



CIUDADES, BARRIOS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

1914
4028a-C

iD

Con el soporte:



Co NCA

Consell Nacional
de la Cultura i de les Arts



Ajuntament de Calaf



Ajuntament de Manresa



Diputació de Barcelona | Àrea de Cultura



Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Con la colaboración:



CAN XALANT



PRIORAT CENTRE D'ART

**HANGAR.
ORG**



GOETHE-INSTITUT
BARCELONA



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA



aeicid
Asociación Española
de Instituciones de Cultura



CENTRO CULTURAL
DA ESPANHA_SP



Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura
La Capella



institut
ramon llull
Llengua i cultura catalanes

equip de producció d'

xarxa

de cultura
cat

ÍNDICE

- 6 **CIUDADES, BARRIOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS**
RAMON PARRAMON
- 18 **SKY LIMIT WALLED CITY. Plataforma de arte público en la antigua ciudad amurallada de Lahore, Pakistán**
KUNSTrePUBLIK
MATTHIAS EINHOFF
PHILIP HORST
MARKUS LOHMANN
DANIEL SEIPLE
HARRY SACHS
- 26 **RODEANDO LA PLAZA: Notas sobre la ausencia de un público**
ADNAN MADANI
- 34 **MAPA DE MATARÓ**
ROGELIO LÓPEZ CUENCA
- 42 **LA TERCERA ENCRUCIJADA (telegrama de arte público)**
MARTÍ PERAN
- 46 **ANTIMUSEO: Centro Portátil de Arte Contemporáneo**
TOMÁS RUIZ-RIVAS
- 54 **SUBTEXTOS MANRESA**
DEMOCRACIA
- 60 **RALLYCONURBANO**
MARTÍN DI PECO
- 70 **CHINATOWNS AT THE CENTER**
GARY MCDONOGH
- 84 **GUETOS Y BARRIOS**
Las buenas prácticas para la prevención o eliminación de guetos y zonas fracturadas en los barrios
GASPAR MAZA
- 94 **IL CARBONE SOTTO LA PELLE**
GABI SCARDI,
Proyecto de
OTTONELLA MOCELLIN,
NICOLA PELLEGRINI
- 102 **LAYERS OF REALITY**
PAOLA DI BELLO
- 110 **FACHADA**
TUP
- 126 **ROMPER ESQUEMAS DINAMIK(TT)AK EN IDENSITAT#5**
AMASTÉ
- 138 **M1ML_MÁNDAME UN MENSAJE LUEGO_**
SIN|STUDIO
PAULA ÁLVAREZ,
ANA FERNÁNDEZ,
JOSÉ Ma GALÁN,
ELENA SORIANO
- 148 **PLATÓ VOLANT**
HORITZÓ TV
CLARA GARÍ,
HUGO BARBOSA,
PAMELA GALLO,
ÀLEX MUÑOZ,
FÉLIX PÉREZ-HITA
- 154 **MOTOCARRO**
DOMÈNEC
- 158 **SPERMÖLA EN MANRESA Tienda Gratis Oficial**
BASURAMA
- 164 **EL CAMPO DE BATALLA DE LAS IMÁGENES**
DANIEL G. ANDÚJAR
- 176 **INFORMES DE YENISEHIRMEKTUPÇULARI SOBRE ESTAMBUL Y BARCELONA**
YENISEHIRMEKTUPÇULARI.
AYLIN KURYEL,
BOB PANNEBAKKER,
ZEYNO PEKUNLU

**CIUDADES,
BARRIOS Y
PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS**

RAMON PARRAMON

Esta publicación recoge el trabajo de diversos creadores e investigadores que han participado de distinta manera en actividades desarrolladas por *Idensitat*.

Idensitat es un proyecto de arte que investiga sobre las maneras de incidir en el ámbito del espacio público a través de propuestas creativas en relación al lugar y el territorio desde la dimensión física y la articulación social. Constituye una plataforma de producción e investigación en red, en el ámbito de lo artístico, donde experimentar nuevas formas de implicación e interacción en el espacio social. Implica a numerosos autores, de manera individual o colectiva, para generar situaciones o estructuras que activen proyectos que, explícitamente, deben dialogar con el entorno y la complejidad social en una determinada temática o coyuntura.

Este texto a manera de prólogo no persigue avanzar los proyectos y temáticas específicas que se tratan en este volumen, pero sí introducir algunos de los planteamientos conceptuales que *Idensitat* viene trabajando desde hace más de una década y en los que se pretende poner en tensión lo ultralocal con la hiperglobalización mediante la relación entre las prácticas artísticas, la ciudad y el espacio social. La publicación se centra de forma específica entorno a *iD Barrio*, un proyecto impulsado desde *Idensitat* en 2009 para la activación de procesos creativos formulados a partir de la relación entre actividades pedagógicas y la intervención en contextos delimitados -barrios, áreas o emplazamientos concretos, pequeñas poblaciones, etc.- siempre que formen parte de una retícula urbana más o menos densamente habitada.

iD Barrio

iD Barrio es un proyecto que actúa como observatorio del territorio y como laboratorio para el desarrollo de procesos creativos que se conectan con determinadas actividades sociales *ultralocales*, esto es, en microcontextos concretos que forman parte de distintas concentraciones urbanas contemporáneas. El proyecto persigue estimular la creación colectiva y el intercambio cultural como posibilidad del desarrollo y transformación del territorio, a través de procesos creativos impulsados por la relación entre acciones educativas, las prácticas artísticas y el espacio social local. Forma parte de su proceso analizar para entender las dinámicas del espacio, visualizar para interpretar las articulaciones diversas que operan en los lugares, proyectar para trazar nuevas dinámicas productivas, colaborar para potenciar y multiplicar las capacidades creativas a partir de una acción en red. El proyecto se estructura en dos fases en relación con el espacio: una de carácter pedagógico, articulada a partir de talleres de proyectos con procesos de inmersión en el contexto, discusión y tutorización, y otra de carácter experimental, basada en la producción, entendida como desarrollo del trabajo planteado en la primera fase, incorporando elementos de comunicación y visualización.

iD Barrio busca integrar los procesos artísticos en otros procesos sociales, busca la transdisciplinariedad, la participación social, las fisuras para generar oportunidades de crear a través de metodologías colectivas y nuevas referencias en el territorio en el que plantea su actuación. Todos estos elementos han sido trabajados o ensayados de distintas formas en *Idensitat* a partir de proyectos que han participado a través de una convocatoria pública o la invitación. *iD Barrio* persigue la producción de proyectos a partir de un proceso pedagógico: se organiza un taller temático vinculado a un territorio concreto (zona, barrio, población, etc.); es dirigido por un grupo de personas invitadas en función de los ámbitos de trabajo; se complementa con la participación puntual de una serie de expertos que aportan conocimiento específico sobre el lugar y el tema; se desarrollan diversos proyectos tutorizados o acompañados en el seno del taller y finaliza con la implementación o realización de alguno de ellos. Esta última fase es la más compleja ya que depende de la calidad de los proyectos y de la idoneidad u oportunidad de su realización. Hasta el momento se ha realizado en diversos lugares bajo el subtítulo *Creatividad social, acción colectiva y prácticas artísticas* y ha perseguido poner en relación la creatividad latente en un contexto determinado que, en conjunción con el impulso de ciertas prácticas artísticas, permitan articular acciones de carácter colectivo, es decir, organizadas desde lo colectivo o que revertan en lo colectivo.

El primer *iD Barrio* organizado por *Idensitat* se realizó en noviembre de 2009 dividido en dos partes, una en la población de Calaf tomando como elementos de análisis las pequeñas y medianas ciudades, y otra en Barcelona, analizando proyectos e intervenciones en el contexto urbano, relacionándolo con la transformación de la ciudad y los movimientos sociales. *iD Barrio Calaf*¹ consistió en un taller de proyectos impartido por Josep-Maria Martín para la conversión y uso temporal de espacios abandonados después de la crisis en el sector de la construcción. Posteriormente se realizó un seminario en el que se analizaron diversos proyectos vinculados a la transformación urbanística y social de las pequeñas po-

¹ *iD Barri Calaf* se realizó en dos tiempos, el primero del 29 de junio al 3 de julio de 2009 con el proyecto Hivernacle cultural de Josep-Maria Martín y el segundo los días 14 y 15 de noviembre de 2009 con un seminario que contó con la participación de Gaspar Maza, AMASTÉ, Marta Ricart, Casal de Calaf, Josep-Maria Martín, LUL Landscape Urbanism Labs, Josep Puigpelat, Plataforma Tenim un Problema, Oriol Nel-lo, Francesc Muñoz, Joan Caballo.



blaciones. *iD Barrio Barcelona*² se realizó sobre el barrio del Raval y tuvo como centro de operaciones el espacio de La Capella. Se organizó un seminario internacional con el fin de intercambiar experiencias, proyectos, estudios y compartir deseos de introducir cambios con respecto a las instituciones, las políticas y las dinámicas que afectan a la ciudad o parcelas de ciudad. El encuentro reunió a un público numeroso y contó con la participación de ponentes procedentes de diversos países, que de manera individual o en representación de colectivos, propusieron mecanismos de trabajo y de acción en los barrios. Se entrecruzaron diferentes miradas, desde el arte, la arquitectura, la dinamización social, la antropología o el activismo. Se realizaron talleres impartidos por los colectivos KUNSTrePUBLIK y Traces of Autism que trabajaron en diferentes barrios de Barcelona realizando propuestas específicas orientadas a poner en relación la exploración del territorio, el análisis del espacio con el activismo sociocultural y la participación. En octubre de 2010, se realizó *iD Bairro SP*³ en los barrios de Santo Amaro y Bom Retiro de la ciudad de São Paulo. Se organizó un taller colectivo impartido por Pablo España [Democracia], Domènec, Colectivo EIA - Experiência Imersiva Ambiental, Colectivo Imargem, Lilian Amaral [Museu Aberto], Ramon Parramon [Idensitat] y Fadhila Mammam. El taller se planteó bajo las acciones de mapear, explorar, visualizar y activar procesos y microproyectos basados en la reversibilidad entre las propuestas y los territorios. En noviembre de 2010 tuvo lugar *iD Barrio BCN [La Marina]*⁴ en el barrio de La Marina en Barcelona con un taller impartido por Hackitectura.net combinando la exploración del territorio, la cartografía crítica, la visualización de datos, el tratamiento de la información y la construcción colectiva a partir de narrativas y datos referidos a este contexto. En el momento de la edición de esta publicación se está desarrollando uno de los proyectos activados desde el taller inicial.

Producciones locales, consecuencias globales

“El riesgo es el patrón perceptivo e intelectual que moviliza a una sociedad enfrentada a la construcción de un futuro abierto, lleno de inseguridades y obstáculos, una sociedad que ya no está determinada por la religión, la tradición o la sumisión a la naturaleza y que tampoco cree en efectos redentores de las utopías”⁵.

La relación entre riesgo y catástrofe ha sido tratada por Ulrich Beck en su libro *La sociedad del riesgo mundial*, una revisión actualizada y ampliada de *Sociedad del riesgo*, publicado en 1986 por este sociólogo. Bajo la perspectiva de la realidad contemporánea, los riesgos de hace 20 años parecen mucho más domésticos ante el actual panorama de inseguridades que amenazan a la sociedad. La tendencia a la globalización de los riesgos, las numerosas investigaciones posteriores que desde diversas disciplinas han surgido sobre el tema y los acontecimientos mundiales ocurridos en este período de tiempo, han contribuido a la propuesta de este nuevo trabajo en el que el autor profundiza sobre la escenificación del riesgo y su análisis como anticipación de la catástrofe. Los nuevos riesgos a los que se refiere en ambas publicaciones son los aparecidos en la segunda mitad del siglo XX: las crisis ecológicas, el desmantelamiento de la sociedad del bienestar, la crisis derivada del capitalismo especulativo, la precariedad y falta de trabajo, el terrorismo internacional, etc. La mayoría de riesgos aparecidos en esta época reciente son fruto, según el autor, de los éxitos y los logros de la ciencia, la industria, los avances tecnológicos que con la “cosmopolitización” o “modernización pluridimensional” adquieren una presencia que va más allá de los estados, “nos confrontan con el otro, aparentemente excluido, abaten fronteras y mezclan a propios y extraños”⁶.

La escenificación del riesgo global tiene por objetivo que la sociedad sea consciente de los peligros y la inseguridad que afecta a todo el planeta y persigue anticiparse y hacer previsible lo imprevisible estableciendo los mecanismos para poder prevenir las catástrofes. La producción es local, las consecuencias son globales, ningún país puede vivir al margen de los demás. El universo tecnocientífico ha contribuido de manera clave a esta disolución de fronteras en relación con la cultura global en diversos

2 *iD Barri Barcelona* se realizó del 27 de noviembre al 4 de diciembre de 2009 en La Capella. Contó con la participación de Hans D.Christ, Iris Dressler, Daniel G. Andújar, Jordi Vidal, Basurama, Santiago Cirugeda, Martín di Peco, sin|studio, Traces of Autism, Martí Peran, Francesca Comisso, Paola di Bello, Viviana Bravo, KUNSTrePUBLIK, Gary W. McDonogh, Fadhila Mammam, José Luis Oyón y Montserrat Santolino. El seminario realizado en Barcelona y el realizado en Calaf fueron dirigidos por Gaspar Maza y Ramon Parramon.

3 *iD Bairro SP.01* tuvo lugar del 13 al 17 de octubre de 2010 en São Paulo con la colaboración del Centro Cultural de España en São Paulo. Se realizaron un taller y un seminario que contaron con la participación de: Rita Alves, Lilian Amaral, Viviana Bravo, André Costa, Rogerio da Costa, Renato Cymbalista, Democracia, Domènec, Colectivo EIA - Experiência Imersiva Ambiental, Colectivo Imargem, Jamac, Fadhila Mammam y Ramon Parramon.

4 *iD Barri BCN [La Marina]* se realizó entre el 22 y 27 de noviembre de 2011 impartido por el colectivo Hackitectura.net [Pablo de Soto, Jaime Díez Honrado, Ale González] con la participación de Núria Burguillo, Xavi Camino, Colectivo Connectats, Francesc Magrinyà, Oriol Granados, Ramon Parramon, Martí Peran, Elisenda Tomàs, Mireia Tortadès. Se llevó a cabo en las diversas zonas del barrio de La Marina de Barcelona.

5 Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo mundial*. Barcelona: Ed. Paidós, 2007, p.20

6 *Ibid*, p. 35

de los ámbitos contemporáneos, afectando todas las esferas de nuestra vida. El almacenamiento y procesado de la información junto con la difusión a través de las redes electrónicas hacen que gran parte de nuestra cotidianidad esté vinculada a este flujo global. Mientras que por un lado, la tecnología ha formado parte de las utopías positivistas de progreso -que apuntaban en ella la panacea para resolver los grandes males sociales- por otro lado, la hipertecnificación y el hiperconsumismo que ha conllevado el progreso han introducido las causas que apuntan hacia este estado de alarma permanente. Esta situación fuerza a una nueva actitud de concienciación crítica que se incorpora en el debate social, pero que requiere de la implicación de individuos, colectivos y también de dinámicas de producción cultural que faciliten la transmisión de este posicionamiento crítico. "Tras la primera modernización, la de la sociedad industrial, ha venido una modernización reflexiva, en el marco de una civilización cargada, pero no ya de amenazas localizadas, sino de amenazas globales y transnacionales que pesan sobre la salud y la alimentación"⁷.

La delimitación de los peligros no elimina la relación fronteriza entre los territorios, sino que los presupone y los explota. Uno de los ejemplos evidentes de esta tensión entre fronteras nacionales y des-territorialización ha sido el caso de la gripe A. Es también un claro ejemplo de como la escenificación del riesgo mundial se construye a partir de la conjunción entre el papel difusor de los medios de comunicación, las decisiones políticas vinculadas a las tradicionales fronteras de estado y los influyentes lobbies internacionales con intereses económicos. En 2009 se declara una pandemia a raíz de los contagios producidos por el virus H1N1. Esta decisión tomada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) acabó afectando a la mayoría de estados obligados a la compra de las vacunas producidas por la industria farmacéutica, sin las pruebas necesarias y sin la certeza, como se ha demostrado más tarde, de que el virus ni se propagaba, ni provocaba un aumento de la mortalidad suficiente para ser considerado pandemia. Supuso también un aumento del control fronterizo entre estados, escenificado básicamente en los aeropuertos, cualquier precaución parecía poca y la movilidad internacional se vio afectada, esencialmente en México país en el que se señaló el inicio del contagioso virus. Constituye este el ejemplo de cómo un estado de alarma suscitada por el riesgo mundial de una pandemia, unido a los convenios firmados por la industria farmacéutica con los estados y el papel determinante de un consejo de expertos (mantenidos en secreto) de la OMS han tenido unas consecuencias a nivel global de notable alcance. En su momento afectó a la movilidad de las personas, obligó a los estados a tomar medidas conjuntas adquiriendo las vacunas y finalmente, los mismos gobiernos obligados a comprar las vacunas tuvieron que incinerarlas un año más tarde porque la pandemia no era tal y el virus, como cada año, ha seguido mutando⁸. Este constituye un claro ejemplo de escenificación del riesgo mundial, el miedo que generan este tipo de situaciones facilita la segregación, la estigmatización, la reafirmación de las fronteras. "El riesgo es causa y medio de la reconfiguración social y está estrechamente relacionado con las nuevas formas de clasificar, interpretar y organizar nuestra cotidianeidad y de escenificar, organizar, vivir y configurar la sociedad a fin de hacer presente del futuro"⁹.

Algunos de los hechos que suceden en una parte del mundo, rápidamente adquieren una dimensión global. Los riesgos derivados de la industrialización y la globalización no se pueden limitar temporalmente o localmente y sus consecuencias suelen ser irreversibles, difícilmente cuantificables e indiscriminadas ya que nos afectan a todos. La escenificación permanente del riesgo, el temor y la inseguridad que todo ello genera es utilizado de forma política y divulgada por los medios de comunicación. De hecho, los medios se nutren, en gran parte, de la escenografía del desastre que se repite y reproduce en distintos lugares. Una parte de la movilización social, en estos momentos, se articula a partir de buscar alternativas al sistema que ha propiciado esta situación. Muchos de los conflictos contemporáneos apelan a la concienciación individual, a la responsabilidad que cada uno tiene como individuo en la contribución a problemáticas globales. Tal y como señala Alain Touraine¹⁰, en la actualidad se requiere una necesidad de visión transversal para incidir en cuestiones sociales y políticas, en sustitución del tradicional punto de vista vertical. Mientras que históricamente los movimientos sociales arrancan de una acción colectiva casi militar contra enemigos que afectan a toda la sociedad, en la actualidad la conciencia crítica y la participación activa pasan por una subjetivización de los conflictos: "Necesitamos encontrar nuevas formas de acción colectiva e incluso nuevos movimientos sociales que no se identifiquen ya con una reacción de víctimas, sino que se definan por conceder prioridad a la reflexión

⁷ Lipovsky, Gilles. Serroy, Jean. *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2010, p. 49

⁸ L'Humanité ha publicado diversos artículos sobre el trabajo desempeñado por Wolfgang Wodarg, presidente de la Comisión de Salud del Consejo de Europa. Uno de ellos es de Bruno Odent. Gripe A. L'implacable réquisitoire du député Wodarg en L'Humanité 6-1-2010. Consultado en <http://www.humanite.fr/node/12282>

⁹ Beck, Ulrich. *op. cit.*, p. 37

¹⁰ Touraine, Alain. *La mirada social. Un marco de pensamiento distinto para el siglo XXI*. Barcelona: Ed. Paidós, 2007



ID Bairro São Paulo

id BAIRRO

São Paulo [SP.01]

13-17 DE OUTUBRO

- SEMINÁRIO CRIATIVIDADE SOCIAL, AÇÃO COLETIVA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS.

- OFICINA DE PROJETOS MAPEAR, EXPLORAR, VISUALIZAR E ATIVAR.

BAIRROS SANTO AMARO E BOM RETIRO

id BAIRRO SP.01 É UM PROJETO QUE ATUA COMO OBSERVATÓRIO DO TERRITÓRIO E COMO

LABORATÓRIO PARA ESTIMULAR A CRIAÇÃO COLETIVA E O INTERCÂMBIO CULTURAL COMO

POSSIBILIDADE DO DESENVOLVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO DO TERRITÓRIO ATRAVÉS DE PROCESSOS

PROMOVIDOS PELA RELAÇÃO ENTRE AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E O ESPAÇO SOCIAL LOCAL.

id

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PRONAC

SECRETARIA DE CULTURA

Co-NC A

SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA DE CULTURA

MANGAR, ORG





iD Barri Calaf

iD BARRI

iD Barri | Calaf és una proposta d'EDUSO2 en col·laboració amb l'Equipament de Calaf

CALAF | BARCELONA NOVEMBRE 2009

amb el patrocini de l'IDB21 de la Diputació de Barcelona que està subvencionat pel programa de Projectes Innovadors d'acord amb l'Ordre 102/2009.

- CREATIVITAT SOCIAL

atribuït pel Departament d'Ensenyament de Catalunya i finançat pel Departament d'Ensenyament de Catalunya

- ACCIÓ COL·LECTIVA

- PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES

El projecte està finançat pel Departament d'Ensenyament de Catalunya i finançat pel Departament d'Ensenyament de Catalunya

SEMINARI + TALLER DE PROJECTES

El projecte està finançat pel Departament d'Ensenyament de Catalunya i finançat pel Departament d'Ensenyament de Catalunya

iD BARRI ÉS UN PROJECTE VINCULAT A IDENSITAT QUE EXPLORA LA IDEA DE

BARRI DES DE LA PERSPECTIVA URBANA A TRAVÉS DE LA RELACIÓ ENTRE

ART, CREATIVITAT SOCIAL I TRANSFORMACIÓ DE L'ENTORN.

sobre sí mismo”¹¹. Este futuro abierto combinado con la energía que plantea la idea de transformar el contexto en el que habitamos, es lo que nos conecta directamente a un tipo de trabajos surgidos del ámbito de lo artístico y que inciden directamente en lo social.

Vecinos, visitantes y practicantes

En esta publicación se recogen textos y proyectos que inciden en esta tensión permanente entre lo local y lo universal, la desterritorialización y el contexto específico, la interacción tecnológica y las relaciones humanas, el nomadismo y la pertenencia a un lugar. Todo ello directamente vinculado a ciudades y barrios a través de la mirada de diversas disciplinas articuladas mediante lo que denominamos prácticas artísticas. Desde *Idensitat*, y a lo largo de más de una década, se ha ido experimentando con procesos creativos que apelan a cuestiones vinculadas a contextos locales, en la búsqueda de la intersección entre cuestiones de carácter social y político con la producción artística. En estos momentos, el proyecto *Idensitat* realiza una serie de actividades que deben incorporar, inevitablemente, esta mirada transnacional y transversal de la acción individual y colectiva. Desde reflexiones anteriores donde se analizaba y se cuestionaba la relación local-visitante, hasta una serie de nuevas actividades en las que se debate/discute la dimensión local denominada “barrio” y la posibilidad de interacción desde la acción cultural y las prácticas artísticas.

La relación entre el vecino, el visitante y el practicante hace referencia a temas vinculados a lo particular, lo genérico y la acción. El *practicante* es aquel que pone en marcha prácticas creativas que combinan el conocimiento local -ya sea con datos, con mediaciones, con colaboraciones, etc.-, con el conocimiento del *visitante*, que incorpora la mirada no contagiada de la cotidianidad local. La finalidad es activar procesos que engloben cambios en las dinámicas, en las políticas y en el propio contexto cultural en el que se desarrollan. La noción de *practicante* ha sido desarrollada por Michel de Certeau¹² refiriéndose al sujeto que tiene la capacidad de modificar todo aquello que le es dado, un sujeto transformador y de cambio, más que un consumidor pasivo. En este caso y en este tipo de experiencias artísticas que se desarrollan en un contexto determinado, el practicante no es necesariamente el artista, puede ser cualquier persona que participe en el proceso o que se vea involucrada a partir del trabajo realizado. Cualquiera capaz de trabajar con los productos realizados por los otros pero con maneras propias de emplearlos. Lo cotidiano se reinventa de mil maneras para escapar de la docilidad y pasividad de lo que supone ser solamente usuario. Este enfoque de Certeau nos plantea la posibilidad de abordar el potencial creativo del individuo capaz de establecer una relación distinta entre cultura, espacio urbano y política.

Disolución entre lugar y comunidad

“Lo decisivo es que a partir de ahora tenemos que preocuparnos del conjunto y esto no es una opción, sino la condición”¹³.

La palabra “barrio” nos remite a un concepto espacial y social que tiene una contemporaneidad frágil. Tradicionalmente, el uso de este término va asociado a la existencia de un denominador común que caracteriza el lugar, ya sea por lo arquitectónico, lo topográfico o lo social. Se utiliza “barrio” cuando nos referimos a una zona de la ciudad que se identifica y diferencia de otras. No obstante, cada vez más los lugares se relacionan con un determinado imaginario colectivo que se transmite, se difunde y propaga por los medios y las redes de comunicación. El lugar ya no es tanto un barrio si no una imagen, una marca o el distintivo de algo que ocurre o de algo por lo que se destaca. Cada vez menos se utiliza “barrio de” y se pasa a nombrar la zona directamente. Raval, Lavapiés, las Tres Mil viviendas, El Cabañal, el Bronx... no son tanto barrios, como etiquetas que nos remiten a unas lecturas condicionadas por el uso y la difusión que se hace de ellas. Divertido, multicultural, peligroso, turístico, o comercial, en cada caso y dependiendo del contexto en el que se cite cada uno de estos lugares nos transmitirá un sentido u otro. “Barrio” también nos traslada a una época de luchas políticas conectadas a la conquista de las infraestructuras esenciales para un colectivo de personas que habita en un determinado enclave. Espacios recién ocupados en territorios en transformación, carentes de los servicios mínimos para poder aspirar a una calidad de vida deseable. La palabra “barrio” mantiene conexión con la palabra “comunidad” y conserva una relación directa entre la vivienda y el espacio público, una especie de hábitat donde lo privado y lo comunitario adquiere una dimensión de proximidad casi lógica. Esto prácticamente ha desaparecido. Las migraciones transnacionales, la globalización de la propia vida, la multilocalidad, han contribuido a que la mayoría de barrios de las ciudades contemporáneas multipliquen culturalmente la procedencia de sus habitantes, a la vez que se acelera la movilidad o se

11 *Ibid.*, p. 182

12 de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1996

13 Beck, Ulrich. *op. cit.*, p. 40

acorta la permanencia en un lugar determinado, “se disuelve así, la interdependencia entre lugar y comunidad (o sociedad). El acto de cambiar de y de elegir lugar es el padrino de la glocalización de las biografías”¹⁴.

Lo local como productor de nuevos contextos a través de las prácticas artísticas¹⁵

Lo local habitualmente está relacionado con conceptos espaciales y cuestiones de escala, pero según Arjun Appadurai es algo esencialmente relacional y contextual. El ecosistema donde estas relaciones encuentran el medio en el cual desarrollarse es el barrio (físico o virtual). “Un vecindario es un contexto o un conjunto de contextos, dentro de los que la acción social significativa puede ser tanto generada como interpretada. Es decir, los vecindarios son contextos y los contextos vecindarios. Un vecindario es un lugar interpretativo múltiple”¹⁶. La relación de lo local con la creatividad adquiere cada vez más fuerza por razones de interés recíproco. Los creadores buscan en lo local elementos de esencialidad y particularidad que aportarán un valor añadido a sus proyectos. Desde los ámbitos locales, desde una perspectiva de barrio o de municipio, se busca a través de la creatividad una vía de conexión con la contemporaneidad y la innovación. Hay una necesidad de incorporar elementos que aporten ese valor añadido, que sean capaces de atraer la mirada de los otros y, de esta forma, ubicarse en el mapa global. Una mirada que muchas veces se prefiere que sea la del turista o más concretamente la de la industria que moviliza el sector turístico y que acabará beneficiando a los comerciantes y, en consecuencia, a las arcas municipales y finalmente a todos los habitantes.

La creación cultural y el crecimiento industrial encuentran en el concepto de *ciudades creativas* una conjunción que ha estimulado a muchos políticos y gestores culturales en la búsqueda de algo (aún bastante inconcreto) que acabe beneficiando de forma efectiva a la población de las ciudades. Cuando se intenta concretar en qué consisten estos “filones de creatividad” aún por explotar se habla de regeneración urbana, de industrias culturales, de organización de eventos y festivales o de turismo cultural¹⁷. Mientras se ensayan formas y formatos desde las políticas culturales, lo local adquiere un papel preponderante desde la óptica de las prácticas creativas contemporáneas. A pesar de que el entorno habitual en el que se comunican y difunden estas prácticas pertenece a un contexto globalizado (exposiciones, bienales, etc.), encuentran en lo local los acontecimientos que nutren sus relatos. Paul Virilio se ocupó de hacernos ver la relevancia del acontecimiento donde “la escala de valores de los hechos no puede ya conformarse con discriminar lo *general* de lo *particular* ni lo *global* de lo *local*”¹⁸, la velocidad en que todo fluye desdibuja una posible línea divisoria entre estos conceptos polarizados. Las relaciones que pueden establecerse a partir de conjugar el trabajo de artistas con el microcontexto “barrio” son múltiples. Algunos de los creadores que participan en esta publicación han construido sus relatos o representaciones a partir de alterar la cotidianeidad de contextos *vecindarios* específicos.

Realidades y ficciones sobre la participación en el arte

La participación se ha extendido en numerosos ámbitos de nuestra vida contemporánea. Desarrollar procesos participativos es común en numerosas actividades promovidas tanto por técnicos de la administración como por pequeñas agrupaciones o prácticas puntuales. Cualquier plan estratégico que se precie debe impulsar un proceso participativo, si no probablemente carecerá de legitimidad. Habitualmente se entiende como un derecho del ciudadano para complementar, mediante la democracia directa, aquello que no queda atendido por la democracia representativa. Sin embargo, cuando se pone en marcha un proceso participativo parece que se reclama al ciudadano su presencia como si se tratara de un deber. No participar es quizás también una forma activa de participar, gritando en silencio que a lo que se llama a participar no interesa, o quizás es que quien llama no nos transmite la suficiente confianza. También es verdad que el ruido, las distracciones, la comodidad y la vagancia juegan en contra a la hora de tomar partido por algo, y nuestra forma de estar en el mundo se reduce a ser espectadores pasivos. A veces la participación es una forma de entretenimiento utilizada para decidir cuestiones

14 Beck, Ulrich. *¿Qué es la Globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Ed. Paidós, 2008, p. 150

15 La parte del texto que sigue a continuación ha formado parte de un catálogo recientemente publicado a raíz de una exposición que he comisariado y que se ha presentado en Arts Santa Mònica entre diciembre de 2010 y marzo de 2011 y que fue inicialmente presentada en ACVic Centre d'Arts Contemporànies entre julio y septiembre de 2009. Se trata de: Parramon, Ramon. *Catalitzadors. Art, educació, territori*. Barcelona: Arts Santa Mònica – EUMO Editorial, 2010. Algunos de los trabajos presentados en la citada muestra enlazan con las tesis trabajadas en *Idensitat*. En la exposición participaron Santiago Cirugeda, Amasté, Jordi Canudas, Josep-Maria Martín, Sinapsis, Laia Solé, Tanit Plana y Democracia. Algunos de ellos forman también parte de esta publicación.

