de habitar el mundo mediante el enraizamiento y la identidad, de la resistencia al estado desde el abandono estatal, de la visibilización de procesos especulativos hasta la socialización de herramientas. Todos estos procesos están in-

cluidos tanto en los catálogos tipológicos de viviendas como en los archivos de personas, en todas las operaciones de visibilización que de por sí implican una enunciación asertiva: la Cañada es real, como sus carteles indican. Evidencia tanto las carencias del supuesto estado del bienestar como las lagunas que permiten escapar a la normativización estricta: la cara negativa y la positiva de esa heterotopía del Sin Estado, un lugar que se define por lo que no es. Actuando simbólica y prácticamente desde la confluencia de los diversos agentes que participan, transforma la realidad generando un estado dentro del estado, una ley que se defiende de la ley para ponerse del lado de la heterotopía. Aunque en este caso aún se podría hablar de prácticas transversales ya que hay una vuelta a la esfera artística, creemos que ello no supone un acabamiento del proyecto ni anulación alguna ya que su objetivo prioritario poco tiene que ver con una expansión de la legitimación artística.

Otro aspecto del proyecto a resaltar es la colaboración de tres colectivos y un arquitecto, todos ellos dificilmente clasificables, como se puede ver en la propia definición que proponen: Todo por la praxis se define como un intelectual colectivo y un sujeto político activo compuesto por teóricos de muy diversas procedencias que funcionan con la metodología propia de un Laboratorio de provectos que actúa en el ámbito urbano y está orientado a la praxis antagonista. Por su parte, Cirugeda se define como arquitecto alegal, trabaja siempre en los límites de lo posible y basa su quehacer en una escucha de necesidades que determina el carácter de su colaboración. Igualmente, produce un repertorio de recetas urbanas que se convierten en prácticas modales reciclables por cualquiera que quiera ponerlas en práctica. El tercer agente sería el colectivo Democracia, anteriormente llamado El Perro, equipo de trabajo que desde la esfera artística, lleva a cabo intervenciones, comisariados y ediciones siempre orientadas a contrarrestar en el ámbito social la progresiva incorporación del simulacro en la vida cotidiana. Para terminar, los propios ciudadanos de la Cañada Real que se implican en el proyecto con el mismo nivel de participación que los demás agentes ya que son los primeros que viven la realidad de esta praxis «artística» y desean transformarla, sin ese deseo de base nada de este proyecto podría ser igual.

¿Dónde se podría decir que suceden todas estas prácticas? ¿Qué pasa cuando las disciplinas implicadas exceden todas ellas el marco planteado? De ahí que la definición de investigaciones extradisciplinares resulte tan adecuada ya que estas prácticas se sitúan en un territorio de nadie en el que ninguna encuentra justificación en su propia disciplina únicamente y solo existe en el territorio que le excede, en el que queda fuera: el *Outsite*, ese lugar que se define por su permanente extradición, por su condición de *outsider* que acaba generando un terreno inédito y compartido de articulación. A pesar de ello, el *outsite* es plenamente local pero no pertenece a una categoría concreta, a una disciplina determinada, a una práctica localizable y ni siquiera a una autoría única. La autoría queda

disuelta, de hecho resulta fundamental darse cuenta de hasta que punto resulta importante el anonimato o la identidad múltiple como reconocimiento de lo colectivo. Que cualquiera pueda ser parte integrante de ese proceso y que todos ellos puedan reclamarse partícipes en términos de igualdad es un elemento fundamental en la creación colectiva. No obstante, al salirse de todo marco, son creaciones cuya financiación y difusión queda en entredicho: ¿cómo visualizar, formalizar y difundir si se encuentra "fuera de"?

Este tipo de producciones culturales se encuentran en la necesidad de generar todos los mecanismos tanto de legitimación como de transmisión que implica su condición de híbridos de autoría disuelta que, abiertos a la participación, no se disuelvan en la anécdota ni caigan en la animación sociocultural revolucionaria.

Notas:

- ¹ RAUNIG, G. Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales, Brumaria 8, Madrid, Brumaria, 2007
- ² HOLMES, B. *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*, Multitudes 28, primavera de 2007, http://multitudes.samizdat.net/L-Extradisciplinaire-Vers-une
- ³ HOLMES, B. Ibidem.
- ⁴ BENJAMIN, W. El autor como productor, http://www.agitpropart.net/anexos/walterbenjamin.htm
- ⁵ MOSQUERA, G. *Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades*, Brumaria 8, Madrid, Brumaria, 2007.
- 6 6 6

Circuitos de género, roles adquiridos y economías globalizadas. Re-activando contrageografías humanas / Circuits of Genre Acquired Roles, and Globalized Economies. Re-activating Human ContraGeographies.

Mau Monleón

Doctora en Bellas Artes y Profesora Titular en el Departamento de Escultura, Universitat Politècnica de València. Artista interdisciplinar, trabaja mayoritariamente en vídeo, vídeo-instalación, fotografía y arte público. De formación conceptual, ha publicado diversos textos sobre arte contemporáneo.

Resumen: Contrageografías humanas es un proyecto de Arte Público realizado por Mau Monleón, diseñado sobre la base de una campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España. El trabajo se inserta en los autobuses de servicio público de la EMT de la ciudad de Valencia. La campaña ha tenido como objetivo fundamental visibilizar la situación de discriminación que sufre la mujer inmigrante en España, así como ofrecer vías alternativas de sensibilización frente a las problemáticas concretas que se derivan del ejercicio del trabajo doméstico que estas mujeres realizan.

Palabras clave: Mujeres, inmigrantes, roles adquiridos, Arte Público, economías globalizadas.

Abstract: "Human contrageographies" it is a project of Public Art realized by Mau Monleón, designed on the base of a campaign of sensibilization opposite to the roles assigned to the immigrant women in spain. The work is inserted in the buses of public service of the EMT of the city of Valencia. The Campaign has taken to visualice as a fundamental aim the situation of discrimination that the immigrant woman suffers in Spain, as well as to offer alternative routes of sensibilization inregards to the concrete problematics that stem from the exercise of the housekeeping that these women realize.

Key words: Women, immigrants, acquired roles, Public Art, globalized economies.

Contrageografías humanas es un proyecto de Arte Público realizado por Mau Monleón, diseñado sobre la base de una campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España¹, que se inserta, fundamentalmente, en los autobuses de servicio de la EMT de la ciudad de Valencia. Esta campaña ha tenido como objetivo principal visibilizar la situación de discriminación que sufre la mujer inmigrante en España, así como ofrecer vías alternativas de sensibilización frente a las problemáticas concretas que se derivan del ejercicio del trabajo doméstico que estas mujeres realizan.

Como introducción, se debe señalar la importancia de la economía sumergida en España, que deviene en un elemento estructural del sistema capitalista al cual pertenece y, por tanto, influye directamente en la economía global, de mercado. Lo que no se ve = importa.

La economía en Valencia, y en España en general, globalizada como pretende ser, está llena de conexiones, mapas y geografías interculturales que se crean a raíz de los trabajos más informales. Ejemplo rotundo de ello lo encontramos en el caso de las mujeres migrantes que laboran en el servicio doméstico. Poco a poco se va generando un mercado precario y no oficial a través de las rutas, geografías y contrageografías urbanas que estas mujeres van trazando, así como con el ejercicio de oferta/demanda de este mismo mercado². Y ellas no son, en absoluto, reconocidas en el valor añadido, aquél que supone que a través de sus puestos de trabajo se introducen en los hogares, influyendo directamente en la educación, la pedagogía, la cultura y el bienestar de nuestros hijos y ancianos.

La mayoría de las extranjeras que han llegado solas son mujeres líderes, en el sentido de que su situación les otorga poder desde el punto de vista de sus países de origen (no olvidemos las importantes remesas que envían y el rol de "sustentadoras" respecto a sus propias redes familiares, constituidas asimismo, en general, por otras mujeres que cuidan de sus mayores, niños y niñas.)

Sumado a ello, las mujeres migrantes, desde la invisibilidad, se han convertido en un nuevo sostén social para los españoles y españolas (valencianos y valencianas) que no tienen medios para conciliar una unidad familiar donde los dos miembros principales trabajan o donde las familias no se hacen cargo de los ancianos.

Pero el precio que estas mujeres han de pagar por su liderazgo es muy alto: a menudo, el duelo emocional las conduce a la soledad y a la depresión, al igual que a sus propios hijos y familiares que quedaron en sus países de origen, quienes tendrán que vivir sin el contacto diario y afectivo de sus propias madres. Los hijos acaban ocupando el eslabón más bajo en las llamadas "cadenas mundiales de afecto"³.

Nuestra economía sumergida es un índice de la situación del país y de las tareas no resueltas por el Estado: el paro; el trabajo precario para nuestros jóvenes y los contratos basura que dan lugar al pluriempleo desreglado. El caso del servicio doméstico es uno de los más flagrantes, ya que está sobre la mesa el plantearse en qué condiciones pasan las empleadas del hogar del Régimen Especial (desde 1985, discriminatorio y excluyente *per-se*) al Régimen General de la Seguridad Social⁴. Hoy sigue interesando a muchos y a muchas que continúe habiendo contratos orales y un régimen de "interna" en condiciones que rayan el concepto de esclavitud. Frente a esta absoluta desprotección y/o falta de información, muchas mujeres prefieren trabajar sin contratos, lo que engrosa las economías informales.

Uno de los efectos fundamentales de esta situación es el señalado por el colectivo feminista como la "perpetuación del rol de la *mujer madre*". Y lo es, en mayor medida, para las mujeres migrantes, al no poder acceder a otros trabajos, aún a pesar de sus cualificaciones –y es que aún faltan muchas regulaciones en el tema de homologación de títulos y en la des-estigmatización de la mujer migrante. Pero, y mientras tanto, seguiremos exclamando que el trabajo doméstico, regulado y valorado en lo que se merece, podría ser realizado en condiciones de igualdad tanto por hombres como por mujeres, españoles, españolas y extranjeros/as.

Introduciéndonos más en el proceso artístico-social, contrageografías humanas es un proyecto que surge de la propuesta de exposición titulada Mapping Valencia⁵, comisariada por David Arlandis y Javier Marroquí para el Museo de Historia de Valencia en marzo de 2008. El Ayuntamiento de Valencia encargó la exposición, mientras que los comisarios propusieron los proyectos. En nuestro caso, una parte de la exposición la realizamos en el interior del Museo -tratándose allí, fundamentalmente, de un vídeo-documento acerca de la intervención urbana proyectada en el contexto de la ciudad. El vídeo-documento, titulado Interna o Externa, de 10'23 min. de duración, recoge imágenes de la ciudad; de los lugares "cartografiados" a través de los cartelitos originales que encontramos en la vía pública, al mismo tiempo que se presenta el propio recorrido del autobús tanto desde el interior como desde el exterior del mismo, a través de tomas videográficas y fotografías, mientras que la voz de las mujeres migrantes aporta los testimonios complementarios. El vídeo puede funcionar también de manera autónoma y tiene como objetivo principal explicar y dar continuidad a la campaña de sensibilización llevada a cabo en el entorno urbano, a través de la intervención en los autobuses. Por ello, en este texto hemos decidido subrayar en mayor medida la intervención pública en las calles de Valencia, por considerar que la exposición de este vídeo ha estado dirigida a un público restringido y más especializado, así como por juzgar que la intervención en el autobús es el verdadero leitmotiv del proyecto y la parte fundamental de la que nos gustaría extraer conclusiones y propuestas de futuro.



Fotograma del vídeo Interna o Externa, del proyecto Contrageografías humanas. Mau Monleón, 2008.



Fotograma del vídeo Interna o Externa, del proyecto Contrageografías humanas. Mau Monleón, 2008.



Vista parcial de la exposición *Mapping Valencia* en el Museo de Historia del Ayuntamiento de Valencia. Proyecto: *Contrageografías Humanas* / Fotograma del vídeo *Interna o Externa*, del proyecto *Contrageografías humanas*. Mau Monleón, 2008.



Parada del autobús nº 7 de la EMT de Valencia. Proyecto de Arte Público: Contrageografías humanas, Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España. Patrocinado por Promedios, Mau Monleón, 2008.



Vista del autobús de la EMT en las cocheras de Valencia / Vista del autobús de la EMT en la Plaza San Agustín de Valencia. Proyecto de Arte Público (serie de carteles sobre autobús de la línea 7). Proyecto: Contrageografías humanas, Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España. Patrocinado por Promedios. Mau Monleón, 2008.



Vista parcial del autobús nº 7 de la EMT de Valencia. Cartel de vinilo transferible sobre marquesina. Patrocinado por Promedios / Logotipo de la Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España. Del proyecto Contrageografías humanas, Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España. Imagen a partir de fotograma del vídeo Interna o Externa. Mau Monleón, 2008.

Volviendo pues, a esta campaña de sensibilización, y como ya hemos comentado, utilizamos carteles publicitarios insertándolos en un autobús de línea de Valencia. Tanto los carteles como el alquiler de la mencionada línea de autobús de la EMT fueron patrocinados íntegramente por la empresa *Promedios*, encargada de la gestión publicitaria de los autobuses.

Como proyecto artístico, *contrageografias humanas* es una propuesta que surge de la idea de "reorientación" de la ciudad a partir de las nuevas economías informales, de la movilidad entre fronteras y de las transformaciones urbanas/humanas que ello conlleva. Sabemos que los mapas resultan ser cartas para orientarse; por ello, tomando como base una primera cartografía de Valencia donde localizamos los mensajes y lugares de conexión entre oferta y demanda del trabajo más informal para el servicio doméstico, y después de analizar estos carteles para extraer las premisas del proyecto, constatamos que en la calle, los árboles, los postes, las farolas, las paredes y especialmente en los locutorios, las mujeres migrantes se ofrecen como "madres sustitutivas", "respetuosas, cariñosas y responsables" para realizar servicios de cuidado y tareas del hogar. Son mujeres latinas, sobre todo, y las últimas "cohortes" provienen de Europa del Este⁷. Estos mapas "invisibles" crean conexiones entre el espacio público y el privado. Son geografías móviles y variables, siempre a expensas de la economía de mercado soportada institucionalmente.

Nuestra intención sigue siendo la de crear una *contrageografia humana* que visibilice estos mapas ocultos, al mismo tiempo que cuestione las generatrices mismas de su ocultación, pues todo lo expuesto en estas líneas está ocurriendo aquí y ahora, ante nuestros ojos. Bajo el concepto de una "campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España" cuestionamos las cartografías existentes en función del género, y dejamos patente la manera en que el sistema capitalista aprovecha las fallas del Estado para incidir en la clásica separación de roles, sobre todo a nivel laboral.

La campaña, al tomar forma a través de los carteles laterales y traseros reproducidos en el autobús nº 7003 de la línea 7 de la EMT en las calles de Valencia -línea que recorre el centro-periferia de la ciudad, y que tiene una de sus paradas en el término de Mislata, a las puertas del Museo de Historia de Valencia- conecta todos los espacios por donde circula configurando una especie de "contra-geografía simbólica", una suerte de contra-circuito, en oposición, precisamente, al circuito establecido cotidianamente por esas economías informales de las que hemos hablado.

Estos carteles representan fotográficamente varios de los mensajes de oferta de trabajo encontrados en el proceso del proyecto y funcionan de manera publicitaria. El autobús crea un mapa móvil en cada recorrido, una contra-geografía temporal y efimera que se ofrece como alternativa al consumo; como reflexión y como espacio de participación, ya

que permite la meditación y también el debate. El mapa que se traza no es únicamente el mapa objetivo del recorrido diario del autobús, sino también el mapa subjetivo de cada una de las personas que toman ese autobús o que simplemente lo ven pasar en las calles; es el mapa de la "visibilidad" y de la transmisión de información; el de la creación de redes y vasos intercomunicados entre sí a través del contacto entre la gente; el del intercambio, las idas y venidas, los comentarios y la participación en la campaña. El cartel institucional y/o publicitario ha quedado transformado así en un mensaje precario que señala la urgencia de reorientar la historia de la ciudad a partir de estas nuevas economías informales y de la movilidad entre fronteras, y para ello, la aportación del/la ciudadano/a es fundamental.

La campaña se hace explícita a través del recorrido del autobús por la ciudad durante tres meses en el año 2008 (marzo-mayo), donde, a través de los mensajes personalizados en la forma de escribir y apelar al "contratador/a", el espectador siente la urgencia de ponerse en contacto con ellas y con nosotras. Es entonces cuando tiene que reflexionar y elegir entre una o las dos opciones que se le ofrecen: por una parte, llamar a la persona que se anuncia; por la otra, llamar al teléfono de sensibilización, para aportar sus ideas y testimonios completando así el sentido de la campaña, cuyo objetivo acaba siendo la participación activa, o en todo caso, alguna de las formas posibles de participación.

Si analizamos el proyecto, especialmente en su ámbito más público (la intervención en el autobús), cuyos objetivos principales han sido los de visibilizar y sensibilizar sobre el tema propuesto, pensamos que se ha cumplido, en esencia, el objetivo de dar visibilidad a la problemática, ya que a través de un seguimiento del proyecto hemos podido constatar la continua llamada de atención de la campaña a través de los carteles publicitarios. Se realizó un seguimiento videográfico y fotográfico⁸ del funcionamiento de la campaña durante los citados meses, y una serie de entrevistas cortas a personas de la calle en relación a la incidencia de la misma, constatándose la gran "visibilidad" del proyecto gracias a su ubicación en el autobús de línea y a su especial diseño.

Respecto al impacto de la campaña publicitaria sobre los y las ciudadanos/as, no podemos hacer extensibles unas conclusiones totalmente afirmativas en relación a la capacidad de "sensibilización", en un sentido de captación y creación de empatía respecto a la problemática, ya que son pocos los testimonios telefónicos recibidos. La mayoría de ellos (19 llamadas registradas, en total), se interesaron por los contenidos de la campaña, preguntando sobre el sentido de la misma y aportando ideas de mejora, como sería implementar la campaña de sensibilización a través de jornadas de debate, presentación en centros e institutos, educación a jóvenes y adolescentes, etc. Por nuestra parte, el proyecto ha sido presentado a posteriori en varias conferencias en Murcia y Valencia, pudiendo concluir que el impacto alcanzado ha sido suficientemente relevante, habiendo recibido

aportaciones externas de interés, como por ejemplo la idea de contemplar la posibilidad de dirigir una publicidad más específica hacia los medios de comunicación, como son la televisión o la red de internet. Ideas todas ellas que requieren un proceso abierto de trabajo cuya finalidad continua siendo oportuna y necesaria.

Notas:

¹ Nuestro interés e investigación sobre la situación discriminatoria hacia la mujer migrante en España se remonta al año 2004, cuando iniciamos el proyecto Maternidades Globalizadas, una vídeo-instalación realizada para la exposición Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social, comisariada por José Luis Pérez Pont en La NAU de Valencia durante el año 2006. [Se puede consultar el proyecto en el catálogo de AA.VV., (J. Luis Pérez Pont, ed.), Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social. Valencia, Universidad de Valencia, 2006. (Web: http://www.uv.es/cultura)]. Desde aquel momento iniciamos una "campaña" sin saberlo, mostrando el vídeo de la mencionada exposición en diversos contextos como jornadas, colegios o la propia universidad, así como en asociaciones. Trabajando con la Asociación de Mujeres Inmigrantes de Valencia continuamos implementando el debate sobre este tema a través de manifestaciones y pases de vídeo. Asimismo, junto con la Universidad de Valencia y gracias a la ayuda de la profesora Maribel Martínez Benlloch y a la Dra. del Institut Universitari de la Dona de Valencia, Ma Luisa Moltó, pudimos coordinar unas Jornadas de Debate en el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia bajo el título: Mujeres protagonistas de los nuevos flujos migratorios. Posteriormente, junto con la artista colombiana Alexa Cuesta, iniciamos una campaña de sensibilización en las calles de Alginet (Valencia), con diversos carteles publicitarios de grandes dimensiones financiados por el Ayuntamiento durante el Festival de Arte Público Efimer, comisariado por Alejandro Villar. Estos carteles han sido expuestos asimismo en la Universitat Politècnica de València, en el contexto de las Jornadas Interculturales 2009. Desde el inicio hemos presentado el proceso del proyecto en diversas conferencias, como la realizada en las Jornadas 30 Anys de Feminisme al País Valencià en 2008. En la totalidad del proceso de trabajo llevado a cabo hasta el momento ha colaborado Alexa Cuesta, así como la artista polaca Danka Stepan, quien en esta última campaña publicitaria para los autobuses de la EMT de Valencia ha sido operadora de cámara para el vídeo-documento que se ha mostrado en el Museo de Historia de Valencia.