16 Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada*. Argentina: Ed. Ediciones Trilces y Fondo de Cultura Económica, 2001, p.193

17 “Ciudades Creativas: fomentar el desarrollo social y económico a través de las industrias culturales” <http://portal.unesco.org>, 2004

18 Virilio, Paul. *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1997

banales y parciales, por ejemplo sobre un color, una selección de proyectos de diseño de un espacio público u otras intervenciones de carácter decorativo. Cuando esto se produce, el ciudadano puede no sentirse motivado porque se da cuenta del escaso valor de las decisiones puestas en juego, y si decide participar no siempre conoce o tiene las herramientas negociadoras que el proceso requiere. Son muchos los que quieren o hablan de participación, pero ésta no siempre se consigue y, cuando se logra, a veces molesta. La participación conlleva el componente crítico y autocrítico, y esto es algo que no se asume fácilmente. Requiere de habilidades negociadoras, comunicativas y desprender una fuerte dosis de confianza para llevarse a cabo. La participación es un arma de doble filo, una herramienta perversa que la socialdemocracia ha puesto en funcionamiento con el fin de promover una sociedad pacífica y democrática, pero el espacio social en el que debe articularse se basa en el conflicto. La articulación entre participación y conflicto no es de fácil resolución.

En algunos ámbitos del arte también está muy presente la participación. Son muchos los artistas y colectivos que pretenden incorporar en sus prácticas estrategias participativas con el fin de incidir en el espacio social. Igual que en otros campos, a veces, es una realidad y a veces una ficción. De todas formas, en el arte contemporáneo ha habido distintos intentos de romper la comunicación unidireccional con el público, de manera que en los años 60 se iniciaron algunas de las prácticas que posteriormente se han ido explorando. En un primer momento, era prioritario abrir la obra de arte a la participación del público. Aparecen así las obras participadas, donde el evento temporal, la performance o la disolución del arte con la vida toman una vía expandida de interacción. Sin embargo, esto es aún insuficiente si lo que pretendemos es disolver la práctica artística entre múltiples agentes participantes y aprovechar la creatividad de las personas para promover una acción colectiva. Todos podemos desarrollar nuestra creatividad si encontramos el entorno adecuado para poder dedicar tiempo, crear las redes necesarias y canalizar la energía en algo potencialmente transformador. Desde las prácticas espaciales, en la intersección entre lo global y lo local, entre el arte, la arquitectura, la fotografía o el ensayo surgen propuestas y reflexiones sobre el concepto de participar. Bajo el título "¿Alguien dijo participar?" se recogen en esta publicación algunas derivas sobre este concepto. De esta forma, sus autores Markus Miessen y Shumon Basar afirman: "La participación es simplemente una táctica de curiosidad cómplice, escalada al espacio en el que te encuentras"¹⁹, apelando a Michel de Certeau²⁰ cuando dice que la gente o "el practicante" es capaz de invertir la supuesta dinámica de poder en una situación dada se pueden desarrollar micro resistencias movilizadas a partir de las prácticas cotidianas: el débil se hace fuerte. Y esta resistencia puede adquirir una dimensión colectiva. Haciendo referencia a la participación, Hans Ulrich Obrist comenta: "¿Cómo debe ser el lenguaje para que favorezca la participación y la promueva? Creo que esta cuestión aún no se ha explorado en muchos ámbitos diferentes: por lo que creo que la cuestión crucial consiste en utilizar un lenguaje que la gente pueda entender y, finalmente, penetrar en su uso. Por lo tanto el proceso, en mi opinión, tomará más tiempo en adquirir forma. La participación es algo que debe empezar y, esto es algo que no se debe olvidar, dura para siempre"²¹. La creatividad, la acción colectiva y las prácticas artísticas que se ponen en relación con el barrio deben tratarse desde el cruce de diversas disciplinas: el arte, la arquitectura, el trabajo social y la política²². Estamos ante un panorama cambiante en lo que concierne a la acción colectiva, y que reclama una necesidad de extender los procesos de creatividad más allá de las disciplinas que tradicionalmente se han reconocido como sus capitalizadoras. Abordar ciertas prácticas desde la perspectiva de las disciplinas se torna obsoleto y carece de eficacia si lo que se pretende es expandir la capacidad de acción de la que puede dotarnos la creatividad entendida como herramienta y arma política que todo ciudadano posee cuando la pone en circulación y establece formas de relación con los demás. "La creatividad pasa a valorarse, en el sentido más extenso, no sólo como producción de objetos o formas novedosas, sino también como capacidad de resolver problemas y explotar recursos de modo inéditos"²³. Expandir la capacidad creativa, poder dedicar el tiempo y el esfuerzo necesario que ello supone en algo que pueda articularse colectivamente, ser capaz de infundir la confianza necesaria para poder compartir proyectos, adquirir la capacidad de comunicar para que los demás comprendan la necesidad de involucrarse en un proyecto, todo esto es ahondar en las estrategias de algo que corre el peligro de tornarse demasiado nombrado: la participación.

Las dudas que surgen sobre cómo abordar la participación, dónde aplicarla o cuándo impulsarla son menores si no tenemos definidos los porqués. La participación puede plantearse de forma simple

19 Miessen, Markus y Basar, Shumon. *¿Alguien dijo participar? Un atlas de Prácticas Espaciales*. DPR-Barcelona, Barcelona, 2009, p.29

20 de Certeau, Michel. *op. cit.*

21 Miessen, Markus y Basar, Shumon. *op. cit.*, p.18

22 Para más información ver <http://idensitat.net> y p. 1 y 2 de este texto.

23 García Canlini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007, p. 54

como un mecanismo para enredar a las personas. "Enredar" utilizado aquí en el sentido de hacerlas partícipes de una red pero también de barullo, de confusión, de meterse en algo que nos afecta a todos. Si no se tiene claro porqué es necesario activar un proceso participativo, qué es lo que se puede ofrecer y qué es lo que se quiere obtener, si no se conoce el espacio social donde se va a realizar, si no se hace transparente el proceso, mejor no "enredar" al personal. Si el objetivo consiste en multiplicar la capacidad crítica, posibilitar complicidades, generar procesos de intercambio de experiencias y promover algún tipo de cambio que afecte al contexto, entonces estamos potenciando la creatividad social para aplicarla a acciones colectivas. Es indiferente que se active desde las prácticas artísticas, las prácticas de dinamización sociocultural o las arquitecturas colectivas, ya que el objetivo es incitar algún tipo de cambio. De hecho, constituye una acción política porque engendra un potencial y una voluntad de transformación, ejerciendo el derecho que todo ciudadano tiene de participar en la construcción del mundo en el que vive. Para unos es el barrio, para otros la ciudad y para otros el continuo transitar entre distintos lugares. Participar en estos procesos de transformación es un derecho, tal y como ha señalado David Harvey "el derecho a la ciudad no es simplemente el derecho de acceso a lo que ya existe, sino el derecho a cambiarlo a partir de nuestros anhelos más profundos"²⁴. Pero también nos recuerda que es un territorio de confusión, conflictos y violencia como nos ha evidenciado la historia. La calma y el civismo han sido la excepción. La ciudad y los barrios han sido escenario de destrucción creativa, pero han sobrevivido y, a partir de nuevas acciones creativas, se han reconstruido, reinventado e incluso han planteado innovaciones. Todo proceso participativo conlleva esta práctica a la vez creativa y destructiva. Es por esto que asusta y los gestores políticos tienden a ejercerla bajo control. La concejalía de participación ciudadana que existe en la mayoría de municipios, más que un instrumento para potenciar la participación es, quizás en muchos casos, la herramienta para el control y domesticación de la participación.

El arte padece una crisis sistémica que hace que el momento actual sea muy potente a la hora de buscar vías alternativas y desarrollar prácticas que justifiquen su existencia y labor en el espacio social. Hay ganas de introducir cambios, hay mucha gente moviendo proyectos para poderlos llevar a cabo y todos necesitan aprender de la metodología de los otros para ser cada vez más efectivos.

Los procesos colaborativos se imponen en muchas de las prácticas contemporáneas. Hal Foster habla de una "promiscuidad de colaboraciones" en un texto donde problematiza los conceptos de participación y colaboración en el arte contemporáneo que, según él, conlleva a generar una "promiscuidad de instalaciones"²⁵ que son la que pueden verse en múltiples bienales. Instalaciones que, siempre según Foster, aglutinan numerosos textos, vídeos, objetos, ocasionando un efecto más caótico que comunicativo. El arte que se genera en estas circunstancias, en muchos casos, plantea problemas de visualización en los tradicionales espacios de representación. En este tipo de trabajos adquieren importancia de base numerosos elementos como las discusiones, los encuentros, las vivencias y los acuerdos. Son todos ellos parte imprescindible del proceso de socialización creativa. Constituyen en muchos casos la propia obra. Este tipo de procesos no son fácilmente traducibles en el limitado espacio expositivo, aún esencial en el ámbito del arte. Los proyectos basados en procesos colaborativos y participativos, no pueden analizarse desde la lógica de la habitual puesta en escena, forman parte de un territorio de transversalidad que promueve nuevas prácticas culturales capaces de incidir de manera activa en el contexto social.

En este caso, debemos hablar de acción cultural, más que de arte, arquitectura, economía, legislación o cualquier otra disciplina relacionable con algunos de los matices que tienen los trabajos que se presentan en esta publicación. La acción cultural, según Teixeira Coelho, consiste en establecer puentes entre las personas y el proyecto, permitiendo que éstas participen en el universo cultural. El proyecto actúa de mediador para que las personas se relacionen y desarrollen su dimensión creativa en un ámbito común o compartido. Uno de los objetivos consiste en disipar la incomunicabilidad social a través de disminuir "la tentación a la inercia y a la pasividad que indistintamente afectan a la mayoría en los tiempos de comunicación de masas"²⁶. Plantear que estos proyectos forman parte de una acción cultural es reconocer que son proactivos en una labor socializadora en la que se fomenta el espíritu crítico, se formulan alternativas a partir de la creatividad, se construye una experiencia de coparticipación y, en algunos casos, induce a una continuidad a más largo plazo, actuando de germen, vivero, herramienta o reactivador de otros proyectos.

²⁴ Harvey, David. "El derecho a la ciudad". [artículo en línea]. Kaosenlared.net, en: <<http://www.kaosenlared.net/noticia/el-derecho-a-la-ciudad>>, 2008, [consulta: 30/11/09]

²⁵ Foster, Hal. "Chat Rooms//2004". En Bishop, Claire (ed.). Participation. London: Whitechapel Gallery. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006, p. 190-195

²⁶ Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009

SKY LIMIT WALLED CITY

Plataforma de Arte
Público en la Antigua
Ciudad Amurallada
de Lahore, Pakistán

KUNSTrePUBLIK
MATTHIAS EINHOFF,
PHILIP HORST,
MARKUS LOHMANN,
DANIEL SEIPLE,
HARRY SACHS

KUNSTrePUBLIK alquiló un loft con terraza con vistas al mercado de la ciudad, como espacio de producción, exposición y debate sobre el arte público que recibió el nombre de *Sky Limit Walled City*. El espacio, entre dos terrazas en las que los niños juegan, las mujeres secan la ropa y los hombres rezan, se afeitan o construyen palomares, se sitúa sobre un mercado donde los edificios están adosados, sin ningún espacio entre ellos, donde todo espacio vacío ha sido utilizado de manera práctica y donde todos los vecinos se conocen. Esta estructura arquitectónica, desprovista de reglamentos de zonificación, y la estructura medieval del mercado son visualmente bombardeadas cada día con productos tanto tradicionales como occidentales.

Sky Limit Walled City ofrecía una perspectiva poco frecuente para pensar y generar arte in situ. La interacción del arte contemporáneo con este barrio, en su gran parte conservador, subvierte acercamientos y respuestas. Como si se tratara de construir un edificio, *Sky Limit Walled City* invita a la creación de más espacios y estratos en este lugar dinámico. En noviembre de 2008, KUNSTrePUBLIK produjo la primera exposición en *Sky Limit Walled City*. Este espacio es ahora gestionado por un grupo de artistas locales con el objetivo de seguir generando interacción local.

El proyecto Lahore Residency 2009 tuvo lugar en noviembre de 2009 organizado por el colectivo Vasl Arts en cooperación con Anne Marie Schimmer House (Lahore Goethe Institut). Durante un periodo de dos semanas artistas de Pakistán, India, Irán, China, Escocia, Nepal y Alemania compartieron casa y trabajaron en proyectos in situ en la ciudad de Lahore.



Skylimit Walled City - indoor platform

Skylimit Walled City - outdoor platform





SkyLimit

WALLED CITY



Harry Sachs *Occidental Ceremony*

Coche de lujo, burros, toros, cuerda

Occidental Ceremony es una procesión ficticia con dos burros blancos, dos toros blancos y un coche, un Mercedes blanco. El coche fue remolcado por estos cuatro animales por las calles estrechas del centro antiguo de Lahore hasta que se quedó atascado.

Todo el mundo podía unirse al recorrido, transformando el lujoso automóvil importado en un sencillo medio local de transporte público.

Philip Horst *Boxed*

Caja de madera, 5 hombres, camión tirado por caballos

Un taller local confeccionó una caja grande de madera, típica del transporte de piezas de arte. Un hombre blanco fue después transportado dentro de la caja en un camión tirado por caballos por las calles de Lahore. Llegando a la ciudad amurallada, cuatro hombres transportaron la caja por los viejos callejones, juntándose con las numerosas personas que recogen cajas de cartón. En la terraza de *Sky Limit*, la caja se colocó abierta en el suelo, y el hombre europeo salió de ella.

El trayecto de *Boxed* fue documentado por cámaras de vídeo situadas dentro y fuera de la caja. Se editó un vídeo de 3 minutos que se mostró como una proyección a pequeña escala en una pared y desde el interior de la caja.

Matthias Einhoff y Markus Lohmann *White Cube*

En su trabajo *White Cube*, Markus Lohmann y Matthias Einhoff cuestionan el cubo blanco como un estereotipo significativo de su origen cultural, mediante la utilización de otro estereotipo de la producción industrial: la piratería de productos.

Situado en la terraza interior del espacio que llamamos *Sky Limit Walled City*, en el principal distrito comercial de Lahore, Lohmann y Einhoff construyeron el interior de la planta instalando el cliché de una galería de Europa occidental del cambio del milenio: suelo gris, paredes blancas y un escritorio fabricado con cemento con un ordenador Apple Notebook

blanco encima. Al fondo suena un clásico de la música *lounge* "La Femme d'Argent" de Air, mientras que la gente disfruta de una botella de cerveza Becks.

Todos estos artefactos están confeccionados por artesanos locales y con materiales disponibles en la parte vieja de la ciudad, utilizando técnicas que normalmente se aplican en un proceso de duplicación: botellas de cerveza fabricadas con resina fundida y con etiquetas pintadas a mano, una mesa parecida a cemento impresa sobre una lámina, un Notebook hecho de mármol blanco, y dos músicos de Lahore interpretando la canción de Air con tablas (un instrumento de percusión muy popular) y tambores.

Dentro del contexto de una galería escenificada, esta imitación perfecta de productos occidentales realizados por artesanos pakistaníes representa una versión distorsionada de la antigua noción aristotélica de mimesis como prototipo de la expresión artística.

Con el montaje de esta pseudo-galería en el contexto del espacio del proyecto *Sky Limit*, Lohmann y Einhoff cuestionan sus posibilidades reales como artistas de intervención en el espacio público sin colonizar o aplicar preconcepciones de *extranjero* o *exótico*. Más que opinar sobre una cultura desconocida, optan por dirigir la atención hacia esta forma de la representación occidental burguesa y desarrollar un punto de partida fresco para dar una mirada sincera hacia el exterior.

Ayesha Jatoi *How Many Women* 6m x 3m

Impreso en tejido montado en una valla publicitaria

Este proyecto fue concebido después de que la artista llevara la cuenta de cuantas mujeres veía cada día durante una semana en el área de la ciudad amurallada de Lahore. En general, y en relación al número de hombres, no se ven muchas mujeres solas dentro del paisaje visual de la ciudad antigua. Este hecho genera la ilusión que ciertas áreas de la ciudad interior son hostiles a la presencia de mujeres, especialmente a la de una artista joven aventurándose en ellas para "hacer arte público". La artista decidió desafiar esta aparente hostilidad y plantear una pregunta en el idioma local, el Urdu, "aap ko abhi kitni aurataein nazar aaraheen hai?", es decir, ¿Cuántas mujeres puedes ver en este momento?





RODEANDO LA PLAZA:

Notas sobre la ausencia
de un público

ADNAN MADANI
(KARACHI / LONDRES)

Teherán

Mirando en la televisión los recientes acontecimientos en Teherán después de las elecciones presidenciales, me llamó la atención la interdependencia entre la planificación urbana y las posibles formas de la revolución. A medida que me familiarizaba, por el flujo constante de noticias, con los nombres de los barrios que nunca he visitado y su importancia para el conjunto de sus habitantes, me preguntaba cómo el presente levantamiento podría ser diferente si las diversas proximidades y conexiones que componen esta ciudad bulliciosa hubieran sido radicalmente diferentes. Después de todo, es la restricción de cualquier espacio lo que posibilita la formación de una multitud, a diferencia de una multiplicidad de personas indiferenciadas. El desbordamiento de este espacio crea la idea de un "público", entendido como un excedente del marco visual (que es, en términos de hoy en día, casi exclusivamente el marco de la cámara). En el mito de los movimientos revolucionarios no es accidental el papel que adquiere la plaza de la ciudad. La plaza es un cuidadoso simulacro de tierra desnuda, o de lugar que no está limitado por vías o carreteras que van hacia alguna parte. Es también el espacio de la sociabilidad, ya que su esencia está íntimamente ligada a la idea de la gobernabilidad. ¿En qué otro sitio la gente puede caminar con la impresión de que es libre de girar en cualquier dirección, sólo para enfrentarse en cada opción con las edificaciones y los símbolos más poderosos del estado, la sociedad y la iglesia? Sin embargo, es la ocupación masiva de estos espacios, hasta el punto de su desbordamiento, lo que nos ha dado algunas de las imágenes más impactantes de las sublevaciones del siglo XX como la de la plaza de Tiananmen o la de Azadi. Del mismo modo, estamos familiarizados con la transformación de una calle en una *marcha*, es decir, con la confusión o la negación de las posibilidades direccionales que caracterizan las protestas de gran alcance y su presentación en los medios: rara vez se muestran los últimos rezagados de la marcha; para ser eficaz visualmente, una protesta debe extenderse hasta el infinito más allá de una calle, verterse como un río en el mar, en el tumulto de una plaza. En resumen, la plaza es el nombre que yo le doy a un lugar de vivencia pública y extática que existe temporal y espacialmente fuera del presente o del cuerpo presente¹.

Lahore

Pakistán, vecino del este de Irán y un país con tensiones político-teológicas similares, está en un proceso de escisión con su pasado desde su memoria. Este movimiento hacia el olvido es, de hecho, un intento de desenredarse culturalmente e históricamente de su ubicación geográfica en el sur de Asia, y atrincherarse en una concepción de historia puramente islámica como la recreación de una época dorada. Como resultado, las historias de Pakistán oficialmente aprobadas se han vuelto, cada vez más, historias del Medio Oriente. Esta obsesión por el paisaje desértico, donde se originó el Islam ha acompañado una oleada creciente de amplio desconocimiento o desprecio por todo lo que no es islámico, o de origen árabe². Un ejemplo: Lahore es la más venerable, la más histórica de las ciudades de Pakistán, pues aún contiene el corazón de una ciudad de la antigüedad, ruinas medievales y monumentos dispersos de la que fue una capital mogol. Cumple pues con la condición de un cierto tipo de ciudad debatido por Freud en *Civilización y sus descontentos*³ y ejemplificado por Roma, con sus muros en ruinas, apestando a pasado.

1 También vale la pena recordar que las plazas originales fueron posiblemente la convergencia de cruces, los espacios negativos congruentes con las arquitecturas del gobierno, la religión y del mercantilismo. Las grandes vías llegaban a la plaza del mercado o a la plaza de la iglesia o a la plaza de la ciudad, o bien se extendían hacia las afueras. En cualquier caso, es en la plaza donde tuvo lugar la socialización moderna a través de una multiplicidad de miradas, también hizo posible la *auto-reflexividad* (sé que puedo ser visto). Es también donde se hace evidente la posibilidad de elección (de velocidad, dirección, actividad). Me gustaría decir que la plaza o sus equivalentes son los lugares del nacimiento del "público" como un imaginario social común.

2 La desmitificación sistemática del pasado puede ser vista como parte de una desconfianza del Islam hacia el mito, especialmente hacia los mitos asociados con *jahiliyya* o la época pre-islámica de la ignorancia. Este recelo es la esencia de varios proyectos históricos islámicos y actitudes temporales que no son suficientes para eliminar cualquier duda sobre la falta de orígenes mitológicos de esta religión. Para un estudio detallado, ver: Philip F. Kennedy, "The Discovery at Mada in Salih: Myth or Artifact?" *The Journal of the American Oriental Society* 118.3 (1998). Del mismo modo, la ciudad islámica moderna tiende a ser efectivamente desmitificada en términos de su relación con su propio pasado.

3 Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*, trans. David McClintock. London: Penguin, 2002.





Para Freud, este tipo de ciudad funciona como una metáfora medio exitosa de una memoria dañada, privada de la capacidad infinita de recuerdo de la que es capaz una mente normal. Superficialmente, Lahore, parece disparar este tipo de mecanismo de la memoria, con la ciudad vieja amurallada por la nueva, edificios medievales situados en la sombra brutal de la exigencia pura del hormigón. Sin embargo, aunque Freud deja de lado esta metáfora de manera imprecisa, me gustaría ampliarla, con carácter provisional y sin justificación. Una ciudad *puede* ser vista como una especie de memoria o de archivo (si bien dañado o imperfecto, ya que un edificio antiguo y uno nuevo, obviamente, no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo). Pero si hemos de asumir esta relación de equivalencia o metafórica, ¿qué tipo de estructura arquitectónica vemos en Lahore que se presta a la idea de un espacio público o con una conciencia pública? En otras palabras, ¿una arquitectura que se preste a la idea de espacio de un público? Sostengo que no hay ningún lugar de este tipo en Pakistán, porque la ciudad oculta activamente su memoria, su arquitectura histórica, rompiendo las relaciones entre forma y función. Sin una relación con el pasado, incluso con el pasado como idea, *no hay* posibilidad para un público de imaginarse; o más concretamente, no hay posibilidad para un individuo de imaginarse a sí mismo como parte de un público. La plaza, en sus diversas manifestaciones, es simplemente un ejemplo de cómo el ser humano encuentra “su forma extática” en una ciudad. La nueva ciudad de Lahore, sin estos espacios públicos amplios, sin la consideración para la cohabitación visual del pasado y presente, no está relacionada con lo antiguo -excepto por los desajustes de coherencia. Lo antiguo es como una herida que está cubierta por una costra, o, para seguir una línea freudiana, como una memoria reprimida, y aquí se sugiere otra estructura: Torok y Abraham, en sus análisis de la fantasía⁴ describen la herida psíquica como una bóveda o cripta, donde el recuerdo del trauma se mantiene invisible. Sin embargo, esta cripta en sí misma puede ser el origen de una poderosa evocación de la psique, aún cuando la herida original se reprima a través de la fantasía y el deseo hacia el objeto reprimido o la memoria. En un país islámico, todo lo que no es del desierto imaginado de La Meca y La Medina es una herida⁵. El pasado, Hindú, Sikh, idolatría cristiana, es un trauma. La destrucción de la posibilidad de un público, la invasión de espacios públicos, la cobertura de la herida y sus huellas, estas son las acciones desesperadas y violentas de los fabricantes de criptas, los ideólogos, o bien de la propia ideología, sin restricciones y poca oposición. No hay público, sólo la Ummah⁶. El deseo en sí mismo es el enemigo.

Berlin/Lahore

El colectivo KUNSTrePUBLIK (conocido por presentar proyectos de arte público en el marco de *Skulpturenpark Berlin-Zentrum*)⁷, con sede en Berlín, dirigió un proyecto reciente que involucró, en parte, la identificación de un edificio genérico de hormigón en el centro de la antigua ciudad-cripta de Lahore, y la conversión de su piso superior en la simulación de una galería de arte europea. De hecho, no sólo funcionó como un espacio virtual, simulado, también durante un tiempo lo hizo como una galería de arte real el día de una inauguración, con sucedáneos de botellas de cerveza (hechas a mano en el bazar vecino) colocadas hábilmente en el suelo, portátiles

4 Abraham, Nicolas y Torok, Maria. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trans. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

5 El gran teólogo e historiador Ibn Khaldun escribe sobre los beduinos que no saben cómo construir edificios duraderos o buenas ciudades, ya que sólo buscan pasto para sus camellos y no otras ventajas climáticas o infraestructurales, que una ciudad debe tener (Ibn Khaldun, *Al Muqaddimah*, trad. Rosenthal, (Princeton, 1989). Tal vez esta actitud de anti-civilización, que persiste en algunas tribus de beduinos que actualmente rechazan las fronteras nacionales, también está vinculada a una relación particular con la historia y la memoria que está en desacuerdo con la “unidad de archivo” de la civilización como la conocemos.

6 (nota del traductor) Palabra que significa comunidad o nación. Se suele utilizar para referirse al conjunto de naciones-estado que pertenecen al mundo Árabe.

7 Es interesante señalar que los parques también son sitios o simulacros de un patrimonio común original, ahora extinto, de una vida desnuda; pero en tanto que simulan la selva, aunque una versión doméstica de ella, no son sitios para la formación de un Público o para la reunión de una multitud. Son, sin embargo, lugares con un éxito extraordinario para un comportamiento tribal o herético o perverso, fuera de la sociabilidad de masas o de la mirada del gobierno.

MacBooks blancos (tallados por el fabricante local de lápidas de mármol) sobre el mostrador de recepción, un grupo de música tocando en directo e intentando crear un ambiente “enrollado” con los instrumentos vendidos en tiendas de música de la zona y utilizados frecuentemente en los famosos burdeles de la ciudad vieja. ¿Es incongruente pensar en un evento tan privado, una “falsa inauguración” visible sólo para los que saben de ella, como un proyecto de arte “público”? Creo que se realizó algo que he tratado de esbozar, implícito en el trabajo. Es decir, no hay manera de acercarse a la esfera pública en el Pakistán de hoy, excepto al mirar la represión existente y la forma de esta represión. La galería que KUNSTrePUBLIK creó, acunando los artefactos muertos de una cultura artística (de la que ellos mismos hablan, o soportan como si se tratara de un virus), es en sí misma una bóveda o una costra. Es decir, la cripta dentro de una cripta: un fantasma persiguiendo un fantasma. ¿Qué es lo que se logra o se abre gracias a este intercambio? Por supuesto, la galería vacía destaca el hecho de que ninguna galería o espacio expositivo está realmente vacío.

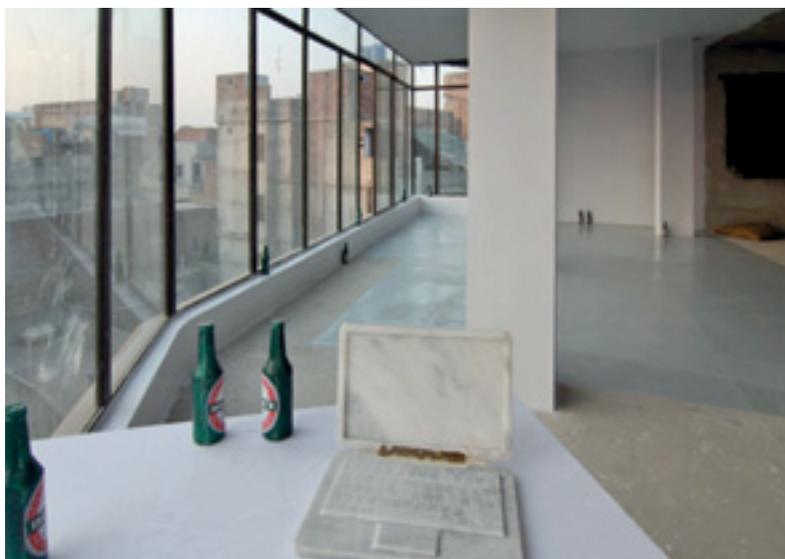
La disposición y las convenciones institucionales a la hora de “mostrar” un trabajo, requieren técnicas especiales de apoyo invisible, y son a su vez la primera clave para entender el código del arte contemporáneo. Pero más allá de este punto, la galería vacía (*Sky Limit-Walled City - plataforma interior*), al no ser invisible, al mostrarse a sí misma en lugar de a una colección vendible de productos culturales, fracasa conscientemente en su objetivo de lograr una posición trascendente en relación con la propia cultura. *Sky Limit*, como espacio y como evento, sigue siendo totalmente inseparable de la red ineludible de la ciudad que la aloja, ya que siendo completamente distinto, el proyecto está inmediatamente y sin demora *incorporado* al cuerpo de la ciudad. Esto señala una política artística que resiste la idea de un arte sublime que trasciende pero a costa de la esclavitud a su apoyo, sin embargo también es una estrategia necesaria, dada la aparente ausencia de espacios públicos “adecuados” en esta ciudad de callejuelas estrechas atestadas por coches todo terreno y de amplias vías de asfalto bloqueadas por carros de burros.

Karachi

Estoy ahora escribiendo estas generalizaciones breves y especulaciones exageradas, en una ciudad que no es tan antigua como Berlín o Teherán o Lahore, pero que es más grande que cualquiera de ellas. Karachi es una ciudad costera que se extiende hacia todas las direcciones en una vasta franja donde los distritos comerciales, tugurios y barrios elegantes se mezclan sin orden, ensartados o apretados cuando la presión de la población o de la demanda o la oferta lo requieren. De nuevo, esta no es una ciudad diseñada alrededor de posiciones de ventaja o características naturales. No es posible abarcar las relaciones estructurales o geográficas del lugar, dado que las colinas parecen desiertos atravesados por caminos y el mar esta oscurecido por las construcciones ilegales. Esta ciudad, aún más que Lahore, es una ciudad sin público; una ciudad de las “masas”, de gente invisible e incoherente. Sin embargo, aquí, a orillas del Mar de Omán, vuelvo a pensar en Freud y su discusión en *Civilización y sus descontentos*, de los “Ozeanisches Gefühl”, el misterioso sentimiento de estar conectado a algo oceánico y más grande que uno mismo, lo que supuestamente constituye un sentimiento religioso. Freud, el más humano de los hombres de ciencia, profesa estar sorprendido por esta conexión, al no haber experimentado nunca un sentimiento parecido y explica la presencia de esta sensación en algunas personas como un recuerdo anterior a la desconexión del individuo del resto del mundo para formar el “yo” del ego individual.

¿Pero es necesario que este sentimiento se dirija únicamente hacia un dios, o hacia el rey, o el imán, o “el gran Otro”? Tal vez esta sensación de estar conectado, interdependiente, es en sí misma la experiencia de notoriedad que estoy tratando de definir aquí: el sentimiento de existir fuera de uno mismo, a la vista de los demás, también a la vista de algo más impersonal e inhumano, tal vez de la “Historia”, o de un tipo especial de temporalidad.

Plazas o monumentos nos ofrecen lugares geométricos alrededor de la memoria, o la imagen compartida, con la cual se forma un público. ¿Es esto algo bueno en sí mismo?, ¿son la existencia de un público y la existencia de espacios públicos, complementos necesarios de la civilización?, ¿son los espacios públicos urbanos los únicos que sirven para hablar del malestar de la civilización?, ¿cómo se prueba la inevitabilidad de esta apertura y de este proceso de civilización?, ¿y es la ausencia de un público como tal -o incluso la ausencia del arte- una oportunidad para nuevas políticas y estrategias en partes del mundo que están "en desarrollo"? ¿con qué fin? Estas son posibilidades a explorar para el arte público y las revoluciones.





MAPA DE MATARÓ:

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

*Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.*

El tiempo presente y el tiempo pasado
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido
Tienden a un solo fin, presente siempre.

T. S. Eliot, *Four Quartets*

Mapa de Mataró forma parte del proyecto *El revés de la trama*, concebido a partir de la realización del taller *Derrotas alternativas: Now/here Mataró* (Can Xalant, Septiembre-Octubre 2008). Un grupo surgido de ese encuentro y constituido por Roser Caminal, Ismael Cabezado, Laura Marte, Cecilia Postiglioni, Daniela Ortiz y Anna Recasens ha trabajado en una investigación en torno a la delimitación de "otra" geografía de la ciudad mediante el trazado de itinerarios susceptibles de permitirnos recorrer la historia local de un(os) modo(s) que hagan posible dar constancia, simultáneamente, de aspectos que normalmente son contemplados de forma aislada, encasillados y congelados en el tiempo, cercados en espacios específicos; una visión transversal que parte, precisamente, de unas no trazadas geografías de la cotidianeidad, poniéndolas en relación con los procesos globales de los que son tanto consecuencia como protagonistas.



Trabaja más, trabajando menos

Alivia descargas de datos 3 veces más rápido con la nueva tarjeta. También amplia 3G de Vodafone. Porque tienes hasta 1.8 MB por sec. Trabaja más rápido y así, dispones de más tiempo libre para ti.

Tarifa plana desde 32€/al mes*





El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice y ese “no dicho” sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice.

Michel Foucault, *La arqueología del saber*

Nuestro *Mapa de Mataró* se propone desenredar la madeja de la Historia en múltiples historias a modo de rizoma a partir de la red tejida por el hilo recurrente de la industria textil en Mataró y de aquellos temas con que ésta se entrelaza en el tiempo: la crisis del capitalismo industrial o la globalización de los mercados, pero también, y sobre todo, el modo en que el poder y la violencia se hacen carne directamente sobre los cuerpos y las vidas de los individuos en forma, por ejemplo, de los movimientos masivos de personas movidas por la demanda de mano de obra, o la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo asalariado y al espacio público; una propuesta de cartografía poliédrica y flexible, versátil, capaz de acoger y responder a la multiplicidad de perspectivas que conviven en el territorio y sus memorias.

En la tragedia griega el centro del escenario lo ocupaban casi siempre los héroes, únicos que se hallaban en contacto directo con los dioses. La vida cotidiana tenía reservado, sin embargo, un espacio subalterno y sin rostro: el del coro. Lo formaban las mujeres, los niños, los esclavos, los viejos, los mendigos, los inválidos...



José Nun, *La rebelión del coro*

Se han acotado temas, definido sus límites y establecido un esquema en forma de constelaciones de relación y derivación entre los diferentes objetivos a fin de que no se desvanezcan los objetivos comunes. A este efecto, la inclusión de una perspectiva de género -que ha sido una problemática constante y a su vez ha sufrido una ausencia de consideración adecuada a su importancia- se constituye en eje móvil y permanente del proyecto.





Con la ciudad ocurre lo mismo que con todas las cosas sometidas a un proceso irresistible de mezcla, de contaminación: pierden su expresión esencial y lo ambiguo pasa a ocupar el lugar de lo auténtico.

Walter Benjamin, *Dirección única*

El propio formato elegido para la ejecución del proyecto, el mapa, implica un rechazo de la narración autoritaria y lineal: se trata de un plano sobre el que desplegar una propuesta de posibles lecturas, de recorridos por la memoria del territorio.

At the still point of the turning world

En el punto quietado del mundo en rotación

T.S. Eliot, *Four Quartets*



LA TERCERA ENCRUCIJADA

(telegrama
de arte público)

MARTÍ PERAN

Desde las últimas décadas, la cuestión del arte público arrastra una enorme colección de debates con distinto tino y de diversa fortuna. Quizás sea por esta larga tradición que, a medida que se acumulan nuevos aportes, estos deban adentrarse en los matices más incómodos del asunto. En el interior de este proceso – como sucede con cualquier otro tema – es fácil que se produzca una atomización del problema que acabe por instalarlo en sus anécdotas. En otras palabras, aún siendo necesario madurar el debate, éste no puede caer en un pozo sin boca, olvidando el plano en el que se origina su propia razón de ser. Con el objetivo de paliar esta posible deriva, vamos a intentar con estas notas reconocer la encrucijada en la que se hallan hoy las prácticas artísticas en el espacio público en función de sus anteriores derroteros y, mucho más importante, en función de sus relaciones con el espacio social.

En la definición más habitual del arte público se han distinguido, de forma sucesiva, dos encrucijadas. Sin embargo, como trataremos de resumir, ambas resultaron escasas para dar cuenta del objetivo último al que deben apuntar este tipo de prácticas. La primera demarcación, un tanto obvia, se establecía entre dos alternativas posibles. De un lado, la tradicional noción del arte público derivado de la escultura pública y la lógica monumental y, del otro, la necesaria superación de esa banal utilización del arte para una museización de la ciudad, mediante la apuesta por unas prácticas de reconquista del espacio público y de rescate de la misma esfera pública como territorio para la cultura crítica. Es indudable que esta primera disyuntiva se resolvió, sin que ello conlleve ninguna paradoja, con el doble triunfo de ambas alternativas. Mientras la convencional lógica del monumento se ha mantenido como un género perfectamente arraigado para la mayoría de las políticas públicas ordinarias, la defensa de unas prácticas de arte público comprometidas con la definición participativa del espacio social, se ha impuesto claramente, a su vez, en el seno de la teoría del arte y de la promoción de eventos culturales.

La apuesta por la reconquista del espacio público se adueñó de los debates teóricos gracias a sus innegables bondades. En oposición a la disciplina de lo monumental con las narrativas hegemónicas, las prácticas artísticas que se oponían a esa tradición abogaban por idear mecanismos para que los agentes sociales resolvieran sus propios procesos de representación, exploraron el negativo silenciado de la memoria y promovieron intervenciones más preocupadas por la creación de valor de uso que por la simple producción de objetos materiales. Sin embargo, todo este equipaje de compromisos muy pronto exigió matizar las teorías y pulir las herramientas adecuadas en función de la prioridad de los objetivos para cada actuación, de manera que, resuelto el debate frente a la tradición monumental, la primera encrucijada quedó atrás a la espera de una introspección más afinada.

La segunda demarcación no tardó nada en abrirse y, de algún modo, fue una consecuencia directa de la cooptación de las prácticas de arte público en el interior del marco institucional. En efecto, cuando parecía que la estrategia estética que envolvía a lo monumental era definitivamente superada por unas prácticas menos formales y más atentas a los contenidos que ponían en circulación, el Museo se convirtió en el principal valedor y promotor de la idea misma de arte público, provocando una nueva disyuntiva entre lo que se llamó el artista político y el artista operador. El primero, entronizado gracias a ese interés del propio Museo por el arte público, era aquel que se aproximaba a los conflictos sociales sin modificar las condiciones reales que propician la generación de su producción simbólica. En otras palabras, el artista político era el hacedor de documentos visuales prestos a incorporarse a los fondos de la colección de cualquier institución, sin que su trabajo tuviera ninguna capacidad de intervenir y modificar la realidad de la que se nutría. Frente a esta nueva estetización de lo público, el artista operador, por el contrario, se distinguía por actuar fuera del contexto institucional y en el interior mismo de las situaciones reales a las que se refería, incorporando su habilidad y creatividad a una dinámica social previa que, mediante este aporte artístico, podía amplificar sus demandas y su visibilidad. Esta nueva encrucijada entre el artista político y el artista operador, sin embargo, también se resolvió pronto y con suficiente astucia, al menos, para volver a dilucidar el debate con sospechosa equidad. En efecto, de nuevo

ambos contendientes saldaron con fortuna sus quehaceres, aunque ahora este doble triunfo se gestionó de un modo distinto al planteado en la anterior encrucijada ya que, la salomónica solución, consistió en fusionar ambos perfiles para un mismo resultado. El proceso para dar con esta conclusión fue sencillo; de una parte, como era previsible, el artista operador es el que se adueñó de la escena en el renovado debate teórico, de modo que, como no podía ser de otra forma, sus propios trabajos, postproducidos como era debido, de inmediato substituyeron a los del artista político sobre los muros del mismo museo que este ocupaba con anterioridad. No resultó tan complejo como cabía temer.

La situación que se alcanzó tras la segunda encrucijada, aceptando ahora su excesiva simplificación, es todavía, en buena medida, la que caracteriza el panorama actual. Esto conlleva que el debate sobre las prácticas de arte público quede sesgado en exceso por los determinantes institucionales y museográficos que las afectan, en menoscabo del necesario examen de sus perspectivas conceptuales, sus fundamentos ideológicos y sus condiciones de posibilidad. De algún modo, sucede pues que continúa pendiente aquella autoreflexión necesaria tras ventilarse la primera demarcación. Es desde esta perspectiva que sugerimos reconocer un punto de partida que permita dilucidar los términos del debate y, en consecuencia, aportar herramientas para establecer criterios de juicio frente al torrente de prácticas en el espacio público. Esta línea de salida puede ser muy sencilla.

En el estudio del espacio social es imprescindible distinguir entre el acontecimiento urbano y la estructura comunal. El primero deriva de las prácticas reales, más o menos informales y espontáneas; mientras que la comunidad aparece como una realidad cristalizada que, de algún modo, cierra los acontecimientos en el interior de una barrera de preceptos y de comportamientos para garantizar la ilusión de la paz y la cohesión social. No es necesario ahondar en la evidencia de que existe una larga tradición por parte de las ciencias sociales respecto al interés por lo inestable de los acontecimientos urbanos; del mismo modo que la organización y control de las prácticas sociales al servicio de un proyecto de ciudad tiene en el urbanismo su más eficaz herramienta. Establecida esta disyuntiva para cualquier tipo de aproximación al espacio social, cabría ahora preguntarse si los proyectos artísticos ideados en y para el espacio público apuntan hacia el análisis de los acontecimientos o, por el contrario, auxilian a los procesos de cohesión e integración de los mismos hacia el horizonte de lo comunal. Ésta podría ser la tercera encrucijada frente a la que deberían reconocerse y posicionarse las prácticas artísticas en el espacio público.

Los proyectos artísticos que investigan los acontecimientos (más allá de comportarse como narraciones fascinadas con lo accidental e imprevisto y que, desde este prisma, deberían analizarse como síntomas del aburrimiento del bienestar y de su pereza imaginativa) tienen por función esencial interpretar esos mismos acontecimientos como indicadores de los conflictos, las diferencias y los códigos de exclusión que operan en el interior del espacio público. Este imperativo inequívoco para con el arte público del acontecimiento, sin embargo, puede resolverse por igual mediante técnicas de detección o de intervención. Nótese que, en esta doble posibilidad, en efecto, se mantiene el eco de la anterior disyuntiva entre el artista político que permanecía a distancia, y el artista operador que se introducía activamente en su objeto de análisis, de ahí que ahora será ya ineludible matizar los procesos y las herramientas de trabajo de manera que el debate no se detenga en esta misma oposición.

La detección de conflictos y fisuras es, efectivamente, un tipo de práctica artística sometida al constante peligro de derivar en la simple representación del acontecimiento, sin capacidad ninguna para modificar las condiciones desde

las que se producen sus propias imágenes. De ahí que el proceso más común de aproximación al acontecimiento prefiera resolverse ideando procedimientos cartográficos que permitan localizar, cuantificar y denunciar en lugar de deslizarse hacia la representación. La cartografía se ha convertido, así, en todo un género; pero cabe recordar que la misma ciencia cartográfica ha sido un instrumento habitual del poder para controlar el espacio determinando, el lugar de las cosas y su grado de visibilidad. En consecuencia, para este tipo de prácticas artísticas, el auténtico reto consiste en idear mecanismos y perspectivas conceptuales que permitan levantar cartografías bien distintas de las convencionales, ya sea acentuando su registro flexible (mapas débiles, obligados a una constante actualización y/o conscientes de su condición de documento en tiempo real) o mediante aproximaciones que descompongan la convencional territorialización del espacio.

A su vez, las tácticas de intervención en el propio conflicto contenido en el acontecimiento participan de un giro estético radical: la comprensión del arte, ya no como una narración de historias cerradas, sino como la creación de dispositivos para facilitar que las historias ocurran. Este giro, a su vez, conlleva una larga suerte de consecuencias. En primer lugar, provoca un cruce de saberes entre la creatividad artística y todos aquellos conocimientos subterráneos que subyacen en el acontecimiento (reciclaje, sabotaje, invisibilidad, ...). En segundo lugar, la intervención obliga a operar desde una perspectiva parcial y local, de implicación con el acontecimiento concreto, que convierte en inoperante el mismo proceso de trabajo en otros contextos y circunstancias. Sin embargo y, finalmente, la intervención, en la medida que aspira a participar en tiempo real sobre el acontecimiento, también deviene colaborativa con la fuerza de transformación social que late en el interior del mismo acontecimiento. Este es el punto determinante de nuestra argumentación sobre la tercera encrucijada. En efecto, los proyectos artísticos de intervención en el acontecimiento, a pesar de que no persiguen paliar el conflicto, sino detectarlo o incluso provocarlo, contribuyen a una mayor propagación de esa potencia transformadora, con lo cual aceleran la posible articulación de procesos de autoconciencia de quienes padecen el conflicto. Esta suerte de *empowerment* o proceso de capacitación es el que abre las puertas a la posibilidad, muy estrecha, de un arte público comprometido con los procesos de cohesión comunitaria.

La contribución a la cohesión social puede interpretarse desde dos perspectivas bien distintas. En primer lugar, puede entenderse como un auxilio a las aspiraciones y narraciones de las clases hegemónicas para silenciar el espacio social mediante distintos contratos y consensos. Esta ilusión de paz social siempre conlleva, necesariamente, un olvido de cualquier acontecimiento urbano que pudiera perturbarla, de modo que, cualquier proyecto artístico con vocación pública en esta dirección, en primera instancia, no alimenta más que la cancelación de su propio origen. Descartado.

La segunda perspectiva para plantear una contribución a la cohesión social, reside en el potencial del arte público del acontecimiento como promotor de los procesos de autoconciencia. En efecto, sólo en la medida que los proyectos artísticos que intervienen en el conflicto puedan dotarlo de herramientas para que las fuerzas sociales que subyacen en él se articulen de forma comunal y se movilicen por objetivos comunes, entonces, estos mismos proyectos, en lugar de contribuir a una conservadora cohesión social, lo que facilitan es la vertebración de nuevos agentes capaces de incorporarse al espacio social donde se deliberan constantemente las diferencias. Éste es el estrecho horizonte de posibilidad para las prácticas artísticas en el espacio público animadas por la ilusión de la cohesión social: no fortaleciendo los pactos establecidos, sino provocando la aparición de nuevos interlocutores sociales que obliguen a renovar permanentemente los contratos sociales.

ANTIMUSEO:

Centro Portátil
de Arte
Contemporáneo

TOMÁS RUIZ-RIVAS

Este proyecto se condensa en el comentario de un joven artista cuando supo que organizábamos nuestras actividades en la periferia de la Ciudad de México: habíamos olvidado la difusión, *nadie* se estaba enterando, *nadie* lo estaba viendo. De eso es precisamente de lo que trata el proyecto: de los que son alguien y de los que son nadie; y qué es lo que hace que seamos alguien o seamos nadie.

El *Centro Portátil de Arte Contemporáneo (CPAC)* es el punto de encuentro de dos líneas de trabajo que María María Acha y yo hemos desarrollado en el Antimuseo durante varios años: en primer lugar la que podríamos identificar con el NGPA de Suzanne Lacy¹, una expresión con la que esta autora ha intentado englobar una amplia tipología de prácticas artísticas que desbordan la concepción del espacio público como un lugar geográfico de propiedad o uso comunal para incluir en él la estructura de vínculos sociales y prácticas instituyentes que determinan "lo público". De otro lado, el ensayo de subversión de la institución museística a través de infraestructuras portátiles o efímeras para la exhibición de arte que en su momento denominamos con el nombre de *Micromuseos*².

Durante el periodo 2003-2007, cuando la sede del Ojo Atómico -luego Antimuseo- estaba en la calle Mantuano de Madrid, hubo dos experiencias importantes para la construcción de este discurso: la exposición *¿Cómo imaginas tu plaza?* en 2005, y el proyecto *Museo de la Defensa de Madrid* en 2007/08. En la primera, tomamos parte activa en un conflicto vecinal por el futuro de la plaza de Prosperidad que, a instancias de la asociación de comerciantes y empresarios de López de Hoyos, iba a ser remodelada de tal manera que desaparecerían las zonas verdes, el área de juegos infantiles y casi todo el mobiliario urbano. Contribuimos a las movilizaciones emprendidas por varias organizaciones del barrio con una exposición, conferencias, una encuesta gráfica, una revista gratuita, trabajos de artistas y una acción en la plaza. Pero sobre todo, conseguimos por primera vez romper la barrera que nos separaba de nuestros vecinos y tenerlos como público del Ojo Atómico. El nombre de Antimuseo surgió a raíz de esta experiencia, con la idea de comunicar de una forma más directa e impactante la naturaleza de nuestro trabajo a ese público desconocedor de los grandes debates del arte actual³.

El *Museo de la Defensa de Madrid* pretendía recuperar la memoria de este hecho histórico por medio de una institución de ficción que se materializaba en un carrito que yo mismo empujaba por la calle. Al margen de las consideraciones políticas, el artefacto funcionaba efectivamente como un museo y su naturaleza de objeto artístico no se imponía: era una escultura que se activaba por medio de una performance, al menos para el público casual de la calle⁴.

A partir de estas experiencias María María y yo decidimos desarrollar un prototipo arquitectónico que nos permitiese llevar a cabo por un lado actividades en vías públicas, es decir, una nueva sede del Antimuseo más coherente con nuestro ideario y, por otro lado y al mismo tiempo, desarrollar una metodología que nos sirviese para articular una relación con grupos sociales que no son público de arte contemporáneo, ni tan sólo potencialmente. La propuesta se presentó a distintas ayudas; una para hacerla en Madrid, y otra, que finalmente prosperó, para la ciudad de México. Esta capital nos ha proporcionado un campo de pruebas excepcional, tanto por la dimensión y complejidad de sus problemas -que de alguna manera auguran lo que será el hábitat de la mitad de la población mundial a finales de este siglo- como por ofrecer un panorama cultural estructurado y muy desarrollado. El Distrito Federal cuenta con un excelente tejido institucional, dentro del cual hay al menos quince museos y centros de arte contemporáneo dignos de mención, además de programas en la vía pública e iniciativas privadas. Sin embargo, y según una encuesta publicada por el INBA, los seis museos de arte más visitados de este organismo en el Distrito Federal sólo alcanzaron 250.000 visitantes sobre los más de 20.000.000 de habitantes de la llamada Zona Metropolitana del Valle de México

1 Lacy, Suzanne Ed. *Mapping the Terrain, New Genre of Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

2 Ver <http://www.ojoatomico.com/textos.html>, los links bajo este rubro. Agosto 2009.

3 <http://www.ojoatomico.com/etapatres/producciones/comoimaginas.html> Agosto 2009

4 <http://www.ojoatomico.com/mdm/> Agosto 2009

(ZMVM)⁵. Poco más del 1%. Aquí se hace visible la relación entre ser público cultural y el grado de ciudadanía y, por ende, las formas de exclusión que se elaboran desde las instituciones culturales. Y decimos visible porque esta proporción no es peor que la que se da en los países desarrollados respecto a su tejido productivo, deslocalizado como sabemos en territorios remotos desde los 80 y, por tanto, ni siquiera tiene la posibilidad física de acceder a las instituciones culturales que su trabajo financia.

En la primera fase, entramos en contacto con centros culturales o de formación vinculados a territorios con graves carencias de todo tipo: seguridad, higiene, educación, empleo y también simbólicas. Instituciones como los FAROS⁶ y centros culturales de universidades -como el Museo Universitario del Chopo o Casa Talaveranos facilitaron el acceso a colectivos artísticos y/o políticos que cumplieran con el perfil que estábamos buscando. Este perfil era muy amplio: colectivos de jóvenes que operasen en este tipo de territorios, con proyectos en los que lo cultural -en sentido también amplio- estuviese proyectado hacia la construcción de identidad y superación de la marginación y hacia la solución o denuncia de situaciones concretas.

Paralelamente, invitamos a varios artistas a tomar parte en el desarrollo del proyecto, pero no mediante la exhibición de su obra, sino participando en debates con los colectivos para contribuir al desarrollo de sus propuestas. La segunda fase consistió en la organización de dichos encuentros donde discutimos los términos de nuestra propuesta para llegar a un punto en el que, por un lado, se respetasen los intereses y lenguajes de los colectivos y por otro, no se desvirtuase la orientación que queríamos dar al proyecto en general, más vinculada a la creación de espacio público que a la exhibición de objetos artísticos. La tercera y última fase consistió en la ejecución de las propuestas de cada colectivo.

En la selección de los colectivos se dio, de manera fortuita, una lógica territorial que nos llevaba del sureste de la ciudad -Tláhuac- por el oriente -Iztapalapa y Pantitlán- hacia el centro -Merced, Centro Histórico y Chopo- hasta el norte -Tlalnepantla-. Se trata de un trayecto de unos cincuenta kilómetros a través de un denso tejido urbano, por zonas deprimidas donde alternan la auto-construcción y las grandes Unidades Habitacionales con índices de pobreza superiores al 75%, índices muy elevados de violencia y altas tasas de ocupación en la economía informal, que en la ZMVM supone más del 50% de los puestos de trabajo.

En total se ha trabajado en seis territorios: Tláhuac, Iztapalapa, Pantitlán -aeropuerto, La Merced, Centro Histórico- Chopo y Tlalnepantla. En cada caso el modelo de participación ha sido distinto, tanto en lo que se refiere a los agentes, como a la naturaleza y estructura formal de las correspondientes propuestas. En ellas han aflorado problemas concretos de la ciudad, desde la violencia machista a conflictos culturales con las etnias indígenas, o de la urbanización salvaje a la privatización de espacios públicos.

La mecánica del trabajo ha sido idéntica con todos: tras definir las líneas maestras en los encuentros, les hemos hecho entrega del CPAC y hemos procurado no intervenir en el desarrollo de las acciones, limitándonos a filmarlas. Para no extenderme más allá de las limitaciones propias de una publicación como ésta, resumiré esquemáticamente las acciones, y dirijo al lector a la página web del Antimuseo en el caso de que quiera obtener información más detallada:

Tláhuac: delegación situada al sureste de la ciudad, 85 km² y 344.000 habitantes (INEGI 2005). Es una zona aún rica en recursos naturales. Hay siete pueblos originarios de fundación prehispánica que deben su crecimiento a la afluencia de inmigrantes, además de población proveniente del centro de la ciudad y reubicada tras el temblor de 1985. Los conflictos más visibles son la urbanización acelerada con la construcción de una línea de metro, la desecación de humedales y la tala de bosques.

⁵ Datos 2007 http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/ebcmV2.pdf Nota: hemos exceptuado el Palacio de Bellas Artes, que alcanzó los 500.000 visitantes, pero es ópera y auditorio además de centro de arte.

⁶ En la web de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México hay información sucinta sobre los FAROS: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/recintos/faros> y en la pestaña de Recintos seleccionar luego cada FARO.

Los proyectos fueron generados por los mismos maestros del FARO, y dirigidos sobre todo a construir vínculos con la comunidad. Por ejemplo, Verónica Córdova organizó un intercambio simbólico de pensamientos en los hogares de la calle Fausto, cerca del Faro de Tláhuac. El CPAC portó 30 macetas con flores conocidas como "pensamientos". Se tocó cada puerta de cada casa ubicada en la calle Fausto con el propósito de invitar a los habitantes a participar. Una vez accedieron a ello, se les regaló una maceta y se les entregó una cámara de fotos desechable para que retratasen su casa y su modo de vivir. Las cámaras se recogerían posteriormente para preparar una exhibición.

Iztapalapa: delegación en el oriente de la ciudad, 105 km² y 1.820.000 habitantes (INEGI 2005), fundamentalmente inmigrantes de segunda o tercera generación. Zona densamente construida con un índice de pobreza cercano al 75%, grandes áreas con carencia de espacios públicos y problemas de abastecimiento de agua. El colectivo Laguna Mental, formado por alumnos del taller de arte contemporáneo del FARO, propuso una acción de protesta política para el 5 de julio, día de las elecciones legislativas y locales: una marcha desde el FARO hasta el Zócalo de la ciudad, en la que arrancarían la más que abundante propaganda electoral, cargándola en el CPAC, para finalmente purificarla según un ritual prehispánico. La tensión política y el despliegue del ejército en la delegación impidieron hacer el trayecto Iztapalapa-Centro, de manera que optaron por iniciar la marcha en el mercado de Sonora donde hay una sección de brujería, adquirir allí los productos necesarios para las limpiezas espirituales, y efectuarlas sobre los árboles, postes y muros que soportaban propaganda. En el Zócalo se encontraron con otro colectivo, Mexicanos al Grito de Guerra, que organizaba un acto a favor del voto nulo, una forma de denunciar la corrupción política, y que habían llevado hasta allí una gran cantidad de carteles electorales que estaban repintando. Decidieron unirse, cargar todos los carteles en el CPAC y marchar hasta el Ángel, donde otro grupo hacía un acto similar.

Pantitlán: hemos agrupado bajo este nombre al grupo de colonias que se encuentran entre la estación de Pantitlán y el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Se encuentran en la delegación Venustiano Carranza de 33,42 km² y unos 450.000 habitantes. La estación de metro y autobuses de Pantitlán es utilizada por casi 1.000.000 de personas al día, conecta las zonas más deprimidas del Estado de México con el centro y se considera uno de las más peligrosas de la ciudad. En esta zona, colaboramos con el colectivo Arte Nativo que trabaja en la regeneración de sus espacios públicos y que también está comprometido con el conflicto de Atenco⁷. Su acción trascurrió en el *tianguis* (mercado al aire libre) que rodea la estación, y se centró en la denuncia de las condenas que sufren los ejidatarios (jornaleros). Luego se atravesaron varias colonias con el CPAC abierto y con la propaganda expuesta en él. Otro día incluyeron el CPAC en sus actividades de recuperación de espacio público, con un concierto y un taller de serigrafía en el parque del Ícaro.

Centro: La Delegación Cuauhtémoc abarca el centro de la ciudad y es un territorio complejo donde se encuentran las zonas más turísticas con 1.500 edificios pertenecientes al patrimonio nacional, dos zonas arqueológicas y sedes de multinacionales y de organismos públicos, junto a colonias azotadas por la pobreza y la delincuencia, así como los espacios simbólicos de la ciudad, en especial el Zócalo. Tiene una superficie de 32,4 km², más de 500.000 habitantes y una población flotante de 5.000.000 de personas⁸. Trabajamos con dos instituciones universitarias, el Museo Universitario del Chopo (UNAM) y Casa Talavera (UACM). Ambas están

en colonias muy conflictivas: la primera en Santa María de la Ribera, y la segunda en La Merced. En el Chopo el proyecto fue asumido por el taller de arte objeto cuyos participantes -casi todas mujeres- habían formado un colectivo con el nombre

7 Ver web de este conflicto en www.atencolibertadyjusticia.com Agosto 2009.

8 Datos de la web oficial de la delegación: www.cuauhtemoc.df.gob.mx Agosto 2009.

de Barbie Alterada en respuesta a la exposición *50 años de Barbie* que se había celebrado en el cercano museo Franz Mayer. No trabajaron sobre el territorio y sus conflictos, sino sobre el modelo de belleza impulsado por esta muñeca. Se presentó una colección de barbies modificadas en dos puntos muy simbólicos del centro: el *tianguis* cultural del Chopo -un mercadillo semanal dedicado a las subculturas urbanas y su música- y la Alameda Central, un parque frecuentado los domingos por familias de extracción popular e indígena. Este parque tiene además un intenso comercio ambulante. El primer día se realizaron entrevistas al público y el segundo un taller de alteración de barbies para niños. En ambos casos se contó con el apoyo del área de Cultura Comunitaria de la Delegación.

La Merced es el barrio más antiguo de la ciudad, de carácter muy popular y estigmatizado por la prostitución. Casa Talavera impulsó varias actividades vinculadas a sus talleres: una muestra del taller de multimedia, un set ambulante de fotografía para retratar a los vecinos y dos emisiones de Radio Aguilita, en la plaza del mismo nombre. La segunda emisión trató sobre los derechos de la mujer y se realizó en una calle donde se ejerce la prostitución. Tras la charla se usó el CPAC para repartir condones y folletos sobre higiene sexual a las prostitutas.

Tlalnepantla: Municipio del Estado de México y parte del área metropolitana de la ciudad. Tiene 83,42 km² y casi 700.000 habitantes, mayoritariamente inmigrantes. Es la única acción que ha partido de la propuesta de un artista, Eder Castillo. El trabajo se dividió en tres partes: el primer día, Castillo trasladó manualmente el CPAC desde el Zócalo del DF hasta Tlalnepantla, a unos 20 km. El artista invirtió el camino que hacía en su adolescencia, cuando se dirigía a diario hasta el centro para acceder a una formación artística que no podía obtener en su ciudad. Ahora fue la institución cultural la que se trasladó a la periferia, pero con el mismo esfuerzo inhumano. El segundo día, Castillo se instaló en la zona del mercado, donde entre 2002 y 2005 había realizado un programa artístico en un puesto del *tianguis* hoy eliminado por las autoridades. El tercer día, el artista ocupó el centro del Zócalo de Tlalnepantla, un espacio que ha sido recientemente remodelado, eliminándose las zonas ajardinadas y donde además se ha quitado un parque colindante para construir un centro comercial y se ha diseñado un espacio dirigido a actividades promocionales, una plancha de piedra sin sombras ni mobiliario. El artista promovió una discusión sobre el espacio público.

Por último, hemos colaborado con el documentalista Mario Acha, que ha filmado todo el trabajo. La película documental resultante es un objeto cultural autónomo que nos ofrece un doble acercamiento a la ciudad y al arte actual. Al elegir este formato para el archivo y documentación del proyecto, hemos tenido una voluntad expresa de desbordar los espacios de circulación del arte contemporáneo como parte de nuestra estrategia de crítica.

Quizás lo más sorprendente de esta experiencia es que el CPAC ha sido aceptado con facilidad por los tiangueros (vendedores ambulantes) y por los vecinos de las zonas donde hemos operado. Se integra sin más en el paisaje de la informalidad, característico de todas las grandes ciudades de los países llamados "en vías de desarrollo". ¿Es posible un museo informal, cuando su función es formalizar, institucionalizar prácticas culturales? Esta paradoja ha dado sentido a nuestro proyecto que, por una parte movilizaba un gran aparato institucional (AECID, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, dos universidades...) y por otra, se insertaba en espacios urbanos problemáticos desde la misma alegalidad que las personas que viven en ellos y son víctimas y parte activa de los conflictos. En la mayoría de los casos no se tramitaron permisos, si bien dejamos esta decisión a los colectivos.

Otro aspecto importante es que a diferencia de los proyectos de artistas, que se proyectan desde los espacios de conflicto hacia los espacios regulados del museo y la galería, el CPAC es una institución que no se proyecta más allá de sí misma. No se da, por tanto, el proceso de *reificación*⁹ o cosificación de sujetos, tan común en muchas prácticas artísticas presuntamente políticas.

Nuestros objetivos básicos, por consiguiente, se han cumplido: hemos construido un dispositivo capaz de producir espacio público y, paralelamente, hemos desarrollado una metodología para desencadenar dinámicas sociales desde una institución cultural. El proyecto ha tenido carácter de ensayo -sólo seis territorios y un promedio de tres días en cada uno- pero pese a las limitaciones obvias, el modelo ha funcionado con éxito y abre un gran campo de investigación. Sería necesario un trabajo a medio plazo donde el CPAC tuviese un papel equiparable al de cualquier otro centro de arte, pero con la capacidad de contribuir al desarrollo de los lenguajes y fundamentos de los colectivos de base para profundizar en esas dinámicas sociales y desarrollar completamente el tipo de institución contra-hegemónica, o simplemente conflictiva, que pretendemos.

Hoy por hoy, parece difícil que se puedan movilizar recursos económicos para un centro de arte de estas características, sin edificio de prestigio y costes ínfimos, pero el CPAC proseguirá sus actividades a solicitud de los colectivos que han participado en el ensayo y bajo la dirección de Eder Castillo.