² Sobre este tema ver: SASSEN, S. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid, Traficantes de sueños. Col. Mapas, 2003.

^{3 &}quot;El capitalismo global influye en todo lo que toca, y toca prácticamente todo, incluidas las que yo llamo cadenas mundiales de afecto o de asistencia, una serie de vínculos personales entre gentes de todo el mundo, basadas en una labor remunerada o no remunerada de asistencia. Normalmente, estas cadenas las forman mujeres, (...). Pueden ser locales, nacionales o mundiales." Hochschild, Arlie Rusell, "Las Cadenas mundiales de afecto y asistencia y la plusvalía emocional", en GIDDENS, A. y HUTTON, H. (editores), En el Límite. La Vida en el Capitalismo Global. Barcelona, Tusquets, 2001, pág.188.

⁴ El cambio de Régimen Especial de la Seguridad Social a Régimen Normal se está aplicando desde Enero de

- 2008, pero se aplaza la regulación del cobro del paro. Sobre este tema ver el artículo de Lucía Abellán: El trabajo doméstico se desarrolla en una especie de nebulosa ajena a las normas que rigen para el resto de trabajadores. A las empleadas de hogar -casi todas mujeres y buena parte de ellas inmigrantes- no las ampara el Estatuto de los Trabajadores, sino que están sujetas a un régimen especial mucho más restrictivo y arcaico. El Gobierno ha elaborado un documento para liquidar ese régimen y conseguir que el colectivo se integre en el régimen general de la Seguridad Social. Para ello se fijará un periodo transitorio en el que las condiciones se irán equiparando paulatinamente. BELLÁN, L. "Las empleadas de hogar contarán con contrato de trabajo escrito e indefinido", El país, 16 octubre de 2007, pág. 16.
- ⁵ En la exposición *Mapping Valencia* participamos tres artistas con proyectos individuales: Pedro Ortuño, Mau Monleón y Kaoru Katayama. La organización corrió a cargo de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Valencia. Se expusieron los proyectos junto con mapas históricos de la ciudad de Valencia, con la intención de generar cartografías comparativas, objetivas y subjetivas; pasadas y presentes. Se puede consultar un catálogo con entrevistas a los artistas y textos en: AAVV, (ARLANDIS D. y MARROQUÍ, J. Coords.), *Mapping Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, 2008.
- 6 Son las llamadas "maternidades globalizadas", mujeres que se ocupan tanto de las tareas domésticas como del cuidado y del bienestar de las personas dependientes. (Un trabajo que hemos realizado históricamente las mujeres, con o sin sueldo: estoy pensando en las "amas de casa" de la época franquista y en las mujeres españolas que migraron a Alemania, Francia y Suiza para realizar estas tareas. Antes la mujer española sustentaba la punta del iceberg capitalista, mientras que ahora este peso recae sobre las extranjeras. La diferencia es que ahora, la mayoría de mujeres viajan solas y son las auténticas "sustentadoras" de sus familias). Sobre el concepto de *globalización de la maternidad* ver especialmente: PARRENAS, R., *The Global Servants: Migrant Filipina Domestic Workers in Rome and Los Angeles*, Palo Alto, California, Stanford University Press, 2001, citada en AA.VV., GIDDENS, A. y HUTTON, H. (editores), *En el Límite. La Vida en el Capitalismo Global.* Barcelona, Tusquets, 2001, pág. 187. Ver también: PARELLA, S., *Mujer, Inmigrante y Trabajadora: La Triple Discriminación.* Barcelona, Anthropos, 2003. Y nuestro texto: CUESTA, A. y MONLEÓN, M., "Hacia una visibilización del trasvase de afectos en una economía globalizada. Ser mujer, ser madre, ser líder, ser cabeza de hogar, ser productiva, ser migrante o... ¡todo en una¡", *Geografias del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social.* Valencia, La Nau-Universidad de Valencia, 2006, págs. 161-175.
- Actualmente en España, las mujeres latinas están viniendo sobre todo de Bolivia y Perú, ya que las colombianas y ecuatorianas llegaron en su mayoría con anterioridad y han regularizado ya su situación, por lo que a menudo acuden a las agencias y otras formas de búsqueda de trabajo informal.
- 8 Este seguimiento está recogido en varios vídeos sin editar de una duración de 180 min. Realizados durante varios días alternos. Las fotografías testimonian asimismo el funcionamiento de la campaña a nivel visual, a través de las miradas de los y las ciudadanos/as. Además, el vídeo-documento presentado en la exposición del Museo de Historia de Valencia, muestra imágenes relevantes del seguimiento del autobús, ya que se puso en funcionamiento dos semanas antes de la inauguración de la exposición, precisamente para poder realizar este vídeo con antelación. Respecto a las entrevistas en la calle sobre la opinión que merece la campaña, éstas no fueron grabadas, sino únicamente se recogieron las ideas más relevantes sobre papel,

como documento escrito. Como anécdota queremos señalar una incidencia en el autobús de la campaña al tercer día de su funcionamiento: éste tuvo que ser dado de baja temporalmente (durante 5 días) por haber sufrido un accidente. Según fuentes oficiales, uno de los cristales delanteros del autobús había sido roto en un accidente. Imaginamos que por tratarse de un cristal pequeño, en la parte delantera, pudo haberse tratado de un siniestro, quizás un lanzamiento de piedra o similar. Aunque esta conjetura queda sin poder ser confirmada, pensamos que las razones de racismo, xenofobia, e incluso misoginia, podrían haber ocasionado este "accidente", que fue subsanado por la empresa EMT.

Bibliografía:

AA.VV. (ARLANDIS D. y MARROQUÍ, J. Coords.). *Mapping Valencia*. Ayuntamiento de Valencia, 2008. AA.VV. *La contribución del trabajo no remunerado a la economía española: alternativas metodológicas*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2000.

AA.VV. LUKE, C. (Comp.), Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana. Madrid, Ediciones Morata, 1999.

AA.VV. BONELLI, E. y ULLOA, M. (Coord.), *Tráfico e Inmigración de Mujeres en España. Colombianas* y Ecuatorianas en los Servicios Domésticos y Sexuales. Madrid, ACSUR-Las Segovias, 2001.

AA.VV. CAIRÓ I CÉSPEDES, G. y MAYORDOMO, M. (Comp.). Por Una Economía Sobre la Vida. Aportes Desde Un Enfoque Feminista. Barcelona, Icaria, 2005.

AA.VV. CHECA, F. y OLMOS (editor), Mujeres en el camino. El fenómeno de la migración femenina en España, Barcelona, Icaria, 2004.

AA.VV. Comisión Europea. DG Empleo y Asuntos Sociales. *Hogares, Cuidados y Fronteras... Derechos de las Mujeres Inmigrantes y Conciliación*. Madrid, Cruz Roja Española, Instituto de Investigaciones Feministas-Universidad Complutense de Madrid, 2004.

AA.VV. NUÑO, L. (Coord.). Mujeres: De lo Privado a lo Público, Madrid, Tecnos, 1999.

AA.VV. GARCÍA-MINA, A., CARRASCO, Mª. J. (editoras). *Cuestiones de Género en el Fenómeno de las Migraciones.*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, 2002.

BELLÁN, Lucía, "Las empleadas de hogar contarán con contrato de trabajo escrito e indefinido", *El país*, 16 octubre de 2007, Madrid, p.16.

COLECTIVO IOÉ, *Igual de seres humanos. Historias de inserción de migrantes con problemas en la Comunidad Valenciana*, Valencia, Centro de estudios para la integración social y formación de inmigrantes, Fundación de la Comunidad Valenciana, 2004.

COMISIÓN CONFEDERAL CONTRA LA PRECARIEDAD-CGT. *Precariedad y Cuidados. Hacia un derecho universal de cuidadanía.* Madrid, Materiales de Formación – CGT, Cuaderno Nº 3, 2004.

CUESTA, A. y MONLEÓN, M. Hacia una visibilización del trasvase de afectos en una economía globalizada. Ser mujer, ser madre, ser líder, ser cabeza de hogar, ser productiva, ser migrante o... ¡todo en una! Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social, Valencia, La Nau-Universidad de Valencia, 2006, págs. 161-175.

GREGORIO, C. *Migración Femenina. Su Impacto en Las Relaciones de Género*. Madrid, Narcea, 1998. HOCHSCHILD, A. R., "Las cadenas mundiales de afecto y asistencia y la plusvalía emocional", en

AA.VV., GIDDENS, A. y HUTTON, W. (editores), En el Límite. La Vida en el Capitalismo Global, Barcelona, Tusquets, 2000, págs. 187-208.

MARTÍNEZ, U. *Trabajadores invisibles.Pprecariedad, rotación y pobreza de la inmigración en España,* Madrid, Catarata, 2004.

NASH, M. Inmigrantes en nuestro espejo. Barcelona, Icaria, 2005.

PARELLA, S. Mujer, inmigrante y trabajadora: la triple discriminación. Barcelona, Anthropos, 2003.

PARRENAS, R. The Global Servants: Migrant Filipina Domestic Workers in Rome and Los Angeles. Palo Alto, California, Stanford University Press, 2001.

PRECARIAS A LA DERIVA, *A la deriva. Por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.

SASSEN, S. Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos, Madrid, Ed. Traficantes de sueños. Col. Mapas, 2003.

Páginas web:

COLECTIVO IOÉ, "Mujer, Inmigración y Trabajo", http://www.nodo50.org/ioe/ficheros_externos/Mujer,%20Inmigracion%20y%20Trabajo_MujInmigTrab.pdf

COMISIÓN EUROPEA, "Informe sobre la igualdad entre mujeres y hombres 2005",

http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/es/com/2005/com2005 0044es01.pdf>

COMISIÓN MUNDIAL SOBRE LAS MIGRACIONES INTERNACIONALES (CMMI), "Las Migraciones en un Mundo Interdependiente: Nuevas Orientaciones para Actuar", http://www.gcim.org/mm/File/Spanish(1).pdf

CONSEJO ECONÓMICO Y SOCIAL (C.E.S), "Panorama sociolaboral de la mujer en España", http://www.ces.es/servlet/noxml?id=CesColContenido%20M01129210344770~S1672632~Ninf0303.pdf&mime=application/pdf>

GALLARDO, G. GIL, S., PAREDES, M. "Trabajadoras inmigrantes en España. Estudio y análisis en el contexto internacional comunitario. El caso español", http://www.gloobal.info/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?id=1344&entidad=Informes&html=1>

LÓPEZ, A. y BLANCO, D. "La importancia de un buen cuidador. Guía para cuidadores de personas dependientes", http://www.larioja.org/web/centrales/servicios_sociales/publicaciones/pdf/libro_dependientes2.pdf

MARTÍNEZ, L. y TUTS, M. "Derechos Humanos, Mujer e Inmigración: Hacia una Educación Intercultural en el Aula". http://www.nodo50.org/ddhhmujeres/dossier/web/guiacompleta.pdf

MONTEROS, S. y VEGA, C., "Hogares privados, servicios etnizados. El trasvase de las tareas de domésticas y de cuidado con base en el hogar", http://www.sindominio.net/karakola/precarias/cuidados/servicios diagonal.htm

PÉREZ, A. y DEL RIO, S. "Sobre la crisis de los cuidados", http://www.sindominio.net/karakola/precarias/cuidados/diagonal-amaia.htm

PÉREZ, A. y DEL RIO, S. "La Economía Desde el Feminismo: Trabajos y Cuidados", http://www.sindominio.net/karakola/textos/trabajocuidado.htm

Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs / Art, Public Space and Citizen Participation in the Works of Francis Alÿs.

Jesús Segura

Profesor Ayudante en el Área de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia.

Resumen: Francis Alys es un artista determinante dentro del contexto reciente del arte en México y en el panorama internacional. Con el carácter simbólico de sus obras ha desarrollado una dimensión técnica y poética afianzada con un compromiso político. La obra de Alys, mediante acciones, gestos y performances involucra de manera original el espacio público y social, transformándolos en un discurso dialéctico dónde lo político se genera a partir de la poesía espacial. Sus metáforas, parábolas y episodios tienen un lugar común en la intervención del individuo o colectividades en el espacio público y la ciudad.

Palabras clave: Performance, participación, activismo, espacio político, intervención urbana.

Abstract: Francis Alys is a determinant artist of the recent context of art in Mexico and on the international scene. With the symbolic character of his works he has developed a technical and poetic dimension reinforced with a political commitment. Alys work involves in an original way through actions, gestures and performances the social and public space, transforming them into a dialectical speech where the political will be generated from spatial poetry. His metaphors, parables and episodes have a common place in the intervention of the individual or collectivities in the public space and the city.

Key words: Performance, participation, activism, political space, urban intervention.

0. Introducción.

Francis Alÿs en su trabajo hace comparecer una exploración sistemática de la poética urbana en donde gestos y acciones cotidianos con frecuencia adquieren dimensiones políticas y sociales.

Podría parecer contradictorio abordar un trabajo que sobrepasa la metáfora social y política mediante un procedimiento poético de lo inasible. Pero encuentro en gran parte de la obra de Alÿs un compromiso personal de profundo calado político que desarrolla en el espacio público de discusión, mediante acciones y performances donde involucra el espacio social, público, como elemento fundamental en sus obras.

Abordaré en estas breves líneas, lo que yo llamo el "Poder de la Fábula". Si examinamos detenidamente su trayectoria observaremos en sus propuestas un cuestionamiento de las consideraciones artísticas rebasando sus límites. Propuestas que giran en torno a actividades cotidianas, sobre todo sus "paseos" por la urbe. Éstos se plantean como actos que de maneras sutiles irrumpen en el espacio social y temporalmente lo transforman. Existe una suerte de coherencia es sus trabajos donde lo político es desplazado de su condición institucional para posarse en el individuo como verdadero intérprete de la sociedad que producimos. Los valores ético-políticos se encarnan en una parábola o fabulación que asume una extraña forma de pasión agonista de la que emerge una dimensión antagónica que ofrece a debate términos encontrados como el poder, soberanía o hegemonía.

Pero no debemos confundir la implementación del individuo que propone Alÿs con la repolitización del espacio urbano y su deriva emprendida por los situacionistas. Las estrategias enunciativas en sus trabajos recuperan una metafísica de lo absurdo que sitúa al individuo como objeto de especulación pública para certificar su existencia. Sus desarrollos proponen actitudes anticapitalistas (en el sentido fordista del tiempo, de la temporalidad) enfrentadas a la maquinaria de la producción.

1. El poder de la fábula.

Me ocuparé en estas líneas de algunas de sus obras; que despliegan un tratamiento épico que se torna inútil y heroico, en palabras del propio Alÿs, pero que sin embargo enuncia toda una reflexión pública en torno a lo global y lo local, lo mundano y lo profundo, lo extraordinario y lo cotidiano, lo público y lo privado, despojando de toda apariencia a la evidencia. El primer trabajo que quiero comentar es *Cuando la fe mueve montañas* (2002). Este es, básicamente, un proyecto de desplazamiento geológico.



Francis Alÿs, Cuando la fe mueve montañas, 2002.

El 11 de abril del año 2002 Francis Alÿs convocó a quinientos voluntarios con el fin de formar una hilera humana que desplazó con la ayuda de palas, una duna de quinientos metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima. Este peine humano empujó una cierta cantidad de arena a una cierta distancia, moviendo la duna unos centímetros de su posición original. La perturbación física fue infinitesimal, pero no así las resonancias metafóricas. Según Alÿs¹¹: "Cuando la fe mueve montañas" intenta traducir las tensiones sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar. El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y la mitología social(...). "Cuando la fe mueve montañas" despoja al Land Art de romanticismo .Cuando Richard Long hizo sus caminatas en el desierto peruano, estaba proponiendo un concepto contempla-

tivo, pero distanciándose él mismo de aquel contexto social. Cuando Robert Smithson construyó la "Spiral Jetty" en Salt Lake, estaba convirtiendo la ingeniería civil en escultura y viceversa. Aquí estábamos intentando una especie de Land Art para los sin-tierray, con la ayuda de cientos de personas construimos una alegoría social...

Situándonos en la ejecución de la obra y las condiciones político-sociales en Perú. Debemos de contextualizar este trabajo de arte bajo unas condiciones muy específicas.

La expansión geográfica de Lima viene determinada por las invasiones campesinas que se aglutinan en la capital debido a la quiebra de la economía rural y a la guerra civil. Esa masa de población esta sometida a los proyectos autoritarios de Fujimori y Montesinos. Desde esta posición en 1997 la Bienal de Lima se articula como un espacio altamente politizado para un fin común. El derrocamiento cultural de la dictadura.

El modelo enunciativo que se propone es el de la acción directa, que lleva a las calles un desarrollo artístico basado en la intervención del entorno público para una praxis democrática que devuelva la ciudad a los ciudadanos²². El régimen dictatorial peruano se fundamenta en la perversión efectiva de la ciudadanía en todos sus órdenes. También en el simbólico. Esto genera una contrarrespuesta donde la lucha por el poder simbólico en el espacio público permite la reconstrucción de una autoestima ciudadana que la dictadura se había encargado de inocular en el productor simbólico, en el artista, de una manera psíquica; mediante autocensuras. El proceso liberador llevado a cabo por los artistas tiene un referente fundamental en Perú en el Colectivo Sociedad Civil (CSC). Donde desde una praxis simbólica la experiencia artística se socializa, creando situaciones en las cuales la ciudadanía abandona el papel pasivo de espectador para protagonizar en forma de ritual una experiencia arrebatada por la represión política. Como apunta Gustavo Buntinx: Como en ciertas intervenciones de elementos de la Avanzada Chilena en el plebiscito contra Pinochet. O en las estrategias simbólicas de las Madres de la plaza de Mayo y su consigna místico-libidinal de luchar por la "aparición con vida" de los desaparecidos durante la última dictadura militar de Argentina....Lo que en este tipo de experiencias importa no es la condición artística sino la...redefinición critica del poder y de lo político³³.

Por tanto no debemos de dejar de tener en cuenta que la obra funciona aquí, no como finalidad autónoma, sino como laboratorio de experiencias críticas cuyo criterio de verdad se ubica radicalmente fuera del arte. Y lo que verdaderamente importa no es su condición artística, sino la modificación de sus recursos estéticos para una redefinición crítica del poder y de lo político. La estrategia de Alÿs consiste en generar mediante su pieza un contrapoder simbólico expandido en un gesto absurdo, desesperado. Para una situación urgente que se convirtió en un hecho de afirmación social.

Sin embargo nos encontramos ante un trabajo de arte público que maneja ingredientes políticos sin la literalidad de lo que se entiende por "arte político". El propio Alÿs responde a Gerardo Mosquera en una entrevista: No tengo un discurso literalmente político, o una "posición"; pero si creo que es una dimensión con la que cuento fundamentalmente a través de un imaginario poético, con todas las paradojas y conflictos que esto suele provocar. Ahora ante una situación política extremadamente cruda e inmediata, trato de introducir un paliativo, una especie de bálsamo⁴⁴.