⁹ Término empleado en filosofía que significa, etimológicamente, 'convertir algo en cosa', 'cosificar'. En cierto modo, puede entenderse como un proceso de transformación de representaciones mentales en cosas, o de sujetos en cosas. En los procesos de reificación, las nociones abstractas son concebidas como objetos. Pero también los sujetos y las relaciones dinámicas pueden quedar convertidas en elementos estáticos, que pueden ser sometidos a un dominio como si se tratara de cosas o elementos estáticos.





SUBTEXTOS MANRESA

DEMOCRACIA

En las artes dramáticas, el subtexto es lo que se halla tras el texto, es decir, las emociones, sentimientos, ideas o concepciones vitales que laten bajo las líneas de cada diálogo, lo que cada personaje piensa y siente realmente en su fuero interno pero que no se explicita. Si pensamos en la ciudad como un texto que ha sido construido con los mensajes que proliferan en el espacio público, su subtexto sería el de los antagonismos existentes entre las distintas comunidades que conforman una determinada ciudadanía. Aspiraciones, reivindicaciones, auto-representaciones que nunca llegan a reflejarse en el canal comunicativo que es ese mismo espacio público.

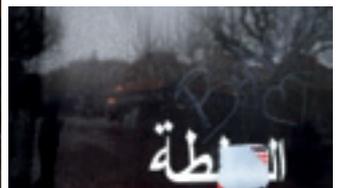
A menudo, el espacio público se presenta como un espacio homogéneo donde el consenso se hace presente a través del tipo de mensajes que habitualmente se insertan en él, tanto los que provienen del poder político que se expresan en la arquitectura institucional y en la monumentalidad, como los que provienen del poder económico expresados por medio del sistema publicitario. La ciudadanía, por su parte, es heterogénea, constituida por distintos grupos de intereses, por comunidades diferentes. Según los postulados de la democracia radical, los conflictos particulares y específicos que surgen invariablemente entre grupos de intereses diferentes son el verdadero principio constitutivo de la organización social. La discordia y la consiguiente necesidad de acuerdo con el fin de obtener objetivos comunes son los principios articuladores de la sociedad civil. No entendamos entonces el espacio público como un ámbito para el consenso sino para la diferencia, o al menos, para su representación. Partimos de un contexto, la ciudad de Manresa, donde planteamos una intervención de carácter público dirigida a una comunidad específica que, como la magrebí, forma parte de la ciudad.

El proyecto consiste en insertar mensajes escritos en árabe en el mobiliario urbano destinado a la publicidad y, posteriormente, en la realización de unos spots con los mismos textos para su difusión en la televisión local.

Estos mensajes servirán para visualizar la heterogeneidad propia de la sociedad civil: si, por un lado, el idioma utilizado solo será legible para la propia comunidad marroquí, el resto de la ciudadanía tendrá presente la existencia de este grupo con sus particularidades culturales en el seno de la vida social. La traducción de las distintas frases en árabe es la siguiente:

- No hay espectadores
- No os dejéis consolar
- Arriba los de abajo
- Todo el poder para el pueblo
- ¿Libertad?, ¿para qué?
- Los ídolos no existen
- El principal campo de batalla es la mente del enemigo
- La esclavitud crece sin medida cuando se le da apariencia de libertad
- Ellos mandan porque nosotros obedecemos
- La diversidad es la vida, la uniformidad es la muerte

En una segunda fase, se han realizado una serie de encuentros en colaboración con la asociación *Bages per a Tothom*, que trabaja para el diálogo intercultural. El material resultante, así como una reflexión sobre la repercusión del proyecto, será utilizado para la realización de una emisión del programa "El Gresol", dirigido por *Bages per a Tothom*, en la televisión local de Manresa.





وليعطى
الأسفلون

السلطنة

كلها للشعب

RALLYCONURBANO

MARTÍN DI PECO

Rallyconurbano es un proyecto que invita a descifrar el paisaje del gran Buenos Aires habitándolo efímeramente, descubriendo lugares de asombrosa e inesperada singularidad. Emprender un recorrido por el extrarradio puede suponer un itinerario del desasosiego, pero es también una oportunidad para reconocer un territorio que en ciertos momentos puede resultar hilarante y que, al mismo tiempo, es previsible y desconcertante, sórdido y familiar, continuo y fragmentado.

Rallyconurbano constituye una forma de habitar espacios "ordinarios" con un carácter festivo. Supone también una forma de actuar sobre el paisaje para volverlo particularmente visible. El proyecto genera una suerte de coreografía espacial tejiendo invasiones de espacios comunes (e incluso aburridos), que "están ahí" todo el tiempo, pero cuya presencia, sin embargo, no ha sido construida aún.

La invitación a participar es abierta y los recorridos se realizan en transporte público, hilando lugares singulares de los bordes de la ciudad, desplegando un dispositivo ambulante de observación, registro, comentario y discusión sobre el paisaje. Las distintas crónicas, comentarios, fotos, opiniones son luego subidas y compartidas en el blog, otra plataforma de intercambio y discusión "virtual".

Rallyconurbano incide en el espacio público "circulante" y en como este elemento espacio-temporal puede transformarse en una experiencia estética colectiva.

Sobre el *Rallyconurbano*

Rallyconurbano es el nombre del grupo y del proyecto basado en la exploración y experimentación sobre tiempos y espacios públicos suburbanos. En excursiones de convocatoria abierta en transporte público, se fabrica la presencia de ciertos sitios a través del estar presente de determinada forma en un momento y lugar preciso, conectando recursos, instituciones y actores sociales. El recorrido por el lugar en conflicto, las discusiones que se generan espontáneamente y las reflexiones interdisciplinarias que se producen intentan generar pensamiento crítico a través de una experiencia estética colectiva. Las distintas crónicas, comentarios, fotos, opiniones son luego subidas y compartidas en el blog (www.rallyconurbano.blogspot.com), la plataforma de intercambio y discusión "virtual". El "sitio oficial" (www.rallyconurbano.com.ar) funciona como un archivo de las experiencias. El contacto es a través de rallyconurbano@yahoo.com

Rallyconurbano nace dentro de la cátedra García Cano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Después de un taller de verano que funcionó como experiencia piloto, el proyecto deviene interdisciplinario al asociarse con la comunidad artístico-científica "Proyecto Venus", y posteriormente con distintas ONGs y asociaciones. Al mismo tiempo, se inicia el objetivo de alcanzar a un público de "no expertos" y vincularlos con catedráticos y académicos.

El equipo de coordinación y organización varía alternativamente entre: Diego Melero, artista y sociólogo; Silvina Espósito, arquitecta y cocinera; Ricardo Bravo, programador andarín; Marina Zuccon, esgrimista y arquitecta; Gustavo Dieguez, urbanista y gasolinero; Lucas Gilardi, arquitecto "hágalo ud. mismo"; Victoria Márquez, escritora y crítica de arte; Ignacio Queraltó, batería y arquitecto; Mint, artista y blogger; Eric Londaitz, analista de sistemas y desarrollador de juegos de rol y Martín Di Peco, arquitecto bricolador.

A partir del 2006, luego de la primera etapa de talleres en la FADU a cargo de María Elisa Rocca, Ignacio y Javier Queraltó, Silvina Espósito y Martín Di Peco se realizaron los itinerarios siguientes:

1 Cuenca del Matanzas.

Riachuelo, 6 de abril de 2006 (junto con la comunidad Proyecto Venus).

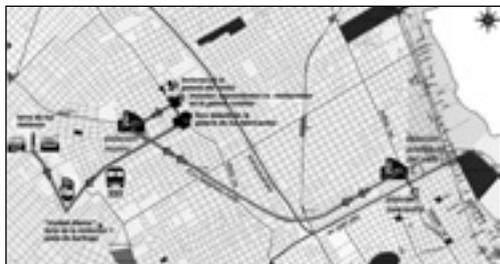


El recorrido fue desde el Puente de La Noria, al Puente de la Mujer en Puerto Madero, dos zonas que aparentemente no tendrían nada en común pueden ser unidas por la contigüidad de sus aguas. Fue necesario cambiar 3 veces

de autobús y completar varios tramos a pie para poder unir ambos puntos, lo que puso en evidencia las desconexiones del espacio público circulante a lo largo del Riachuelo.

2 Furor y Decadencia.

Munro, 27 de Mayo de 2006 (junto con la comunidad Proyecto Venus).



Un pequeño parque de diversiones vacío, una pista de monopatín en deconstrucción, y una plaza con un ombú decrepito forman parte de la infraestructura actual de las galerías de la localidad de Munro. A través de un recorrido con lecturas en voz alta, se fabricó la presencia del lugar, inventando un tiempo público en un espacio público decadente, poniendo en conexión actores y recursos públicos.

3 Microsociedades utópicas sobre rieles.

Caballito y Remedios de Escalada, 26 de Agosto y 2 de Septiembre de 2006 (junto con la comunidad Proyecto Venus).



En el Club Ferromodelista de Buenos Aires, realidad y ficción se confunden ya que la asociación está emplazada en un vagón real que tiembla cada vez que pasa el tren de cercanías. La Asociación Ferromodelista de los talleres de Escalada, comparte sede con modelos a escala 1:1, formaciones antiguas restauradas y museificadas, pero no mucho menos obsoletas que las que circulan en las vías vecinas del Ferrocarril General Roca. Estos entusiastas de la miniatura interpelan al mundo real recreando un paisaje de sociabilidad con la continuidad de su trabajo-afición.

4 Comunidad Tierra.

Moreno, 11 de Noviembre de 2006 (junto con la Cátedra Vaca Bononato).



Para llegar colectivamente hasta aquí hizo falta inventar un transporte semipúblico suburbano. Desde la estación de Moreno, logramos contratar una camioneta de mudanzas que llevó al grupo en la caja. Luego fuimos intercambiando coordenadas inciertas a través del teléfono móvil con Claudio Caveri, el arquitecto fundador de la comunidad. La visita incluyó una pequeña charla y un recorrido comentado por el mismo Claudio.

5 Rally Accesible.

Microcentro, 3 de Diciembre de 2006 (junto con la ONG " Acceso Ya!").



En el día internacional de la discapacidad llevamos a cabo, junto con la O.N.G. " Acceso Ya!", una acción por el microcentro que fue al mismo tiempo un juego, una performance y una manifestación sobre el espacio público. Esta experiencia generó un tiempo público de juegos, discusiones e intercambios; sociabilizando la silla de ruedas, fabricando su presencia en la ciudad y a la vez volviendo visible el problema del desigual acceso a la ciudad y sus infraestructuras.

6 Folcsonomía de La Salada.

Lomas de Zamora, 2007 (junto con "Tu Parte Salada" y financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)).



Denunciado por la Unión Europea, La Salada es el mercado informal más grande de Latinoamérica. En una zona marginal conviven y trabajan inmigrantes de países limítrofes y del interior de Argentina. La mayoría de los productos que se ofrecen provienen de talleres clandestinos que fabrican ropa de marca falsificada. Pero en La Salada no solo se comercia, también se festeja, se reclama, se hacen celebraciones religiosas y se organizan asambleas: a través de ella se reafirma la identidad de los inmigrantes y trabajadores. Desde esta confusa situación de representaciones se elaboró colectivamente un mapa – glosario (folcsonomía) que combina las distintas voces actuantes en el mercado: *changarines* (jornaleiros), políticos oficiales, feriantes, caudillos, expertos juristas y también la opinión de los medios. Intentar representar el mercado a través de una forma contradictoria y plural puede ser el camino para descubrir la importancia de estos agentes transnacionales de urbanidad, sin poder "formal", pero que a través de sus prácticas informales construyen una pequeña ciudad que contesta a la ciudad "legal".

7 Rally Barrionuevo.

Puerto Madero, 12 de abril y 4 de octubre de 2008.



Teniendo en cuenta la importancia de las ecologías "no-verdes", a través de nuestro rally logramos desmenuzar los actores-red en torno al barrio nuevo de Buenos Aires comprendido por: Puerto Madero, la Reserva Ecológica, la plaza Micaela Bastidas, el Faena Art District, el comedor de Castells, el Celeris (travía del este), el asentamiento Rodrigo Bueno y la ex Ciudad Deportiva de la Boca. Estos enclaves o ecosistemas semi cerrados están mucho más distantes entre sí de lo que su contigüidad territorial puede presentar, pero mucho más vinculados de lo que la ecología, la política y la arquitectura gustarían de separar. Componen un particular ecosistema urbano, un producto a la vez natural y cultural en un área urbana que no ha perdido su carácter rural.



1 Cuenca del Matanzas.



2 Furor y Decadencia.



3 Microsociedades utópicas sobre rieles.



4 Comunidad Tierra.



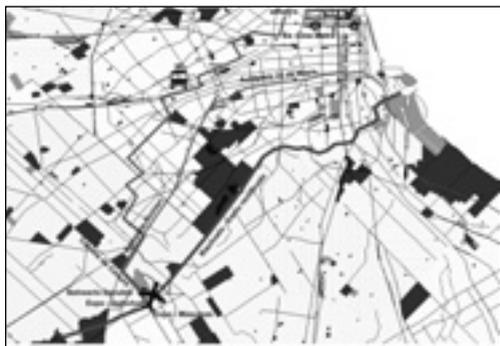
5 Rally Accesible.



6 Folcsonomía de La Salada.

8 Rally Not Made.

Camino de Cintura y Riachuelo, 6 de septiembre de 2008 (junto con el colectivo *Not Made in China*).



El sábado 6 de septiembre, *Not Made in China* y *Rallyconurbano* realizaron un viaje al jardín del Ready Made. En Camino de Cintura y Riachuelo, partido de Esteban Echeverría, se despliega un emporio de descartes de maquinaria agrícola industrial y transporte colectivo terrestre y aéreo. Allí, *Not Made in China* organizó un taller de diseño colectivo y *copyleft* (creaciones sin derechos de autor).

9 Eco Rally Gaia.

Navarro, 25 de octubre de 2008, dentro del seminario – exposición “Nunca fuimos eternos” en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA).



Dentro del marco de las jornadas sobre “Sustentabilidad y ciudad” que organizó el CCEBA, el *Rallyconurbano* presentó un encuentro con una microsociedad utópica. La eco villa Gaia es una comunidad sostenible y auto-organizada, localizada cerca de Navarro, a 110 km de la Capital argentina. Como contra modelo a la densificación urbana, la ecovilla

propone un ideal de sustentabilidad en un territorio de dispersión rural.

10 Remada por el Riachuelo.

Riachuelo, 8 de noviembre de 2008 (junto con la Fundación “x La Boca”).



La fundación organizó una remada por el Riachuelo, reclamando la acción inmediata sobre el postergadísimo tema del saneamiento del mismo. Los feroces remadores hasta el Club Regatas de Avellaneda fueron seguidos por tierra por nuestra micro infantería. El regreso fue por agua, y pudimos experimentar el corazón de las tinieblas riachuelenses.

11 Rally Interama.

Soldati, 23 de noviembre de 2008 (junto con el colectivo *Not Made in China*).



El Parque de la Ciudad, en algún momento el mayor parque de diversiones de Latinoamérica, es ahora el espacio "verde" de usos indeterminados más intrigante de toda Sudamérica. Ninguna de sus atracciones funciona y el acceso está restringido a un sector de la hacienda solamente, pero se ha dispuesto un lugar con mesas y sillas para tomar mate ("matédromo"), para reunirse y contemplar el parque de esculturas. *Not Made in China* y *Rallyconurbano* pusieron en funcionamiento un juego mecánico de actuación y discusión. 5 entusiastas participantes representaron a actores humanos y no-humanos claves del lugar y sus problemáticas presentes / pasadas / futuras.

12 Rally Basurama.

Campo de Mayo / Retiro, 18 de marzo de 2009 (junto con el colectivo *Basurama* y financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)).



Junto al colectivo español *Basurama* hicimos un seguimiento de un recorrido posible de los residuos sólidos urbanos de Buenos Aires: el circuito oficial de los rellenos sanitarios sin separación y la separación auto gestionada por cooperativas de cartoneros. Para ello visitamos primero el CEAMSE (basurero) situado en José León Suárez, y luego la Cooperativa El Ceibo en Retiro. En el medio, organizamos una ronda de debate y discusión junto a expertos en el tema.



7 Rally Barrionuevo.



8 Rally Not Made.



9 Eco Rally Gaia.



10 Remada por el Riachuelo.



11 Rally Interama.



12 Rally Basurama.

CHINATOWNS AT THE CENTER

GARY MCDONOGH

La creciente literatura sobre los llamados "Barrios chinos" subraya su importancia como complejos e intrigantes crisoles de cambio en muchas ciudades de todo el mundo. De Barcelona a Bangkok, de Lima a Lagos, la gente, sitios, instituciones, funciones y significados de estos enclaves étnicos personifican negociaciones, historia, miedo y oportunidades. Los Barrios chinos más viejos en el Sudeste asiático y sus epígonos del siglo XIX en los países de la Costa del Pacífico (Canadá, Estados Unidos, Estados Centroamericanos y latinoamericanos, Australia y Nueva Zelanda) se han ido entretejiendo en la vida de las áreas metropolitanas. Han evolucionado pasando de ser sitios de refugio y separación a vitales atracciones urbanas. Mientras tanto, las migraciones chinas de finales del siglo XX han creado nuevos enclaves en Europa y han enlazado con otras comunidades para ampliar la gama de Barrios chinos en las Américas, más allá de las grandes ciudades con las cuales fueron asociados tradicionalmente. Finalmente, la presencia de personas de origen chino como florecientes inversionistas, comerciantes e inmigrantes en las ciudades de África, habla de una nueva dinámica de globalización china para el siglo XXI. (McDonogh and Wong 2005, Arkush and Lee 1993, Beuret et al 2008).

Sin embargo, por muy amplia e imponente que parezca esta diáspora vista a escala global, los Barrios chinos a menudo son simultáneamente familiares y misteriosos para ciudadanos de otras comunidades. El espacio chino "al lado del centro" en Manhattan, Los Ángeles, Londres o Toronto ofrece alimentos, baratijas y lo exótico cotidiano a turistas y locales (McDonogh and Wong 2010). Este orientalismo urbano impregnó la visión de Francisco Madrid en Barcelona cuando bautizó en la década de 1920 un área exterior a las Ramblas como "el Barrio chino" para cubrir en una aureola de misterio cosmopolita a la clase obrera del Raval, sus bares, burdeles y su pobreza (McDonogh 1987, 2002). Ciertamente, tal imaginario aun resulta fascinante para municipios en el mundo entero que tratan de atraer chinos y hasta construir sus propios nuevos Barrios chinos como centros para turistas, conductos para la inversión y como garantía de ser una ciudad del mundo. Nuestro estudio de Barrios chinos ha entrelazado los niveles profesional y político durante dos décadas. Wong, viniendo de Hong Kong a los Estados Unidos, ha identificado como temas comunes en sus estudios etnográficos y de comunicación lo que podríamos llamar la

esencia compartida de lo chino y los contextos diferenciados de Barrios chinos americanos. McDonogh, formado como antropólogo urbano especializado en conflictos sociales e imaginario cultural en Barcelona y otras metrópolis ibéricas, ha estudiado el metafórico barrio chino barcelonés antes de adentrarse, en colaboración con Wong, en los temas de las "chinatows" tras una residencia en Hong Kong. Ambos hemos realizado exámenes críticos de múltiples Barrios chinos alrededor del mundo entendiéndolos como lugares de socialización, familia y vida diaria. Nuestros orígenes nos han permitido explorarlos con atención y detalle, como espacios y configuraciones socioculturales, y también nos han permitido elaborar comparaciones fruto de nuestra experiencia de niños, padres y amigos. Asimismo, hemos podido observar e interpretar cambios en zonas conocidas, incluyendo áreas globales en Los Ángeles, Toronto y Nueva York y ciudades como Barcelona, donde un enclave chino ha surgido después de que nosotros estudiáramos la ciudad.

A pesar del tiempo de reflexión y el análisis de los muchos puntos de semejanza y diferencias en los Barrios chinos de todo el mundo, hemos comprendido que nuestro estudio, casi inconscientemente, ha incorporado las perspectivas que tanto occidentales como chinos han impuesto sobre tales espacios híbridos durante siglos: una creencia compartida de que son exóticos, excéntricos, ornamentos o extensiones de una ciudad no china siendo una pálida y artificial recreación de las ciudades asiáticas. Mientras las "chinatowns" incorporan las decisiones globales y los movimientos transnacionales de unas decenas de millones de personas, para los estudios urbanos y para la sinología permanecen como sitios marginales de exotismo cotidiano más que como arenas en las que se definirán cuestiones que están en el núcleo de identidades urbanas, chinas o no.

Poco a poco, sin embargo, hemos constatado que, del mismo modo que muchos Barrios chinos nacen cerca de los centros de poder y la toma de decisiones -al lado del centro-, las cuestiones que suscitan focalizan muchos debates sobre la ciudad del siglo XXI como la naturaleza y el *locus* del poder del estado y de la urbe, los derechos a la ciudadanía que constituyen las ciudades globales, los significados y modos de la creatividad social y la interacción de las imágenes mediatizadas de la ciudad con la comprensión de su nueva





y compleja forma. El establecimiento de Barrios chinos en el centro, pues, configura, de nuevo, debates fundamentales entre distintos campos y en muchas ciudades.

Además, esta afirmación cuestiona otros análisis que inscriben las jerarquías de significado sobre desacuerdos provenientes de la riqueza, la edad o el poder en ciudades por todo el mundo. Si los Barrios chinos hablan de asuntos urbanos fundamentales en Nueva York, París o La Habana, ¿podemos definir aún los "shantytowns", guetos o distritos de luz roja sólo como "espacios marginales" fuera "de la verdadera ciudad" que exige su reforma o su eliminación? ¿O deben ser, también, entendidos como espacios centrales de civilidad, participación y toma de decisiones a medida que avanzamos hacia las ciudades del futuro?, ¿Debemos mirarlos como sitios dónde la ciudad se rehace más que un espacio que la ciudad olvida?

Enfocamos la centralidad del Barrio Chino a través de cuatro temas de investigación global pero que seguramente repercuten también en las preguntas sociales y culturales de la Barcelona contemporánea. El primero es el emplazamiento real, físico e ideológico, de Barrios chinos cerca del centro de muchas ciudades en todo el mundo. Segundo, este emplazamiento en sí mismo incorpora las preguntas sobre los derechos a la ciudad y la ciudadanía. Asimismo, esta centralidad física nos permite ver las innovaciones, los cambios y el paso del tiempo en las ciudades concentrado en los Barrios chinos. Finalmente, las nuevas ciudades chinas, fruto de la inversión, la emigración y el desarrollo planeado, se vinculan a los Barrios chinos de un modo diferente al imaginado: como visiones del futuro. Mientras definíamos ejemplos de nuestro trabajo de campo, estas predicciones sirvieron para propiciar el intercambio de opiniones en charlas y conferencias en Europa, las Américas, Asia y Australia, aunque esta lectura espacial y etnográfica también se acerca a la visión creativa de artistas y arquitectos.

Al lado del Centro

Es asombroso que dada su "alteridad" en la imaginación popular, los Barrios chinos hayan reclamado tan a menudo una posición físicamente central en ciudades de todo el mundo. En las migraciones más tempranas de comerciantes chinos y aventureros por el

Sudeste asiático, por ejemplo, los asentamientos chinos constituyen el corazón de ciudades comerciales como Bangkok o posteriormente de Manila (donde más tarde los colonizadores españoles los conducirían brutalmente más allá de los límites de la ciudad). La guerra y el hambre provocaron las grandes migraciones chinas del siglo XIX así como las oportunidades para trabajar en la minería, en plantaciones y en la construcción de ferrocarril en áreas no urbanas de las emergentes naciones de la Costa del Pacífico como Canadá, los Estados Unidos, Perú y Australia. Sin embargo, la siguiente generación ya estableció los núcleos de nuevos asentamientos dentro de las ciudades principales. Así, aunque sin ganar acceso a las mejores tierras donde fijar una residencia, comercio o tener visibilidad pública, la comunidad china aprovecha las áreas mixtas industriales que abastecerán las necesidades del centro. En Melbourne y Lima los chinos se establecen cerca de los mercados centrales; en otros lugares sus enclaves se erigen cerca de los puertos que han formado núcleos en los centros históricos. Comerciantes de Hong Kong y China pronto usarán estos núcleos para generar conexiones globales (McDonogh and Wong 2005, 2010, McKeown 2001).

Estas zonas periféricas al centro eran áreas residenciales apenas deseables para el mercado inmobiliario. Los emigrantes chinos se enfrentaban a restricciones relativas a su ciudadanía, tránsito y reunificación familiar en muchos países. Sin embargo, sus barrios se convirtieron en espacios notables desde los cuales se podían ofrecer servicios, lícitos e ilícitos, a los habitantes del distrito central de negocios. Así, el historiador Ivan Light apunta en relación a las Chinatowns americanas que, "Ya que estos visitantes de clase media tenían la intención de observar más que de frecuentar las casas de prostitución, los fumadores de opio y salones de juego -los propietarios no tenían ningún interés económico en ellos. Tales "mirones" blancos, sin embargo, pasaron a ser clientes potenciales para los restaurantes y comerciantes detallistas chinos" (1974: 383). Un buen ejemplo de ello es el Barrio chino del siglo XX de Los Ángeles, reconstruido en parte con restos de decorados de Hollywood, que se erigió al lado de una representación esterilizada de un pueblo español "original", pensando que "turistas y vecinos pueden ahora evitar la congestión de centro para explorar los misterios antiguos de Cantón o el romance de Jalisco, todo ello a una conveniente distancia del Ayuntamiento

to y en un emplazamiento limpio, seguro y ordenado" (Estrada 1999:122).

Realmente, los Barrios chinos devinieron lugares de muchos significados como centros de desarrollo limítrofes con centros financieros. En Lima y Honolulu, como Adán McKeown expresa, los chinos y las Chinatowns eran precursores de modernización y globalización ya que personificaban emporios mercantiles y vínculos internacionales (2001). En otras áreas, por el contrario, la íntima conexión de proximidad estaba vinculada a las fronteras de misterio, aventura e incluso al miedo asociado al peligro o la enfermedad que se asoció estrechamente a los Barrios chinos de San Francisco (Shah 2001, Mohr 2005). Como en el de Barcelona, los Barrios chinos han ocupado un lugar central en los espacios físicos e imaginarios de la ciudad, intensificados por sus contradicciones metafóricas de tradición y modernidad, trabajo y comportamiento ilícito, tanto de noche como de día.

Raza y Derechos

Los Barrios chinos no son meros sitios físicos y culturales en el centro de ciudades, también incorporan preguntas fundamentales sobre quien pertenece a una ciudad o nación. La historia de la inmigración china está llena de restricciones, de denegación de entrada o ciudadanía y de exclusión de mujeres y otros controles. Por consiguiente, se convirtieron en lugares de refugio y conexión con la patria distante pero las historias y las reglas de ciudadanía global china, pueden variar en países contiguos (Robinson 2008). En las Américas, Perú, Cuba y Panamá la emigración china se incorpora como mano de obra hasta convertirse en ciudadanos "mestizos" de herencia nacional e identidad variada. Mientras que Ecuador, Costa Rica y los Estados Unidos desarrollaron modelos de exclusión unidos a la raza y a la cultura nacional, Ecuador, por ejemplo, prefirió importar a trabajadores afrocaribeños para completar sus ferrocarriles antes que acoger a chinos, de los miles que habían llegado a Perú. En Costa Rica, la creación de estereotipos y discriminación contra lo chino se mezcló con la autodefinición nacional de los costarricenses como población "blanca/hispana" del Valle Central en oposición a pueblos y economías políticas de la costa caribeña (ver 1975 Lanisis). Así que, no se puede entender la historia de la comunidad china en Costa Rica sin vincularla a la

de los trabajadores afrocaribeños traídos para trabajar los campos de plátano del Atlántico alrededor de la ciudad de Limón que también fueron privados de acceso al Valle Central y a los que se les negó la ciudadanía hasta la Guerra civil y la nueva constitución de 1949. Se marginó a las poblaciones indígenas y algunas otras poblaciones inmigrantes fueron restringidas, incluyendo a árabes y gitanos (Fonseca 1975). Esta definición dada por la "blancura" y espacios institucionalizados permanece en San José como tema de debate (por ejemplo: Lasanis 1975, Vargas Cullell 2008), aunque los prejuicios recientes hayan tendido a proyectarse sobre inmigrantes pobres nicaragüenses, que son identificados comúnmente por su tez morena.

Los chinos como ciudadanos y enemigos han sido definidos de manera diferente en países como Tailandia, Vietnam, Filipinas e Indonesia, donde han residido durante siglos. El antropólogo Marc Askew (2002), por ejemplo, estima que al menos un 50 % de la población de Bangkok puede tener algún ancestro chino. El Barrio chino formal es un próspero centro comercial cerca de los espacios sagrados del Palacio Real. Al mismo tiempo, los chinos han sido identificados como enemigos y como una amenaza. Por ejemplo, a principio de siglo, unos folletos atribuidos a la familia Real, identificaban a los chinos como "los judíos de Oriente": utilizando la exclusión como símbolo cosmopolita apropiado para una nación que se modernizaba bajo la atenta mirada de Occidente. En años más recientes, el Primer ministro Thaksin Shinawatra, de linaje posiblemente chino, fue relacionado durante su tempestuoso mandato tanto con vínculos globales como con una carencia de verdadera identidad tailandesa. De hecho, ser un buen tailandés podría ser definido tanto por la presencia como por la oposición a esta presencia china, cuyos agentes aprendieron a disimular negociando su visibilidad étnica (McDonogh y 2005 Wong).

En todos estos casos, las actitudes hacia lo chino destilan no sólo restricciones contra la inmigración o la raza, sino también se convierten en una prueba de la principal identidad urbana y nacional. ¿Una nación debe ser "mestiza" o "pura", "unificada" o "diversa"? Incluso estando contruidos dentro de ficciones sociales intercambiables, los Barrios chinos destilan las identidades centrales del país en una ciudad concreta.





La experiencia europea de Barrios chinos se ha definido en décadas recientes por el crecimiento explosivo. A pesar de los dispersos y tempranos Barrios chinos en Londres y París, asociados con puertos o a vínculos coloniales, los principales Barrios chinos sólo comenzaron a fusionarse con los procesos de descolonización en la década de los 60. En los años 1970 Barcelona, como muchas otras ciudades mediterráneas, hospedaba algunos restaurantes chinos, que a menudo servían en lugar de arroz y té, pan y vino a su clientela escasa.

Por toda Europa, el crecimiento del siglo XXI se ha debido a la expansión económica china desde 1979 y al empuje de personas de Fujien, Wenzhou y otras áreas del centro norte de China para establecer posiciones comerciales en nuevos territorios, sustentadas en pequeñas tiendas familiares, pequeños negocios y servicios a sus compatriotas en el extranjero (Antolín 2008).

Si por una parte la ruptura en el ritmo de cambio parece condensar o anular el proceso histórico, una visión más amplia de áreas donde se instaló población china en el siglo XIX, representa muchos de los cambios de las ciudades mismas. El movimiento desde un origen rural a ciudades que florecen, la búsqueda de instituciones, redes, oportunidades y vínculos globales son procesos urbanos fundamentales que compartieron los Barrios chinos y su población.

De hecho, estos barrios se movieron físicamente para acomodar e incorporar los cambios urbanos. En Panamá, por ejemplo, un barrio chino del centro en el área de Salsipuedes, cerca del histórico Casco Viejo, formó un enclave principal en la historia urbana, aunque algunas guías turísticas recientes destaquen los peligros que existen tras traspasar un deslustrado arco ceremonial. El antropólogo Siu Lok registra los cambios a través de los recuerdos de un residente del siglo XX:

“Salsipuedes antes era muy agradable. Era una calle limpia de doble dirección. Los niños jugaban en ella. Era segura y unos cuidaban de los otros... Mi familia vivía enfrente de nuestro restaurante... y la escuela china estaba cercana al mar. Se daban clases de cantonés... Entonces el gobierno decidió bloquear el tráfico alrededor de esta área y las chabolas

comenzaron a aparecer. Y antes de finales de la década de 1950, la mayor parte de los chinos se había alejado del Barrio chino. Sólo algunas tiendas permanecieron” (2005:100).

Cambios posteriores en este espacio urbano también reflejaron el impacto del régimen de Noriega y la destrucción de áreas en Chorillo y Casco Viejo durante la invasión americana, que pueden haber empujado a otras poblaciones en el Barrio chino.

El corazón de la comunidad contemporánea panameña china del siglo XXI está en el suburbio de El Dorado, área de la ciudad urbanizada por la clase media de la postguerra. Este barrio se encuentra a lo largo de la costa cerca de rascacielos, complejos residenciales, grupos de hoteles internacionales de lujo y casinos, lugares que constituyen un nuevo corazón de la renaciente metrópoli. El área de El Dorado incluye el Sun Yan Centre, actividades escolares, el parque de la Amistad (Friendship Park), oficinas de periódicos chinos y varios negocios. Para muchos representa un gran centro comercial con típicas tiendas panameñas como Gran Morrison y Rey al frente, mientras que por detrás se despliega una serie de negocios detallistas claramente chinos.

A través de las Américas han surgido Barrios chinos suburbanos (Fong 1998, Li 2009), así como en Australia y hasta en los más antiguos asentamientos chinos europeos, como en París. A diferencia de los viejos Barrios chinos, estos espacios suburbanos no son los enclaves de exclusión o la mezcla de trabajo y residencia, sino espacios para actividades públicas alejadas de la exclusividad racial o límites residenciales. Su notabilidad es también la de su visibilidad pública/comercial: en el Panamá del siglo XX, El Dorado es identificado en la prensa y la propaganda turística como un Barrio chino sin intenciones despectivas. Mientras tanto, el viejo Barrio chino se erige como centro histórico donde se realizan actividades de venta al público por parte de 150.000 chinoparlantes de primera y segunda generación que, unidos a aquellos que presentan algún linaje chino, pueden doblar esa cantidad. Finalmente, durante nuestro trabajo de campo en Panamá en 2005, algunos nos hablaron sobre un emergente Barrio chino en el distrito periférico de Juan Díaz albergando almacenes y a nuevos inmigrantes. Esta área fue de hecho designada como una Zona para procesos de Exportación y para facilitar el comercio libre en 1999 (www.allbusiness.com/

sales/international-trade/262482-1.html), otro pedazo de una red de espacios chinos que se articula en la ciudad. Este, una vez más, no es un modelo atípico ya que lo observamos también en nuevas zonas de inversión industrial periféricas en la propia China o en zonas de comercio al por mayor alrededor de Barcelona y Madrid.

Como Siu Lok subraya, estas relaciones globales/locales de centralidad y articulación también están atrapadas en los cambiantes escenarios diplomáticos de Centroamérica. Por ejemplo, casi todos los estados que reconocen hoy el régimen de Taipei son países pequeños y relativamente pobres en Centroamérica, el Caribe y África. Panamá todavía reconoce a Taiwán aunque China es ahora un usuario principal del Canal y ha sido reconocida por Colombia y Costa Rica. En 2007-8, de hecho, Panamá utilizó esta relación dual explorando la posibilidad de favorecer la enseñanza del mandarín en las escuelas públicas. Esto tiene repercusiones en el futuro del país, en la ciudad creciente y en sus ciudadanos chinos y jornaleros temporales, un futuro que puede ser imaginado también a través de los Barrios chinos.

Nuevos Barrios chinos

Los Barrios chinos a menudo han sido asociados a los inmigrantes que abandonaron un Imperio pobre, decadente y roto por la guerra en el siglo XIX. Sin embargo, hoy los inmigrantes chinos probablemente se caracterizan por sus intereses económicos, ya sean inversiones o sus pequeñas y eficientes empresas familiares -restaurantes o bazares- en ciudades de todo el mundo. En África, de hecho, los chinos también constituyen una élite inversionista cuyos barrios pueden incluir urbanizaciones privadas así como enclaves comerciales. Esta nueva diáspora refleja la riqueza creciente y el poder de China que comenzó un camino hacia el desarrollo capitalista en 1979, un proceso que en tres décadas ha cambiado las vidas de la nación, sus ciudades y ciudadanos. Los mismos chinos del continente, sostenidos ahora por la nueva riqueza global y el poder, han emprendido la edificación de nuevos centros en solares lejos de las ciudades tradicionales. Los ejemplos se extienden desde la nueva área del Pudong de Shanghai (cruzando el río al otro lado del tradicional centro de comercio en el Bund, nombre que los británicos dieron al malecón de Shanghai) a la nueva ciudad de

Shenzhen, que ha pasado de 30.000 a diez millones habitantes en tres décadas (1977-2007); (ver McDonogh y Wong, 2005).

En otras áreas, se han desarrollado grandes zonas comerciales, industriales y gubernamentales que equilibraron antiguos centros de ciudades como Chengdu; mientras los 94 kms cuadrados de Hexi, la Nueva Ciudad en Nanjing, se prevé como "el nuevo centro y el símbolo de la ciudad moderna" (http://www.newtown.gov.cn/www/newtown/ewhx/hxjg_mb_a39071211625.htm). Unidos a la suburbanización creciente en China y a la urbanización transnacional privada, estos nuevos proyectos sugieren que las cuestiones acerca de significados, autenticidad, conexiones y usos de los nuevos Barrios chinos tienen implicaciones mucho más amplias (ver, 2006 Wu).

No obstante, las visiones de una nueva ciudad china también han formado parte de la diáspora. Junto a la nueva inmigración y la expansión, se ven nuevos barrios chinos en ciudades del mundo entero. De vez en cuando, se ubican en galerías comerciales y/o en grupos de empresas financiadas por y para servir a clientes chinos de todo el mundo: este parece ser el caso en Manila y es ciertamente verificable en Las Vegas (EE.UU) donde el turismo de juego chino ha promovido nuevos espacios socioculturales. En Santiago de Chile se ha construido un centro financiero con un coste de 20 millones de dólares americanos para atraer a "comerciantes de la ciudad industrial de Wenzhou" y animar las ventas (<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2006/05/17/mall-chino-chinatown-santiago>).

Más ambiciosos, -pero quizás más intrigantes- son los proyectos de Guayaquil en Ecuador y San José de Costa Rica entre otras ciudades que han construido un nuevo y mayor Barrio chino como un espacio comercial para atraer a la ciudadanía en general. A pesar de sus historias de exclusión, la actual administración de la capital costarricense ha considerado el Barrio chino como un modo de atraer la inversión a una nación que sólo recientemente ha reconocido a la República Popular. Al mismo tiempo, el nuevo barrio también podría ser interesante para los turistas de todo el mundo que ahora se dirigen a playas y zonas de ecoturismo fuera de la capital. La administración escogió un área cerca del centro de la ciudad donde se encontraban teatros e industrias secundarias, pero que ya albergaba tiendas y restaurantes chinos, para planificar la calle como una gale-





ría peatonal con tiendas, alimentos, servicios y otras atracciones, "con arcos y todo", en reconocimiento a los más emblemáticos Barrios chinos de todo el mundo.

Esta especialización deja a un lado a inversionistas taiwaneses y al antiguo centro taiwanés establecido hacia las afueras de la ciudad y que ya no goza de demanda internacional. Irónicamente, inmigrantes chinos más recientes ya han construido un pequeño centro comercial y de negocios en otra área más cercana al centro. Cualquier nuevo Barrio chino bien puede convertirse en un lugar para la negociación de intereses locales, nacionales y globales, chinos y turísticos. Una vez más, estas cuestiones son centrales para el futuro del mismo San José.

Desde 2009, atendiendo a nuestra investigación, no queda claro que tales Barrios concebidos como "espacios ideales" estuvieran significativamente conectados a San José, Guayaquil, Santiago, Manila o que cualquiera de estas ciudades estuviera vinculada a poblaciones e inversiones globales. Sin embargo, los nuevos Barrios chinos subrayan cuestiones fundamentales de identidad, competitividad y prestigio que vienen siendo rasgos culturales definitorios que preocupan a las administraciones de las ciudades en todo el mundo. Si los centros urbanos son la quintaesencia del urbanismo global, los nuevos Barrios chinos representan un espacio central de la imaginación.

Conclusiones

Como se apuntó al principio, a pesar de su familiaridad y presencia, a menudo, se relegaba a los Barrios chinos a márgenes exóticos en la planificación, la acción y aún la investigación urbana. Pero, como hemos planteado, es importante reconsiderar estas áreas como centros, no sólo para los habitantes de origen chino, sino también para más amplios contextos de ciudadanía y estudio. Por sus ciudadanos, sus problemas, sus luchas para reclamar y definir un espacio propio, por su visión de lo que una ciudad multicultural global podría ser -y que de hecho es- los Barrios chinos reclaman centralidad para entender la ciudad moderna y las contradicciones, la gente y los sitios que la constituyen. En este sentido, por las cuestiones que debemos resolver para encarar el futuro, los barrios chinos nos incluyen a todos.

Bibliografía

- Antolín, J.B. "El nodo español en las diásporas de Asia Oriental" in J.B. Antolín, ed. *Las Diásporas de Asia Oriental en Europea Occidental*. Barcelona: CIDOB Nov 2006:101-124.
- Arkush and Leo O. Lee, eds. *Land Without Ghosts: Chinese Impressions of America from the mid-Nineteenth Century to the Present*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Askew, Marc. *Bangkok: Place, Practice, Representation*. London: Routledge, 2002.
- Balbi, Mariell. *Los Chifas en el Peru*. Lima: n.d.
- Beuret, M., M. Serge and P. Woods. *La Chinafrique*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2008.
- Costa-Lascaux, J. and Live Yu-Sion, *Paris-XIIIème, lumières d'Asie*. Paris: Autremont, 2002.
- Estrada, William. "Los Angeles' Old Plaza and Olvera Street: Imagined and Contested Space" *Western Folklore* (58:2 Winter, 1999): 107-129.
- Fong, Timothy. *The First Suburban Chinatown*. Philadelphia: Temple U Press, 1994.
- Fonseca Herrera, Zaida M. "Los chinos en Costa Rica en el siglo XIX" Thesis, Universidad de Costa Rica, 1979.
- Lasanis, E. *El costarricense*. San José: Universidad de Costa Rica, 1975.
- Wei Li. *Ethnoburb: the New Ethnic Community in America*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.
- Light, Ivan. "From Vice District to Tourist Attraction: The Moral Career of American Chinatowns, 1880-1940" *The Pacific Historical Review* 43: 3/ Aug 1974: 367-394.
- McDonogh, Gary. "The Geography of Evil" *Anthropological Quarterly*, 1987.
- "Myth, Space and Virtue: Gender, Bars and Change in Barcelona's Barrio Chino" in Setha Low and Denise Lawrence, eds. *The Anthropology of Space and Place*. London: Basil Blackwell, 2002.
- Gary McDonogh and Cindy Wong. *Global Hong Kong*. London: Routledge, 2005.
- "Beside Downtown: Chinatowns and Downtowns in Global Perspectives" in Peterson, M and G. McDonogh, eds. *Global Downtowns*, University of Pennsylvania, 2010.
- McKeown, Adam. *Chinese Migrant Networks and Cultural Change: Peru, Chicago, Hawaii 1900-1936*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Mohr, James. *Plague and Fire: Battling Black Death and the 1900 Burning of Honolulu's Chinatown*. Oxford, 2005.
- Robinson, St. John "The Chinese of Central America: Diverse Beginnings, Common Achievements" *Journal of Chinese Overseas 2009* Volume 5, Number: 91-114.
- Sassen, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton, 2001.
- Shah, Nayan. *Contagious Divides: Epidemics and Race in San Francisco's Chinatown*. Berkeley: University of California, 2001.
- Siu Lok. *Memories of a Future Home: Diasporic Citizenship of Chinese in Panamá*, Stanford University Press, 2005.
- Tam, Juan. *Huellas China en Panamá: 150 años de presencia*, Panamá, Unico Impresores, 2006.
- Vargas Cullell, Jorge. "Racismo en Costa Rica" *Democracia Multicultural*. 2008. <http://democraciamicultural.blogspot.com/2008/06/racismo-en-costa-rica.html>.
- Villegas, Jairo. "Municipio de San José impulsa crear barrio chino en capital" *La Nación* 20-1, 2008. www.radiolaprimerisima.com/noticias/resumen.
- Wu Fulong, ed. *Globalization and the Chinese City*. London: Routledge, 2006.

GUETOS Y BARRIOS

Las buenas prácticas
para la prevención o
eliminación de guetos
y zonas fracturadas
en los barrios¹

GASPAR MAZA

“El concepto de buenas prácticas se utiliza en una amplia variedad de contextos para referirse a las formas óptimas de ejecutar un proceso, que pueden servir de modelo para otras organizaciones.

La búsqueda de buenas prácticas se relaciona directamente con los actuales planteamientos sobre los criterios de calidad de la intervención social, que abarcan no sólo la gestión y los procedimientos, sino fundamentalmente la satisfacción de las necesidades de las personas afectadas, la superación de su problemática de exclusión social”.

Cruz Roja Española.

<http://practicasinclusion.org/content/view/106/64>

“Buena práctica es un proyecto o programa, una técnica o un medio de gestión que cumple, al menos, dos de las siguientes características:

- > Generar un impacto positivo en aquellos a los que pretende servir o gestionar.
- > Poder ser replicado en otras zonas del país, región o municipio.
- > Realizar un aprovechamiento eficaz de las oportunidades de partenariado en organismos públicos, organizaciones no gubernamentales o empresas privadas.
- > Demostrar un sentido de creatividad en su enfoque de un problema, así como un empleo efectivo de los recursos”².

El uso del discurso de “la prevención”, así como el de las “buenas prácticas” a la hora de afrontar la transformación urbanística y social de un determinado barrio, es una circunstancia habitual a la que aspiran muchos proyectos. Dado que los antropólogos, casi como si fuese un deporte, practicamos el relativismo cultural, en primer lugar quiero empezar dudando del concepto de “buenas” prácticas, ya que pueden ser así consideradas por algunos, mientras que para otros, las mismas acciones son claramente nocivas o perniciosas. Un ejemplo de esto lo encontramos en las diferentes reacciones que provoca la reforma de un casco antiguo de una ciudad histórica o de una zona industrial en declive y finalmente podríamos extenderlo a casi cualquier otro tipo de proyecto de cambio urbanístico según se esté en el lugar de los afectados o en el de los responsables de llevar adelante la intervención.

Sobre algunos de los diferentes significados del gueto.

Para empezar a abordar las diferentes aristas que nos plantean estos espacios inquietantes presentes en muchos barrios urbanos, voy a intentar responder algunas preguntas que considero esenciales como por ejemplo, ¿por qué los llamamos guetos?, ¿qué es hoy un gueto?, o bien ¿qué alternativas tenemos al mismo?

¹ Este artículo es una ampliación y revisión de una primera versión publicada bajo el título Maza, Gaspar. “Prevención o eliminación de guetos o zonas fracturadas en las ciudades”. *Cruz Roja: Acciones para la inclusión: la metodología en inclusión social, buenas prácticas y talleres de participación*. Madrid: Cruz Roja Española-Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2008.

² Malgesini, Graciela. *Buenas prácticas en la inclusión social: catálogo de buenas prácticas*. Madrid: Cruz Roja Española, 2003.

Veamos en primer lugar algunas breves definiciones de lo que se considera un gueto:

Ghetto: barrio habitado por comunidades judías, o antiguamente, barrios reservados a los judíos. Enciclopedia Larousse.

Ghetto : lugar donde vive una comunidad al margen del resto de la población. Medio cerrado en si mismo. Condición marginal en la que vive una población, una clase social o un grupo. Enciclopedia Larousse.

Gueto: del dialecto veneciano "ghetto" (fundición de hierro) por la fábrica alojada antiguamente en el barrio posteriormente reservado a los judíos. Es un área separada para la vivienda de un determinado origen étnico, cultural o religioso, voluntaria o involuntariamente, en mayor o menor reclusión. El término se empleó, originalmente, para indicar las juderías; el uso se ha extendido hoy a cualquier área en la que la concentración de un determinado grupo social es excluyente.

En la estructura urbana actual, se ha procedido a aplicar a los barrios dispersos separados del resto de la ciudad y poblados por cualquier concentración poblacional de origen étnico, nacional, cultural o religioso. Wikipedia³.

En estas definiciones podemos ver como una de las descripciones mas repetidas para indicar lo que es un gueto es la que se refiere a la situación de confinamiento de los judíos. En este ensayo me centraré básicamente en las otras acepciones del término y en especial en las que se refieren al mismo como un lugar separado, segregado y marginal.

El antropólogo Loïc Wacquant⁴ nos advierte sobre el uso incorrecto del término y para ello nos explica el ejemplo de los periodistas que llaman guetos a las "banlieues" (zonas del extrarradio) francesas y las caracterizan como zonas con peligros semejantes a los guetos americanos. Según este autor el concepto de "gueto" se traspasa sin ninguna precaución de una situación a otra y sin tener en cuenta las enormes diferencias entre ambos espacios, composición social, étnica, nacional.... En nuestro país, hasta la actualidad podemos afirmar que no tenemos ciudades y espacios tan fracturados como para poder hablar de gueto ni en el sentido americano, ni aún en el francés, aunque muchas veces podemos estar expuestos a caer en la tentación de usar este término para referirnos a algún tipo de segregación. Tras nombrar mal una situación, etiquetándola como "gueto", lo que viene a continuación es el pánico moral que crea el concepto.

Antes de avanzar en más usos y significados del concepto, también es lícito preguntarse si acaso no se podrían también catalogar como guetos a ciertas partes de algunas ciudades donde en los últimos años se ha dado el "boom" de la construcción de viviendas unifamiliares. El geógrafo Francesc Muñoz, en su tesis doctoral⁵, nos presenta datos muy exhaustivos sobre las urbanizaciones de la provincia de Barcelona, así como sobre el aislamiento, uniformidad y segregación social de clases presente en las mismas.

Como consecuencia de la sobreproducción de viviendas de este tipo, muchos de estos lugares han desdibujado el territorio original, han cambiado la imagen de la ciudad y han perdido muchos de los aspectos más positivos de lo urbano para pasar a convertirse en áreas uniformes y auto segregadas.

³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Gueto>

⁴ Wacquant, Loïc. *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y estado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

⁵ Muñoz, Francesc. *URBANALització. La producció residencial de baixa densitat a la província de Barcelona 1985-2001*. Tesis doctoral. Barcelona: Departamento de Geografía. Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

El gueto como metáfora de la exclusión social.

Volviendo a los orígenes del concepto "gueto" en las ciencias sociales, sus primeros usos nos remiten a las obras de Robert Park, Anthony Burgess y K. Mckenzie⁶. Estos sociólogos utilizaron el término para referirse a las consecuencias negativas producidas por el rápido crecimiento urbano de una ciudad como Chicago a principios del siglo XX. Con sus trabajos constataron como físicamente la ciudad se estaba estructurando en una serie de círculos concéntricos donde se iban situando diferentes negocios y poblaciones en función del orden de llegada a la ciudad y de sus posibilidades económicas.

El uso del concepto de gueto ha tenido, así, una connotación negativa y geográfica a la vez. Con el mismo se ha señalado un producto anómalo de un tipo de crecimiento, una marca negativa, una zona de exclusión social, territorial, de marginación y finalmente un estigma.

Otra constatación importante si repasamos la historia urbana es que la eliminación y erradicación del gueto ha sido una obra ardua y muchas veces infructuosa. Estos espacios segregados han formado, y continúan formando, una parte de la desigualdad inherente, producida por la ciudad y lo urbano.

Así lo vieron también los teóricos funcionalistas cuando interpretaron la ciudad como un organismo que expulsaba sistemáticamente a los miembros más disfuncionales hacia las partes o lugares más indeseables. A la vez, los miembros más fuertes, más capaces, tendían a fortificarse y protegerse frente a estas zonas de amenaza y desorden.

En general, el discurso del gueto como estigma exclusivamente negativo ha tapado sistemáticamente otro tipo de valores más positivos que también se han dado en muchas zonas urbanas catalogadas de esa manera. Así por ejemplo, determinados barrios considerados como guetos han sido zonas de proximidad para sus habitantes, zonas de relaciones cara a cara, de solidaridad primaria, de tolerancia... lugares donde las personas que en otros territorios no eran aceptadas tenían su propio sitio⁷.

La eliminación del gueto. Una dinámica reiterativa en la historia urbana.

Si continuamos fijándonos en la historia urbana, podemos ver como la prevención o eliminación de los guetos y en general de las partes más indeseables de las ciudades, se ha ido haciendo generalmente a través de mecanismos como la superposición de una ciudad sobre otra, la implementación de proyectos urbanísticos de esponjamiento y, en determinadas ocasiones, también como una consecuencia de los conflictos bélicos⁸.

Así, hasta bien entrado el siglo XIX, si nos fijamos en los centros históricos de muchas de las ciudades de Europa, podemos ver como siguieron un proceso de reforma basado en la superposición de trazados de una ciudad sobre su predecesora, dando como resultado la eliminación de unas determinadas partes por otras: ciudad romana, ciudad antigua, medieval, renacentista, industrial...

⁶ Park, R.E., Burgess, E.W., McKenzie, R. D. *The City*. Chicago: The University of Chicago Press, 1925.

⁷ Ver: Maza, Gaspar. *Producción, reproducción y cambios en la marginación urbana. La Juventud del barrio del Raval de Barcelona 1986-1998*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 1999. Ver también McDonogh, Gary. *The Geography of Evil: Barcelona's Barrio Chino*. *Anthropological Quarterly*, vol. LX, núm 4, pp. 174-185.

⁸ La muralla fue un elemento importante en la consolidación de determinados tipos de gueto en algunas ciudades históricas. Así, la muralla a la vez que funda la ciudad, establece la defensa de la misma y genera la posibilidad de recaudación de impuestos para su desarrollo. También ayuda a marcar los límites geográficos entre los que están dentro y fuera, entre clases sociales y entre espacios separados y segregados. En esta lista de ambigüedad de la muralla, también podemos ver como facilitó el comercio pero, a su vez, acabó generando problemas de higiene, circulación, congestión...

Uno de los casos más significativos de transformación de un centro histórico desde un plan urbanístico predeterminado fue la llevada a cabo en el París del siglo XIX por parte del barón Haussmann⁹. El derribo de edificios y de calles antiguas produjo en la ciudad una evidente mejora de la circulación pero, a la vez, también permitió una represión más efectiva de las manifestaciones y de las turbas urbanas.

Otra forma de eliminación de los guetos en muchas ciudades europeas vino propiciada por los efectos colaterales derivados de las dos guerras mundiales. Como consecuencia de ambas, muchos barrios tanto centrales como periféricos de ciudades como Berlín, París, Viena o Londres quedaron totalmente borrados y transformados tras los repetidos bombardeos efectuados sobre ellos.

La pretensión de eliminar el gueto desde la arquitectura y el urbanismo.

La prevención o eliminación del gueto ha sido también una fuente de preocupación y de proyectos por parte de arquitectos y urbanistas de todas las épocas. El proyecto de ciudad-jardín en las afueras del gran Londres ideado en 1902 por Ebenezer Howard se puede considerar como un primer intento por mejorar las condiciones de vida creadas por las ciudades industriales y las ciudades históricas. Su propuesta aparece como una reacción a los excesos de la ciudad que definió como "paleotécnica" desarrollada como consecuencia de la primera revolución industrial.

"La ciudad radiante" de Le Corbusier¹⁰ nos presenta otro caso de reacción contra las disfuncionalidades urbanas. Su propuesta ante la densificación y guetización fue la zoonificación del espacio urbano. Le Corbusier apela, no a la naturaleza, sino al funcionalismo para ordenar los excesos de la ciudad industrial heredada del siglo XIX, donde se encontraban mezcladas las viviendas con las industrias en calles estrechas solo aptas para la circulación de los carros.

Los avances tecnológicos que se dieron en su época, fundamentalmente el automóvil, introdujeron nuevas posibilidades, como poder vivir lejos del centro de la ciudad. Por otra parte, los avances constructivos (el hormigón armado especialmente) hicieron posible la construcción de edificios en altura, la división de las actividades cotidianas en compartimentos y, a la vez, el inicio de la segregación de la vida urbana en zonas diferenciadas: oficinas, tiendas, viviendas...

La denominada "Carta de Atenas de 1943" también se convirtió en un pequeño manifiesto de la arquitectura en contra de las disfuncionalidades urbanas. Desde la misma, se pretendió fijar las claves de un nuevo urbanismo basado en la zonificación y en la separación entre habitar, trabajar, recrearse y circular. La consecuencia de la aplicación de estos principios fue que la arquitectura pasó a presidir los destinos de la ciudad: la ciudad en su conjunto y en sus diferentes partes cobró el carácter de una empresa estudiada de antemano y sometida al rigor de los denominados planes generales¹¹.

9 Le gustaba llamarse a sí mismo "el artista demoleedor".

10 Le Corbusier, C. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2001. Le Corbusier fue conocido como "Don purismo", el arquitecto célebre que construía poco o nada, pero soñaba ciudades enteras. En sus propias palabras: "Una ciudad moderna vive prácticamente en línea recta... La circulación es recta. La recta es también sana para el alma de las ciudades. La curva es ruinoso, difícil y peligroso, paraliza. La calle curva es el camino de los burros; la calle recta es el camino de los hombres". Wright escribió sobre Le Corbusier tras finalizar uno de sus edificios: "ahora que ha terminado una casa, escribirá cuatro libros sobre ella".

11 La carta pretendía ser racional y coherente, pero estaba desligada de la vida cotidiana. Poco a poco, bajo la influencia de sus postulados se produjo la conversión del edificio en centro del debate y en objeto de contemplación. La arquitectura que inspiró acabó por convertir Europa en un inmenso lugar de "cubos", de polígonos de viviendas homogéneos.

En este breve repaso de lucha contra el gueto es indispensable señalar el proyecto de Ildefonso Cerdá para la construcción del Ensanche de Barcelona¹² en 1867. Su proyecto vino precedido de un análisis riguroso de las condiciones de vivienda, segregación social y urbana de la población obrera amontonada en el centro de la ciudad.

En conclusión, podemos ver como el objetivo principal de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos ha sido, pues, la eliminación física del gueto. Este tipo de intervenciones han sido habitualmente de una enorme complejidad aunque sus acciones se han acabado haciendo bien patentes y visibles en unos tiempos relativamente cortos.

El gueto en la ciudad del simulacro.

La desterritorialización es una de las fuerzas centrales del urbanismo contemporáneo tal y como constatan diferentes geógrafos (Edward Soja), sociólogos (David Harvey), urbanistas (Thomas Gordon Smith), y antropólogos (Manuel Castells, Edward T. Hall, y Ulf Hannerz)¹³. La ciudad actual se ha convertido en un lugar de núcleos múltiples, que ocupa áreas cada vez más extensas y con un gran consumo de suelo.

El sistema económico "postfordista"¹⁴ imperante se ha caracterizado por el crecimiento de zonas especializadas e interconectadas, así como por la desaparición de las tradicionales industrias de los centros urbanos. Si en un primer momento, los campos de cultivo próximos a las ciudades fueron sustituidos por la industria, hoy en día la industria en las ciudades es sustituida por otros tipos de negocios basados en el turismo, el entretenimiento, la producción de nuevas tecnologías...

A pesar de estos cambios, el peligro del gueto continua acechando a la denominada ciudad difusa, en tanto que esta continua en parte organizándose en polígonos industriales, áreas de negocio, áreas residenciales y comerciales. Otra tendencia es el surgimiento de ciudades enteras especializadas en un determinado tipo de economía (Silicon Valley)¹⁵ o ciudades enteras desarrolladas en torno a un determinado producto como por ejemplo, el entretenimiento de masas¹⁶. Otras veces, la tendencia a la espectacularización de la ciudad, al modo de películas como "El Show de Truman"¹⁷, atrapa al residente y al turista en un mundo cruzado simultáneamente por realidades y simulacros.

Algunas de las consecuencias más negativas de este tipo de desarrollo ha sido la pérdida de estabilidad y de cohesión social, la separación social y funcional, y, como consecuencia de todo ello, la pérdida de lo que hoy conocemos como capital social¹⁸.

12 Cerdá, Ildefonso. *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y Ensanche de Barcelona*. Madrid: Imprenta Española, 1867. Reeditado por el Instituto de Estudios Fiscales, 1968-1971.

13 Ver: Soja, Edward. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. Hannerz, Ulf. *Conexiones transnacionales*. Madrid: Cátedra, 1988. Harvey, David. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1990. Smith, Neil. *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*. New York: Ed. Routledge, 1996. Castells, Manuel y Hall, Peter. *Las tecnópolis del mundo. La formación de los complejos industriales del siglo XXI*. Madrid: Alianza, 1994.

14 Ver: Soja, Edward. *op.cit.*

15 Ver: Castells, Manuel y Hall, Peter, *op.cit.*

16 Llegados a este punto también hay que reconocer a las personas que prefieren pasar su tiempo libre en este tipo de ciudades temáticas o en centros comerciales donde se puede disfrutar del consumo y del entretenimiento sin los inconvenientes que puede plantear una calle comercial de un centro urbano tradicional.

17 Dirigida por Peter Weir (2002).

18 Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002. Putnam, R.D. *Solo en la bolera. Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.

Frente a las connotaciones negativas del gueto en sus versiones antiguas, moderna o contemporánea, los barrios urbanos han continuado siendo considerados como los "lugares", es decir, sinónimos de características completamente diferentes y opuestas al gueto: zonas de la interacción cara a cara, de la pertenencia, de la proximidad, de la vinculación, de la participación...

Sin embargo, la fuerza de los cambios globales señalados anteriormente ha acabado llegando a todas las piezas de la ciudad¹⁹. Respecto a estos nuevos desafíos y problemáticas el antropólogo Arjun Appadurai²⁰ consideraba que hoy en día estamos asistiendo a una progresiva ruptura de la homogeneidad "cultural" en muchos lugares a la vez y como consecuencia de ello aparece lo que el autor considera como un nuevo tipo de paisajes²¹.

La crisis del tradicional movimiento vecinal, que en esta etapa ha quedado despojado de sus objetivos tradicionales, es otra de las consecuencias que señala Appadurai ante la creciente dislocación entre el territorio, el tiempo y el espacio. Este mismo autor también constata una clara erosión de la relación entre los vecindarios espaciales y los virtuales debido al impacto de los masivos medios de comunicación electrónicos. Por poner un ejemplo próximo a su teoría, hoy más que nunca lo que ocurra en un barrio como el de Fondo en Santa Coloma de Gramanet puede tener repercusiones inmediatas en un barrio de Quito en Ecuador y en otro de una ciudad del Norte de China.

Para frenar estas tendencias, en muchos barrios se asiste, por ejemplo, a un franco aumento en los esfuerzos del estado moderno por continuar definiendo los vecindarios en función de sus propias formas de afiliación y producción de lealtades. Las inversiones en 92 barrios de Cataluña, propiciadas por la denominada ley de barrios 2/2004 de la Generalitat, pueden servirnos como muestra.

En el diagnóstico social para acceder a los beneficios del estado del bienestar, una alta tasa de población inmigrante de origen extranjero en un determinado barrio, se convierte inmediatamente en un indicador que justifica un proyecto de intervención social. Se asume así de forma indirecta que la sola presencia de la inmigración transforma una determinada área urbana en un lugar especial; no directamente en un gueto, pero sí en un lugar necesitado de algún tipo de proyecto.

19 No obstante y a pesar de los múltiples cambios, en muchas ocasiones seguimos mirándonos como si fuesen pequeños pueblos. Numerosas propuestas de reforma son la consecuencia evidente ya que responden a este tipo de miradas.