Esto en el contexto del arte en Latinoamérica y concretamente en México puede parecer un contrasentido, por que la cultura latinoamericana se ha construido en base al estado, a la relación con el poder, y no a las preguntas donde las demandas sociales giran en torno a lo político. El crítico e historiador Cuauhtémoc Medina habla de *mi interés por la obra de Francis tiene que ver con el asombro o la envidia que me produce que el no tenga la neurosis latinoamericana del "arte político". Pareciera que, antes que nada el artista latinoamericano tiene que decidir si es político o no. Por eso se vuelve tan absolutamente necesario que opte entre lo ideológico-ilustrativo y lo abstracto-irresponsable (...)⁵⁵.*

Lo que reclama Cuauhtémoc Medina con esta afirmación es una implicación del artista latinoamericano dentro de la esfera de lo público y sus múltiples intervenciones; desde la ocupación del espacio urbano hasta la incidencia de la economía gregaria en la construcción de una identidad política.

En este sentido cabría preguntarse ¿Que es lo que hace política a esta obra de arte público? La respuesta más inmediata a tenor de los presupuestos desplegados en esta obra, sería la de generar una noción de esperanza como categoría política en sí misma. De este modo articulando una acción política sin objetivo concreto transferimos al campo emocional una "vivencia utópica" palpable, cuya transformación ético-política es garante de una cierta justicia. Quizás como momentos de fe. Esto evidentemente se despliega de una manera muy certera en *Cuando la fe mueve montañas* (2002), ya que de lo que se trata es de generar mediante una experiencia insignificante como mover una duna milímetros, una alegoría social en el espacio público que reafirme la capacidad del individuo de cambiar las cosas, la política, sus dirigentes, sus planes desarrollistas codiciosos etc. En definitiva azuzar en el individuo una conciencia activa.

Ciertamente la duna se pondría en ese lugar con años de acción del viento sobre ella, pero el hecho de movilizar a 500 personas para una acción insignificante nos lleva a plantear en el proceso de ejecución toda una carga simbólica que esta hablando de cosas completamente distintas a ese gesto absurdo. En este sentido la modificación y transformación del espacio público asume con valentía algo que habitualmente pasa inadvertido

en las obras de arte público, que no es ni más ni menos que el destinatario de tales piezas, acciones u obras. Es decir el ciudadano.

Aquí hay un compromiso riguroso con una idea de pueblo, con una idea de individuo, hasta el punto de hacer descansar toda la carga simbólica de la acción en el propio proceso que configura el propio pueblo; que es desarrollado y ejecutado por él mismo, y cuyo resultado final es ciertamente intranscendente. Lo importante es la acción colectiva y el bien común. El que la duna se mueva uno o dos milímetros más carece de importancia. Lo importante aquí es lograr que la acción común signifique que se ponga en juego una idea de democracia y que esta reactive la autoestima ciudadana. Del mismo modo que valores y emblemas patrios de pertenencia compartida afloraron entre los ciudadanos.

Algo de lo que estaba necesitado el Perú que había gobernado el dictador Fujimori, y que trataba de encontrar una idea de soberanía. La lucha por el poder simbólico en el espacio social se ha vuelto uno de los más cotizados valores del arte público. Es por esto que la praxis simbólica ha asumido con naturalidad su apropiación por parte de la ciudadanía, que abandona su papel pasivo de espectador para convertirse en coautor y regenerador de la experiencia simbólica.

En este sentido toda obra de arte público se inserta dentro de un territorio de negociaciones político-simbólicas que tiene la obligación de transformar a largo plazo su estatuto cultural. Así *Cuando la fe mueve montañas* (2002), activa la memoria emocional de una ciudadanía en construcción que trata de buscar su identidad nacional fracasada. Los paleadores peruanos traducen metafóricamente, una idea de cambio de situación, de movimiento, de desplazamiento que sirve como alegoría de su identidad nacional...de su propia tierra que es desplazada por ellos mismos.

Como apunta Cuauhtémoc Medina Cuando la fe mueve montañas es una aplicación del principio no desarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región⁶⁶. En efecto, la acción en si misma traduce la escasa productividad con un esfuerzo titánico que alude directamente a las economías sudamericanas, que son la expresión constante de una modernización fallida. No obstante habría que convenir que el propósito de obras como Cuando la fe mueve montañas (2002) despliega momentos de ilusión colectiva en una crisis perpetua donde las intervenciones artísticas aportan, a lo sumo una operación crítica o utópica que dialoga con una realidad diaria en la tragedia agónica de un país.

La bancarrota moral y política cuyo reflejo se manifiesta en la crisis económica que generaliza la miseria como estigma social, ha impulsado a los productores artísticos a un uso de la alegoría posmoderna como figura ejemplar que les permite significar la emoción y el momento, así como poner en juego las contradicciones sociales que han desembocado en esa situación insostenible. En este sentido las preguntas que se formulan son: ¿es el arte capaz de efectuar transformaciones sociales? y sobre todo ¿una intervención artística es pertinente en una situación concreta? Y alargando un poco más la cuestión ¿de qué manera se debe calibrar la incorporación de una pieza de arte en un lugar y espacio concretos atendiendo a sus demandas político-sociales?

Obviamente estas preguntas tienen sentido si consideramos el arte como un acto o gesto de afirmación social. Y por tanto y tirando un poco más de la cuerda ¿Qué sentido tiene una obra como *Cuando la fe mueve montañas* (2002) en la estructura mercantil de arte contemporáneo? Preguntas, todas ellas que se han formulado el artista y los colaboradores que participaron en la pieza y que se han resuelto con la aceptación pertinente del arte como un agitador de los intersticios emocionales del individuo, pero con una sobria valoración de este en la sociedad que nos produce como individuos.

No obstante se aventuran en su ejecución... como momentos de fe.

2. Arte público y participación ciudadana.

Esta lógica de la fábula que pone en cuestión el espacio público mediante la intervención del individuo en la ciudad ha sido descrita por Alÿs como *una especie de argumento discursivo compuesto de episodios, metáforas o parábolas, escenificando la experiencia del tiempo en América Latina*⁷⁷.

Si analizamos cuidadosamente algunas otras obras de este artista en su relación con el espacio público: la ciudad, y la intervención del individuo o colectividades, nos daremos cuenta de que en toda acción emprendida dentro de estos parámetros existe un voluntad de fabular que atrae sobre sí toda una conciencia socio-política.

Esto es claramente obvio en *The Collector* (1990-1992). Como apunta Russel Ferguson *Es un pequeño objeto con forma de perro y llantas de caucho, con el cuerpo imantado, que Alÿs arrastra a lo largo de las calles para recoger, a medida que avanza, trocitos y pedazos de metal. Aquí podemos observar una predilección naciente por lo aleatorio, por las sobras de la ciudad, en lugar del racionalismo modernista y arrollador que había constituido la primera educación de Alÿs como arquitecto. Además, en esta pieza aparentemente simple, podemos percibir los orígenes del futuro de Alÿs como un creador de rumores, de mitos urbanos: el hombre que arrastra un perro magnético de juguete a lo largo de las calles de la ciudad⁸⁸.*

En *The Collector* (1990-1992) hay un acercamiento a una especie de escultura ambiental que recupera la memoria como instrumento dialógico entre el propio espacio público intervenido y la pieza constituyéndose como tal. En este sentido la abolición de toda pretensión monumental y el carácter, que como apunta Cuauhtémoc Medina, dinámico de la pieza, al desplazarse por la ciudad hace que se cree una *estructura narrativa que reemplaza el concepto iconográfico y formalista de la escultura pública por una interacción en el contexto urbano*⁹⁹.

Entonces cabría esperar de una intervención de este tipo que se configurara simbólica y socialmente mediante los fragmentos adheridos de la ciudad. Y de este modo hacer reversible la participación ciudadana, posicionándola como aditiva, residual a la acción es sí misma, y no como constructiva de ella. Ya que las adherencias de lo simbólico en *The Collector* (1990-1992) están configurado una acción ciudadana sin pretensiones de serlo. Como lo expresara Michel de Certeau, *las historias sobre lugares son cosas improvisadas, están hechas de los residuos del mundo* 1010.

Del mismo modo en la acción *Turista* (1996), Alÿs aparece en una fila con otros cuatro hombres que buscan trabajo. Sus oficios están escritos en carteles pegados a sus maletines: electricista, plomero-gas, pintor, yesero y turista.

La paradoja aquí es obvia. El propio Alÿs lo ha descrito de la siguiente manera: En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de "gringo". ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿En qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición. ¿En qué lugar me encuentro realmente? ¹¹.

Igualmente la trasgresión del trinomio arte, espacio público y participación ciudadana llega a altas dosis de desafío en la obra *El Embajador* (2001). Invitado por Harald Szeemann a la XLIX Bienal de Venecia (2001) y consciente de la atención que suscita el evento entre el *establishment* artístico. Alÿs envío un embajador, Mister Peacock (un pavo real) que fue alojado en una habitación de hotel y se le asigno un ayudante para asistir a los festejos inaugurales de la Bienal. Naturalmente que esta pieza hace referencia directa al juego de las vanidades desplegados en eventos característicos. Pero hay algo más importante que este gesto desafiante. Me refiero a la puesta en escena de la idea de un "rumor decadente", de una mitología obsoleta inherente a la infraestructura y constitución de la propia bienal de Venecia. No en el hecho de enviar un pavo real a un evento multitudinario con características muy específicas, sino el acto mismo de mantenerse alejado, de admitir su incapacidad de intervenir en contextos viciados que no tienen una

repercusión efectiva del espacio social. Así su renuncia física y su suplantación por una fábula en vivo, pone en cuestión la propia constitución de este tipo de eventos. Y su eficacia con respecto a un tipo de proyecto personal determinado por la afirmación social de sus premisas. Como apunta Russel Ferguson *Frente al dogma de la modernidad, el progreso y la eficiencia, él ha puesto anécdotas, gestos y parábolas* ¹²¹².

Del mismo modo en 2002 realizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la obra *Procesión Moderna* (2002), pensada para la ocasión del traslado provisional del museo desde el centro de Manhattan hasta el barrio periférico de Queens. Para ello, organizó una procesión a la manera tradicional católica, pero con iconos del arte moderno, acompañado por caballos, una orquesta en vivo de músicos peruanos, mujeres arrojando pétalos de rosas y las obras *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, *Femme debout*, de Giacometti, y *Roue de bicyclette*, de Duchamp, sobre plataformas cargadas por voluntarios.

Evidentemente el guiño, aquí a la cultura popular y el debate en torno a alta y baja cultura esta servido con la agudeza tan característica presente en las obras de Alÿs. Del mismo modo el tránsito y desplazamiento metafórico de esta "alta cultura" desde el centro de la ciudad a los márgenes despliega el debate en torno a las estrategias de descentralización cultural en los que el arte actual está inmerso. Sin embargo otros han visto en esta obra un deseo complaciente por parte de Alÿs de preservar los dogmas de la institución. Sea como fuere la idea de *ready-made* asistido parece arrojar muchas dudas sobre la estabilidad conceptual injertada en el contexto social de esta pieza.

Por último quiero referirme a algo fundamental que despliega la obra de Alÿs; que es el advenimiento del público que colabora en sus piezas, mediante la creación del mito. Como el mismo apunta *el mito no tiene que ver con la veneración de ideales-o de dioses paganos o de una ideología política-sino más bien con la práctica interpretativa realizada por el público, que debe dar al trabajo su significado y su valor social¹³¹³.*

3. Conclusión.

La asunción de un arte público que toma en cuenta el contexto de intervención, es sus acepciones político-sociales, es hoy día determinante en la ejecución de una pieza que tenga en cuenta el espacio público y la participación ciudadana.

Los registros conmemorativos o decorativos deben dejar paso a una idea de arte público más democrática donde las demandas minoritarias se vean representadas en el ejercicio de la esfera pública. Obviamente, el artista que no es afín a la institución no espera

que se le conceda algún lugar público. Pero la usurpación de estos espacios por parte de los artistas, aunque sea con carácter simbólico, nos debería de hacer preguntas, en torno a la gestión de los mismos y su intervención por parte de los artistas institucionalizados. En este sentido la aparición de un arte de intervención al principio del siglo XX ha consolidado las intervenciones públicas y ha definido, desgraciadamente, un arte público vehiculado a panoplias de animación urbana.

Es por esto que las intervenciones propuestas en la obra de Francis Alÿs mediante una estética de fabulación, aparecen como elementos furtivos de un arte público que reclama su interpelación por el público. Al igual que en la obra de Santiago Sierra, Gabriel Orozco o Teresa Margolles han constituido lo que se ha dado en llamar la diáspora latinoamericana, donde los desplazamientos entre arte socio-político y arte público han difuminado sus fronteras para acercar la experiencia estética a la esfera pública.

Pero no solo en la ejecución y desarrollo de las piezas, sino en el desplazamiento institucional al que es sometido el espacio público. Este arte público no programado al calor del gusto institucionalidad es un reflejo de la sociedad que nos produce como individuos. Y por tanto esa idea de un arte público que no mantenga unas estrategias enunciativas, donde la ubicación de forma perenne de artefactos sea su máximo exponente, nos acercará a redefinir el espacio público como instrumentos activos, de intervención. Es por esto que asumir el espacio público como una transitividad, donde los espacios se intervengan con presupuestos socio-políticos, rescataría la función primigenia de todo arte público, cuyo receptor es el ciudadano. Así asumir plataformas democráticas donde las intervenciones públicas sean determinadas por una comisión de todos los agentes socio-políticos se torna casi una necesidad.

Notas:

- ¹ MEDINA, C. Cuando la fe mueve montañas. Turner, Madrid, 2005.
- ² BUNTINX, G. "También la ilusión es poder" en Cuando la fe mueve montañas. Turner, Madrid, 2005.
- ³ Ibidem.
- ⁴ MEDINA, C. Cuando la fe mueve montañas. Turner, Madrid, 2005.
- 5 Ihidem
- ⁶ MEDINA, C. "Máximo esfuerzo, mínimo resultado" en Cuando la fe mueve montañas. Turner, Madrid, 2005.
- ⁷ ALŸS, F. "Francis Alÿs, entrevista con el autor", Ciudad de México, 2005. Una versión editada de la entrevista aparece en *Francis Alÿs*. Phaidon, Londres, 2007.
- 8 FERGUSON, R. "Política del Ensayo" en el catálogo de la exposición de Francis Alÿs, Política del Ensayo, en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, pisos 1 y 2, 2009 en http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf
- ⁹ MEDINA, C. "Action/Fiction" en Francis Alÿs. Museo Picasso, Antibes (Francia), 2001.

- ¹⁰ DE CERTEAU, M. The Practice of Everyday Life, traducido por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 2002.
- ¹¹ FERGUSON, R. "Política del Ensayo" en el catálogo de la exposición de *Francis Alÿs, Política del Ensayo,* en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, pisos 1 y 2. 2009, en http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf
- 12 Ibidem.
- ¹³ ANTON, S. "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About When Faith Moves Mountains", Artforum, 2000, pág. 147.

Bibliografía:

AAVV. La era de la discrepancia. Turner, Madrid, 2007.

ANTON, S. "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About *When Faith Moves Mountains*", Artforum, 2000.

FERGUSON, R. "La política de ensayo" en http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf

LAMBERT, C. Francis Alÿs: El profeta y la mosca. Turner, Madrid, 2003.

MEDINA, C. "Action/Fiction" en Francis Alÿs. Museo Picasso, Antibes (Francia), 2001.

MEDINA, C. Cuando la fe mueve montañas. Turner, Madrid, 2005.

MEDINA, C. Francis Alÿs, Phaidon, Londres, 2007.

DE CERTEAU, M. The Practice of Everyday Life. University of California Press, Berkeley, 2002.

Escultura pública: estímulo turístico y transgresión defronteras. La Naturaleza y el Objeto como factores de creación artística. 2 obras concretas / Public Sculpture: Tourist Stimulus and Transgression of Opposite. The Nature and The Object Like Agents of Artistic Creation. 2 Concrete Works.

Irma Ortega y Felipe Ferrer

Escultores. Doctores en Bellas Artes por el Departamento de Escultura de la Universitat Politècnica de València.

Resumen: Las esculturas Hormiguero Mirador y Puerta abierta, elaboradas en Izmir, Turquía en 2006, entablan una aproximación cultural entre las localidades de Dikili y Lesbos, la isla griega vecina. Enfocan el doble rol de la escultura pública hacia el estímulo turístico y la transgresión de fronteras, gracias a la Naturaleza y al Objeto como factores de creación artística. Los autores ilustran, desde la maqueta hasta su emplazamiento final, el proceso y la poética de ambas obras.

Palabras clave: aproximación cultural, escultura pública, turismo, frontera, naturaleza, objeto, proceso, poética.

Abstract: The sculptures "Anthill Vantage point" and "Open door" made in Izmir, Turkey in 2006, stablish a cultural approach between Dikili town and Lesbos, the prochain greek island. They focus the double rol of the public sculpture toward the tourist stimulus and the frontiers transgression, thanks to the Nature and the Object as factors of artistic creation. The authors ilustrate, from the model untill their final emplacement, the process and the poetic of both works.

Key words: cultural approach, public sculpture, tourism, frontier, nature, object, process, poetic.

Invitación al evento.

En febrero de 2006, los artistas Irma Ortega Pérez y Felipe Ferrer Guaita, de México y España respectivamente, fuimos invitados a presentar dos proyectos para participar en el 1.er Simposio Internacional de Escultura en Granito de Dikili, Izmir, en Turquía. Aceptamos con gusto la llamada al conocer que el propósito principal del evento era el de mejorar las relaciones entre esta localidad y Lesbos, la isla griega vecina más cercana por sus escasas oportunidades de contacto físico y cultural. Nos pareció muy curioso que, todavía en el siglo XXI y en un país próximo a la incorporación a la Unión Europea, se exigiera visado a los ciudadanos turcos para poder acceder a territorio griego -máxime cuando éstos últimos tienen entrada libre semanal en Dikili, para comprar en un mercadillo local, con un ferry a su disposición que llega por la mañana y regresa a la isla por la tarde-. La frontera marítima se custodia las 24 horas del día por patrullas griegas, impidiendo así cualquier tránsito de los turcos fuera de su territorio. Hasta las pequeñas embarcaciones pesqueras turcas están obligadas a circular_con bandera como distintivo. Los proyectos obtuvieron la aceptación por parte de la comisión organizadora del evento. En julio del mismo año partimos hacia Turquía.

Relación con la obra personal.

Desde el principio se nos planteó un fenómeno paradójico cuando reflexionamos sobre el hecho de que, era a través de la naturaleza y el objeto que estas barreras físicas impuestas se podían franquear fácilmente con algo tan sencillo y a la mano como un simple barco y un tranquilo mar Egeo. Quedamos gratamente sorprendidos pues son justamente estos dos, Naturaleza y Objeto, los temas que constituyen el objetivo particular de nuestra investigación plástica, a nivel teórico y práctico, desde varios años atrás; ya en nuestras tesis doctorales y posteriormente como temática central de dos Proyectos de Investigación recientes elaborados en la Universidad Autónoma de Sinaloa, México, donde hemos trabajado como maestros estos tres últimos años y en los que también hemos podido realizar interesantes actividades en coordinación con este Centro de Investigación Arte y Entorno, CIAE.

En Dikili, la contradicción impacta. La sencillez de soluciones prácticas contrasta fuertemente con la imposibilidad política para facilitar un estado de convivencia solidaria y armónica entre los pueblos vecinos, cuestionando así el sentido común más elemental

Objetivo de la investigación.

De esta manera se nos plantea la posibilidad de demostrar, de nuevo a través de la escultura, la validez de la Naturaleza y el Objeto como factores de creación artística y, a la vez, poner de manifiesto temas sociales -ahora en particular el de la transgresión de fronteras- colaborando además, en la mejora del atractivo turístico local, mediante la realización de las dos siguientes piezas públicas: *Puerta abierta* y *Hormiguero mirador*:

Proyecto Puerta abierta.