20 Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

21 Appadurai nos habla de cinco nuevos paisajes que se resumen a continuación:
Paisaje étnico: formado por turistas, inmigrantes, refugiados, exiliados, trabajadores invitados que se cruzan en muchas de estas ciudades y barrios.
Paisaje tecnológico: formado por grandes empresas con su sede central en una gran ciudad y sus plantas de producción en otras ciudades y países y en constante cambio. Estas empresas se desplazan en función del mercado y de la disponibilidad de mano de obra barata.
Paisaje financiero: formado por los mercados de valores y bolsas que mueven gigantescas sumas de dinero a través de torniquetes nacionales que operan a gran velocidad.
Paisaje mediático: periódicos, revistas, cadenas de televisión, estudios de cine que proveen de un complejo repertorio de imágenes y narraciones a espectadores de todo el mundo.
Paisaje ideológico: tiene que ver con las ideologías de los estados y contra ideologías de los movimientos. Términos en imágenes que incluyen ideas como libertad, bienestar, derechos, soberanía, representación, democracia...

El contraste entre la riqueza del barrio y los discursos culturalistas simples.

Los barrios de inmigrantes provenientes de diferentes países, víctimas de los cambios en los flujos de capitales y finanzas, tienden a ser vistos y considerados como problemas o futuros problemas sin reconocer que también en algunas ciudades han dado pie al desarrollo de nuevas potencialidades. Un caso bien conocido, con sus ventajas e inconvenientes, es el peso y la fuerza del reclamo de la diversidad étnica para creadores y artistas en la recuperación de la zona Este de Londres, a finales de la década de los ochenta y principios de la de los noventa.

Sin embargo, desde arriba y puede que sin quererlo, se segrega y se sanciona: lo que es un cambio cada vez más amplio, inevitable y generalizado en la mayoría de las sociedades pasa a convertirse automáticamente en un problema.

¿Y qué es lo que esta pasando por abajo en nuestros barrios más próximos? En la práctica vemos que muy pocas personas conviven directamente con esta inmigración de origen extranjero por lo que la situación de gueto se ve reforzada.

En muchas ocasiones y como intentos de solución se apela a las políticas multiculturales o interculturales²². No obstante, tras las proclamas de buenas intenciones vemos que la multiculturalidad sólo se produce en niveles muy limitados, es decir, entre los vecinos/as autóctonos en situación de desigualdad social muy parecida a la que tienen los recién llegados. Vecinos/as en muchas ocasiones con pocos recursos económicos y culturales y que, a su vez, en ocasiones reaccionan con un "racismo abstracto" o con un sentido segregador hacia el recién llegado o con una tolerancia indiferente dada la propia situación de riesgo y exclusión social en la que todos se encuentran²³.

Desde otras posiciones mucho más cómodas, las relaciones con la inmigración se organizan a través de filtros, es decir, de intérpretes o de inmigrantes oficiales, que en forma de entidades, ongs, mediadores o traductores hacen el papel de interlocutores, ventrílocuos y conectores con la sociedad de acogida.

Los discursos multiculturalistas, una acción ficticia contra el gueto.

Por otro lado, el concepto de "cultura" (con todas las ambigüedades que conlleva), ha pasado a convertirse en una de las llaves principales para el conocimiento y conexión entre las partes. Respecto a la cultura y a las posibilidades de intercambio cultural, el antropólogo Claude Levi-Strauss nos señaló algunos límites importantes a recordar. Desde su perspectiva, las culturas son como los trenes y nosotros los pasajeros de los mismos. Los pasajeros de los trenes que viajaban en nuestra propia dirección y de forma más o menos paralela nos son visibles, mientras que los pasajeros de los trenes que van en dirección contraria nos son totalmente invisibles.

Las propuestas exclusivamente enciclopédicas y culturalistas corren el peligro de llegar a atiborrarnos y a imposibilitar, en definitiva, el desarrollo de unas verdaderas relaciones personales de proximidad. Si por un lado tenemos una capacidad ilimitada para la comprensión, por otro lado, también debemos reconocer que tenemos

²² En la actualidad, el multiculturalismo y la interculturalidad se han convertido en dos "ismos", en dos modas ideológicas casi incuestionables y han perdido mucha de su fuerza como mecanismos de conexión y mezcla. El uso y abuso de esta moda nos puede llevar a lo que Tom Wolfe criticó cuando se produjo una situación similar en EEUU: "¿El multiculturalismo?, ¡ah, sí!, ese rollo con el que todas las universidades americanas (ahora también españolas) atiborran a sus estudiantes".

²³ No quería que esto se interpretara como una crítica hacia los vecindarios autóctonos, que, muchas veces, hacen lo que pueden. De hecho, el papel de estos vecinos/as de escalera es muy importante y necesita de un mayor reconocimiento y apoyo, dado que es en ese nivel donde se están gestionando un tipo de relaciones interculturales muy diferentes a las prescritas por las teorías oficiales. Para estos vecinos/as la inmigración no es un discurso sino que es una realidad muy presente con la que conviven cotidianamente, compiten, simpatizan, rechazan, hacen relaciones o marcan distancias....

límites en nuestros mecanismos de aprendizaje y, muy especialmente, si los intentamos usar de una forma culturalista simple y acumulativa.

En otras ocasiones este tipo de políticas acaban produciendo casi una compulsión y obligación hacia la mezcla con un "otro" generalizado y abstracto.

El uso sistemático de fiestas, músicas y celebraciones como forma de conocimiento y de proximidad acaban banalizando el papel de la cultura y ofreciéndonos sólo una versión muy restringida de la misma y de su rol como conector entre grupos diferentes. La cultura así usada acaba haciendo a cada uno más étnico, más folklórico y posiblemente más aislado dentro de su propio mundo.

Y a todo esto, ¿dónde están las buenas prácticas?

Por todo lo visto hasta ahora no parece que tenga demasiado sentido seguir empeñados en querer eliminar el gueto. Quizás sea necesario tratar de leerlo y entenderlo desde su interior. Por lo tanto, en mi opinión, si existen las "buenas prácticas" éstas deben de estar en "lo micro", en la utilización preferente de los mecanismos de sentido común, es decir, primero comprender para posteriormente intervenir; o bien investigar y actuar en primer lugar y volver de nuevo a investigar cuando se trata de poner en marcha algún tipo de proyecto del signo que sea.

La economista Jane Jacobs en *Muerta y vida de las grandes ciudades*²⁴ nos hizo ver el valor de observar como están funcionando determinadas piezas indispensables en el engranaje de un barrio, desde el funcionamiento de una calle determinada, a una tienda, un parque, un equipo de fútbol de barrio o una comunidad de vecinos. ¿Siguen todos estos espacios, lugares y grupos haciendo sus funciones sociales más primordiales?, ¿siguen teniendo la fuerza suficiente para ser capaces por si mismos de evitar el gueto?

Respecto a los proyectos sociales y culturales enfocados en la integración compulsiva desde fuera y desde lejos, debemos tratar de mantener el derecho al respeto y el derecho que todos tenemos a ser iguales, diferentes e indiferentes en un sentido

respetuoso (Delgado)²⁵, así como el derecho que también tiene todo el mundo a distinguirse y a elevarse de clase, sea autóctono o recién llegado.

En un mundo donde la heterogeneidad cultural está cada día más presente debemos darnos un cierto respiro respecto a la moda de la compulsión hacia la mezcla, o al menos, hacia una mezcla que muchas veces es más ficticia que real. Necesitamos algún tiempo para poder, cada uno por nuestra cuenta, reflexionar sobre los cambios que nos vienen desde direcciones muy diferentes y que están influyendo en nuestras vidas sin saber bien como. "Estoy desmexicanizándome para mexicomprenderme", respondía Guillermo Gómez Peña²⁶ respecto a cuál era su identidad ante su obligada vida a caballo entre México y los EEUU.

En otro sentido, ante las dislocaciones procedentes del mundo globalizado, puede ser importante seguir manteniendo una relación equilibrada con el tiempo y el lugar más próximo, es decir, con nuestro propio "cronotopos". En cierto modo, estamos ante una situación en la que es necesario buscar un nuevo tipo de relación colonizadora hacia nuestros barrios y territorios más inmediatos y poder así reapropiarnos de los mismos sin ser excluyentes ni excluidos. Cada día parece ya más evidente que hemos dejado atrás la época en la que eran los propios vecinos (inmigrantes en su día), los que construían la integración con sus propias manos, haciendo primero la casa, después el alcantarillado, y finalmente las aceras y las farolas.

Acabo recuperando de nuevo unas palabras del propio Appadurai que insisten en esta dirección:

"Los vecindarios (en tanto contextos preexistentes) son pre-requisitos para la producción y constitución de sujetos locales, es decir, para que nuevos miembros (los recién nacidos, los extranjeros, los prisioneros liberados, los ex esclavos, los invitados, los afines) puedan ser transformados, en forma permanente o temporaria, en sujetos locales, resulta imprescindible la existencia de lugares y espacios insertos en un vecindario espacio temporal, históricamente producido, que cuente con una serie de rituales, categorías sociales, expertos y audiencias informadas localizadas. Aquí vemos lo local como algo dado, es decir, como segunda naturaleza, sentido común o habitus"²⁷.

25 Delgado, Manuel. *Disoluciones urbanas. Procesos identitarios y espacio público*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

26 Gómez Peña, Guillermo. *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Editorial Océano, 2002.

27 Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

IL CARBONE SOTTO LA PELLE

PROYECTO DE:
OTTONELLA MOCELLIN,
NICOLA PELLEGRINI

Texto de:
GABI SCARDI

***Il carbone sotto la pelle (El carbón bajo la piel)* es una instalación realizada en 2003. Formó parte de un proyecto en el que participaron distintos artistas de varios países de la Comunidad Europea -Italia, Grecia, Alemania- para trabajar en Apulia, en el área del Salento (Italia).**

Antiguamente definida como "Finis Terrae" dada su situación en el extremo sur de la península italiana, Salento es una área con fuerte personalidad. De cara al Mediterráneo, fue siempre, por su situación geográfica, punto de llegada y tierra de paso de flujos migratorios. Se vanagloria de una historia extraordinaria de integración y de asimilación de pueblos distintos: tanto fenicios como griegos, árabes, normandos, turcos, españoles, por citar los mayores núcleos que se establecieron en la zona. Las contribuciones culturales de los que se quedaron en sus orillas fueron para Salento siempre muy enriquecedoras. Éstas hicieron de Salento un lugar con una cultura compleja, estratificada, riquísima y poliédrica, caracterizada por la pluralidad y las diferencias.

Actualmente también Apulia es testigo de una masiva trashumancia física y cultural; pero ahora, dejando de lado a los turistas, se trata en primer lugar de "migrantes" que cruzan el Mediterráneo en las pateras de la esperanza y de la desesperación: hombres, mujeres y niños que los barcos clandestinos descargan en las costas de Apulia; personas de distinta nacionalidad que abandonaron su propio país en búsqueda de un trabajo y de bienestar. A menudo, a la orilla del mar, permanece su rastro: una chaqueta desgarrada, una camisa consumida, un paquete de pañales empapados e inutilizables abandonados en los acantilados o entre los arbustos. En los últimos años la "emergencia patera" se ha transformado en un trágico e imparable goteo cotidiano. Permanecen esculpidas en la memoria de muchos las apocalípticas imágenes transmitidas, entre la incredulidad general, por todas las televisiones del mundo, de aquél primer barco sobrecargado que atracó en Brindisi en 1991. En la multitud, en el enredo de aquellos millares de cuerpos, de aquellos brazos levantados, en aquellas expresiones desesperadas, se podía apreciar la evidencia de una nueva realidad que se iba perfilando y toda la inhumanidad de esos viajes destinados a multiplicarse en los años siguientes.

Actualmente un número elevado de personas emprenden viajes peligrosos por mar para alcanzar estas costas. Esta situación representa un vuelco respecto a la que se vivió en un pasado reciente: las mismas razones que empujan hoy a los emigrantes hacia Apulia, empujaron durante largo tiempo a los pulleses y salentinos hacia otros países. En el siglo XIX y durante toda la primera mitad del siglo XX hasta los años sesenta, Salento, como todo el Sur de Italia y la península entera en general, fue tierra de emigrantes; emigrantes que se marchaban a veces en búsqueda de bienestar, pero más a menudo bajo el empuje de la necesidad imperiosa de proporcionar las mínimas necesidades para sobrevivir y para el sustento de las familias.

Este fenómeno social de grandes proporciones y sin embargo hoy generalmente acallado, es el tema de *El carbón bajo la piel*, articulada y elaborada instalación de dimensiones ambientales que Ottonella Mocellin y Nicola Pellegrini decidieron realizar cuando, después de una serie de visitas detalladas a Salento, conocieron algunos testigos directos de un fenómeno extremadamente fuerte en el ámbito de la emigración italiana: el de los paisanos que salieron para irse a trabajar en las minas de Bélgica, principalmente de Borinage.

Estas personas emigraron muy jóvenes; luego en muchos casos volvieron a vivir a su tierra, llevándo dentro una carga, a menudo acallada, de experiencias duras destinadas, para muchos de ellos, a quedarse enterrada en la memoria.

El primer y decisivo encuentro de Ottonella Mocellin y Nicola Pellegrini fue con Lucio Sozzi, ex minero en Bélgica, donde trabajó 30 años, y con su mujer y compañera, Angela Sozzi, hija, ella también, de un minero. Hoy los dos viven en Casarano, donde fundaron una especie de pequeño Museo de Mineros: un ambiente que te envuelve, saturado de objetos y de testimonios, nacido por el deseo de conferir un reconocimiento a los protagonistas de un fenómeno de la historia italiana que afectó a millones de personas y que sin embargo hoy se tiende a apartar tanto del discurso público por razones de oportunismo, como del privado por discreción y sentido de dignidad.



Il carbone sotto la pelle 2003
Work in progress



Performance con La Sciuscitta
Barbarano 12.07.2003



El segundo encuentro fue con la población de Barbarano, pueblo de alrededor de novecientas personas, muchas de ellas con un pasado de experiencias en la mina. Su intensa historia habla del esfuerzo, el peligro, el miedo, el drama de una vida a oscuras, de un trabajo tan duro como despreciado.

Nace así la instalación, que encuentra su espacio natural en una cavidad subterránea contenida en la magnífica iglesia fortificada de Leuca Piccola, en el mismo Barbarano que fue la penúltima etapa del largo peregrinaje hacia el santuario de Santa María de Leuca. A lado de la iglesia hay un ancho espacio delimitado por edificios del siglo XVII que eran alojamientos para viajeros, hoy se usan sin muchas transformaciones como viviendas, garajes y establos. Aquí se halla la entrada de la cavidad subterránea excavada bajo la iglesia misma. Con sus hondísimos pozos, este enorme hipogeo o edificio subterráneo constituía antiguamente un refugio en el que peregrinos y gente de paso podían comer, aprovechar de una pausa, el fresco, la seguridad.

En el interior de esta cavidad, la memoria histórica reciente de la emigración de Salento hacia las minas de Europa del Norte ha tomado la forma de una instalación que fue presentada mediante un evento escénico, y que, durante todo el tiempo que duró la exposición, fue acompañada por su réplica sonora, emitida desde una fuente situada en el campanario de la iglesia. Para el visitante, *El carbón bajo la piel* constituía una especie de viaje a los infiernos; un recorrido por los pasillos subterráneos, la oscuridad interrumpida sólo por la luz de una linterna que se le daba en la entrada. Se trataba de un viaje intenso, al que

cada uno tenía que enfrentarse por su cuenta, con los demás visitantes transformados en sombras atenuadas por una débil luz.

El viaje se abre con el coro de Barbarano, *La Sciuscitta*, que, situado en la entrada de la cueva, entonaba su repertorio de canciones de los mineros: cantos capaces de producir una emoción desarmante. El coro está compuesto en su mayor parte por ex mineros y mujeres que, como esposas o hijas, habían vivido y compartido la dramática experiencia de la emigración. Desde aquí se entra en la penumbra. La cueva se abre con un pozo al que sigue una gran sala; de aquí se pasa al segundo pozo y se continúa por una galería larga y estrecha que conduce al ambiente claustrofóbico excavado en el tercer pozo. Es aquí donde resuenan las voces de los mismos habitantes de Barbarano, invitados por los artistas a evocar su pasado. Las voces son inmateriales pero capaces de saturar el espacio. Primero recitan nombres y fechas de nacimiento de aquellos que abandonaron esta zona para ir a trabajar en las minas de Bélgica. Se trata de nuevo de las voces de las mujeres de "La Sciuscitta", que logran transmitir una fuerte identidad a una información de por sí impersonal. Una voz de hombre y una de mujer relatan, en el largo pasadizo, recuerdos de una vida, el miedo, la oscuridad, la profundidad: sensaciones que se combinan y entrelazan con aquellas provocadas por el mismo ambiente húmedo y oscuro del hipogeo.

Caminamos y recogemos fragmentos de frases que evocan recuerdos vívidos, capaces de hacer vibrar la voz de quien los narra y el corazón de quien los escucha. Fragmentos de memoria que resuenan, nos persiguen, se sobreponen, se confunden y nos aturden como si estuviéramos dentro de una cabeza atravesada por pensamientos que emergen con fuerza, para retirarse después. Palabras inesperadas y dramáticas que se insinúan en la mente y transforman el recorrido del pasadizo en una experiencia emotiva e intensa. La sensación, mientras nos adentramos en la oscuridad, es la de recorrer los espacios y los pasadizos de la mente, de la penumbra de nuestra vida interior. Aquí es la dimensión psicológica la que se abre espacio, un espacio sensible, que vibra con toda la pena del mundo.

En el último espacio circular, dentro de un pozo central más profundo que los anteriores, se proyecta la imagen de dos piernas que descienden por una escalera de caracol: otra referencia a un recorrido que conduce a los recodos de la profundidad psíquica. Mientras, desde el fondo del pozo llegan voces narrativas, como si fueran otros recuerdos que se desprenden de las profundidades y trascienden hasta la consciencia. Esta vez sí, son recuerdos articulados, historias que se cuentan de una vez por todas, enumeradas con trágica claridad. Y, de nuevo, el doble relato a dos voces de Lucio Parrotto y su esposa Angela Sozzi.

El punto de vista masculino y femenino viajan en paralelo, se alternan, retomados por la voz de los dos artistas: puntos de vista entrelazados indisolublemente, que se hacen eco de las experiencias compartidas mientras relatan una vida desesperada: el descenso a la mina, el olor, la oscuridad total de los pasadizos estrechos, el cansancio y el sudor, el calor sofocante, el pan dentro de una caja de lata para protegerlo de los ratones; la angustia de la espera, los hijos perdidos, las privaciones, la comida que escasea y la pobreza escondida para proteger la dignidad. Relatos íntimos en los que transluce la experiencia vivida, precisos aunque no anecdóticos, vibrantes pero no enfatizados; relatos dolorosos de hechos que querríamos poder definir inhumanos, pero que se acumulan en la memoria y el sentir de muchos salentinos y logran provocar a quien los escucha un sentimiento de historia compartida. Con gran teatralidad, pero evitando recurrir a efectos especiales, se produce un cortocircuito entre el lugar escogido y la situación a la que se hace referencia. Los artistas interpretan el ambiente del edificio subterráneo como una gran caja de resonancia para la narración, y lo convierten en sede de un viaje catártico hacia los meandros de la memoria, la oscuridad real y metafórica de las minas y los momentos oscuros de la historia italiana.

El viaje conduce, además, al presente. Hoy en día, en Italia, hablar de inmigración lleva inevitablemente a pensar en el fenómeno contrario: la inmigración hacia el propio país. La necesidad, el viaje, el sufrimiento en tierras lejanas, los riesgos y la mortificación no pueden dejar de leerse como denominador común de las

experiencias humanas de los emigrantes del pasado y los inmigrantes del presente. Sería normal que existiera una cierta empatía hacia los inmigrantes de hoy en día. Sin embargo, en nuestra realidad esto no sucede. En Italia observamos el sufrimiento y el dolor a nuestro alrededor pero tendemos a escoger la impasibilidad, quizás para no tener que recordar nuestro pasado, tan parecido y todavía tan cercano. Nuestra sociedad renuncia a la memoria histórica y a la toma de consciencia frente a la situación actual, y prefiere ver en el fenómeno complejo de la inmigración un peligro, una cuestión de orden público. Cuanto más evidentes son las dificultades, la precariedad y las condiciones de vulnerabilidad, más se percibe a estas personas como una amenaza, y mayores son la energía y la brutalidad con las que son expulsadas. En este sentido, la obra de Ottonella Mocellin y Nicola Pellegrini es más actual hoy que cuando fue realizada. Sacar a la luz en la actualidad nuestras experiencias de emigrantes equivale a afrontar este tema, la resistencia a mirar cara a cara condiciones humanas que un tiempo fueron las nuestras, y la oscuridad de una población que, obligada durante mucho tiempo a soportar el dolor, ha acabado alejándose de su propia memoria.

Por este motivo, hoy más que nunca en esta obra encontramos poesía pero también necesidad. Encontramos experiencias individuales y colectivas que provocan una reacción de participación, de historia común que se expresa, entre otras cosas, en el desdoblamiento de los puntos de vista y de las voces y en la multiplicidad de participantes que han contribuido a la creación de la obra. Pero es también gracias a la elección del ambiente subterráneo, refugio de peregrinos en viaje, que se transmite el sentido de viaje, de punto de llegada en tierra extranjera, de hospitalidad. Durante la realización de la obra surgió un sentimiento de participación consciente capaz de implicar y estimular nuevos lazos, como demuestra el hecho de que el día después de la inauguración de la exposición los habitantes de Barbarano quisieron organizar en nombre de sus huéspedes artistas una inolvidable fiesta en la plaza, que hoy constituye parte integrante, aunque no prevista, de *El carbón bajo la piel*.

A finales de 2003, *El carbón bajo la piel* fue mostrado en Tirana, Albania, en una segunda y diferente versión realizada expresamente: una pantalla negra, las voces de los dos artistas que recorren el pasado dramático relatado por Lucio Parrotto y Angela Sozzi: la oscuridad de una vida sin felicidad ni esperanza, una carga de experiencias y recuerdos.

De nuevo los dos puntos de vista se alternan y se entrelazan indisolublemente. De nuevo los dos artistas, retomando las palabras de los ex mineros, recrean una forma de identificación que contribuye al conocimiento, evitando que la obra caiga en el documentalismo y en el peligro de resultar neutra.

Tampoco en esta ocasión ninguna imagen acompaña el relato: el único componente visual del trabajo consiste en los subtítulos del texto. La razón no es sólo porque actualmente la costumbre nos ha vuelto indiferentes a las imágenes y peligrosamente incapaces de conmovernos frente a éstas; sino porque sólo el negro es lo suficientemente oscuro para acompañar el descenso a las vísceras de la tierra y del dolor, de la consciencia.

El vídeo fue presentado en un subterráneo, en una sala inaccesible cerrada con una reja. Un ambiente que evocaba la cárcel: la referencia a las condiciones metafóricas de quién vive obligado por la necesidad se funde con la referencia a las condiciones concretas en las que se recluye a los inmigrantes "clandestinos" que, llegados a nuestro país, son detenidos por las fuerzas del orden.

Ésta fue una versión de la obra difícil en apariencia, resultado de una contención formal que logra un gran impacto narrativo y una fuerte carga emocional. En esta ocasión toma forma la relación entre la historia de los emigrantes italianos y el contexto albanés: la Albania de donde proceden muchos de los inmigrantes que atraviesan la frontera marítima o terrestre italiana. Se cierra de este modo el círculo y la superposición resulta estridente. En esta versión de la obra, la relación entre *El carbón bajo la piel* y el contexto expositivo, y aún más, el contexto político y socio-territorial del país donde se presenta, asume una importancia fundamental y se convierte en fuente, tema y sede de la instalación.



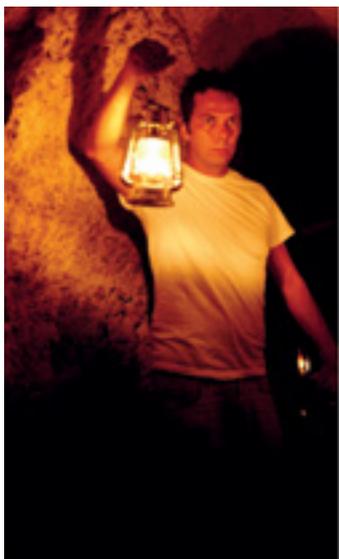
Vista de la instalación
en la primera sala



Vista de la instalación en el pasillo



Vista del público mirando el vídeo en el pozo en la última sala



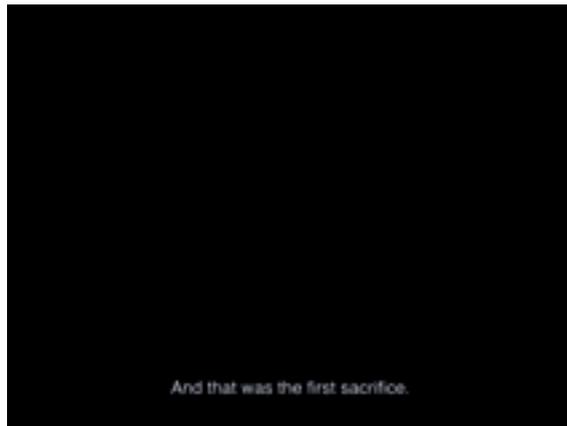
Dos impresiones lambda con aluminium, de 30x50cm. Foto de Lia Rumma Milano, Nápoles



Entrevista con Lucio y Angela Parrotto durante la inauguración



Ottonella ensayando para el vídeo *Il carbone sotto la pelle* 2003



Il carbone sotto la pelle 2003
Captura de vídeo
Foto de Lia Rumma Milano, Nápoles

LAYERS OF REALITY

PAOLA DI BELLO

Mi trabajo, en la mayoría de los casos, está vinculado al registro de eventos y a la lectura de la esfera pública, del territorio modificado por el público. Aunque ocasionalmente, el posicionamiento de algún trabajo en concreto puede ser ambivalente.

Creo que la expresión del verdadero espíritu del arte público opera en las obras que, por su acción, ponen en juego situaciones de las que surgen reacciones auténticas y la participación del público. Los tres ejemplos presentados aquí funcionan con esta lógica.

Estoy interesada en los artistas que se ponen a "disposición" de las necesidades de un público o de una comunidad. Por "disponibilidad", me refiero a un artista que ofrece sus medios, habilidades o capacidades para satisfacer la necesidad de una comunidad en la que existe un problema, pero que no le encuentra solución.

Creo que hoy en día el arte puede ser significativo sólo desde esta perspectiva. Debido a que la sociedad en que vivimos está determinada por la lógica económica - incluso en lo que se considera tiempo libre - un artista puede ofrecer los medios y capacidades para hacer frente a un problema social sin solucionar o convertirse en una voz para llegar a la esfera política. Específicamente porque la acción del artista es relacional.

Video Rom (realizado con Marco Biraghi en 1998). Este proyecto empezó con la idea de crear, a través de un intercambio fotográfico, un "puente" entre algunos de los gitanos que viven en Milán y sus familiares que se quedaron en Rumanía. Se estableció contacto con una comunidad de gitanos originales de Costei, una pequeña localidad rural cerca de Timisoara, que ahora vive en un estacionamiento cerca del cementerio principal, en las afueras de Milán. Tras obtener su autorización, les hicimos fotos y llevamos sus retratos a las familias que viven en Costei. Posteriormente, se repitió la misma intervención a la inversa, fotografiando a los miembros de la familia que viven en Costei y llevando sus retratos a Milán.

El vídeo documenta el intercambio de fotografías, colocando las imágenes filmadas en Milán junto a las que se hicieron en Rumanía. Es también el intento de narrar una experiencia real que todavía sigue siendo indescriptible - un verdadero ejemplo de arte público -. La intención no es ofrecer interpretaciones, sino mostrar los objetos, lugares, rostros y ambientes que forman parte de un estilo de vida.

Sin embargo, este paralelismo no es sólo una cuestión de representación, sino que está relacionado con la propia realidad del lugar. Desde el punto de vista particular de los gitanos, Milán es parecido a Costei. El "descubrimiento" que el vídeo permite no tiene un valor local, sino general. Fundamentalmente, el descubrimiento consiste en entender que lo que se modifica no es tanto la vida de los gitanos en contacto con la "civilización occidental", sino las zonas periféricas de las grandes ciudades occidentales que entran en contacto con los gitanos. De esta manera, los espacios físicos al límite de la metrópolis en la que vivimos (y que consideramos "nuestra"), no sólo aparecen modificados, sino también determinados por la presencia de los gitanos y otros "europeos no comunitarios" a los que habitualmente consideramos "extranjeros", de tal forma que algunos espacios son comprensibles exclusivamente a la luz de su "punto de vista".

En Rumanía hemos aprendido más sobre las afueras de Milán, que viviendo en la ciudad. Los dos trabajos siguientes son más recientes y fueron creados en Isola, la zona donde vivo en Milán. Son obras que considero que pertenecen al ámbito del arte público.



Video Rom, Milano Romania, 1998.
En colaboración con Marco Biraghi.





L'Isola-Che-Non-C'è, 2007.
Captura de video.



Video Rom, Milano Romania, 1998.
En colaboración con Marco Biraghi.
Captura de video.
Foto del Archivo Alinari



Framing the Community (2006) se basa en tomar fotografías de grupos de personas que viven en el barrio de Isola en Milán. Esta serie fue realizada para una exposición en Isola Art Center, comisariada por Marco Scotini, que tomaba como tema central la zona y sus habitantes. El primer trabajo que se creó fue un cartel que fue colocado en todas las tiendas de la zona, invitando a fotografiarse y a obtener una copia de su foto a todas las personas que estuvieran interesadas.

Preparé un escenario tradicional para capturar imágenes fotográficas, pero en lugar de utilizar un paisaje romántico como telón de fondo, utilicé una ventana rota con vistas al barrio: una zona de Milán sujeta a una intensa regeneración urbana y especulación inmobiliaria. Los voluntarios para ser fotografiados con la familia y los amigos pertenecían a este paisaje humano y urbano específico. Al mismo tiempo, esta ventana, el escenario de fondo, formó parte de una familia hipotética formada por todos ellos.

L'Isola-Che-Non-C'è (Neverland, 2007) es el título de la historia de Peter Pan en italiano y en inglés. Isola, "isla" en italiano, es también el nombre del distrito de Milán en el que se realizó el proyecto que comenzó a partir de una observación que todas las madres conocen: la ciudad y sus rutas urbanas están llenas de obstáculos que dificultan el paso de los cochecitos para niños. El proyecto se divide en tres partes: un vídeo, un cruce de peatones pintado en el asfalto, y diversas pegatinas. El vídeo muestra las dificultades de las rutas urbanas desde el punto de vista de un bebé en un cochecito. En la segunda intervención se pintó un cruce de peatones rosa y azul en la superficie de la calzada cerca de un jardín público. La tercera intervención consistió en imprimir pegatinas y distribuirlas a quienes estaban dispuestos a participar en la iniciativa. Las etiquetas tenían una imagen y un lema denunciando los obstáculos encontrados durante el trayecto (¡resistencia pasiva!), y fueron utilizados como pequeño acto de *denuncia ciudadana*.



Este es el texto de la pegatina:

¿Cómo puedo pasar? ¡Estás en mi camino!

Desobediencia y Sanción

Si te encuentras con alguno de estos obstáculos en tu camino, una resistencia pasiva, por favor utiliza estas etiquetas como un pequeño acto de denuncia ciudadana.

L'Isola-Che-Non-C'è, 2007.
Pegatinas 10x10 cm.



L'Isola-Che-Non-C'è, 2007.
Pintura rosa y azul en el asfalto.



Framing the Community, 2006.
Folleto y foto (impresión lambda 100x70 cm)



Vieni a farti fotografare con la tua famiglia e i tuoi amici!

Se partecipi alla realizzazione di
 "un ritratto del quartiere Isola"
 di Paola Di Bello
 ti sarà regalata una
 stampa della tua fotografia

Isola Art Center, via Confalonieri 10, Milano, 2° piano
 Domenica 26 marzo 2006
 dalle 10 alle 12 e dalle 15 alle 18
 Lunedì 27 marzo 2006 dalle ore 17
 e inaugurazione di
 The People's Choice, mostra a cura di Marco Scotini



Texto del cartel: Ven a fotografiarte con tu familia y amigos! Si participas en la creación de un retrato del barrio de Isola, recibirás una copia de tu foto.

FACHADA

TUP (TRABAJOS DE UTILIDAD PÚBLICA)

PABLO COTTET

Antecedentes y contexto

*Fachada*¹ es un proyecto artístico que fue realizado por el colectivo de arte *Trabajos de utilidad pública* (TUP)², colectivo transdisciplinario³ que investiga la ciudad mediante acciones u operaciones de arte que proponen la ocupación del espacio-tiempo público. TUP busca hacer de la ciudad un lugar de experiencia artística y tiene por objetivo la ejecución de experiencias generativas de sentidos (an)estético-políticas, fundadas en prácticas de ocupación del espacio, de escucha, de relación y de convivencia, activadas a través de la conversación, el trabajo en común con los habitantes y los archivos de la memoria de la población.

Fachada propuso trabajar con los habitantes de dos asentamientos urbanos situados al oriente de la ciudad de Santiago de Chile: la Villa Jaime Eyzaguirre (JE, comuna de Macul) y la Villa Simón Bolívar (SB, comuna de Peñalolén). El sentido general del proyecto era activar ciertas expresiones del patrimonio de la memoria, proponiendo como lugar de encuentro las fachadas de viviendas. En ambos asentamientos el proyecto adquirió formalizaciones distintas: en JE las fachadas fueron motivo de un trabajo fotográfico; en SB se realizaron en ellas intervenciones plásticas y visuales.

Fundamentos

Fachada tuvo como concepto matriz la *interfaz*: una "conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas independientes". Y es en varios sentidos que la interfaz es matriz en *Fachada*.

Un primer sentido: interfaz entre artes visuales y vida cotidiana, cuestión que se planteó explícitamente en movimientos como Fluxus, e implícitamente en la serie dadá-surrealismo-letrismo-situacionismo; o en las reacciones al minimalismo (antiforma, earth art, land art, arte procesual hasta el denominado "arte relacional" desde finales del siglo XX). El proyecto también se relaciona con lo que más recientemente se ha llamado "*public art*"⁴, arte público, con cuyas concepciones -principalmente las de Félix Duque- así como las de "arte relacional" de Nicolas Bourriaud, se han buscado afinidades, resonancias, en esta investigación. Se trata de una interfaz que el arte contemporáneo ha accionado retroactivamente en los archivos de las artes visuales, reconociendo las disidencias y alteridades que han puesto en movimiento lo que diversas narrativas históricas y teóricas del arte cuestionan.

Un segundo sentido de la interfaz se refiere a la literalidad constructivo-arquitectónica de las fachadas que actúan como frontera entre lo público y lo privado, como la operación que da lugar al reflejo de la ciudad en la calle y ésta como mosaico de singularidades domiciliarias: cada singularidad domiciliaria, una palabra a la calle. En cada fachada estaría en juego lo que sus moradores ponen en la escena pública, la historia de su residencia, de su forma de habitar la ciudad.

Las fachadas montan la conversación que da lugar a la calle, y que acontece como una ciudad incompleta, como una habitabilidad viniendo, una ciudadanía por venir. Las fachadas contienen caligrafías heteróclitas, articulan el estar y el pasar, ocasión mundana del lazo social. Las fachadas le muestran al habitante que pasa, el paso de la vida en fragmentos del habitante que está, que ha estado y viene estando. Detenciones provisionales, estaciones de una obra en curso, las fachadas se levantan como adhesiones centrípetas del vivir que escriben la calle.

1 Administrativamente, *Fachada* ha sido un trabajo colectivo de artes visuales posibilitado por la obtención de financiamiento en el concurso regular convocado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), 2005 (Folio N° 1CL13123-2005-20104).

2 Además de quién suscribe esta investigación, en esta experiencia de TUP participaron Leonardo Ahumada / Diseñador; Patricio Castro / artista plástico; Alexis Llerena / creador audiovisual / artista plástico; José Manuel Varas / antropólogo.

3 Denominación en uso para aludir al encuentro entre agentes de diversas disciplinas, lo que no es del todo preciso en TUP. En este colectivo prima más bien un sentido post disciplinario, o desdisciplinante.

4 Se conserva aquí la denominación en lengua inglesa, por el reconocimiento a su propuesta y difusión desde fines del siglo XX. "Tentados estaríamos de dejar la expresión en inglés: *public art* (al igual que se habla de *pop*, del *minimal* o del *land art*) ya que es sobre todo en Norteamérica donde se está dando este fenómeno, en amplitud creciente, y que desde luego se exporta al resto del mundo." Félix Duque (2001:109). En adelante se usará la expresión castellana *arte público*. Véase primer capítulo, tercer apartado, sección c.2 *Maquinismo nómada: estatuto de lo "público-relacional"*.





Un tercer sentido en que la interfaz orientó *Fachada* es aquel referido al sentido del propio trabajo. Dicho en los términos de la tradición teórica del arte, se trata del “problema de la obra”; dicho en los términos utilizados durante el emplazamiento de *Fachada*, se trata de una interfaz que acontece en “*la conversación de constructores a constructores*”⁵. En la interfaz hay algo que actúa en toda obra, y que fue entendido como encuentro. No hay obra en la que no obre el encuentro del obrador con aquello que va haciendo, ese estar haciendo en que comparecen otros concurrentes. El encuentro de aquello hecho con otros, que podrán ser conmovidos por lo que sigue haciendo en lo hecho, lo que obra en la obra.

Operaciones

¿Cuáles serían las acciones sobre las fachadas? Una vez asumidas las declaraciones que trazaban el campo de acción, que situaban las acciones a poner en marcha, se trataba ahora de decidir qué hacer.

Como ya hemos comentado, trabajamos en dos asentamientos urbanos, Villa Simón Bolívar y Villa Jaime Eyzaguirre. Esta última es un asentamiento programado desde las políticas habitacionales del gobierno presidido por Frei Montalva en los años sesenta. La villa Simón Bolívar (primeramente llamada “Guerrillero Manuel Rodríguez”) es un asentamiento programado en la misma época por movimientos de pobladores bajo la operación “toma de terreno”. Dos experiencias históricas vinculadas al movimiento que a mediados del siglo XX en América Latina se conoció como los “sin casa”.

Los recorridos de TUP por ambos asentamientos sugerían modalidades distintas de acción: ofrecer una conversación con sus habitantes sobre lo que sabían del origen de cada villa desde su propia proveniencia, sus trayectorias y sus construcciones. De modo que se iniciaron las conversaciones según dos iniciativas distintas, fruto de las aproximaciones realizadas por TUP en cada villa en paseos por letras y calles, por voces y documentos, por marcas registradas en edificaciones y cartografías oficiales. Dos apuestas de acceso a cada una de las dos villas, que, en definitiva, trazarían las particularidades del trabajo visual que arrancarían entre fachadas y veredas, entre el deseo del paseante y el de los habitantes, lo que veíamos y los que nos veían.

Villa Simón Bolívar

Aquí, la trayectoria partió de una conversación con una dirigente vecinal, quien se interesó en la propuesta: “queremos visualizar las historias de las casas a través de lo que nos puedan contar las familias”. Ofreció usar la sede de la organización territorial (como se denomina administrativamente a las juntas de vecinos) y convocar a una conversación a varios vecinos fundadores de la villa, “de los primeros que llegaron aquí”, señaló.

Varias de esas personas invitaron a TUP a sus casas y esas visitas permitieron la selección de cinco viviendas, “las primeras cinco”. Fue una selección que no se sabía tal, pero fue ocurriendo en medio de las conversaciones en las casas.

En cada visita, los relatos adquirirían tanto notas épicas como anecdóticas. Hablaban de ayer, de los comienzos, contaban su paso y establecimiento, la memoria de la ciudad.

Los fundadores de la villa SB, parte de los sin casa que hace cuarenta años ocuparon esos terrenos, fueron contando lo que les interesaba de su historia en la población y, tras varias entrevistas, TUP estuvo en condiciones de ofrecerles propuestas para trabajar las fachadas de sus casas.

Cada vivienda y sus habitantes relatores permitieron diseñar una cartografía morada/calle-villa para cada uno de los cinco casos. Con tal cartografía, se discutían en TUP variadas propuestas destinadas a trabajar las fachadas con sus moradores. De entre ellas se decidió para cada uno de los cinco casos la más convincente.

Con la propuesta seleccionada, se diseñó una carpeta en la que presentábamos la idea de trabajo-fachada, sus características técnicas y condiciones de implementación mediante trabajo en común. La propuesta fue discutida con los moradores de

⁵ La fórmula es acierto de Patricio Castro, artista plástico que convocara a los integrantes de TUP. Ha dado con la sentencia después de nuestras exposiciones itinerantes por presentaciones públicas, un par de años tras cerrar el proyecto.

cada una de las cinco viviendas, modificada en sus términos y acordado un plan de trabajo que llevamos adelante durante varias semanas. El resultado de esta primera fase fue el siguiente:

Casa-arpillera (calle El Valle, N° 5913). En tiempos de la dictadura (1973-1989), María Isabel Meléndez confeccionó arpilleras como trabajo comunitario. La arpillera constituye una técnica de bordado, en tela de tapiz, que fija figuras troqueladas en telas de colores con lana partida. Pobladora fundadora de la villa, la señora Meléndez recordaba como una experiencia insular aquellas jornadas de confección de arpilleras bajo el alero de la Iglesia Católica que, desde experiencias similares en parroquias de diferentes poblaciones chilenas, puso a circular por Europa las obras de las vecinas.

La propuesta ejecutada consistió en confeccionar comunitariamente una arpillera sostenida en un bastidor metálico y desmontable adosado al muro lateral del domicilio que daba a la calle (2,10 x 4,50 mt.). El motivo de la arpillera, decidido por la señora Meléndez, fue su historia de la villa SB dispuesta en cuatro cuadros: llegada en toma de terreno, levantamiento del asentamiento habitacional, dictadura, actualidad. Durante semanas ella presentaba bocetos que eran trazados en el sector correspondiente del bastidor con lápiz grafito bajo supervisión de la señora Meléndez, para luego comenzar a recortar los trozos de tela coloreada que fueron festoneados con lana.

Memorial infográfico de edificación (pasaje Maracaibo 2221). Luis Hernán Pinto, uno de los tres dirigentes que negoció con las autoridades la toma de terreno en 1972, nos contó la procedencia y aventura del acopio de materiales con los que construyó su casa. Las baldosas del piso provenientes de una farmacia demolida, el metal de las columnas que hubo que extraer de postes de alumbrado arrumbados en alguna bodega...

Con el señor Pinto fueron seleccionadas las historias sobre la procedencia de materiales y su destino actual en la edificación. Se diseñó una infografía de la casa y se grabó (pirografía) una placa de madera de 110 x 80 cm. con una vista aérea de la vivienda y con líneas que unían zonas de la figura de la casa con textos narrativos. La placa se cubrió con resina y se dispuso en un pedestal de 1 metro de altura en la entrada interior del antejardín.

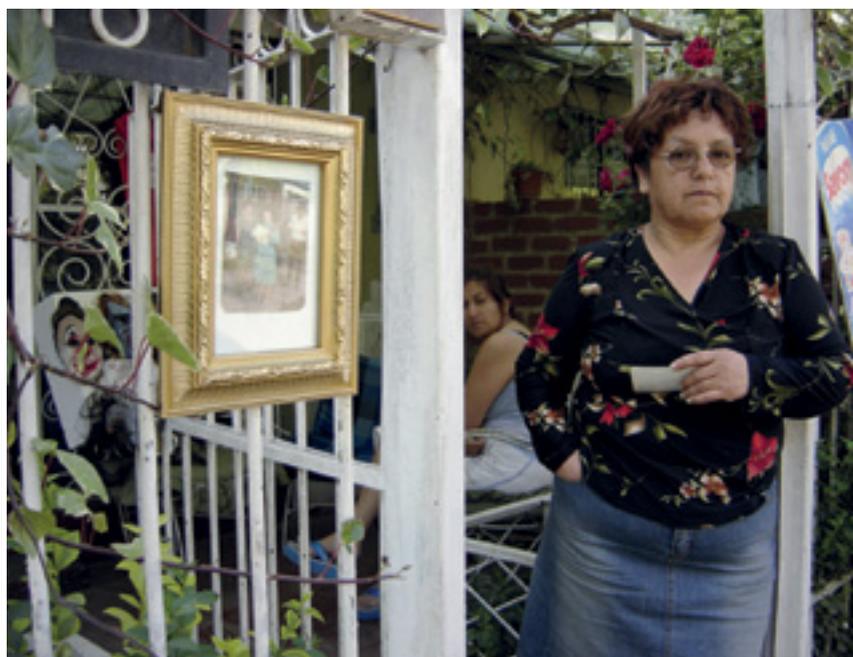
Firma constructora (pasaje Florencia 2244). Raúl Hiriart, carpintero constructor, llegó a la toma a través de su organización de trabajadores carpinteros que levantaban departamentos en Américo Vespucio en 1972. Don Raúl nos contó amplia y detalladamente las decisiones constructivas, gestos arquitectónicos, y características técnicas que había inventado (antisismos, techumbres, pasadizos, desniveles, etc.) y con las que había venido levantando la casa familiar durante las últimas cuatro décadas.

Por su parte, su esposa cultiva hierbas medicinales en el antejardín. Al mirar desde la acera el antejardín medicinal, notamos en el muro que sostenía la reja metálica cuatro estrellas en relieve sobre el estuco. Consignaban la firma constructora del señor Hiriart evocando los cuatro miembros de la familia.

La propuesta ejecutada consistió en pintar la reja y su bajo-muro, destacar cada una de las cuatro estrellas pintándolas en azul, e instalar sobre cada una de ellas (a 50 cm. de altura) un recipiente metálico enlozado con una leyenda correspondiente a cada hierba medicinal plantada en ellos ("*Para el sueño*", "*Para la guata*", "*Para el dolor*", "*Para la pena*"). De este modo, fueron unidos dos gestos autoriales en esta fachada.

Sin la palabra (calle El Valle 5887). Héctor Sanhueza, dirigente de la toma de terreno, se dio tiempo para contarnos cómo fue paso a paso levantando su vivienda, desde las primeras tablas que amarraba al árbol (hoy en su patio) que tenía como referencia para el trazado del sitio habitacional, hasta su taller montado para realizar reparaciones de carrocerías de automóviles, con el que contribuye a la economía familiar.





La propuesta articulaba dos registros que nos interesaron. Por una parte, la abundancia de anécdotas, y por tanto de relatos, de palabras. Y por otra, la demanda del señor Sanhueza para aumentar su clientela imposibilitado de publicitar su oficio por cuestiones administrativo-comerciales. De modo que se trataba de reunir abundancia de palabras con un mensaje publicitario de su oficio, pero "sin la palabra", como él mismo nos sugirió.

Cedió cuatro piezas de automóviles, algunas sin reparar, otras en proceso de reparación y otras reparadas. Sobre sus superficies fueron ilustrados cuatro cuadros: dos basados en su relato de constructor pionero, un tercero para ilustrar una fotografía familiar y otro para estampar la imagen del protagonista trabajando en su oficio ("sin la palabra"). Esas cuatro piezas de automóviles de 1,5 x 1 mt. aprox., convertidas en cuadros ilustrados, fueron adosadas en línea sobre la reja de la vivienda a 1 mt. sobre el suelo, a modo de viñetas contando al transeúnte el paso de su familia por la población y su oficio.

Mar de fondo (pasaje Florencia 2208). Margarita Cofré habita casi sola la vivienda que fue levantada en los comienzos de la villa. Dos cuestiones articulaban su relato: la urgencia de levantar una iniciativa de subsistencia y el deseo de hacer presentable su reja tras la que se acopiaban objetos anónimos sin memoria ni destino. La iniciativa de subsistencia, consistía en un puesto de venta de pescado frito mediante un dispositivo que ella misma sabía, montar y que constaba de fuente de fuego, recipientes de fritura, mesones para cocinar y para comensales. Tal singular iniciativa venía asociada a evocaciones sobre el mar como fuente de disfrute de recursos alimentarios y visuales, de regocijo gastronómico y paisajístico.

La propuesta ejecutada con la señora Cofré, consistió en instalar su puesto de venta de pescado frito, detrás del cual se colocó una gigantografía⁶ (pvc 7,50 x 1,70 mts.) con la imagen de la señora Margarita caminando y un mar azulado verdoso de fondo. Este soporte hacía tanto las veces de escenografía del puesto de venta, como de fachada de su vivienda sobre la reja.

Una vez concluidos estos cinco trabajos, invitamos a los vecinos y vecinas de la villa a una visita itinerante a los mismos, que culminó en el encuentro gastronómico en el puesto de venta de la señora Margarita Cofré, con su mar de fondo.

En una segunda etapa, nos acercamos a los vecinos por el interés que las propias fachadas nos sugerían. Fueron las fachadas las que movilizaron los relatos, las que los hicieron circular, las que interesaron a sus moradores a contarnos, a establecer correspondencias e interrupciones entre la visualidad de sus viviendas y sus vidas vividas allí. Resultaron los cinco trabajos siguientes:

Botellas al agua (pasaje Azteca 5908). Ante las fachadas también tiene lugar el encuentro premeditado de moradores y transeúntes, vecinos o paseantes. El traslado de sillas y mesas para pasar la tarde en la acera entre la casa y la vereda, la charla con los vecinos, la música mezclándose en la calle, son casos tópicos. Así lo son también ciertos dispositivos "mítico-técnicos" que permiten resguardar la fachada; es el caso de una secuencia de botellas de plástico llenas de agua con parafina destinadas a espantar la instintiva práctica canina de orinar las paredes.

La casa de Héctor cuenta con el mencionado dispositivo. De modo que decidimos destacar la presencia de los envases plásticos y cubrir completamente la fachada con ellos. La familia y vecinos colaboraron entusiastamente en el llenado de 500 botellas sobre la reja de la casa de don Héctor, quién había trabajado embotellando vino en la viña aledaña a la toma de terreno. En el interior de algunas botellas dispusimos micas con frases extraídas de las historias relatadas por sus habitantes.

El conjunto tenía dos lecturas. Una, en el plano general rugoso y reflectante, otra en primerísimo plano de las frases que el líquido dejaba ver en el interior de los envases. El trabajo de montaje duró toda una jornada, luego se exhibió durante algunos días. Las botellas fueron recicladas para un puesto de la feria y el agua corrió regando las plantas del sector.

Fotorelato (Simón Bolívar 5862). Muchos de los *sin casa*, que protagonizaron la toma de la población Simón Bolívar, reivindicaron su pertenencia al pueblo mapuche, hecho reconocido en numerosas conversaciones con distintos pobladores a la hora de recordar lo vivido. Uno de ellos, Cipriano, participó activamente en las primeras reuniones donde recopilábamos información para actualizar de viva voz la memoria de la población. Su interés era relatar fotográficamente el recorrido por tierras mapuches y su ubicación actual en la villa. La reja se convirtió en una galería con las fotografías que explicaban su recorrido, su relato. Fueron fijadas decenas de fotografías montadas en una secuencia horizontal (a un poco más de 1,5 mt.). Su selección tuvo argumentos que fueron incorporados como pie de cada fotografía. Imágenes y textos dibujaban la interfaz desde lo personal-familiar hasta los relatos públicos, esos en los que cualquier paseante reconoce a la ciudad.

Corte-y-confección (Venezuela 5832). Oficio de la dueña de casa y fachada ha sido la relación que en este caso hemos trabajado. El mundo popular sabe de múltiples e insospechadas actividades para ganarse la vida en casa. El que ejerce Mireya es el célebre y memorable oficio del corte-y-confección. Sus vecinos le encargan desde reparaciones hasta creaciones mayores como cortinas, sábanas y conjuntos de baño. El trabajo montado consiste en un gran manto textil hecho a partir de retazos de distintas telas (*patchwork*), a la manera de un gobelino. En él destacan figuras en negro del oficio y de objetos cercanos a él (botones, máquina de coser), además de algunas frases de relatos sobre la historia de la villa y finalmente la propia silueta de la protagonista. Esta gran artesanía se dispuso sobre el muro lateral de la vivienda, como las alfombras al secarlas tras el lavado.

En vitrina (pasaje Valencia 2601). En el hogar de Isabel el trabajo consistió en recuperar la historia familiar a través de la recolección de objetos e imágenes memorables para los integrantes de la familia.

Esta familia, fundadora en la toma de terreno de esta villa, se ve inmersa en la "reforma permanente" de su vivienda a través de múltiples acondicionamientos y ampliaciones que han ido transformando la fachada desde aquella primera solución, realizada por la unión de dos tableros a modo de pirámide, hasta la actual construcción de ladrillo, cemento y cerámica. Un detalle: hubo de mantenerse incólume la puerta de entrada. Desde los días de la toma de terreno, la puerta de entrada no lograba ser reemplazada a pesar de la declaración de tales intenciones y de contar con otra puerta de reemplazo a la espera.

Uno de los ejes de la propuesta consistió en colaborar en la sustitución de la puerta antigua y utilizarla como soporte del texto-relato basado en una entrevista familiar en la que se cuenta la llegada a la población. Luego fue montado un anaquel de 4 mts. de largo en el que se dispusieron piezas de la puerta desmontada, fotografías familiares, un trofeo deportivo, un zapato de niña, entre otros. Una vitrina a la vereda, con objetos guardados como piezas inmemoriales.

Techonimia (calle Maracaibo 2496). La gran mayoría de los habitantes de la villa han ido mejorando sustantivamente sus viviendas. Todos describen la precariedad inicial en aquella toma de terreno y las reformas que permitieron llegar a sus viviendas actuales, haciendo coincidir las historias de habitabilidad vecinal y reformas. Sin embargo, aún quedan viviendas que testimonian la precariedad resistente a todo afán, aquella precariedad de la toma que persiste hasta hoy.

Es el caso de la familia de Berta, cuyo relato queda marcado por la impotencia y el farrago de materiales emplazados, más que levantados. Una composición del paso de piezas heteróclitas, adosadas, apoyadas unas en otras. Como si desde la toma hasta hoy hubiesen sido los propios materiales los que apilaban a sus habitantes. El techo, metonimia de una vivienda, consistía en dos mediaguas acopladas, monumento a la fragilidad resistente. Junto con los integrantes de la familia habitante se decidió mejorar el techo, reteniendo el pasado ya que se convirtió en soporte para la inscripción: "SIMÓN BOLÍVAR" en letras rojas de brocha gorda. Una celebración a los comienzos de la toma de terreno, a aquel gesto provisional que siempre habita la ciudad.





Adenda: la-mano (cuatro esquinas: El Valle/Península, Baquedano/ El Valle, Venezuela/Valencia, Florencia/Venezuela). La iconografía es una clave de la ciudad, una llave para saber de ella desde la calle. Junto a la señalética urbana, las señas callejeras son un saber que regula el tránsito y la habitabilidad. Quisimos también realizar una propuesta engendrada de a oídas en las calles de la villa Simón Bolívar.

Hicimos una pausa en el trabajo de fachadas con los vecinos y decidimos instalar en postes de alumbrado público cuatro manos esculturales de yeso que sostienen una plomada cónica de albañilería. Fusionamos así el icono de la mano del constructor, del Dios demiurgo, con las diferentes asociaciones que la mano tiene en la conversación popular: liderazgo, privilegio, oportunidad, acceso...

Los postes están ubicados en cuatro esquinas emblemáticas para algunos jóvenes de la población: La *animita* de *Peyuco* a la entrada de la villa, sobre la principal botillería, la esquina con placa recordatoria a la muerte de uno de "los *cabros* de la esquina". Postes de alumbrados escogidos para instalar estas esculturas de manos que, para algunos vecinos, marcaban el gesto de la plomada del "maestro".

Villa Jaime Eyzaguirre

Aquí en la JE, en frente a la villa SB, no nos encontramos con nada parecido. Algún miembro de TUP tenía referencias anteriores, conocía otras dinámicas vecinales distintas a las alicaídas juntas de vecinos de la villa JE. Pareció innecesario detenerse en el detalle de las diferencias entre SB y JE. Ese mismo encuentro en la diferencia, condujo a una apuesta por el encuentro mediado por la sorpresa. El colectivo se instaló, una tarde de sábado, en un estrecho pasaje con parrilla, brasas y chorizos, invitando sin más proclama que la escena propiciada.

Arreciaban las preguntas de los vecinos ante una invitación inusitada. Y sin proponerse satisfacer a los invocados, ni con chorizos ni con respuestas, conversamos. Otra vez (quizás sin la misma fórmula, aunque con la misma ecuación) dijimos: "queremos conversar de sus historias sobre las casas, como nos las quieran contar".

Primero, escuchamos las historias de "haber llegado", de la intemperie y el esfuerzo. Alguien sugirió "yo tengo la foto en la que aparecemos cuando llegamos aquí. Espérenme, que la traigo". Y llegaron también los comentarios de los comensales improvisados alrededor de la parrilla y el interés por compartir sus fotografías a la luz de los relatos, diversos, encontrados, discordantes algunos, complacientemente consensuales otros.

Ese encuentro ("*choripanazo*" en la denominación documentada), puso a circular unos sentidos en los que nos reconocíamos. Los de la parrilla oficiábamos de convocantes de aquellos relatos que los vecinos deseaban compartir y vimos que teníamos allí la ocasión de seguir escuchando. Mientras, seguían yendo y viniendo con fotografías amarillas, avisando en sus casas, a sus vecinos y continuaban pasando fotografías lejanas. También registramos audiovisualmente los relatos visualizados y las fotografías hablantes.

Reconocimos el mismo deseo de "contar mostrando", aunque aquí el hilo conductor eran las imágenes con las que montamos un operativo visual para activar lo que nos parecía escuchar. Diseñamos una jornada, que llamamos "*Traiga su foto*". Convocamos (con los medios de cualquier campaña) a vecinas y vecinos a llevar fotos "de época" que hablaran de los comienzos de la villa JE. Nos instalamos en un puesto callejero: carpa, mesones, máquinas para digitalizar las fotografías, su fecha y referencias. Construimos un archivo fotográfico. A cambio de la entrega de material para el archivo, TUP realizaba una operación de enmarcado doble: la foto y la fachada.

Digitalizamos cada fotografía, identificada con el nombre de su portador, dirección (calle/pasaje y número) y añadimos una narración sobre la historia que la imagen tenía para sus portadores. Luego enmarcamos la pieza traída por los vecinos al puesto de encuentro/archivo, en un marco "asiático" (plástico dorado brillante, 40 x 30 cm.).

La imagen enmarcada fue instalada en la fachada de cada vivienda, y registrada fotográficamente (foto de foto sobre fachada). Se mantuvieron allí durante algunos días. Los vecinos visitaban las fachadas para verse a sí mismos, a otros vecinos, intercambiaban comentarios sobre quiénes aparecían en la fotografía puesta en la fachada de la casa de quién allí residía. Varios pasajes se convirtieron en galerías fotográficas, visitadas por los vecinos que se informaban mutuamente.

Tráigala de nuevo (su foto)

Esta experiencia nos pareció notable tanto por su convocatoria e interés/deseo, como por la movilización de los vecinos, por los pasajes/galerías fotográficas y los re-encuentros entre el vecindario, distanciado por la compartimentación de la vida cotidiana. Al punto que decidimos hacer una segunda convocatoria que denominamos "*Tráigala de nuevo (su foto)*". Registramos y montamos más de 120 piezas pertenecientes a 56 familias en aquellos marcos "asiáticos".

Tanto en "*Traiga su foto*" como en "*Tráigala de nuevo (su foto)*" el puesto se transformó en un lugar de encuentro de vecinos y vecinas que, con una imagen en mano, transmitían las múltiples versiones de la villa vivida, de la historia poblacional hecha de las historias de sus habitantes. Fue tramándose una visualidad que entrelazaban memoria vecinal, familiar, constructiva, imaginaria. Fachadas.

¿Qué hacíamos con el archivo fotográfico y narrativo que habíamos hecho emerger en este otro asentamiento? ¿Qué botón podíamos ofrecer al ojal ya ahí? Sabíamos que el reforzamiento de los bordes (el marco) de la apertura, de ese ojal, permitía abrochar para desabrochar, destacar lo fronterizo como lugar de paso y cruce. Volvimos a aquel paisaje de vecinos visitando fachadas alejadas de su vivienda para "verse" en una foto. Diseñamos Jimmy Say/Operación Sitio.

La villa se cifró en un nombre con el que los callejeros, los que aplanan calles, *los de ahí*, se reconocen: Jimmy Say, argot que articula la arbitrariedad del nombre de pila, un apodo anglófono (Jimmy), con un apellido, una voz, que dice (Say). Sólo *los de ahí* saben de la Jimmy Say. Como también solamente los primeros supieron de la "operación sitio", nombre oficial de la solución habitacional pública: entregar una *escritura* (certificado público de propiedad) de un sitio trazado con tiza.

Calles expuestas en ojal, exposición callejera en ojal. Pintamos un óvalo blanco reflectante de 8 mts. x 4 mts. aprox.) en medio de una de las calles más amplias de la villa. Sobre ese ojal trazamos con tiras de tela y tiza roja primero y luego con pincel y tinta negra, el plano oficial actualizado de la villa. En este plano, marcamos en color rojo los rectángulos correspondientes a las viviendas que aportaron sus fotografías, y desde ellos fueron trazadas líneas con tiras de tela hacia afuera del plano y aún dentro del óvalo blanco. De manera que, en un extremo de esas líneas se encontraba el rectángulo correspondiente al domicilio del que provenía la imagen y, en el otro, la fotografía enmarcada y puesta sobre un breve pedestal.

Emplazábamos una zona de inscripción.

Antes de esta operación, pusimos en movimiento el archivo digitalizado, realizando una búsqueda de domicilios y fotografías, puerta por puerta, solicitando las piezas para realizar la exposición "*Jimmy Say/Operación Sitio*". Avisamos del evento, invitamos por distintos medios, y durante aquella jornada recibimos a los vecinos que llegaban a reconocer su vivienda en el plano, a instalar sus fotografías en uno de los dos extremos de esas líneas. Aún más, habitantes que no tenían sus fotos con el marco asiático, traían sus imágenes para instalarlas: pintando nuevos rectángulos, trazando nuevas líneas, poniendo en acto la ciudad en tal escritura.

Las fachadas han sido un "pre-texto" para hablar de la ciudad que habla en las calles; las calles un "pre-texto" para saber de la ciudad-experiencia escribiéndose en la interfaz de las fachadas.





ROMPER ESQUEMAS

DINAMIK(TT)AK
EN IDENSITAT#5

AMASTÉ

L*S PR*TAGONISTAS

Cinco realidades, de muchas, que se reúnen en *DINAMIK(TT)AK*.

Endika (17) corresponde al estereotipo de joven ideal: educado, deportista, extrovertido, disciplinado y algo gamberro cuando hay que serlo. Le encanta la creatividad (o eso dice) y quiere pasar un verano estupendo. *DINAMIK(TT)AK* le parece un plan atractivo y decide apuntarse.

Laura (19) se siente presionada por su contexto; tiene que demostrar de lo que es capaz, que es artista, que sabe pintar bien -aunque lo que le hace sentirse bien es su grupo de rap-. Para ella participar en las colonias es como entrar a formar parte de una élite y eso le produce una mayor tensión.

Mikel (17) es realmente un buen tío pero no está acostumbrado a l*s demás. No tiene nada contra ell*s, pero no les ve atractivo, ni posibilidades. Nos envía su solicitud porque se lo ha comentado una profesora en el instituto.

Laurita (26) es una artista joven. Encontramos coincidencias entre sus planteamientos y los nuestros, y nos parece que encaja perfectamente en esta edición de *DINAMIK(TT)AK*. Nunca había trabajado con adolescentes pero nuestra invitación le parece un reto muy sugerente.