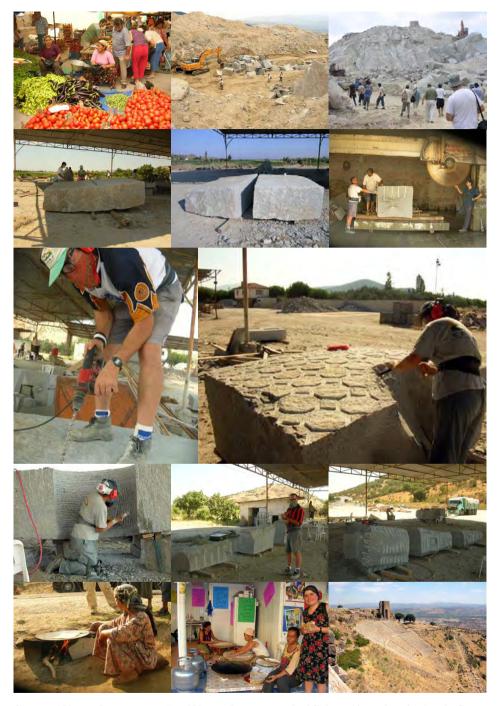
El trabajo de Irma Ortega se define por la presencia constante del objeto en su escultura. Existe un *ley motif*, la alcantarilla, que incorpora a diferentes objetos de la vida cotidiana creando nuevos objetos con significación propia. Al ser éstos descontextualizados, pierden su función habitual para adoptar nuevas funciones y significaciones propias. Con ello, la artista evidencia una realidad social mexicana extendida a países pobres -tristemente casi universal-, donde muchos "niños de la calle" viven sin ningún tipo de derechos bajo las alcantarillas de la ciudad de México.

En este caso particular, se presenta el proyecto *Puerta abierta*. La puerta al subsuelo marginal de los niños de D.F. se alza aquí en vertical representando el relieve del pavimento, con un espacio círcular vacío en el centro; lugar donde se colocaría la tapa de la alcantarilla, pero que queda abierto para permitir la libre circulación. La obra mide 320 x 210 x 100 cm y se encara directamente hacia Lesbos, la isla Griega, como una puerta de entrada al visitante. Una puerta que no distingue categorías sociales ni razas. Una puerta abierta a la solidaridad entre semejantes y a la convivencia, ofreciendo una bienvenida incondicional.

Proyecto Hormiguero mirador.

En el caso de Felipe Ferrer su trabajo se desarrolla habitualmente en la relación del hombre con la naturaleza. Elabora arquitecturas simbióticas habitadas imaginariamente por el hombre y la hormiga. Esta metafóra entre la comunidad humana y la animal, toma a la hormiga como referente por su capacidad de vivir colectivamente en armonía, paradójicamente, algo esencial que le falta al hombre para evitar situaciones de no-coexistencia como la que ahora nos ocupa entre Dikili y Lesbos.

Esta vez, el artista presenta el proyecto *Hormiguero mirador*, una torre de granito con una marcada morfología orgánica externa. La obra mide 425 x 120 x 110 cm. En superficie, junto a las entradas y salidas circulares para la hormiga, existe la presencia simultánea de accesos cúbicos, tradicional forma de construcción humana. Un *Hormiguero mirador* que se elevará a orillas de Dikili para favorer la comunicación con Lesbos y anteceder los preparativos de bienvenida solidaria al visitante.



Cantera / Bloque Puerta con cuñas / Bloque Puerta cortado / Colocación en la máquina de Corte /Agujeros para corte con cuñas / Desbaste del orificio / Acabado del hueco /Desbaste general / Primeros volúmenes / Vida Cotidiana en Turquía. Felipe Ferrer e Irma Ortega, 2006.



Colocación Puerta Abierta II / Colocación Hormiguero Mirador I / Colocación Hormiguero Mirador II / Hormiguero Mirador / Puerta Abierta / Vida Cotidiana en Turquía. Felipe Ferrer e Irma Ortega, 2006.

Proceso constructivo.

El material para la elaboración de las piezas se extrajo de las canteras cercanas a Dikili. Un granito gris, compacto y muy resistente al trabajo por su grueso grano, pero muy agradecido en su resultado final. Nos desplazamos personalmente a la cantera, junto a los otros escultores invitados, para la elección de bloques específicos en función de cada proyecto y facilitar un trabajo previo de corte a gran escala. El tiempo de realización de las piezas estaba estipulado en 20 días. Una vez marcados los bloques, se trasladaron al lugar de trabajo, una fábrica de trocear granito con fines para la construcción. Se necesitaron para ello 5 días. Fue enorme nuestra sorpresa cuando pudimos comprobar que la piedra de Irma, la futura puerta, venía toda en un bloque, sin corte alguno y sin el agujero, que en principio se acordó realizar en cantera. La pieza para el mirador llegó en 3 bloques irregulares, sin cortes para ensamblaje entre ellos y con la misma demora.

Conocemos algunos de las sorpresas que suelen presentarse en este tipo de eventos al haber participado ya en otros lugares como México, Cuba, Austria, Alemania, Estados Unidos o España. En los simposios de escultura, donde se ha de coordinar un número considerable de trabajos y personas en un espacio breve de tiempo, suelen surgir imprevistos, aunque éste era nuevo para nosotros. Las posibilidades de infraestructura eran justas debiendo afrontar la situación con herramientas básicas y buena disposición.

Se procedió a taladrar el bloque de Irma y partirlo con cuñas por la mitad para configurar el orificio. Existía una máquina de corte en la industria y ello facilitó la apertura del hueco, así como la limpieza de caras entre bloques para el hormiguero y de las bases. El desbaste se produjo en ambas piezas mediante taladro, rotura por cuñas y corte con radial.

Los primeros cinco días, fue surgiendo progresivamente al aspecto general de los proyectos. Con la grata participación de estudiantes de Bellas Artes de las Universidades de Dikili y Ankara, se resolvieron los principales detalles de superficie: el relieve de adoquines de la calle para la Puerta y los diferentes accesos de entrada del Hormiguero, así como los retoques últimos de detalles y acabados varios.

Emplazamiento.

El montaje se realizó asegurando la estabilidad de las piezas al pertenecer Dikili a una geografía caracterizada por frecuentes terremotos. Una gran losa de granito hizo la función de cimiento bajo la puerta, mientras que para la torre el mismo paseo junto a los mechones de acero inoxidable y encolado entre bloques y en la base, ofrecían las condiciones de estabilidad adecuadas supervisadas y garantizadas por los arquitectos del lugar

El emplazamiento definitivo, dos espacios costeros distanciados. La playa turística del lugar para la *Puerta abierta*, donde se convertió en reclamo inmediato de juego de los niños. Y el paseo marítimo para el *Hormiguero mirador*, compartiendo el recorrido propio de los transeúntes. En ambos casos, se eliminaron al máximo las barreras físicas, con el objetivo de potenciar el diálogo directo entre espectador y escultura. La integración en el entorno natural y urbano se consiguió con facilidad tanto por la temática como por el referente arquitectónico orgánico y objetual de las obras. Ambas fueron bien acogidas por la organización del evento, los ciudadanos y las autoridades del lugar; equilibrio que no siempre es fácil de conseguir cuando las opiniones provienen de tan diversa condición sociocultural

Conclusiones.

De nuevo, de forma empírica y gracias a la escultura, se ha podido comprobar a nivel teórico-práctico cómo la Naturaleza y el Objeto constituyen dos factores de creación artística. En este caso particular, las dos esculturas públicas han contribuido a poner de manifiesto el tema social de la transgresión de fronteras, favoreciendo además el atractivo turístico de la localidad de Dikili, cumpliendo así con los objetivos del evento.

De los 20 días que residimos en Dikili, 15 fueron exclusivos de labor profesional. Fue impactante comprobar cómo, en tan corta estancia y con tan poco tiempo para el ocio, se descubren elementos tan sencillos y cotidianos como por ejemplo la forma de eleborar y cocinar el pan, degustar un kebap original o el más fresco pescado, trabajar entre las huertas de chiles y tomates, darse un baño turco o nadar en el Egeo, pasear entre telares y alfombras artesanales o entre las ruinas de panteones y anfiteatros de Pérgamo, despertar con la llamada diaria a la mezquita, recibir la aprobación y agradecimiento en la sonrisa y los ojos de las personas más humildes del lugar. Entre muchas otras vivencias, éstas hacen entender la particularidad de estas gentes y nos animan a apoyar con nuestras herramientas plásticas la necesaria apertura de fronteras pues, como países más desarrollados que somos, carecemos de muchas riquezas propias de estos pueblos marginados que, además de aspectos materiales y lugares particulares, contienen gentes con conocimientos y sentimientos únicos; una historia que no compartimos y todavía hoy nos estamos perdiendo.

Agradecimientos.

Agradecemos a Dikili y su gente la hospitalidad ofrecidas, así como a la Organización del Simposio la invitación a participar, a los colegas escultores y ayudantes su aporte profesional y humano, y al Centro de Investigación de Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València la posibilidad de colaborar de nuevo con él, a través de la presente

ponencia; apoyando la innovación escultórica y solidarizándose con ello en la difusión de esta desigualdad social entre pueblos vecinos.

Bibliografía:

FERRER, F. *Arte y naturaleza lo orgánico y lo arquitectónico*. *Artificio, paisaje, jardín y escultura*. Coedición Universidad Autónoma de Sinaloa - Universitat Politècnica de València, 2008.

FERRER, F. *Hormigueros migración. Esculturas*. México, Catálogo de exposición. Museo de Arte de Sinaloa, 2009.

ORTEGA, I. *Arte y objeto. Origen, clasificación y poética*. Coedición Universidad Autónoma de Sinaloa - Universitat Politècnica de València, 2008.

ORTEGA, I. *Poética del objeto cotidiano, esculturas*. Catálogo de exposición. México, Museo de Arte de Sinaloa, 2009.

Arte e interacción social. Propuesta de intervención de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga en el espacio público / Art and Social Interaction. Intervention Proposal for Students in The Faculty of Fine Arts, University of Malaga in the Public Space.

Rocío Sacristán

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de la asignatura Color II, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

Resumen: La educación es un elemento clave que define el nivel de desarrollo de las sociedades. La innovación junto a otros valores como el trabajo en
equipo, la creatividad y el aprendizaje continuo, aparecen hoy como términos esenciales. En este contexto, la interacción con los ciudadanos conforma
el eje para dinamizar las ciudades, crear un espacio social y humano reflejo
del equilibrio entre lo emocional y lo funcional, lo cultural y el crecimiento económico. La interacción de la universidad con la sociedad propicia la
creación de un espacio de integración a través de la intervención artística en
el paisaje urbano.

Palabras clave: Arte, interacción ciudadana, intervención, espacio público, integración y dinamización socio cultural.

Abstract: Education is one of the key elements that define the level of development of societies. Innovation along with other values such as teamwork, creativity and continuous learning, appear today as key terms. In this context, interaction with citizens form the core group to revitalize the cities, creating a social and human reflection of the balance between the emotional and the functional, cultural and economic growth. The interaction between the university and society fosters the creation of an area of integration through artistic intervention into the urban landscape.

Key words: Art, social interaction, intervention, public space, integration and cultural revitalization.

El paisaje urbano es el reflejo de su sociedad un espacio de integración para la convivencia, espacios de intercambio y conocimiento. La expresión artística y los procesos creativos son herramientas para el desarrollo individual y social, permiten fomentar la cohesión social, la integración cultural y la participación ciudadana. El momento de crisis económica y el estado mundial, han propiciado el desarrollo del arte relacional comprometido con el progreso de las sociedades, orientado en la visión de la cultura y el arte como generadores de la transformación social y el desarrollo sostenible, supone descubrir que el arte puede contribuir a la integración del individuo y de las comunidades. La declaración de la UNESCO, reconoce la importancia de educación artística como fuente de transmisión del saber:

Los Estados Miembros, reconociendo que el arte refleja, conserva y enriquece la identidad cultural y el patrimonio espiritual de las diferentes sociedades, constituye una forma universal de expresión y de comunicación y, como denominador común de las diferencias étnicas, culturales o religiosas, recuerda a cada cual el sentimiento de pertenecer a la comunidad humana, deberían en consecuencia, y con estos fines, asegurar el acceso al arte a toda la población¹.

Así mismo reconoce que la enseñanza artística no debe estar separada de la práctica del arte vivo. El arte público debe interactuar con los ciudadanos, los habitantes de la ciudad deben ser parte activa de la obra, así se establece una relación viva y sinergética con el contexto social. La Universidad tiene una responsabilidad ineludible en este ámbito. Los problemas económicos, el desarrollo social y cultural, son factores de actualidad que junto con elementos como el denominado marketing cultural, el turismo, y las características de la sociedad actual tales como globalización, sostenibilidad, y el capital humano, son fundamentales para el desarrollo de las sociedades actuales.

En el momento actual, una gran parte de la población mundial vive en ciudades, la mayoría de las actividades económicas se desarrollan en núcleos urbanos. El paisaje urbano es el reflejo de su sociedad, en este sentido la ciudad ocupa un lugar exclusivo y privilegiado en nuestra experiencia cultural. La cultura no permanece estática e inmóvil, sino que se transforma activamente por la acción humana, de este modo se construye la identidad social donde los individuos incorporan, traducen, transforman y renuevan la cultura de manera particular y específica, relacionada con el momento y circunstancia en la que se desenvuelve.

Los habitantes de las ciudades son el agente determinante de las situaciones que se crean como parte de la experiencia espacial, y por tanto son los que realmente confieren de significado a las construcciones de arte público conformando así una nueva realidad dentro del paisaje urbano. Málaga posee una fuerte identidad cultural, conformada por

sus casi tres mil años de historia, tiene un importante patrimonio cultural de herencia romana y musulmana que convive con la actual ciudad picasiana. Ha sido tradicionalmente rica en el campo de las artes, en este entorno se combina una especial configuración espacial hacia el paisaje andaluz y sus tradiciones, el gran número de población extranjera que habita en la ciudad, ha propiciado una continua e intensa transferencia de información en relación a la cultura y fomento de las artes contemporáneas, más aún desde la creación en 2005 de la Facultad de Bellas Artes, desde donde se promueven una variada red de actividades y eventos artísticos vinculados a la cultura local e internacional.

En este contexto, tratamos de lograr una aproximación del papel del arte en el espacio público, así como a las nuevas formas de cultura asociadas a lo urbano. En este sentido se busca determinar una relación del ciudadano con el entorno en el que transita, donde vive, se trata de generar propuestas de orden simbólico y práctico. Estas intervenciones son parte del arte contemporáneo, también están siendo impulsadas por las nuevas teorías urbanísticas que apuestan por un análisis y diagnóstico transdisciplinar de las ciudades dónde la perspectiva artística cobra mayor protagonismo. El arte como experiencia pública o social está redefiniendo conceptos como los de arte público y/o social. Mediante el arte público se crea una relación artística de complicidad con el contexto y sus efectos sociales, se genera un espacio de debate que permite establecer un diálogo entre la sociedad, los estamentos públicos y los colectivos de la población.

El concepto *público*, en este contexto, implica apertura, accesibilidad, participación, inclusión, en definitiva, tener en cuenta a los habitantes como usuarios del espacio público y parte activa en su configuración. Los Situacionistas propusieron la deriva como recorrido consciente por la ciudad como táctica para neutralizar la separación entre el hombre y su entorno, las experiencias de cada ciudadano configuran los lugares cargándolos de sentido y significado. La crítica situacionista al urbanismo buscaba una ciudad social y lúdica en la que el juego, la imaginación y la participación social en su construcción fuesen un hecho.

Desde los ochenta, el concepto de arte público está vinculado al del espacio público. Se habla del arte en lugares públicos, del arte como creador de espacios públicos o del arte en contexto. Joseph Beuys en el siglo pasado, estaba interesado en la acción comunitaria y en su alcance simbólico, para construir lo que denominaría *escultura social*. El arte social es la transformación individual compartida que permite el despertar en el otro. En dicho proceso, los obstáculos y resistencias se convierten en el estímulo de creación de la nueva forma social. También *Group Material*, creado en Nueva York en 1979, es uno de los grupos históricos y pioneros en la formulación de nuevas estrategias de activación social y política desde el ámbito de la creación.

A finales del siglo XIX Baudelaire resalta la actitud del observador que se deleita con las situaciones y personajes que encuentra en su continuo errar por la gran ciudad. A comienzos del siglo XX esta actitud es retomada por los Dadaístas con un sentido crítico y de operación estética. Años más tarde los surrealistas proponían vagabundeos y deambulaciones por París, en una actitud un tanto más onírica y como puesta en práctica de la escritura automática de ese gran texto que es la ciudad. El movimiento artístico Fluxus, desarrollado a partir de los sesenta influido por el dadaísmo, utilizaba canales alternativos de difusión, al margen del arte oficial, fundiendo distintas disciplinas artísticas con el objetivo de disolver los límites entre el arte y la vida. Otras formas de arte público son el *performance* y el *happening*, se traducirían como actuación y ejecución respectivamente. El *arte callejero* o *street art*, describe el arte desarrollado en la calle de manera clandestina.

La situación de crisis actual, evidencia la necesidad de la acción directa del arte en la sociedad, de un ejercicio activista preocupado por mejorar la situación socio cultural. En este contexto, existen diversos programas y proyectos que desde el ámbito de la creación artística interdisciplinar desarrollan y/o promueven acciones orientadas al espacio social y la integración ciudadana:

- 1. Desde esta perspectiva, IDENSITAT pretende generar un marco de trabajo, de difusión y de debate que se articula, inicialmente, a partir de una convocatoria abierta y una selección de proyectos, actividades y acciones educativas que contribuyen a reforzar la idea de reivindicación del espacio social desde las prácticas creativas. http://www.idensitat.org/e index2007.htm>
- 2. Madrid Abierto viene desarrollándose como programa internacional de intervenciones artísticas desde 2004. Se trata de una aproximación a la lectura y comprensión de cómo se construye el espacio público desde el ámbito del arte. http://www.madridabierto.com/es/textos/2008/presentacion.html
- 3. DESVELARTE iniciativa que se desarrolla en 2009 donde participan creadores que se implican y trabajan por dar a conocer sus experiencias creativas y ser una actividad dentro de la Candidatura de la ciudad de Santander para ser capital europea de la cultura 2016. http://www.santander2016.eu/esp/actividades/desvelarte programa.pdf>
- 4. El Proyecto Observaciones invita a recorrer un sector central de la ciudad de Bogotá con el propósito de activar otras representaciones del espacio público que vayan más allá de aquellas que se producen desde la tecnocracia, el urbanismo, la economía y los medios de comunicación. http://www.c3fes.net/docs/observaciones.pdf

- 5. En Italia, la propuesta experimental *Stalker* de interacción creativa con la ciudad y sus habitantes, para catalizar el desarrollo de la auto-organización de los procesos evolutivos, a través del tejido social y del medio ambiente. http://www.osservatorionomade.net/
- 6 El profesor Javier Abarca, dirige el curso sobre arte público autónomo en la licenciatura de Bellas Artes de la Facultad de Aranjuez, que forma parte de la Universidad Complutense de Madrid. http://urbanario.es/2009/02/24/sobre-el-taller-de-arte-publico-autonomo/
- 7. El Aula de Debate y el Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, en colaboración con diversas asociaciones profesionales e instituciones relacionadas con la dinamización de la cultura, desarrollan Jornadas de reflexión sobre *Práctica cultural y acción ciudadana*. http://www.um.es/publicaciones/digital/pdfs/practica-artistica-y-politicas-culturales.pdf>
- 8. La Universitat Politècnica de València a través del *Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales*. Iniciativa para promover acciones de intervención del arte en las ciudades que faciliten la inclusión de los diferentes colectivos en el espacio público para favorecer la cohesión social y cultural. http://www.upv.es/entidades/CIAECONG/menu_721794v.html
- 9. La Casa Amarilla, entidad cultural sin ánimo de lucro, desarrolla proyectos y actividades que tienen como eje la expresión artística y los procesos creativos como herramientas de desarrollo individual y social para contribuir a una transformación social sostenida en el respeto, la igualdad, la solidaridad y el compromiso. http://www.lacasamarilla.org/quienes.php
- 10. La Fundación La Caixa ofrece una convocatoria de ayudas con la voluntad de favorecer el uso del arte y la cultura como instrumento que puede paliar problemáticas de carácter social. http://obrasocial.lacaixa.es/ambitos/home/cultura es.html>
- 11. La Noche En Blanco nace en París en el año 2002 como un proyecto para acercar la ciudad y la creación contemporánea a sus habitantes. Dada su buena acogida y el éxito de público, diversas ciudades europeas se sumaron a la iniciativa y así nació el programa Noches Blancas Europa. La red está compuesta en la actualidad por las siguientes capitales: París, Bruselas, Riga, Bucarest, La Valetta, Ámsterdam, Madrid y Málaga.

El arte en la calle nos reencuentra con nuestra ciudad y permite establecer un canal de comunicación, para promocionar y difundir la cultura contemporánea. Es una invitación a la participación ciudadana, para que el espectador interactúe activamente con la misma obra de arte, deconstruir para construir, aprender para enseñar. Partiendo de estos funda-

mentos, nos proponemos el diseño de una actuación de los estudiantes de Bellas Artes en la ciudad con motivo de La Noche en Blanco de Málaga en 2010. Se pretende desarrollar un proyecto de intervención en el espacio público como herramienta de integración social y recuperación de espacios comunes, con el objetivo de acercar el arte a la ciudadanía y en especial a los jóvenes, como medio para estimular el interés por las enseñanzas artísticas. Por otro lado, existe un objetivo formativo, se trata de potenciar la adquisición de competencias profesionales de los estudiantes.

Los estudiantes emprenderán un proyecto artístico donde deberán enfrentarse a los conflictos y situaciones del mundo real, cambiando el entorno académico por la realidad profesional donde deberán desenvolverse de forma autónoma. Desarrollarán un proyecto que contemple las necesidades sociales del entorno para tratar de satisfacerlas aportando soluciones creativas. Esta idea surge como consecuencia lógica del proceso de aprendizaje desarrollado en la asignatura Color II de segundo curso de Bellas Artes. Se trata de una asignatura troncal del área de Pintura de carácter anual de 12 créditos, de los cuales 9 son prácticos. Durante el curso, los estudiantes realizan una serie de proyectos artísticos que implican prácticas de observación y análisis del entorno como generador de propuestas creativas:

Frases de nuestro entorno.

Creación de la idea a partir de la observación y análisis del entorno cotidiano. Supone entender el arte como reflejo de la sociedad. Concebir el entorno como fuente generadora de experiencias estéticas. Esta práctica supone el primer paso en el trabajo colaborativo e interdisciplinar, intervienen las asignaturas Color II y Dibujo II. Los resultados han sido excelentes, los estudiantes han participado muy activamente en un foro creado para este fin. Disfrutando de las aportaciones de sus compañeros y esto los hace valorar distintos puntos de vista sobre una misma realidad.

- Planteamiento del trabajo: Cada estudiante fotografía una imagen del espacio urbano que contenga una palabra, de modo que se vea el contexto en el que se encuentra. Esta imagen se envía a un foro creado para este fin, posteriormente se elige al menos una de las palabras enviadas por los compañeros respondiendo con una reflexión. Tomando como punto de partida el planteamiento del trabajo realizado por Chema Alvargonzález, publicado en el diario EL PAÍS, el 22 de septiembre de 2007, cuyas refexiones le llevaron al desarrollo del proyecto en La Noche en Blanco:

Me di cuenta de que estaba rodeado de palabras que de alguna manera, definían dónde estaba, me definían a mí... Pensé en la identidad de las palabras. Y en como van tejiendo la identidad de la gente que vive en la ciudad. En tu camino a casa ves palabras

y ellas te van definiendo. Anuncios, papeles, letreros, locutorios, quioscos. La identidad de la gente que vive en la ciudad, tu propia identidad, está ahí, en esas palabras.

Siguiendo esta idea, cada estudiante observará su entorno recogiendo una frase o palabra de la ciudad que tenga un cierto valor simbólico, de forma que su contenido pueda trasladarse al espacio pictórico. De estas imágenes y reflexiones selecciona una a partir de la cual se realiza un trabajo para dibujo y otro para color partiendo de la misma idea.

La Deriva.

Esta es la práctica que culmina el proceso de interacción con el medio. Exploración de la ciudad e intervención en el paisaje urbano. Convertir el entorno en un territorio móvil, en continua metamorfosis, atendiendo a la idea de movimiento a través de nuestro desplazamiento físico y emocional en torno al mismo.

- Planteamiento del trabajo: Se realizará una obra a partir de la relectura del género del paisaje. Se seguirá un proceso en el que el territorio será explorado previamente a su representación, y esa exploración será la que dote de sentido al paisaje resultante. Establecemos como método de trabajo la DERIVA por el territorio que nos ocupe, recogiendo datos del mismo en función del proyecto de representación que se desee llevar a cabo: fotografías, vídeos, objetos encontrados, etc. Resulta por tanto fundamental la conciencia de las profunda condición estética de tal deriva.

Escenografia.

Esta práctica se desarrolla en equipos de trabajo interdisicplinares, donde intervienen tres asignaturas diferentes:

- Planteamiento del trabajo: Selección de una obra pictórica de los artistas del siglo XX se construirá un espacio tridimensional de carácter escenográfico. En este proyecto intervienen además de Color II, otras dos asignaturas: Sistemas de análisis de la forma y la representación para la planificación y diseño espacial del proyecto, y Volumen II para la actuación tridimensional. Produciéndose una confluencia de lenguajes y conceptos desarrollados por las diferentes materias a lo largo del curso. La obra se realizará a escala natural, buscando la mayor riqueza tanto a nivel plástico y estético, así como la búsqueda de ideas y recursos que potencien la significación de la obra en su lectura espacial.

Nuestra intención es aprovechar la iniciativa La Noche en Blanco, esta propuesta del Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, está abierta a la ciudadanía y a todas las

instituciones de Málaga. Donde se desarrollan decenas de espectáculos y actividades en múltiples espacios, tanto de interior como al aire libre, todos ellos con carácter gratuito y accesible. Se trata de que los malagueños y visitantes vivan y participen del espíritu de una ciudad que aspira a convertirse en Capital Europea de la Cultura en 2016.

Aprovechando todas las oportunidades que brinda este evento para el desarrollo artístico, profesional y personal de nuestros estudiantes. Pretendemos que los alumnos formando equipos de trabajo, desarrollen un proyecto escenográfico en los espacios públicos de la ciudad, presentándolo como propuesta creativa para *La noche en Blanco* de 2010. El desarrollo de este proyecto se enmarca en el programa de la asignatura Color II en concreto se desarrollará la práctica *Escenografía*. Este proyecto se realizará de forma autónoma, para poder llevar a cabo sus propuestas los estudiantes deberán desenvolverse en el ámbito institucional, tramitando cuestiones organizativas y económicas, así como otras de carácter social y cultural. Esto supone elaborar la estructura de un proyecto artístico profesional donde se deberán contemplar:

- 1. Propuestas creativas y selección de ideas.
- 2. Organización y planificación del proyecto.
- 3. Creación de equipos de trabajo y reparto de tareas.
- 4. Conocimiento del medio. Análisis de situación y estudio de necesidades.
- 5. Toma de contacto con instituciones, empresas y organizaciones comunales. Posibles emplazamientos en la vía pública, solicitud de permisos y restricciones.
- Acciones de marketing. Análisis de viabilidad, presupuesto y posibles vías definanciación y/o patrocinio².
- 7. Desarrollo del proyecto.
- 8. Difusión de los resultados.

Este escenario implica el desarrollo de capacidades de aprender construidas sobre sólidas estructuras de conocimiento y un abanico de aptitudes que incluya, entre otros, la capacidad para trabajar e interpretar grandes cantidades de información, trabajar en equipo, desplegar la iniciativa personal, abordar situaciones inesperadas y resolver conflictos, comunicar mensajes en contextos de multiplicidad de emisores y receptores de información.

Para ello se impone la investigación interdisciplinaria en torno a las características y necesidades del entorno. Se impone el diálogo con otros especialistas de la arquitectura, la economía, la sociología, entre otros, para identificar la efectividad del proyecto. Asimismo, implica una labor previa de investigación e inserción comunal, que involucre a los habitantes en el diseño y construcción de la obra que se está planteando, de tal manera que luego no les resulte ajena ni impuesta.

Este proyecto, tiene por objetivo fundamental, aumentar el diálogo social y cultural como medio para enriquecer la educación artística, sacarla del aislamiento, promover su desarrollo y hacer su aprendizaje accesible al mayor número de personas, abordando el proyecto desde una perspectiva integradora. Es una invitación a la reflexión sobre la relación que se establece entre el artista y su entorno más próximo y de como los límites de este territorio pueden difuminarse, cambiar en función de una nueva percepción, de una nueva identidad.

Los sistemas educativos están evolucionando para adaptarse a las nuevas demandas sociales, esto ha generado un profundo cambio en los sistemas educativos, y una controversia entre los diferentes modelos. Esta intervención en el entorno, permitirá a los estudiantes conocer la estructura social de la ciudad, acceder a organismos sociales y comunales, así como al tejido institucional y el sistema productivo, en definitiva conocer las necesidades sociales y los requerimientos profesionales.

Formar las competencias significa una acción más cerca del concepto inglés de *training* que significa entrenamiento, que del concepto de formación clásica entendida como transmisión. El EEES se dirige hacia la empleabilidad, las universidades constituyen la base para el progreso social, cultural y económico, desempeñando tres funciones, la formativa, la generación de conocimiento y la transferencia de ese conocimiento a la sociedad, de tal manera que contribuyan al desarrollo de su territorio. La Fundación Conocimiento y Desarrollo, Fundación CYD³, publica un informe anual sobre la contribución de las universidades españolas al desarrollo, con el objetivo de poner en relieve la importancia que tienen las universidades en la economía y sociedad españolas, su contribución al sistema productivo y de la formación de los estudiantes en conocimientos y habilidades, es decir la formación de capital humano.

En estos días los medios de comunicación se han hecho eco de los resultados publicados por la OCDE, se habla de la necesidad de mejorar la educación, se dice que es la principal forma de inversión en capital humano⁴. El Proyecto Internacional de Indicadores de la Educación⁵, de la OCDE en su informe 2009⁶, ha suscitado un sinfin de noticias y declaraciones: *Para salir de la crisis económica global, se necesita más que nunca una mayor educación universitaria, afirmó el secretario general de la OCDE, el mexicano Ángel Gurría*⁷.

Por tanto, se trata de contar con unas estructuras flexibles que posibiliten una mayor y mejor adaptación a los requisitos del mercado laboral. De lo anteriormente expuesto se deriva la necesidad de optimizar los flujos de información entre el mundo universitario y la empresa para que estos últimos expongan abiertamente sus demandas y los primeros

tengan claro donde van a encontrar sus oportunidades, cómo pueden aprovecharlas y los pasos que deben seguir en el camino. En este marco, en 2006 se pone en marcha el Observatorio de Inserción Laboral⁸, con el objeto de establecer un marco de colaboración entre las unidades de empleo y ANECA orientado a compartir información sobre la inserción laboral de los titulados universitarios.

Se impone la necesidad de informar a las empresas sobre las posibilidades que hoy les ofrece el sistema educativo, los datos aportados por diferentes estudios⁹ de tendencias en los procesos de selección de las empresas, pueden resumir la situación actual en la siguiente frase: *sin competencias, los conocimientos no sirven*.

En definitiva, este proyecto persigue desarrollar la intervención artística en el espacio público como medio para integrar arte y ciudadanía, involucrando a los diversos agentes sociales en su planificación con el objetivo de hacer participe del proceso creativo al conjunto de la sociedad. La línea prioritaria de integración incidirá en colectivos de jóvenes en riesgo de exclusión social.

Notas:

- ² La Obra Social de la Fundación La Caixa ofrece una convocatoria de ayudas con la voluntad de favorecer el uso del arte y la cultura como instrumento que puede paliar problemáticas de carácter social. Esta convocatoria va dirigida a entidades culturales y a artistas, tanto individuales como colectivos, que presenten un proyecto con la finalidad de incidir en colectivos en riesgo de exclusión social o marginalidad o en personas con discapacidad. http://obrasocial.lacaixa.es/
- ³ La Fundación CYD se constituyó a finales del año 2002 como una iniciativa del sector empresarial convencido de la importancia de las universidades para el desarrollo económico y social del país. La misión de la Fundación CYD es analizar y promover la contribución de las universidades al desarrollo económico y social de España. http://www.fundacioncyd.org/wps/wcm/connect/3b6427004dd16cc18405cc43c6de0c6e/CAP 1 ICYD2008.pdf?MOD=AJPERES>
- ⁴ Nos hemos interesado por el significado de *capital humano*, y encontramos este concepto en la teoría económica moderna, como síntesis de las diversas acepciones encontradas podemos definirlo como forma de capital intangible que incluye las habilidades y conocimientos que las personas poseen o adquieren por medio de la educación y que las capacitan para realizar labores productivas con distintos grados de complejidad y especialización. También se entiende como *capital intelectual*, se trata del cambio de la base productiva, que ha impulsado hacia la denominada *economía del conocimiento*.
- ⁵ El proyecto INES de la OCDE se inició a finales de los años ochenta del siglo pasado con el propósito de ofrecer indicadores cuantitativos que permitieran la comparación de los sistemas educativos de los países

- miembros, y conocer así la eficacia y la evolución de dichos sistemas. http://www.institutodeevaluacion. mec.es/contenidos/indicadores/elem/cap1.htm>
- ⁶ Ministerio de Educación Secretaría de Estado de Educación y Formación Profesional Dirección General de Evaluación y Cooperación Territorial Instituto de Evaluación Madrid 2009 Panorama de La Educación Indicadores de la OCDE 2009 Informe Español. http://www.educacion.es/dctm/ministerio/horizontales/prensa/documentos/2009/informe-espanol-panorama-educacion-ocde.pdf?documentId=0901e72b8007cd90
- ⁷ Gabriela Calotti, París / Agence France Press. *La OCDE insta a invertir en estudios superiores para afrontar la crisis.* Martes 8 de septiembre de 2009.
- ⁸ ANECA. Observatorio Universitario de Inserción Laboral. Estudios y herramientas metodológicas, orientadas a compartir información sobre la inserción laboral de los titulados universitarios. http://www.insercion-laboral.net/
- ⁹ ANECA. Las empresas y la inserción laboral de los universitarios. 2004. http://www.aneca.es/informes-yestudios/observatorio.aspx#1798. Informe sobre las bases de datos con información sobre empleo en las Universidades Españolas. 2007. http://www.aneca.es/media/158214/estu_oil_fase1_bases.pdf. RE-FLEX Informe ejecutivo. El profesional flexible en la Sociedad delConocimiento. 2007. http://www.aneca.es/media/158162/informeejecutivoaneca jornadasreflexv20.pdf

Bibliografía:

ANECA. Libro Blanco para Títulos de Grado en Bellas Artes /Diseño / Restauración de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. 2004. http://www.aneca.es/media/150332/libroblanco_bellasartes def.pdf>

DEBORD, G. Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo, apéndice a Internacional Situacionista. Internacional situacionista: textos completos en castellano de la revista Internationale situationniste (1958–1969), Madrid: Literatura Gris, [1999–2001].

DÉSAGNES, G. *Arte en los espacios públicos: el espacio, el tiempo, la moral, la pasión*. http://www.ma-dridabierto.com/es/textos/2007/arte-los-espacios-publicos-el-espacio-el-tiempo-la-moral-la-pasion.html GÓMEZ, F. *Arte, ciudadanía y espacio público*. On the Waterfront es una publicación online del Centre de Recerca Polis de la Universitat de Barcelona, proyecto PAO.2004. http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W053.pdf https://www.ub.edu/escult/Water/N05/W053.pdf

HOMS, Oriol. *La formación profesional en España. Hacia la sociedad del conocimiento*. Colección de Estudios Sociales: Volumen 25. Fundación La Caixa. LONDOÑO, C. M. *Arte público y ciudad.* httm

PERNIOLA, M. Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX, Acuarela y A. Machado, Madrid, 2008.

UNIVERSIDAD DE MURCIA, Vicerrectorado de Extensión Cultural y Proyección Universitaria. *Aula De Debate. Práctica artística y Políticas culturales Algunas propuestas desde la universidad.* 2003 http://www.um.es/publicaciones/digital/pdfs/practica-artistica-y-politicas-culturales.pdf

WOODLIN, P. *El museo de arte en el currículum escolar*: Arte, Individuo y Sociedad, nº 9. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 1997. http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS9797110079A.PDF

Espacio público y participación ciudadana en Valencia: los Salvem / Public Space and Citizen Participation in Valencia: The Salvem.

Inmaculada López

Licenciada en Bellas Artes. Desarrollando el doctorado en Arte Público en la Universitat Politècnica de València.

Resumen: Reflexiones sobre: ciudadanía, particularismo militante y movimientos sociales, que nos permitirán analizar más profundamente la participación ciudadana en Valencia. Y concretamente a los Salvem, organizaciones cívicas, que interactúan en el desarrollo de la ciudad.

Palabras clave: participación ciudadana, movimientos sociales, particularismo militante, nuevos movimientos, conciencia cívica, espacio público, gentrificación, Salvem.

Abstract: Reflections on: citizenship, social movements and militant particularism, which will allow us to further analyze citizen participation in Valencia. And specifically the "Salvem", civic organizations, which interact in the development of the city.

Key words: citizen participation, social movements, militant particularism, new movements, civic awareness, public space, gentrification, Salvem.

Ciudadanía.

El concepto de ciudadanía fue creado en la antigüedad dentro del marco de la ciudad, como un atributo que distinguía a los habitantes con derechos y deberes cívicos, de aquellos que no los tenían. Durante los siglos XVIII y XIX este concepto se fue vinculando al de Estado-Nación. Con ello, los ciudadanos de una nacionalidad tenían derechos frente a personas de otras procedencias. En la actualidad, como consecuencia de la globalización los Estados tradicionales coexisten con nuevas estructuras de poder, como son las uniones políticas supraestatales. El resultado es el desarrollo de una economía mundial que prioriza la liberalización económica y los mercados financieros, por encima de los propios poderes estatales. Y las decisiones adoptadas por ciertos Estados influyen en los ciudadanos de otros países. A estos factores externos habría que sumar otros de carácter interno, como son la crisis del sistema político y la de los partidos. Por su falta de credibilidad y la desconexión entre sus intereses y las necesidades reales de los ciudadanos.

Por otra parte, el término Ciudadanía va asociado desde sus orígenes a los conceptos de inclusión y exclusión, al marcar la diferencia entre los habitantes. Cuando en realidad debería hacer referencia a la igualdad de derechos, como único camino para que se desarrolle la sociedad civil. Pero para ello, es necesaria una política que se apoye en una justicia social, y una ciudad de calidad que potencie la cohesión social, mediante espacios públicos conciliadores.

Coincidimos con Jordi Borja en que: La ciudadanía plena no se adquiere por el hecho de habitar una ciudad. Ni tampoco es suficiente tener un documento que acredite tal condición. (...) El proceso hacia la ciudadanía requerirá un doble proceso de legalización del habitante (papeles, empleo) y el territorio/vivienda (sea el ocupado, sea otro alternativo). Pero un proceso puede dinamizar el otro o viceversa¹.

Como contrapartida, el fenómeno de la globalización ha propiciado el acrecentamiento de los movimientos sociales, en un intento de conseguir un equilibrio entre los poderes económicos y los intereses del individuo, lo que ha generado la agrupación ciudadana en torno a problemáticas y derechos civiles². Estas asociaciones aglutinan a gente de diversas condiciones tanto a nivel ideológico, como económico. Individuos de contextos diferentes que se aúnan ante una causa común.

Movimientos sociales.

Definimos los movimientos sociales como aquel conjunto de individuos que se organizan para conseguir un objetivo común, ante la falta de respuesta por parte de las

instituciones. Para que se produzca la movilización se necesita la involucración activa de sus miembros, siendo tan importante la iniciativa individual, como la existencia de una organización. Entre sus demandas podemos destacar: la mejora de calidad de vida de la población menos favorecida, la defensa de los derechos y las libertades de los individuos

Su origen lo podemos situar a finales del siglo XIX. Algunos de estos movimientos llegaron a influir en la creación del pensamiento democrático, un ejemplo de ello son: los defensores del sufragio universal, los pacifistas o las feministas. En España tuvieron gran importancia en los últimos años del franquismo, las asociaciones de vecinos, como parte del nacimiento de movimientos políticos y sociales.

En los años 60 y 70 los movimientos sociales resurgen con fuerza, prosiguiendo la tradición de lucha europea relacionada con reivindicaciones urbanas como: la vivienda, el transporte, los servicios urbanos básicos o los lugares de esparcimiento y ocio. Profesionales e intelectuales³ se unieron frente al urbanismo funcionalista, por otorgar usos concretos al espacio público, favorecer la separación y la compartimentación del espacio urbano. Un tipo de urbanismo que se repite en la actualidad en cualquier ciudad desarrollada.

Esta confrontación social influyó en la concepción urbanística de los últimos años, en relación a la importancia del espacio público, como elemento fundamental de la ciudad. También sirvió para resaltar la trascendencia de la participación ciudadana en la construcción y gestión de la misma⁴.

A partir de los años 80 se plantea una nueva reflexión, sobre la labor de dichas organizaciones, al comprobarse que es el deseo de mejoras privadas, lo que permite a los individuos adquirir conciencia política, de hecho, la mayoría de los "ciudadanos comprometidos" pertenecen a clases acomodadas instruidas, que intentan movilizar al conjunto de la sociedad.

Los nuevos movimientos se caracterizan por la acción directa. Se constituyen sobre la base de la toma de decisiones participativa y una estructura descentralizada. Y aunque no tienen un modelo alternativo claro, saben que es posible mejorar las circunstancias actuales con la participación política de todos.

A diferencia de los movimientos denominados viejos o clásicos, su ideología da prioridad a la calidad de vida, y sus preocupaciones giran en torno a problemas específicos. Se mantienen al margen del marco institucional y utilizan la protesta y los medios de comunicación para movilizar a la opinión pública.

Particularismo militante.

Este término hace referencia al compromiso de aquellos ciudadanos que actúan para proteger sus derechos. Partimos de la base de que la participación ciudadana es participación política, ya que representa la intervención de los ciudadanos en cuestiones públicas.

Para conseguir una mayor implicación ciudadana es necesaria una sociedad que permita a todos intervenir en este proceso, que la mayoría sea tenida en cuenta y se garanticen sus intereses.

La Participación Ciudadana propicia la creación de una conciencia cívica y colectiva del individuo, ayuda a fomentar la solidaridad y la búsqueda del interés general. Además de ser un derecho democrático que permite conseguir una sociedad más igualitaria. Colaborar en el desarrollo de la ciudad enriquece al individuo, le aporta conocimientos basados en la experiencia, aumenta su autoestima y capacidad de decisión-actuación, al plantearse retos y distintas posibilidades de acción⁵. Además permite a aquellos individuos más activos movilizar a otros ciudadanos para que intervengan en la gestión pública.

Existen diversas formas de participación ciudadana que van desde las personas que contribuyen con su tiempo o económicamente de forma constante, a aquellas que realizan donativos o participan con su tiempo en campañas concretas⁶.

La sociedad española es cada vez más solidaria, lo que implica que los ciudadanos consideran que pueden mejorar su realidad, si están asociados o siendo solidarios. Este incremento puede deberse a diferentes factores como son: el crecimiento de las necesidades sociales debido a la crisis del Estado de Bienestar, el desencanto de la población en relación con los partidos políticos y los sindicatos, y la confianza de la sociedad en las asociaciones no lucrativas.

David Harvey⁷ sostiene que toda política, ya sea de enfoque local, urbano, regional, nacional o global tiene sus orígenes en el desarrollo colectivo de una visión política particular por parte de individuos concretos, en sitios concretos y en momentos concretos. Esa inquietud política se halla en todas las comunidades aunque sus intereses, objetivos y formas de organización suelan estar fragmentados, ser múltiples y de intensidad variable.

Hoy más que nunca, es imprescindible la intervención ciudadana a la hora de tomar decisiones, ya sean: políticas, económicas, sociales o ambientales. Para comprender cómo podrían materializarse las propuestas de cambio político es importante analizar cómo se

construyen las solidaridades y las cohesiones. Es un factor fundamental el espacio público⁸ de las ciudades, por ser el lugar donde se establece la comunicación y el intercambio.

La organización local es el punto de partida para que se den acciones políticas de mayor alcance. Para poder producir cambios, estos movimientos deben desarrollar procesos político-económicos coherentes y de mayor alcance.

El particularismo militante fomenta la constitución de asociaciones que actúan como mediadores entre los individuos y las instituciones. Y junto al activismo de base representan la expresión colectiva en busca de materializar las necesidades del individuo. Esto es posible porque el sujeto es un ser social que se interrelaciona con el mundo.

La manera de ver nuestro entorno define quienes somos, nos proporciona las referencias de nuestra conciencia y de nuestro imaginario. Como individuos disponemos de una gran capacidad crítica, para plantear nuevas alternativas, y desarrollar utopías urbanas que propongan otras normas de vida y de trabajo. Así como conceptos sobre el espacio y el tiempo diferentes, que conllevaría a una consciencia distinta de interacción entre los seres y su entorno.

Nuestro cambio puede influir en la transformación del mundo, es un proyecto gradual y continuo que convierte al individuo en un ser político. Juega un papel fundamental las comunidades y los barrios como lugares donde realizamos el aprendizaje como seres sociales.

Organizaciones ciudadanas.

Las múltiples agresiones que se cometen contra el patrimonio valenciano (histórico, medio-ambiental y cultural), y el crecimiento urbanístico que transforma la urbe aceleradamente, han propiciado que proliferen⁹ las organizaciones ciudadanas en la última década.

Como ocurre en otras ciudades globalizadas, se degrada para especular. Se desvaloriza la zona donde se prevé un futuro proyecto urbanístico, produciéndose el desplazamiento de las clases populares y la gentrificación¹⁰.

En estos lugares degradados la delincuencia, la prostitución, el tráfico de drogas y en definitiva, la peligrosidad y marginalidad invita a los propietarios a malvender para cambiar de zona. Como resultado la población termina aceptando la destrucción del barrio, sin ser conscientes de que están perdiendo su patrimonio y calidad de vida. Dos ejemplos de ello son: El barrio del Cabañal, abandonado ante el proyecto de la prolongación de Blasco Ibáñez y el de Velluter.

Estas organizaciones ciudadanas se componen de gente diversa que incluye a los ciudadanos afectados directa o indirectamente por una problemática, y se constituyen como una fuerza de resistencia. Básicamente son personas de clase media, entre los que podemos encontrar varios grupos: profesionales sociales o culturales, grupos al margen del mercado laboral (amas de casa, estudiantes, jubilados), trabajadores independientes o artesanos. Su pluralismo les permite aportar una gran variedad de formas de actuar¹¹. Además constituyen una forma de vida comprometida dentro del entramado social.

Entre estas organizaciones podemos destacar los Salve¹², como un ejemplo de participación ciudadana. Estos se han constituido como coordinadoras: Salvem Botanic-Recuperen Ciutat, Salvem el Pouet, Defensen la Punta, Salvem L'horta, Salvem Tabacalera, entre otros. O como plataformas: el Cabanyal, Benimaclet y Barbut, Pro-polideportivo Benicalap-Beniferri- Campanar reivindica no al Mestalla, la Plataforma per Russafa, Pro traslado de la Subestación de Patraix, La Plataforma por una Vivienda Digna. El objetivo es tener más fuerza y capacidad de movilización, creándose gracias a la unión de diferentes organizaciones y colectivos afectados.

Los Salvem.

Los Salvem son organizaciones ciudadanas que pretenden buscar el apoyo y propiciar la participación de la ciudadanía en las diferentes problemáticas locales. Su origen fue en el año 1995 con la constitución de la coordinadora *Salvem el Botanic, Recuperen Ciutat*.

Aunque sus antecedentes están en el periodo predemocrático de los años 60, ante dos hechos que movilizaron la opinión pública valenciana. El primero, ante un plan urbanizador que agredía el medio ambiente, afectaba a la playa, las dunas, los pinares, y amenazaba a la propia Albufera. El lema que unificó las intenciones de la ciudadanía fue *El Saler para el pueblo, defensa de la Dehesa*. El otro tema que provocó la reacción popular fue la pretensión de hacer una autopista urbana en el cauce del río Turia, desviado a causa de las riadas que inundaban la ciudad. El lema en esta ocasión fue *El Turia es nuestro y lo queremos verde*. En los dos casos, la presión por parte de la ciudadanía fue tan grande, que detuvieron dichos proyectos. En la actualidad el río es una zona ajardinada, punto de encuentro y ocio de todos los que vivimos en la ciudad.

Los Salvem representan una alternativa, que muestra la insatisfacción de algunos ciudadanos comprometidos. Es el descontento individual el que empuja a la agrupación y como fruto de esta interacción comunicativa se produce la movilización. Suele ser el grupo de afectados los primeros que se vinculan y constituyen la organización, a estos se les une gente sensibilizada con la problemática.

Es la conciencia patrimonial¹³ y la calidad de vida de la ciudad, lo que motiva la asociación para la defensa de una causa. Prueba de ello, es lo que ocurre en el barrio del Cabañal o Benimaclet cuyas acciones están seguidas y organizadas por jóvenes, en su mayoría estudiantes universitarios de otros lugares. Incluso de otros países, que viven y valoran el barrio, junto con algunos de los vecinos de la zona.

Si hacemos un balance, nos damos cuenta de que muchas luchas se han perdido, en otros casos se minimizaron los daños o se atrasaron las actuaciones, como está ocurriendo en el Cabañal. Aunque a costa de numerosas pérdidas, como la reciente destrucción de la casa de la palmera. Eslabones que desaparecen y van quitando fuerza al conjunto del barrio, pequeñas batallas perdidas y solares que como heridas de guerra, recuerdan que la defensa de la ciudad debe continuar por parte de los ciudadanos.

También se han conseguidos victorias, en cualquier caso el éxito consiste en la capacidad civil de unirse en torno a una causa, ya que la sociedad actual aísla al individuo. El objetivo es conseguir que las reivindicaciones sean tenidas en cuenta, pero lo importante es tener la convicción de que debemos demandar aquello que creemos necesario.

Cuando los proyectos se dilatan en el tiempo, se hace necesario crear estructuras más estables, con capacidad para prever y defender un determinado objetivo durante un tiempo continuado, como ocurre con: *Per l'horta, Salvem el Botanic, Recuperem Ciutat, Salvem el Cabañal*. Para ello, es necesario el apoyo entre las distintas organizaciones civiles, para generar la máxima participación pública. Hoy por ti, mañana por mí. Ya que, en definitiva, los periudicados somos todos los que vivimos en esta ciudad.

Las organizaciones creen que es posible una política alternativa a la oficial y aportan soluciones coherentes y responsables a las cuestiones que demandan. Protestan mediante diferentes tipos de acciones. Dentro de sus actuaciones pueden optar desde acciones convencionales, a otras más creativas, por lo que se han convertido en una forma de expresión cultural diferente: intervenciones artísticas, espectáculos de calle, páginas web, materiales divulgativos, etc.

La espectacularidad es utilizada como un recurso más que permite a la organización captar la atención de los ciudadanos, y salir en los medios de comunicación, con el objetivo de llegar a un mayor número de población y hacer más presión social. Aunque los medios se preocupan más por lo llamativo de la acción, que por las causas que las motivan. Al mismo tiempo, el interés de las organizaciones por captar la atención de los medios de difusión, condiciona el tipo de acciones que realizan, cada vez menos convencionales, ahí es donde la creatividad entra en juego y los artistas pueden aportar sus conocimientos a las organizaciones sociales.

Buen ejemplo de ello es *Cabanyal Portes Obertes*, un evento artístico-reivindicativo que se ha realizado durante varios años consecutivos. Esta intervención artística es posible gracias a la Plataforma, los vecinos del barrio, y la colaboración voluntaria de todos los artistas, muchos de ellos alumnos de Bellas Artes. La idea surgió recién constituida la *Plataforma Salvem el Cabañal*, cuando los artistas del barrio propusieron en la asamblea este evento, con la idea de dar difusión a la problemática que padece el barrio.

Con este proyecto se cumplían diversos objetivos: involucrar a los vecinos con la causa, reactivar la identidad y el orgullo del barrio (a pesar del deterioro y el desmembramiento del mismo), la visita de gente no sólo de otras zonas de la ciudad, sino también desde fuera de Valencia. Así como, el acercamiento del arte contemporáneo a la población.

Diferentes zonas del barrio como: calles, plazas, teatros y casas particulares, espacios habituales y cotidianos de vida se transforman en lugares expositivos, convirtiéndose en un evento artístico muy especial al traspasar las barreras de lo artístico e incorporar elementos sociales, políticos, culturales y etnológicos.

La duración de los Salvem depende del desarrollo de la problemática en la que se involucran, pero en general son transitorias. Cuando los procesos son muy largos, las acciones se distancian en el tiempo y al final son unas pocas personas las que colaboran, convirtiéndose en una comisión de trabajo. Este hecho, ayuda a dinamizar la coordinación de las acciones, pero es imprescindible el apoyo general; cuantas más personas se unan a una causa, más impacto tendrá la acción, más repercusión social, y por tanto, más oportunidades de éxito.

Hace falta además de espíritu crítico, una gran capacidad de actuación y de compromiso. Estas plataformas ciudadanas tienen que autofinanciar sus actividades, y suelen trabajar sin el apoyo de sus conciudadanos, ni de los medios de comunicación. A menudo, los movimientos se transforman en otros o son absorbidos por las instituciones.

Otra característica de los Salvem es el sentimiento de pertenencia y de identidad colectiva que alcanzan sus colaboradores. Mediante el diálogo conjunto y la toma de decisiones se constituye una red social. Sus miembros mantienen una forma de organización abierta y descentralizada, en la que no hay roles herméticos y las formas de participación son diversas.

Concluimos afirmando que aunque los Salvem pretenden solucionar problemas en zonas concretas, sus demandas responden al deseo de construir una ciudad más humana, en la que se respeten aquellos valores que merecen ser conservados. Yendo de lo con-

creto a lo general, ya que la ciudad es como un puzzle formado por numerosas piezas interconectadas entre sí, y cualquier cambio en una de sus partes influye en el conjunto. Reflexionemos sobre la idea de que hay cuestiones culturales o medioambientales, que pertenecen al patrimonio de la humanidad, y que es obligación de todos proteger y conservar la multiculturalidad

El objetivo final es producir el cambio influyendo en las decisiones políticas mediante la presión de la opinión pública, apostando por pequeños cambios más que por una transformación radical del sistema. Pero estas pequeñas victorias representan cambios locales cuyos resultados tienen consecuencia a nivel global, y muestran el potencial del individuo para retomar las riendas de su realidad y la conciencia de su poder polític En definitiva, estas uniones que se desarrollan en un lugar concreto son la base para asociaciones más grandes que pueden dar lugar a cambios de mayor envergadura, de carácter internacional o mundial.

Notas:

- ¹ BORJA, J. "Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern", en *Urbanitats,* núm.7, Barcelona, 1998. pág.7 (art. PDF). Disponible desde Internet en:
 - http://www.laciudadviva.org/.../JordiBorjaciudadaníayespaciopúblico.pdf [Consulta: 10.07.2009]
- ² Pero al mismo tiempo ha emergido una fuerza democrática compensatoria, la proliferación de nuevas prácticas políticas inspiradas por la idea de los derechos (...) Concretándose en la construcción de identidades políticas en el seno de la sociedad y en la formación de alianzas provisionales con otros grupos, los nuevos movimientos se distancian de las soluciones globalizadoras a los problemas sociales. Asimismo, rechazan ser dirigidos por unos partidos políticos que se autoproclaman representantes de los intereses esenciales del pueblo. DEUTSCHE, R. "Agarofobia(1)", en AA.VV, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pág.163.
- ³ Los urbanistas neoconservadores promueven de forma creciente la transformación del espacio público en espacio en propiedad -la ocupación de espacio público-, reconociendo que los espacios públicos son terrenos conflictivos y no armoniosos, negando, a pesar de todo, la legitimidad de las luchas por el espacio. DEUT-SCHE, R. Op. Cit., pág.169.
- ⁴ Es indiscutible la influencia que han tenido en el urbanismo de los últimos diez años la crítica, las reivindicaciones y las propuestas de las reacciones ciudadanas. La revalorización de los centros históricos, la superación de un urbanismo concebido como vivienda más vialidad, la incorporación de objetivos de redistribución social y de cualificación ambiental, etc. deben mucho a estos movimientos críticos. Y especialmente la importancia acordada a los "espacios públicos" como elemento ordenador y constructor de la ciudad. BORJA, J. Op. Cit., pág.7.
- ⁵ Todos los ámbitos de la gestión local requieren formas de participación, a veces genéricas, muchas veces específicas: consejos, comités ad hoc, consulta popular, etc. La participación puede ser información, debate, negociación. También puede derivar en fórmulas de cooperación, de ejecución o gestión por medio de la

- sociedad civil (asociaciones o colectivos, empresarios ciudadanos, organismos sindicales o profesionales, etc.). BORJA, J. Op. Cit., pág. 9.
- 6 NAVAJO, P. "Radiografia del Voluntariado Social en España", en ABC Nuevo trabajo, nº 63, Madrid, 02.07.1995. s.p. Disponible desde Internet en: http://www.iniciativasocial.net/colaboraciones.htm [Consulta: 02.07.2009]
- ⁷ HARVEY D. Conferencia jornadas *Conference on Model Cities*, Singapur, 04.1999.
- 8 El espacio público contribuirá más a la ciudadanía cuanto más polivalente sea funcionalmente y más favorezca el intercambio. Es preciso conocer bien el uso social de los espacios públicos. Este uso dependerá de muchos factores, el diseño, la accesibilidad, la belleza, la monumentalidad, la promoción, el mantenimiento, la diversidad de usuarios posible, etc. BORJA, J. Op. Cit., pág. 8.
- ⁹ La proliferación de los salvem constituye, según Josep Sorribes, profesor de Economía Regional y Urbana de la Universitat de València, un hecho sociológico importante, que muestra dos evidencias: por un lado, la ineficacia de los partidos políticos de la oposición para canalizar y dirigir la contestación ciudadana y, por otro, la ya larga y tal vez irreversible crisis de las asociaciones de vecinos, que teóricamente deberían encabezar este tipo de protestas. GARCÍA DEL MORAL, J. "Una Década de Salvem", El País, Valencia, 05.06.2005, Disponible desde Internet en: http://e-valencia.org [Consulta: 12.07.2009]
- Durante los últimos años, los cascos antiguos de las ciudades europeas y norteamericanas están experimentando procesos muy contrastados; en ellos se instalan numerosos inmigrantes extranjeros -con frecuencia en viviendas sin condiciones-, al mismo tiempo que estas áreas son objeto de profundas reformas de mejora destinadas a atraer a clases sociales bien situadas (...) procedentes en su mayoría de los llamados países poco desarrollados o en vías de desarrollo; por otro lado, determinados sectores de las clases altas trasladan allí su residencia, atraídos por su centralidad; este proceso es conocido como gentrificación. SARGATAL, Mª A. "Migración y cambio social", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografia y Ciencias Sociales*, nº 94 (66), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001. Número extraordinario dedicado al III Coloquio Internacional de Geocrítica (Actas del Coloquio) Gentrificación e inmigración en los centros históricos: el caso del barrio del Raval en Barcelona, Disponible desde Internet en: httm > [Consulta: 12.07.2009]
- Diversidad social y creatividad sin límites. Esa creatividad que surge de lo más hondo de la necesidad humana, esa espontaneidad que abrazó manzanas enteras, pintó murales llenos de vida, incluso llevó la huerta a las puertas del Ayuntamiento de Valencia y sigue convirtiendo, año tras año, el barrio del Cabanyal en una gran casa acogedora que abre sus puertas al arte, un arte que sabe por una vez no ser protagonista, sino convocarnos para admirar la nobleza sencilla de las casas y sus habitantes, de las pequeñas plazas y calles trazadas para contemplar el mar, no para inundarlo de coches". ALBELDA, J. "Diez años de *Salvems* (y muchos más)". *Diario Levante*, Valencia, 31.07.2005. Disponible desde Internet en: http://www.terracritica.org [Consulta: 14.07.2009]
- Para más información ver: GONZALEZ, C. Movimients socials i defensa del patrimoni a la ciudat de València: el cas dels "Salvem", Tesis doctoral dirigida por Dra. Eulalia Adelantado Mateu, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2005, págs. 94-257.
- ¹³ Espontaneidad y lucha colectiva frente a la destrucción en nombre del progreso. Esa palabra ya chirría

en nuestros oídos. No puede haber progreso cimentado sobre la destrucción del territorio, del equilibrio ecológico, del expolio del agua de los ríos, del arrasamiento de huertas milenarias, del derribo de barrios centenarios. No hay progreso si es a costa de hundir la vida de las personas, la memoria de un pueblo, la riqueza de un paisaje. Destrucción en nombre de la incuestionable plusvalía económica. ¿Para cuándo la plusvalía de la belleza imprescindible? ALBELDA, J. Op . Cit. ,sp.

Bibliografía:

AA.VV. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

AA.VV. Ciutat assetjada, Valencia, Universidad de Valencia, 1999.

BORJA, J. y MUXI, Z. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 2001.

MADERUELO, J. Arte público. Huesca, Huesca, Diputación de Huesca, 1994.

MOLINA, M. "Cronica de las intervenciones y disentimientos de las últimas década en Valencia", en Papers d'Arts, 4º trim., nº 81, Fundació Espais. Centre d'Art Contemporani, Diputació de Girona, 2001, págs.74-91.

RIBALTA J. "Notas acerca del arte público y el museo", en AA.VV. *Ciudades Invisibles*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, págs. 160-169.

Cátedra metrovalencia en Bellas Artes / Metrovalencia Chair in Fine Arts.

Victoria Cano

Artista, Titular de Universidad del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València y Directora de la Cátedra Metrovalencia en Bellas Artes. Miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno.

Resumen: Con la creación y puesta en práctica de la Cátedra Metrovalencia en Bellas Artes, se ha materializado un claro ejemplo del principio de colaboración mutua entre la Universidad y la Empresa por un lado, y entre los alumnos de Bellas Artes, profesores y artistas, y los espacios públicos utilizados por la red de Metro de Valencia, que comprenden estaciones, apeaderos y trenes que a diario se utilizan, se ocupan y de alguna manera se viven, por parte de miles de valencianos y valencianas que usan este transporte público subterráneo y en superficie, para sus desplazamientos de ida y vuelta a sus hogares, lugares de trabajo y puntos de encuentro y ocio social.

Palabras clave: Universidad – Empresa, práctica docente, ciudad, sociedad, espacio público, intervención pública, difundir, aproximar, promocionar, dar visibilidad, trabajos artísticos.

Abstract: With the creation and implementation of Metrovalencia Chair in Fine Arts, has materialized is a clear example of the principle of mutual collaboration between the University and the Company on the one hand, and between the Fine Arts students, teachers and artists, and public spaces used by the Valencia metro network, including stations, way stations and trains which are used daily, dealing and living somehow, by thousands of people of Valencia who use this underground public transportation and surface for their return journeys to their homes, workplaces and meeting places and social entertainment.

Key words: University - Company, teaching practice, city, society, public space, public intervention, dissemination, approximate, promotion, visibility, artwork.

1. Introducción.

La Cátedra inicia su singladura en el año académico 2006-2007, poniendo en práctica el compromiso que la Empresa pública Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana ha concertado con la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (UPV). Sus objetivos son el de crear un canal de comunicación abierto entre los estudiantes y una empresa pública que presta sus servicios a miles de personas con las que se relaciona a diario, interactuando artísticamente los alumnos en los espacios públicos y abiertos de Metrovalencia, con exposiciones-concurso de obras que se pueden adquirir por la Empresa, que hace catálogos, premios, publicaciones, conferencias, prácticas de empresa, dotando a la Cátedra de infraestructuras para investigar.

2. Actividades.

La Cátedra, desde el momento de su creación y con un presupuesto económico que ha ido incrementándose por la dotación directa de la empresa Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana, ha desarrollado una serie de actividades que han combinado a la perfección el trabajo en el aula universitaria con la realización de obras artísticas que tenían como finalidad la de ser presentadas en los espacios públicos de la red de Metro de Valencia, posibilitando una interacción directa entre el trabajo artístico realizado con una determinada finalidad y objetivo, y el juicio más o menos crítico y activo que han desplegado los espectadores de las obras, introduciendo en el proceso mental que supone un mero desplazamiento de un lugar a otro, una llamada de atención provocada por la presencia del hecho artístico que ha podido generar una reflexión por parte del espectador o cuando menos, una contemplación estética de las obras de arte. Entre las actividades desplegadas por la Cátedra, podemos recoger las siguientes:

- 2.1. *Ida y Vuelta.CON. Alumnos de Proyectos I Dibujo*. Ha consistido en una exposición-concurso del 28 de junio al 27 de julio de 2007, en una sala creada para la Cátedra en las instalaciones de Metro Colón, editándose un desplegable y un catálogo con una práctica de empresa. Un jurado seleccionó los 10 mejores trabajos que han sido comprados con dinero de la Cátedra.
- 2.2. Actividad dirigida a los alumnos del Master Oficial en Producción Artística. Título: Entre líneas tipografía y señalización. CALENDARIO DE VIAJE. Los alumnos elaboraron obras artísticas, siguiendo los criterios y conocimientos adquiridos en la asignatura como conclusión al Máster. Se hicieron dos calendarios de viaje, publicados en diciembre 2007, en dos formatos, con los doce trabajos realizados por los alumnos. Abril, mayo y junio 2007.

- 2.3. *Ida y vuelta. CON Postales ERASMUS*. Alumnos de Facultades de Bellas Artes acogidos al plan ERASMUS 2007, participaron en la exposición de postales en el Centro Cultural La Petxina de Valencia, de tarjetas postales que la Cátedra propuso, con el fin de seleccionar y premiar con la edición de 12 postales que se colocaron (Postal Free) en diferentes espacios del Metro y la Universitat Politècnica de València.
- 2.4. Asimismo, la Cátedra ha seguido en un proceso de profundización teórica de sus posibilidades como un perfecto vehículo de colaboración entre la Universidad y sus alumnos y una Empresa pública de gran importancia social como es la que organiza y realiza el transporte urbano del Metro en Valencia. Así, la Directora de la Cátedra tuvo ocasión de asistir al *I Congreso Nacional de Cátedras de Empresa*, ampliando conocimientos y experiencias por parte de otras cátedras de empresa de España. Asimismo, se realizó el logo de la Cátedra estampado en un sello trodat printy 4924 y un bajo relieve en cerámica pintada.
- 2.5. Proyecto exposición *Del papel al chip*, durante los meses de febrero y marzo de 2009, presentándose la exposición en las estaciones de Metro Colón y Bailén, con una red sobre vinilo, haciendo referencia a la línea del Metro y colocándose sobre ella los distintos billetes creados por los alumnos. Cada billete mostraba un enlace entre el usuario y el Metro y pretendía ser una forma de encuentro y expresión de los jóvenes universitarios con la sociedad valenciana. El mismo proyecto comprendió un vídeo titulado *Del papel al chip* y una cortinilla para CEVISAMA.
- 2.6. La Cátedra presentó en un stand de la Feria Internacional CEVISAMA 2009, una serie de trabajos artísticos realizados por los alumnos de distintas asignaturas como *Proyectos I de Dibujo*, impartida por la Directora de la Cátedra Victoria Cano, Ana Tomás y Chele Esteve; *Animación*, impartida por Susana García y *Procedimientos Escultóricos* impartida por Evarist Navarro. Con este proyecto se realizaron dos prácticas de empresa en Feria Valencia (CEVISAMA), financiadas por Metrovalencia. Asimismo, en el stand de la Feria se expuso un políptico mural con bajorrelieve blanco de huellas, como pantalla para visionar el vídeo citado.
- 2.7. La Cátedra realizó también en el 2009, un concurso para la realización del cartel ganador para las Fallas 2009, decidiéndose además la entrega de dos Menciones Honoríficas y entregando un Diploma de participación a todos los seleccionados.
- 2.8. Proyecto de Exposición *Viaje Interior*, con el que se trazó un recorrido de sugerencias y emociones estéticas en los espacios públicos en donde se produce la inmediatez de la relación entre el arte y el entorno, el ciudadano y el arte, con una visión interior y un paisaje subterráneo lleno de texturas y colores.



Cátedravalencia de Bellas Artes. Victoria Cano, 2010.



Entre líneas tipografía y señalización. Calendario de viaje 2008. Victoria Cano, 2010.



Cevisama, Stand de Bellas Artes 2009, Feria Valencia. Victoria Cano, 2010.

La experiencia llevada a cabo en estos tres últimos años por parte de la Cátedra Metrovalencia en Bellas Artes, ha confirmado las ventajas que mutuamente obtienen tanto la Universidad como la Empresa, en un proceso de colaboración en el que tanto los Alumnos, Profesores y Artistas de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, como los usuarios y usuarias de Metro Valencia, han protagonizado una relación social y estética mutuamente enriquecedora para ambas partes.

Proyecto de Arte del Hospital de Dénia: Un espacio de salud / Art Proyect at the Hospital of Dénia: An Space of Health.

Alicia Ventura

Historiadora del arte y músico, comisaria de exposiciones y gestora cultural. Sus principales trabajos han sido: galerista, coordinadora de la feria de video arte Loop de Barcelona, directora de exposiciones del Forum ciudad y desde hace tres años directora del Proyecto de Arte de la empresa DKV Seguros y del programa CuidArt del Hospital de Dénia.

Resumen: Con esta iniciativa, pionera en España por parte de la empresa DKV Seguros, se busca que la presencia del arte impregne todo el Hospital de Dénia, y forme un entorno mas humanizado. Así, junto a la Colección DKV: Arte y Salud, se muestra un importante proyecto escultórico, así como la intervención pictórica mural llevada a cabo en el área de Pediatría y desarrollada por un reconocido colectivo de Urban Art.

Estos dos proyectos, han sido realizados en colaboración con el Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València. Además, cuenta con una Sala de Exposiciones dentro del propio hospital, que bajo el leivmotiv de Arte y Salud, programará exposiciones anuales.

Palabras clave: Arte y salud, humanización, entorno de salud, armonización, lecturas cambiantes, imaginación, interacción, hábitos, espacios de encuentro.

Abstract: With this initiative, pioneer in Spain, DKV Insurances wants the hospital to be imbued with art in order to make a more humanized environment. This way, with DKV Collection: Art and Health, an important sculpture project is held as well as the wall paintings in the pediatric area, developed by an important Urban Art group.

These two projects have been developed in collaboration with the Art and Environment Research Centre of the Universidad Politécnica of Valencia. Besides, the Hospital of Dénia has an Exhibition Room, which, under the slogan of Art and Health, will hold annual exhibitions.

It is an art program at the service of health, where the humanization of the environment, the dialogue between different art disciplines and medicine will be the foundation upon which this project will be developed.

Key words: Art and health, humanization, environment of health, harmonisation, changeable readings, imagination, interaction, habits.

Cuidart es un proyecto de arte desarrollado por el hospital de Dénia con la colaboración de la aseguradora DKV. Es una iniciativa que muestra una nueva visión de la influencia del arte sobre la salud y el entorno sanitario. Un proyecto único en España que, por primera vez, aglutina diferentes manifestaciones artísticas en un solo espacio; pintura, fotografía, escultura, intervenciones murales... todas ellas al servicio de la salud y con un objetivo único: humanizar un hospital y contribuir al bienestar de las personas que conviven en tal lugar.

El proyecto de arte en el hospital de Dénia pivota sobre cuatro ejes fundamentales. Estos cuatro ejes o pilares son: colección DKV Arte y Salud, proyecto escultórico, intervención mural en pediatría y sala de exposiciones.

La colección DKV Arte y Salud está formada por 28 artistas que trabajan desde los años 90 y que, por nacimiento o residencia, desarrollan su actividad profesional en la Comunidad Valenciana. La colección DKV Arte y Salud ha sido adquirida por la compañía aseguradora y cedida al hospital de Dénia durante 15 años, que es el tiempo que dura la concesión administrativa de gestión sanitaria.

La colección comenzó a gestarse al mismo tiempo que los mismos planos de la arquitectura del hospital, hace ya casi tres años. De hecho habrán podido comprobar lo especial que es este edificio, concebido también como una obra de arte en sí -edificio horizontal y luminoso-. Se trata de una creación de los arquitectos Alberto de Pineda y José León Paniagua.

En la selección de las obras de la colección hemos contado con un Comité Asesor compuesto por Juan Manuel Bonet, Joan Bta. Peiró y Carlos Pérez. La colección la componen los artistas que aquí se detallan: En Pintura, Sergio Barrera, Aurelio Ayela, Maria Cremades, Juan Cuellar, Javier Garcerá, Moisés Mahiques, Regina de Miguel, Juan Olivares, Nico Munuera, María Ortega, Ramón Roig, Carolina Ferrer, Ernesto Casero, Chema López, Ximo Amigó, Toño Barreiro, Antonio Alcaraz, Roberto Molla, Jöel Mestre, Carlos Domingo, Javier Velasco, Nelo Vinuesa. En Fotografía, Sergio Belinchón, Maria Zárraga, Mira Bernabeu, Raúl Belinchón, Bleda y Rosa y Pilar Beltrán.

El segundo eje de *Cuidart* lo constituye el proyecto escultórico. Es un proyecto que se está realizando en colaboración con el Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València.

La colaboración con la Universidad también consiste en seleccionar entre artistas de la Comunidad Valenciana, más o menos conocidos, una serie de proyectos que hemos encontrado adecuados para el entorno hospitalario.

La idea era crear un hospital, un entorno sanitario, más humano, más saludable. Para ello hemos intentado crear lugares más armónicos, poéticos, unos espacios singulares y con significado propio. En nuestros jardines se puede ver la mayor parte de las esculturas. Pero también pueden encontrar alguna pieza en el interior del edificio. Las obras y sus artistas buscan, desde invitar al espectador a la reflexión y al optimismo, a señalar el pulso vital, a evocar el flujo del tiempo y de la vida o, a mostrar simbólicamente la molécula protagonista de nuestra biología, el adn. Incluso a evocar elementos tradicionales de la tecnología en nuestra zona, como por ejemplo las acequias o las fuentes.

El tercer eje del *Proyecto Arte* del hospital es la intervención mural en las zonas de pediatría.

En este hospital podemos encontrar pintura mural en las habitaciones dedicadas a los niños, en los pasillos de pediatría y en las salas de juegos y sala de espera infantil de urgencias. Éste también es un proyecto de colaboración con el CIAE de la UPV. Un proyecto de colaboración que ha tenido mucha aceptación entre los pacientes y el servicio de pediatría del hospital de Dénia. Tras varias reuniones, en las que se hablaba de los mensajes que se debían transmitir a los niños, surge la idea de esta intervención mural de la mano de conocidos representantes del *Urban art*.

Los artistas son: Sr. Marmota, Julieta, Íñigo y Deih. Se trata de cuatro de los ocho miembros del colectivo valenciano de arte urbano *crew xlf*. El pop art, el manga japonés... ... y una serie de códigos icónicos han servido de inspiración para esta intervención plástica que no ha dejado ni un espacio sin pintar, incluidos los techos... que, es el primer lugar que miran los niños cuando salen del quirófano.

La naturaleza y el imaginario propio de cada uno de los cuatro artistas y su bagaje iconográfico han servido de *leivmotiv* para abordar las diferentes paredes, cristales y techos. Imágenes con las que se busca la interacción con los niños, despertando su imaginación y favoreciendo el intercambio de sueños y el diálogo.

El cuarto eje del *Proyecto Arte* es nuestra Sala de Exposiciones, situada en el pasillo central de la planta baja. La sala tiene y tendrá siempre un denominador común en su temática: arte y salud. Alrededor de cuatro muestras conformarán nuestra programación. Son muestras que están realizadas por los artistas de nuestra colección y por otros que están investigando la relación del arte con la salud. También exposiciones en colaboración con nuestra Cátedra de empresa: Cátedra DKV: arte y salud. Algunos de los trabajos que se exhiban en *Cuidart* serán de producción propia y otros en co-producción con otros centros, museos, fundaciones, universidades, etc.

La primera intervención en la sala *Cuidart* fue uno de los artistas de nuestra colección, Moisés Mahiques. Mahiques nos muestra *Parénthesis*, *después de una dulce enfermedad*. Una exposición que, para todos y para el propio artista, ha supuesto una primera experiencia. Ha trasladado una muestra a un lugar muy poco habitual para el arte: los pasillos de un hospital.

En esta primera muestra se puede ver la obra realizada ex profeso para ser mostrada aquí, en el hospital. Además ha contado con una intervención mural en la que ha sido tan interesante el resultado final como el proceso de realización: la convivencia con los pacientes y profesionales de la sanidad de este hospital.

En esta exposición, observaremos la estrecha relación que existe entre el individuo y su situación; entre el arte y la medicina... y, más concretamente entre el arte y el espacio donde la medicina se desarrolla: el hospital. Como su título indica: esta exposición puede servirnos a cada uno de nosotros como reflejo de nuestro paso por el hospital, un paréntesis que se produce en el día a día, en nuestra rutina, tanto del propio paciente como también del acompañante o el profesional de la medicina.

Paréntesis es reflexión, imaginación, descanso o, incluso, inspiración.

Por último, hablaremos de un quinto eje compuesto por un plan de colaboraciones. Entre éstas destaca:

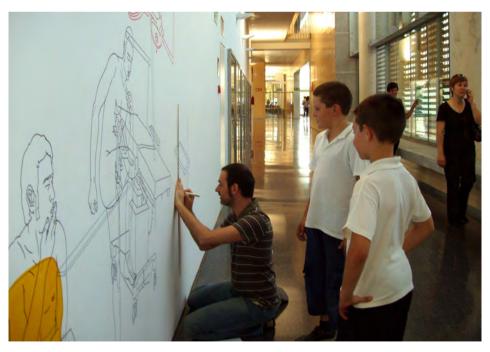
Una selección de fotografías pertenecientes a las ediciones que se han realizado hasta hoy del concurso de lactancia materna de la Marina Alta. Es una propuesta que nos llegó de la mano del servicio de maternidad del hospital y del Grup Nodrissa.

Se trata de alrededor de 40 fotografías sobre distintos momentos del amamantamiento y que se han distribuido por distintos puntos del hospital. Se pueden encontrar fotografías en planta, en la parte destinada a maternidad. Pero también en las salas de dilatación, los paritorios y hasta en el propio quirófano.

La selección continuará durante las próximas ediciones del concurso de lactancia materna que, desde hace años, ha entregado premios a las fotografías ganadoras.



Sala de exposiciones del Hospital de Dénia. DKV, Proyecto Arte. 2009.



Sala de exposiciones del Hospital de Dénia. Pacientes del hospital. DKV, Proyecto Arte. 2009.



Sala de exposiciones del Hospital de Dénia. Pacientes del hospital. DKV, Proyecto Arte. 2009.

Proyecto Ciudad Invadida: Informe del arte de 11 Universidades en 2 continentes / Invided City Project: Report on Art From 11 Universities in 2 Continents.)

Guillermo Aymerich

Curator de Ciudad Invadida.

Resumen: El proyecto Ciudad Invadida fue un intento de acercamiento, sobre diferentes aspectos relativos a la lucha entre la ciudad y el entorno natural llevado a cabo por artistas-profesores de once universidades de España y Brasil. La colaboración se manifestó mediante la práctica artística y la reflexión escrita.

Palabras Clave: Entorno, España, Brasil, Naturaleza, Planificación urbana.

Abstract: Invaded City project was an attempt to approach on different aspects of the struggle between the city and the natural environment undertaken by artist-teachers from eleven universities from Spain and Brazil. The cooperation was manifested in artistic practice and reflection writing.

Key words: Environment, Spain, Brazil, Nature, Urban Planning.

Introducción.

El proyecto Ciudad Invadida fue un intento de acercamiento, confrontación y difusión de conocimiento sobre diferentes aspectos relativos a la propia configuración de la ciudad llevado a cabo por artistas-profesores de once universidades de dos países separados por el Océano Atlántico: España y Brasil.

La colaboración inter-universitaria se manifestó mediante la práctica artística y la reflexión escrita. Se hizo patente a través de una serie de exposiciones realizadas en ambas naciones, y una publicación que recogió la totalidad de las aportaciones.

El proyecto recogía desde el principio dos puntos de vista distantes con diferentes vías de desarrollo de identidad, en el tiempo y la distancia pero con origen común. La variedad latina se bifurca en el ámbito iberoamericano: la de origen castellano-español y la derivada del luso-portugués.

El material visivo presentaba pintura, collage, assamblage, objetos, grabado, fotografía analógica o digital, procesado de imagen por ordenador, reproducción de imagen digital mediante plotter, performance y vídeo-arte.

El material escrito, pudo recoger también trabajos de teóricos, críticos, historiadores y curators, y otros textos elaborados por artistas que reflexionan acerca de su obra o los utilizan como parte esencial de su trabajo creativo.

Los estímulos iniciales en Aracaju.

El proyecto CIUDAD INVADIDA se gestó en el año 2005, a raíz de unas visitas a la ciudad de Aracaju, en el Estado de Sergipe-Brasil.

El viaje tenía varios motivos, entre los que pueden mencionarse, la impartición de un curso en la Universidad Federal de Sergipe-UFS, y la convicción del Centro de Investigación Arte y Entorno de considerar el proceso y el "lugar" como la condición indispensable de la obra de Arte.

La visita a cualquier ciudad brasileña ofrece un sinfin de estímulos inimaginables que te acompañan durante toda la estancia en aquéllas tierras. Estímulos que abocan a un abandono abrumador: La retina se sobreexpone; el oído se convierte en un diapasón; la pituitaria se ablanda para hacerse más esponjosa; el gusto confunde sabores y se funde con extrañas y sonoras texturas; la epidermis se curte al sol y se irrita a causa de las muriçocas. La sensación de presencia de lo otro se asienta con las continuas apariciones de animalitos "domésticos".

Al mismo tiempo que esto ocurre, Aracaju es uno de los centros con más desarrollo petrolífero económico y urbanístico de Brasil y desde la costa y sobre el mar pueden contarse innumerables antorchas petrolíferas. La joven ciudad surge hace unos 150 años escapando del cerro donde se encontraba la antigua ciudad para abrirse al tráfico naval del puerto, diseñándose siguiendo los modelos de vanguardia arquitectónica de la época: Washington, Canberra, Chicago, Buenos Aires.

Pero, para entender el entorno en que se encuentra el origen del proyecto CIDADE INVADIDA, debemos señalar que la ciudad se encuentra literalmente invadida por agua. El manglar en Aracaju es especialmente característico, pues la vegetación se entrelaza con las edificaciones y los ríos que envuelven a la ciudad ofreciendo un paisaje único: zonas orgánicas naturales que abrazan el orden urbanístico.

Si la ocupación del territorio por parte de la ciudad planeada viene a ser constante, también es verdad que el crecimiento del manglar supone una suerte de venganza invasora. Estas fuerzas recíprocas se generan en cualquier ocupación humana pero en el caso de Aracaju las dimensiones e intensidad son palpables en el día a día y generan un curioso pero extraño efecto de "feedback", extensible a otras ciudades brasileñas.

El proyecto.

El Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València, CIAE (2004), ha venido centrándose desde sus orígenes hasta hoy(), en las posibilidades comunicativas de la imagen relacionadas con lo arquitectónico, y en general con cualquier espacio, urbano o natural, pensable desde la noción de sostenibilidad.

Desde este foro, y con el apoyo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, y el Vicerrectorado de Cultura de la Universitat Politècnica de València, el Proyecto CIUDAD INVADIDA, ha pretendido impulsar estas pesquisas y dotarlas de un carácter itinerante. Así numerosos Universidades y artistas fueron invitados al proyecto de CIUDAD INVADIDA a fin de explorar: la relación conflictiva y caótica entre la Ciudad como diseño racionalizado y la Naturaleza como fuerza de organización y destrucción, la geometría en guerra con los ritmos orgánicos, el día a día en la ocupación urbana compartida con el "mato", los desastres y catástrofes bio-climáticos, la irrupción invasiva de la vegetación, o de especies zoológicas caracterizadas.

Desde el principio los participantes en la muestra, o muestras, fueron compelidos a desarrollar sus trabajos en un formato determinado: 30 x 30 cm. Un tamaño más bien discreto que habría de asegurar la facilidad de su transporte y la posibilidad de montar exhibiciones con sentido. De acuerdo a Joaquín Aldás y Luis Armand:

"La invitación a la muestra ha tenido en lo que a nuestra Facultad se refiere, un carácter muy abierto, pensando no ya sólo en lo que podían aportar al desarrollo de la muestra los numerosos investigadores que han trabajado ya en el campo del Arte Público, bajo el amparo de nociones suficientemente establecidas como la de instalación, la intervención, o la performance, sino también en todos aquellos que trabajan desde un saber en apariencia más sencillo, pero directamente entrelazado a un discurso técnico esencial: el dibujante con su lápiz, el fotógrafo con su lente o el pintor con sus viscosos fluidos (...)

El problema planteado fue la exploración del sempiterno conflicto entre la Ciudad, en tanto que estructura racionalizada y la Naturaleza como fuerza de organización y destrucción. Ideas o imágenes visuales apuntadas en la convocatoria, y en numerosos e-mails,

reuniones y tertulias, fueron para resumir un poco: la irrupción invasiva de la vegetación en los límites de la ciudad o en sus zonas degradadas, la geometría en competencia o simbiosis con los ritmos orgánicos, y los desastres y catástrofes climáticos (...)

Las necesidades de transporte han concluido en trabajos sobre papel, abundando las soluciones de base fotográfica, o infográfica, reproducciones mecánicas donde la superficie inicial ha sido intervenida en algún momento del proceso. Ha abundado también el recurso al fotomontaje, o a la yuxtaposición de imágenes, escrituras, códigos en general y cartografías, a veces bajo la forma de transparencias y agregados, análogos a la fragmentación que nos ocupa.

Conclusiones harto provisionales del proyecto según los propios textos del catálogo son bastantes representativas de un debate de ideas que habrá de proseguir en otros ámbitos:

"Desde luego parece necesario desarrollar una ecología cultural más que una simple cultura ecologista. Parece más pertinente considerar la ciudad como un constructo de carácter orgánico en lucha con otro. En esa línea, algunos artículos han apuntado críticas al Art Land norteamericano por su grandilocuencia y utopismo y han preferido al situacionismo parisino: la teoría de la deriva"

Así mismo parece obvio que disciplinas como la Antropología, y la Sociología, y un conjunto de ciencias humanísticas, hermanadas con las técnicas de análisis de la Información deberían servir de base a una estética sostenible.

Algunas obras presentadas por participantes de la UPV.

Ximo Aldás: "Noche", 2006. Imagen digital. Paisaje abstracto realizado con una maraña de grafismos que entrelaza, confunde e implica la realidad terrestre construida con el cielo "abierto" natural.

Sara Álvarez: "Manglar I", 2006. Técnica mixta/metacrilato. Alineación de diminutas casas esquemáticas realizadas con cartón reciclado y distribuidas sobre la imagen de una hoja.

Luís Armand: "La casada casa quiere", 2006. 9 chapas/tela.

Conjunto de chapas-pin prendidas sobre una tela "mil rayas" propia de los pantalones de sastre (aludiendo tanto al pinchar y al cortar como a lo moderno-antigüo, sucesivamente).

Guillermo Aymerich: "Cromo-muriçoca-fobia", 2006. Óleo/fotografía de dibujo.

Recreación de una posible exposición de cuadros abstractos dentro de la vacía y blanca habitación donde me alojé durante un mes en Aracaju, Brasil. Blancura tan solo alterada por la mancha o huella que cada mosquito ("muriçoca") deja sobre la pared tras ser aplastado por antiguos habitantes de la estancia.

Chema de Luelmo: "La razón instrumental", 2004. Gelatina de plata. Diversos instrumentos cartográficos se reparten arbitrariamente por un paisaje arenoso de modo aleatorio.

Cueto Lominchar. "Deslunado", 2006. Fotografía. Larga exposición fotográfica nocturna a través del espacio interior que separa viviendas, convirtiendo la noche exterior en día iluminado. El interior y el exterior de los espacios se encuentran vacíos de habitantes.

José Galindo: "Manglar estereometrado", 2006. Acuarela/papel.

Tras untar un mantel de encaje con pintura verde, se aplica sobre un papel a modo de monoimpresión. Generador óptico.

José Manuel Guillen: "Ciudad Invadida", 2006. Litografía color sobre plancha de aluminio/papel Fabriano Rosaspina. Un personaje se encuentra entre dos imágenes: un proyecto arquitectónico y un pattern.

Joan Llavería: "Genius loci", 2006. Impresión digital/papel. Imagen digital aérea de una urbe que combina construcción y zonas verdes en su urbanismo, interrumpida por la imagen de una explosión.

Joël Mestre: "Moschino", 2006. Impresión digital, bolígrafo y acrílico/papel. Apacible y redondeado paisaje representado en blanco y negro con bolígrafo, se completa con la pintura de una lluvia dorada (o es ácida?).

Elías M. Pérez: "A7", 2006. Fotografía digital. Fuji-print. A7 es el nombre de una autopista. En los aledaños de la ciudad aparece una zona llena de desechos urbanos rodeando a una ruina: arqueología arquitectónica. La imagen está acompañada por textos escritos en dos cenefas.

Nuria Rodríguez: "3 x 3". Collage digital. Imagen en blanco y negro de un portador de ladrillo que aparece incluido en una libreta-calendario. Superpuesta sobre un patternestampado cromático.

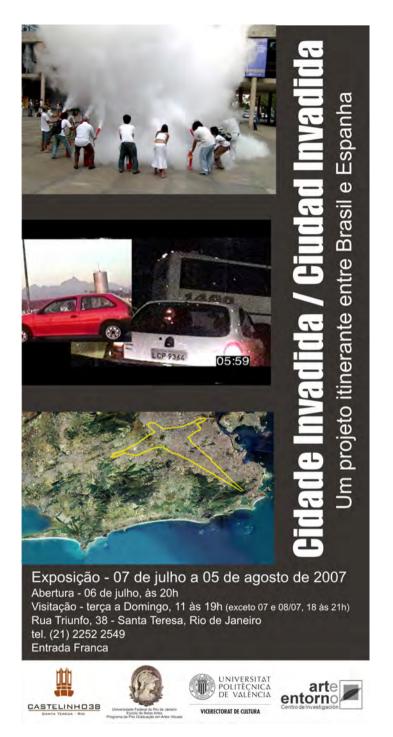
Paula Santiago: "Juego de manos". Imagen digital. Una mano que sujeta (o arranca -?) un árbol virado de escala inferior al elemento humano.



Difusión de las itinerancias de la exposición Ciudad Invadida, Cidade Invadida. Guillermo Aymerich, 2007/2009.



Difusión de las itinerancias de la exposición Ciudad Invadida, Cidade Invadida / Portada del catálogo de la exposición Ciudad Invadida, Cidade Invadida. Un proyecto itinerante, Guillermo Aymerich, 2007-2009.,



Difusión de la exposición Ciudad Invadida, Cidade Invadida en Rio de Janeiro. Guillermo Aymerich, 2007/2009.

Los lugares de la exposición.

Universitat Politècnica de València-UPV. Sala José Renau de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Septiembre-Octubre 2006.

Universidade Federal de Uberlândia-UFU UBERLÂNDIA, Minas Gerais. MUnA, Museo Universitario de Arte. Agosto-Septiembre 2006. (Encuadrado en el Simposio Internacional Las Ciudades Mediáticas organizado por el Instituto de Geografía).

Universidade Federal de Rio Grande Do Sul-UFRGS. Porto Alegre. Paço dos Açorianos, Secretaría Municipal de Cultura. Enero-Marzo-Abril 2007. (Encuadrado en los festejos del Aniversario de la ciudad de Porto Alegre).

Universidade de Brasilia-UnB. CAL/DEx-Casa de Cultura de América Latina. Galería Acervo. Abril-Mayo 2007.

Universidade Federal de Rio De Janeiro-UFRJ. Castelinho 38. Julio-Agosto 2007.

Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG. Minas Gerais. Galería da Escola de Belas Artes. Octubre 2007.

Universidade Federal da Bahia-UFBa. Salvador de Bahía. Galería Luis Cañizares. Noviembre-Diciembre 2007.

Universidade Federal de Sergipe-UFS. Aracaju. Galería de Arte Florival Santos - Cultart (Centro de Cultura y Artes). Marzo-Abril 2008.

Museu Do Homem Sergipano-MUHSE. Mayo-Junio 2008.

Museu Memorial de Sergipe. Universidade Tiradentes-UniT. Aracaju. En proceso.

Los Escritores.

Como hemos mencionado una vez planteado el proyecto y hecha la propuesta general a todos sus componentes, parecía interesante registrar todas las maniobras, trabajos y resultados

Para ello era necesario algo más que la publicación de un catálogo. Así, aparte de los trabajos de índole artístico, decido ampliar la idea de la publicación con textos encargados a diferentes profesionales de la reflexión y escritura, pero siempre manteniendo la idea de origen: críticos de Arte y escritores de reconocida solvencia vinculados a la Universidad:

"Entre la forma y la fuerza: conectando espacios arquitectónicos, telemáticos y térmicos", por Mario Ramiro, de la Universidad Federal de São Paulo-UFSP.

"La movilidad del Arte en el campo de la sociedad. Fracción localizada: Diluvio", de Maria Ivonne dos Santos, de la Universidade Federal de Rio Grande so Sul-UFRGS.

"La ciudad invadida, una cuestión de fronteras", de Marina Pastor, de la Universitat Politècnica de València-UPV.

"De la invasión (Perderse en los mapas, nº 3)", de Ricardo Forriols, de la Universitat Politècnica de València-UPV.

"Estudio sintáctico-espacial del Arte Público de la Plaza de la Matriz de Aracaju", de Adriana Santos y Eder Donizete, de la Universidade Federal de Sergipe-UFS y la Universidade Federal de Pernambuco-UFPe.

"Apropiación de los lugares olvidados: la artisticidad del proyecto Arte Constructor", de Virgínia Gil Araújo, de la Universidad Federal de São Paulo-UFSP.

ORGANIZACIÓN DEL CONGRESO

Director

Joan Llaveria

Secretario

Luis Armand

Comité científico

José Luis Albelda, Joaquín Aldás, Luis Armand, José Luis Cueto, Joan Llaveria, Vicente Mas, Blanca Rosa Pastor, Joan Bta. Peiró, David Pérez, José Saborit, Paula Santiago

Comité de trabajo

Javier Claramunt, Francisco de la Torre, José Manuel Guillén, Alberto March, Eva Marín. Dolores Pascual

Presentación ponentes

Luis Armand, José Luis Cueto, Blanca Rosa Pastor, David Pérez

Presentación y organización mesa redonda

José Luis Albelda

Presentación áreas temáticas

Javier Claramunt, Alberto March,

Paula Santiago

Secretaría técnica

Silvia Molinero

Secretaría administrativa

Teresa López

Fotografía

Francisco de la Torre

CFP

Ma Francisca Collado, Ester Srougi

CTT

Gemma Cabrelles

Traductores

João Bernardo Santos, John Joseph Vélez

Alumnos Servipoli

Manuel Félix, Jose Cava

Agradecimientos

José Manuel Iribas, Marina Pastor y Bia Santos. Inma Aliena, Miguel Cabezas, Otavio Cabral, Luisa Cerezuela, Adelaida Frasquet, Asun García, José Ángel García, Javier Gayet, Pablo Mora, Alfredo Moreno, Ana Moreno, Montse Novellón, Ángeles Oliver, Amparo Peris, Daniel Soriano, Alicia Ventura.

Este congreso tiene la Ayuda para la organización y la difusión de congresos, jornadas y reuniones de carácter científico, tecnológico, humanístico o artístico de la Consellería de Educación de la Generalitat Valenciana, con número de registro AORG/2009/094 y la Ayuda para la organización de congresos, jornadas y reuniones de carácter científico, tecnológico y artístico del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat Politècnica de València con nº de registro 2587.

CIAE, UPV

Centro de Investigación Arte y Entorno

Universitat Politècnica de València Ciutat Politècnica de la Innovació Camino de Vera s/n, 46022, Valencia, España

Telf.: +34 96 387 92 23 www.upv.es/ciae ciae@upvnet.upv.es

CIAE, UPV

El Centro de Investigación Arte y Entorno, CIAE, tiene como finalidad desarrollar y gestionar un programa multidisciplinar de investigación, desarrollo e innovación, referido a la interacción existente entre el Arte y el Entorno.

Este programa integral discurriría a través de disciplinas de la tradición clásica y moderna como la escultura, la pintura, y el dibujo, hasta implementar diversas tecnologías de la imagen y la reproducción con la arquitectura, el paisaje y el urbanismo.

Será misión del CIAE, tanto analizar como proyectar intervenciones plásticas que contemplen las particularidades del Entorno, potenciando su sentido cultural en beneficio de la cohesión ciudadana, y propiciando la identificación de los ciudadanos con la mejora de su ciudad o de su espacio natural circundante.

Director

Constancio Collado

Secretario

Luis Armand

Subdirector

Carlos Domingo

Comisión de proyectos

Joaquín Aldás, Luis Armand, Constancio Collado, Carlos Domingo, Joan Llaveria, Eva Marín, Dolores Pascual, Joan Bta. Peiró, David Pérez

Investigadores

Julián Abril, José Luis Albelda, Joaquín Aldás, Luis Armand, Guillermo Aymerich, Juan Canales, Victoria Cano, Carmen Chinchilla, Javier Claramunt, Constancio Collado, Antonio Cucala, José Luis Cueto, Francisco de la Torre, Carlos Domingo, Amparo Galbis, José Galindo, Alberto Gálvez, José Manuel Guillén, Joan Llaveria, Pere Llaveria, Alberto March, Eva Marín, Rosa Martínez-Artero, Joel Ricardo, Evaristo Navarro, Dolores Pascual, Blanca Rosa Pastor, Joan Bta. Peiró, David Pérez, Nuria Rodríguez, Rafael Sánchez-Carralero, Paula Santiago, Isabel Tristán.

Técnica de apoyo a la investigación

Silvia Molinero

Becarios

Gustavo Morant, Ma Ángela Pueyrredon