Artium está experimentando cambios de planteamiento interno. Quiere potenciar actividades que fomenten la producción de experiencias y conocimiento. Nadie antes había vivido 12 días en el museo. Y menos un grupo de adolescentes. Y mucho menos para repensar el museo desde dentro.

¿QUÉ ES *DINAMIK(TT)AK*?

ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, segunda quincena de julio. En el museo se dan cita 10 jóvenes, un equipo de mediador*s y dinamizador*s, y una serie de activistas culturales. Van a vivir y trabajar en el centro durante las próximas semanas. Comienza la edición 2009 de *DINAMIK(TT)AK*¹.

¹ *DINAMIK(TT)AK* se ha realizado durante los cuatro últimos años. Las tres primeras ediciones se celebraron en Arteleku, centro cultural dependiente de la Diputación de Gipuzkoa (Donostia-San Sebastián). Y la edición de 2009 ha tenido lugar en *ARTIUM*, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz) como parte del LEM (Laboratorio de Experiencias Museográficas). Desde el año 2007 forma parte del programa internacional de campos de trabajo *Auzolandegiak* del Gobierno Vasco.

DINAMIK(TT)AK es un campo de trabajo en verano sobre creatividad. Está dirigido a jóvenes de entre 17 y 19 años, invitándoles a vivir una experiencia de ocio educativo y reflexión en acción, con el objetivo de que se aproximen -desde la práctica interdisciplinaria a la imaginación, la creatividad y a la práctica artística entendidas como herramientas de intervención en lo social, más allá de una serie de habilidades relacionadas con la representación estética.

Como artistas entendemos que una de las funciones principales de la cultura y la creación actual es ayudarnos a interpretar el mundo en el que vivimos y a entendernos a nosotr*s mism*s inmersos en él. Por esto consideramos que, fomentar la creatividad, la expresión personal y el papel activo como *prouers*² culturales desde la adolescencia es uno de los objetivos principales a plantear desde una práctica social, política y culturalmente comprometida.

Por ello, *AMASTÉ*³ y *CASI TENGO 18*⁴ desarrollamos conjuntamente distintas experiencias, de participación, acción socio-cultural y educación no-formal con adolescentes, basadas en estrategias pedagógicas de creatividad y mediación. *DINAMIK(TT)AK* quizá sea la más significativa de todas ellas.

¿Por qué con adolescentes?

La adolescencia es el periodo en el que quizá más se define nuestra identidad. Con un montón de cambios tanto físicos, como intelectuales y emocionales. Es el final de una etapa y el comienzo de otra; un momento en el que se construyen los hábitos, se buscan nuevos referentes y se persigue una progresiva emancipación. Un momento intenso e idealista, lleno de energía y de contradicciones, en el que creemos esencial actuar y ofrecer experiencias emancipadoras con las que contribuir al desarrollo autónomo e ideológicamente independiente de las personas.

² productor*-usuari*

³ *AMASTÉ*, somos una oficina de ideas especializada en articular procesos y dispositivos de mediación, relacionales y participativos, que fomenten la imaginación, la reflexión activa y el espíritu crítico, en ámbitos como innovación social, juventud, cultura, emprendeduría, alfabetización mediática, desarrollo de territorio, etc. (www.amaste.com)

⁴ *CASI TENGO 18* es una asociación que se dedica a fomentar la diversidad cultural a través de proyectos que tengan como base la participación activa de la sociedad civil, centrándonos en l*s adolescentes (trabajando con ell*s, no sobre o para ell*s). (www.casitengo18.com)





¿Por qué el formato colonias?

Entendemos nuestro trabajo con adolescentes como una práctica desde la mediación y la pedagogía política y de contacto, primando la convivencia y lo relacional. De todas las acciones que llevamos a cabo, ésta es la que supone un proceso más estable y mantenido en el tiempo lo que nos permite desarrollar un trabajo más detenido y la realización de una práctica real de creatividad aplicada a las situaciones cotidianas. Al mismo tiempo, la convivencia 24 horas imbuje al grupo en una dinámica propicia y la intensidad de lo vivido hace que la experiencia resulte significativa. Pero ¿qué formato tiene realmente?, ¿es un campamento?, ¿son unas colonias, un campo de trabajo? Desde el año 2007 se engloba en el programa internacional de campos de trabajo *Auzolandegiak* del Gobierno Vasco y muchas veces utilizamos esta acepción a la hora de referirnos al proyecto.

No nos sentimos de acuerdo con ésta definición pero ejemplifica ciertas indeterminaciones en las que nos encontramos: si son colonias, si es un campo de trabajo, si es un espacio lúdico (de trabajo), si son vacaciones, si es trabajo, si es ocio... *DINAMIK(TT)AK* se desarrolla en verano, momento de ocio y vacaciones para l*s participantes, pero la actividad en las colonias es frenética y apenas hay períodos no planificados (el ocio también se programa). Con estas aparentes contradicciones el grupo se plantea sustanciosos debates en torno a la práctica creativa (si es trabajo, si es algo que se hace por gusto, etc).

¿Con qué objetivos?

En nuestras propuestas damos especial importancia a la participación e interacción entre l*s asistentes, haciendo hincapié en los lenguajes, medios y dinámicas que les son más afines; en la creación de un imaginario propio y en el desarrollo de su capacidad de análisis (auto)crítico. Además, planteamos otros objetivos como fomentar la imaginación y la creatividad como "materia prima" para el desarrollo personal y colectivo; promover el uso consciente de las NTICs y los (nuevos) medios de comunicación como canal y plataforma de trabajo; desarrollar la libertad individual junto con la capacidad de trabajar en equipo, de modo cooperativo en proyectos colectivos fomentando su pro-actividad para llevar a cabo de forma autónoma sus inquietudes.

¿Qué implica una convivencia en las mismas condiciones?

El campo de trabajo se desarrolla en un régimen de convivencia total. Esto significa dos semanas donde tod*s l*s implicad*s -participantes, monitor*s y artistas invitad*s- conviven en las mismas condiciones las 24 horas del día. Este es uno de los aspectos más importantes de *DINAMIK(TT)AK*. Implica cuestiones que pueden parecer nimias como que los horarios son los mismos, las tareas (cocinar, recoger, fregar...) se comparten, las habitaciones y las infraestructuras son comunes y la toma de decisiones corresponde al grupo en su conjunto... Nos parece fundamental propiciar este campo común de relación donde se evitan las jerarquías, y que supone una importante fractura para quienes esperan encontrar una estereotipada relación vertical de poder y control tipo profesor*-alumn*.

Al mismo tiempo esta convivencia genera lazos "afectivos" y sinergias que se continúan desarrollando posteriormente fuera del campo de trabajo de forma natural y autónoma, lo que para nosotr*s representa el logro de uno de nuestros objetivos informales.

LAS SITUACIONES

Cinco momentos vividos en *DINAMIK(TT)AK'09*.

Martes 14 de julio, 8:42 horas. *En una esquina de los pasillos internos del museo se cruzan dos cuidador*s del museo, tres montador*s y dos adolescentes en pijama que se dirigen a las duchas con cara de dormid*s, el champú, la toalla y las chanclas.*

Jueves 16 de julio, 23:05 horas. *El grupo acaba de terminar de cenar y se dispone a hacer una visita guiada a oscuras (con linternas) por la exposición "No more heroes". Después tod*s dormirán en una de las salas de la exposición⁵.*

Viernes 17 de julio, 16:36 horas. *Una visitante al museo no se decide por qué urinario le corresponde. La señalética de los sanitarios ha sido alterada presentando ahora nuevos iconos transgenéricos⁶.*

⁵ Esta referencia corresponde a "Noche en el Museo III", una acción planteada por Arturo Fito Rodríguez (<http://www.dinamikttak.com/dinamik09/2009/08/06/noche-museo-resumen/>)

⁶ Esta referencia corresponde a una de las intervenciones en el museo dentro del taller ¿Qué es esto del Museo? Diseñado por FAAQ. (<http://www.dinamikttak.com/dinamik09/2009/07/18/comitedecrisis/>)

Lunes 20 de julio, 22:18 horas. *Noche de cineforum. Uno de los participantes⁷ propone tres películas de la biblioteca del museo. El grupo decide cuál se visiona. Después se genera un animado debate.*

Jueves 23 de julio, 11:27 horas. *El grupo recorre las calles de la ciudad vestidos con unos buzos blancos interrogando a quien se cruza con ell*s acerca de sus deseos.*

Con todos los deseos generarán un mapa del deseo de la ciudad.⁸

¿EN QUÉ CONSISTE DINAMIK(TT)AK?

DINAMIK(TT)AK son doce días de actividad constante a un ritmo frenético. La actividad se organiza en diferentes talleres impartidos por artistas y activistas culturales que desarrollan una labor creativa en ámbitos muy diversos⁹, y una serie de actividades complementarias dirigidas a conocer el contexto donde tienen lugar las colonias. Estos son los aspectos fundamentales para conocer el día a día del campo de trabajo.

Cambio continuo

El proyecto está concebido como un formato mutable que cambia con cada edición, tanto en la implementación de las actividades concretas (duración y temática de los talleres, la naturaleza de l*s artistas invitad*s, la manera de funcionar con ell*s, etc.), como en la organización de la convivencia. Esto nos permite convertir el modelo en un proceso experimental más rico y sofisticado poniendo en marcha nuevas acciones y dinámicas; conociendo y trabajando con nuevos activistas culturales, artistas y profesionales de la creatividad; generando nuevos métodos y procesos de trabajo con ell*s; buscando, en definitiva, nuevas posibilidades¹⁰.

⁷ David Ontoria es, entre otras cosas, un especialista en cine independiente y demuestra activamente su criterio en su blog personal sobre "cine y otras cosas que me interesan": <http://cinematicworld.wordpress.com>. Para nosotr*s resulta muy significativo que el grupo decidiese que fuese David quien, desde su conocimiento especializado, "comisariase" la noche de cineforum. Y que éste, a su vez, declinase en el grupo la decisión final sobre cuál de todas las tres películas seleccionadas sería la visionada.

⁸ Esta referencia corresponde a "Ontzi Postontzi. Buzo buzón de deseos" el proyecto resultante del taller "Qué hago yo aquí" coordinado por Laurita Siles. (<http://www.dinamikttak.com/dinamik09/2009/07/24/ontzipostontzi/>).

⁹ En *DINAMIK(TT)AK* han participado: ÚbiQa, Iñaki Imaz, Consonni, Pripublikarrak, Xabier Erkizia, Isabel Herguera, MYJOK, Julio Cesar Palacios, Fela Borbone, Joystick, Misha Canibal, María Ptqk, basurama, Saioa Olmo, BABA, FAAQ, Arturo-Fito Rodríguez, Iñaki Marquinez, Laurita Siles y Yogurinha Borova.

¹⁰ De este modo en la primera edición, por ejemplo, simplemente buscábamos dar a cono-

¿Cómo se idea/prepara un taller?

El primer punto a trabajar son las líneas específicas de cada edición, una suerte de "línea temática o editorial" que se decide tanto siguiendo voluntades propias, como en el trabajo con la institución que acoge las colonias. Una vez definidas, se eligen l*s artistas que se invitarán a participar. Ést*s son escogid*s según la afinidad de su trabajo -o procesos de trabajo- con la temática o el planteamiento de la edición en curso y la filosofía base del proyecto.

A est*s se les pide una propuesta de taller basándose en las premisas generales de la edición y en la experiencia propia de cada artista. A partir de ahí, se realiza un trabajo conjunto para perfilar los talleres: se fijan los temas, contenidos, expectativas, dinámicas y objetivos concretos de cada taller, y se coordinan cuestiones de producción y necesidades específicas. En algunas ocasiones l*s artistas invitad*s no tienen una experiencia pedagógica anterior, o nunca antes han trabajado con adolescentes. Son casos en los que nuestro papel mediador se enfrenta a un doble reto -en las dos direcciones-.

La planificación y definición es uno de los puntos más enriquecedores del proyecto: el trabajo colaborativo con otr*s agentes con quienes compartimos ideologías, metodologías, puntos de vista, etc. Todo va definiéndose y cogiendo forma y, por lo tanto, está lleno de intensos debates, dudas, toma de decisiones, etc.

Según nuestra forma de entender los proyectos y sus procesos de trabajo, este es el momento esencial de *DINAMIK(TT)AK*. Por ello creemos que este es el punto en el que invertir toda la energía y el tiempo necesarios

cer a l*s participantes un amplio y variado panorama de modos y experiencias creativas apoyándonos en microtalleres, visitas a artistas, charlas y debates. En cambio la última edición (2009), realizada en Artium, se ha planteado con el objetivo de "repensar el museo" como eje central. Y la actividad se estructuró en dos talleres principales (uno destinado a reflexionar sobre el museo "hacia dentro" y el otro "hacia fuera") y una serie de acciones microtalleres complementarias que servían para reforzar conceptos, plantear reflexiones anexas o simplemente para relajarse cambiando la actividad.

Entre estas, la edición de 2007 se basó en los modos de trabajo. Ideamos cada taller para la colaboración de dos artistas (o grupos de artistas): uno del ámbito local y otro procedente de otro contexto. Esto aportaba visiones diferentes y complementarias sobre un mismo tema. En 2008 ahondamos en los diferentes procesos (mentales y metodológicos) a la hora de plantearse los proyectos. Redujimos el número de talleres para dedicarle más tiempo a cada uno, invitamos a artistas que tuviesen formas de trabajar muy diferentes entre sí y se diversificaron las acciones concretas que conformaban los talleres. Queríamos fijar las bases de cómo y qué pasos se pueden seguir en cada momento para avanzar en los proyectos.





hasta que el planteamiento de la edición, la elección de l*s invitad*s y el programa actividades a desarrollar encaje de manera totalmente satisfactoria con las expectativas que nos hemos fijado.

¿Cómo se desarrollan los talleres?

En *DINAMIK(TT)AK* se pone en práctica una pedagogía basada en el aprendizaje colectivo. El papel de monitor*s y artistas es el de posibilitador*s de la experiencia, conducid*s por una voluntad más educativa que formativa y tratando de mantenerse siempre en el delicado punto de equilibrio donde la mediación permite el desarrollo de las capacidades autónomas del grupo.

En cada taller son l*s invitad*s quienes proponen a l*s participantes desarrollar proyectos siguiendo sus planteamientos y/o claves de trabajo. El grupo -participantes, artistas y monitor*s- define el proyecto al completo: le da forma, lo desarrolla, lo comunica y lo ejecuta, tomando las decisiones colectivamente pero dejando también espacio para el desarrollo de las capacidades individuales. Se prima el proceso de trabajo y la búsqueda de resultados más o menos informales, sobre la obtención de resultados "excepcionales". Es importante señalar el valor que le damos a la comunicación de los proyectos e incluimos este aspecto a la hora de configurar *DINAMIK(TT)AK*. Los talleres incluyen necesidades de comunicación, al mismo nivel que conceptualización o desarrollo, y el grupo se encarga de contactar con los medios para que cubran aquellos proyectos en los que se van a realizar acciones públicas (conciertos, acciones de calle...).

El papel transversal de las NTICS.

La alfabetización mediática y el uso consciente de las nuevas tecnologías es una de nuestras líneas transversales de trabajo con adolescentes. El campo de trabajo cuenta con un blog colectivo, alimentado a diario por el grupo, en el que se vuelca todo lo vivido a lo largo de los 12 días. Este espacio (<http://www.dinamikttak.com>) es al mismo tiempo una ventana abierta al exterior y un repositorio que reúne información de las diferentes ediciones (talleres realizados, invitados, imágenes, videos, procesos, conclusiones, etc.).

La importancia del entorno y el contexto *DINAMIK(TT)AK* no es una isla, ocurre en un centro y en una ciudad concreta. Y los procesos de trabajo incluyen entre sus objetivos el conocimiento y la interacción con ambos

estudios. Para l*s participantes la experiencia de conocer como funcionan estos centros y los diferentes agentes que se dan cita en ellos, les supone imbuirse en un contexto de producción creativa real. El campo de trabajo pretende actuar en/con el contexto local donde se inscribe, para ello los talleres están encaminados a suceder en la calle, interactuando con l*s vecin*s, y se participa en otras iniciativas que estén ocurriendo en la ciudad.

LA ¿DESPEDIDA?

*Volvemos con l*s cinco protagonistas, esta vez el día que se termina DINAMIK(TT)AK.*

Endika se da cuenta de que no tiene tan claro como se obceca en afirmar, cuál será su vida dentro de 10 años. Su ordenado plan de "trabajo (con corbata y maletín de ejecutivo), esposa, hijo y casa", se tambalea cuando el resto de compañer*s reconocen en mayor o menor grado que su futuro estaba lleno de posibilidades y se irá construyendo con el tiempo.

Participando en las colonias **Laura** ha conocido a gente en su mismo momento y situación. Finalmente ha conseguido relajarse, aprender a valorar su chorro de voz y la capacidad de comunicación de sus rimas. Y que la pintura "no lo es todo".

Mikel comprueba que detenerse a hablar con los demás le aporta otros puntos de vista, que trabajar con otras personas multiplica sus posibilidades y que sí, que tal vez sea más cómodo mantenerse al margen, haciendo "sus movidas". Pero está satisfecho. Cuando su hermano viene a recogerlo, le presenta un* por un* a todo el grupo y le muestra orgulloso todo lo que han trabajado.

Laurita tiene sensaciones ambivalentes.

Por un lado le ha resultado una experiencia muy enriquecedora, pero también reconoce que implicarse tanto ha sido agotador física y emocionalmente¹¹.

El museo respira aliviado porque después de las colonias el edificio sigue en pie. Han sido doce días muy intensos y convivir con un grupo de adolescentes ha sido una experiencia sugestiva, divertida y muy enriquecedora.

¿CÓMO CONCLUYE DINAMIK(TT)AK?

Si la creatividad es, como defendemos, una herramienta transformadora, habrá de gene-

¹¹ En palabras de la propia Laurita Siles: "La labor pedagógica artística grupal da vértigo... Aportarles tus conocimientos y experiencias, teniendo presente como objetivo no influenciar. Por un lado es bonito e interesante ver como (el grupo) construye en colectivo a partir de unas "pautas", y a la vez es duro personalmente el "autocensurarse" para no influirles en su toma de decisiones... ¡ups!".

rar en primer lugar un cambio fundamental a nivel interno. Esta es una de las motivaciones más fuertes por las que decidimos realizar *DINAMIK(TT)AK*: romper esquemas. Propiciar esos cambios internos en que acuden al campo de trabajo principalmente, pero también en l*s artistas con que trabajamos, en las instituciones, y por supuesto en nosotr*s mism*s. L*s participantes están cerrando una etapa (acaban de terminar el bachillerato) y nos gusta pensar que se enfrentarán a su futuro fortalecid*s con nuevas herramientas y nuevos puntos de vista. O por lo menos con nuevos interrogantes.

Es difícil evaluar la influencia que la experiencia ejerce en l*s jóvenes. Si les sirve y para qué. O si modifica sus dinámicas y tendencias internas, y hacia donde. No perseguimos el objetivo proselitista de construir una legión fiel de *dinamik(tt)er*s* pero para nosotr*s sí son significativos pequeños detalles que se suceden con el paso de las ediciones.

Aualmente tenemos un encuentro con participantes de tod*as las ediciones. El objetivo de esta cita es doble. Por un lado simplemente juntarnos para ponernos "al día", saber qué está haciendo cada un*, y, por otro, consultarles de cara a preparar la siguiente edición.

Al contrario de lo que pensábamos en un primer momento, cada año la respuesta es mayor. A las reuniones se suman personas que no habían venido a citas anteriores, descubrimos que se han establecido relaciones entre participantes de ediciones diferentes, se afianzan amistades *postdinamik(tt)ak*... Y nos plantean sus conclusiones pasado el tiempo, actividades que les gustaron, acciones nuevas que nos animan a incluir, nos comentan cuestiones que les supusieron mucho esfuerzo emocional, que no les resultaron significativas, etc. Aparte de esta cita, con algun*s de ell*s mantenemos un contacto fluido. Nos comentan sus proyectos, nos piden algún consejo, o participan en alguna otra iniciativa puesta en marcha por nosotr*s. Tal vez el ejemplo más significativo que podamos aportar es que la imagen gráfica de la edición del 2009 está hecha por uno de los participantes¹² de la primera edición, lo que supone un simbólico "cierre de un círculo".

En cualquier caso nuestras esperanzas no están situadas en cómo sean las acciones que realicen en un futuro inmediato, sino en comprobar cuales y cómo serán sus proyectos dentro de... ¿10 años?

Y NOSOTR*S, ¿QUÉ NOS LLEVAMOS?

Cada edición de *DINAMIK(TT)AK* nos supone un nuevo reto. Una ocasión nueva para marcarnos nuevos objetivos específicos, colaborar con nuevos invitad*s y desarrollar un labor educativa comprometida. Y para ello invertimos grandes dosis de motivación, energías y esperanzas. Cada edición lleva implícito también un ejercicio de análisis autocrítico, una auto-valoración que nos hace cuestionarnos nuestra posición y nuestras decisiones.

¿Menos es más?

Hasta ahora hemos preferido colocar a l*s participantes en un programa de actividad frenética repleta de situaciones diversas que les implique vivir experiencias muy diferentes con las que no están familiarizad*s. En cambio, ¿no sería más sencillo centrarnos en un único punto de vista, en una sola faceta?, ¿realizar un solo taller a lo largo de todas las colonias y llevar a cabo un trabajo más pormenorizado, más especializado o profundo?, ¿es este un momento para especializarse o para empezar a probar?, ¿qué es mejor, generar nuevas preguntas que se vayan solucionando con el tiempo, o pretender encontrar respuestas concretas y sacar conclusiones inmediatas?

¿Hasta donde mediar?

Definimos las colonias como "un proyecto con adolescentes, no sobre adolescentes". Pero nos preguntamos hasta qué punto es *CON* y hasta donde es *PARA*. Nuestras acciones son propositivas y pretenden cumplir la función de altavoz de las opiniones y voluntades de quienes participan en ellas, posibilitando que desarrollen sus inquietudes y sus proyectos. Pero, ¿cuántas veces nos demandan realmente las propuestas que ofertamos?

Y, avanzando en la pregunta, ¿en el desarrollo de las mismas, no somos nosotr*s quienes, habiendo (pre)focalizado un resultado a obtener, mediamos excesivamente en el proceso para alcanzarlo?, ¿hasta qué punto no les estamos forzando a que se activen por encima de sus propios deseos desarmando así la voluntad emancipatoria de nuestras iniciativas?¹³

12 Alain TheRöck <http://www.flickr.com/photos/alaintherock>

13 Un debate común a todos los procesos participativos que ponemos en marcha en *AMASTÉ* pero especialmente en aquellos dirigidos a l*s adolescentes.

¿Y con l*s artistas?

Nos surgen dudas parecidas con respecto a la relación que establecemos con l*s artistas invitad*s: ¿es un trabajo común -una colaboración a dos bandas- o un encargo unidireccional?, ¿realizan un trabajo con el que están ideológicamente de acuerdo, que corresponde a sus inquietudes y a su modo de entender la práctica artística-, o, en cierto modo, les "usamos" para alcanzar nuestr*s objetivos?

¿Podría DINAMIK(TT)AK celebrarse en cualquier lugar?

O lo que es lo mismo: la importancia del contexto que acoge las colonias. Obviamente cambia mucho la experiencia vivida dependiendo la naturaleza del centro donde se celebra, pero ¿está cualquier institución capacitada para asumir una actividad como está? El público al que está dirigida, la convivencia diaria, los planteamientos de base, el tipo de acciones que se llevan a cabo... implican que muchas veces la institución, sea cual sea, deba saltarse sus propias normas o quiera adecuar sus hábitos, dinámicas y rutinas diarias. Por ello valoramos muy positivamente los esfuerzos realizados por las instituciones que han acogido¹⁴ hasta ahora este campo de trabajo. Muchos de estos interrogantes nos han acompañado a lo largo de los años, otros nos surgen por primera vez: para algunos tenemos ya respuestas, para otros, en cambio, no encontramos una respuesta definitiva.

En cualquier caso, la actitud que elegimos tomar es hacer, ponerse en marcha, ACTUAR. Es decir, realizar el trabajo de construcción y reflexión desde esa práctica activa social, política y culturalmente comprometida. Por supuesto, desde aquí os invitamos a hacerlo y a seguir rompiendo esquemas.





m1ml,
mándame
un mensaje
luego_

SIN|STUDIO
PAULA ÁLVAREZ,
ANA FERNÁNDEZ,
JOSÉ M^a GALÁN
ELENA SORIANO

El proyecto *m1ml, mándame un mensaje luego* se enmarca dentro de la investigación teórico-práctica sobre el espacio público que desarrollamos en el colectivo *sin|studio arquitectura* desde nuestra fundación en 2003. Integrado por arquitectos con formación independiente en otras materias, *sin|studio* centra su interés en la nueva dimensión disciplinar adquirida por la arquitectura gracias a la confluencia con otros campos de saberes y conocimientos, en relación con la construcción del 'común'. Ello nos exige redefinir los mecanismos por los que se puede operar sobre lo comunitario desde la arquitectura, planteando una revisión de las herramientas y procesos que en ella se manejan, a partir del grosor que otras disciplinas han cobrado dentro de ella.

Bajo este enfoque, nuestro trabajo explora formas emergentes de construir los vínculos de la ciudadanía, prestando especial atención a la recuperación del espacio urbano como espacio cívico, es decir, como un lugar en el que las personas se encuentran y se expresan, y en el que ejercen libertades y derechos individuales y colectivos. En este sentido, nos hemos interesado por las TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación), encontrando un gran potencial en su capacidad para relacionar medios heterogéneos (el espacio geofísico y las redes informáticas, lo artificial y lo vivo...) con vistas a idear mecanismos de subjetivación y dinamización social en el espacio colectivo.



M1ML, EXPERIMENTANDO SOBRE LA VIVENCIA DE LO COMÚN

Con estas premisas *sin|studio* inició en 2005 *m1ml*, proyecto de un marcado carácter experimental con el que exploramos las alteraciones temporales que produce en un entorno urbano concreto la instalación de un dispositivo interactivo. Concebimos este dispositivo como una 'naturaleza híbrida' —formada por arquitectura, tecnología, vida, actividad...— con una múltiple acción sobre el medio: altera el espacio físico en el que se inserta, altera las redes de datos y conecta ambos ámbitos entre sí. Nuestro objetivo es mostrar que las condiciones de los entornos que habitamos son plásticas, a pesar de la tendencia hacia su mercantilización, privatización y control. Para ello era fundamental involucrar la práctica de las personas.

m1ml propone una actuación efímera de carácter modesto, partiendo de la confianza en que una intervención temporal de pequeña escala, sin vocación de permanencia, puede tener más opciones de lograr un impacto beneficioso en el entorno que aquellas que ambicionan una transformación radical del espacio. Lo que nos parece interesante es poder alterar puntualmente las rutinas aceleradas y alienantes que imperan en el espacio urbano, para provocar y hacer visibles otras posibilidades de experimentarlo, impregnando lo cotidiano. Para ello jugamos con elementos como la sorpresa y lo festivo, capaces de crear una interferencia, pero sin caer en la espectacularidad o el evento. El reto era conectar lo extraordinario y lo cotidiano.

Otra clave del proyecto es que hace compatible lo genérico y lo concreto. Nos planteamos idear un dispositivo que pudiera ser realizado en diversas ubicaciones, y que al tiempo fuera sensible al contexto geográfico, cultural y social que lo rodea. Había que operar, pues, con sistemas y acciones que tuvieran sentido con independencia de la ubicación, y al tiempo dejar un margen de maniobra que permitiera vincular cada prototipo a su contexto. Así que decidimos jugar con los elementos que la disciplina urbanística maneja habitualmente en el diseño de los espacios públicos: mobiliario urbano, vegetación, iluminación, riego y arquitectura, añadiendo la tecnología como una infraestructura más y construyendo con todo ello un interfaz arquitectónico capaz de generar actividad en su entorno.



TECNOLOGÍA Y APROPIACIÓN SOCIAL

El desarrollo de las tecnologías ha alterado el dominio de lo público en varios sentidos. Por un lado, lo ha amplificado al incorporar a su cartografía nuevos ámbitos, en especial las redes sociales, en las que se están experimentando nuevas formas de vida pública. Por otra parte, el uso de móviles, reproductores multimedia, cámaras digitales, conexiones a Internet, etc., está íntimamente asociado a una serie de procesos actuales que nos preocupan. Entre ellos, la tendencia a la máxima *deslocalización* de las relaciones humanas, o al aislamiento progresivo de los individuos, ambas enmarcadas en la búsqueda de la máxima eficacia y productividad de nuestras acciones y experiencias. Ante situaciones como la 'no presencia' o la pérdida de la corporeidad en las relaciones con las personas que nos rodean y con los espacios que habitamos, nuestro colectivo se decidió a indagar, como arquitectos, la posibilidad de accionar en los espacios urbanos relaciones beneficiosas entre el propio cuerpo, el entorno y los otros. Y para ello no queremos descartar ninguna herramienta: es aquí donde surge el interés de *sin|studio* por la tecnología, que ya utilizamos en otros proyectos con anterioridad a *m1m1*¹.

Tomando en cuenta el complejo y múltiple rol de la tecnología en relación con el 'común', nos interesa investigar este punto: cómo los numerosos medios de relación, interacción y participación que se están desarrollando gracias a ella pueden ser aprovechados para reforzar el carácter ciudadano del espacio urbano. En definitiva, cómo favorecer la apropiación social de la ciudad a través de los sistemas de comunicación e intercambio de datos y los paisajes que estos generan.

Hemos ideado varios prototipos de *m1m1* para diferentes contextos: uno primero para la Plaza de Cauchiles, en el área comercial del centro histórico de la ciudad de Granada; y diversas variaciones para el Barrio de Santa Cruz de Sevilla, que finalmente conseguimos materializar en la Plaza de la Alianza. La construcción del prototipo fue posible gracias a la concesión de una ayuda del Programa Iniciarte para creadores emergentes por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, al apoyo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y a las colaboraciones de Juan Manuel Herrera (domótica) y Sergio Moreno (programación).

¹ Un ejemplo en la instalación urbana *led|me*, realizada en la calle Valparaíso de Jaén, 2006. Para más información ver <http://sinistudio.blogspot.com/search/label/led|me>.



LO IMPREVISTO Y LA SORPRESA IRRUMPEN EN EL ESPACIO TURÍSTICO

La instalación del prototipo en el Barrio de Santa Cruz, una zona prácticamente dominada por las tiendas de souvenirs y los restaurantes con veladores para turistas, era una oportunidad para vincular la experiencia a la problemática de la ‘tematización’ de los cascos históricos. Sevilla no es ajena a los procesos de mercantilización del espacio público que están siendo denunciados desde diversas disciplinas, y uno de los ejemplos más claros lo tenemos en la segregación funcional que ha sufrido el Barrio de Santa Cruz. El entramado de calles, patios y casas encaladas, con la constante presencia de la vegetación en los patios, se ha convertido en uno de los principales recorridos turísticos de Sevilla y en la imagen definitoria de la identidad local dentro del circuito mundial de ocio y consumo.

La consecuencia ha sido, como en tantos otros barrios representativos de la “esencia” de las ciudades, la simplificación de la complejidad urbana existente a fin de reforzar el eslogan turístico. Sus espacios son convertidos en escenarios higienizados y regularizados, diseñados para el consumo acelerado de imágenes, mientras que el ciudadano originario se ve expulsado de estas rutas tematizadas, en las que la experiencia urbana es eminentemente visual.



De hecho, la captura de la escena fotográfica se convierte en la principal actividad del turista, siempre dispuesto a congelar con su cámara instantáneas que a través de Internet pasarán a formar parte del banco de imágenes global. Precisamente esta rutina de tomar fotografías es nuestro punto de partida para originar una experiencia que recupera el sentido de que las condiciones de los entornos públicos son plásticas y que invita a interferir en ellas y en el imaginario turístico de la ciudad.

Entre noviembre de 2007 y febrero de 2008, un elemento fuera de gui3n introdujo la sorpresa en la Plaza de la Alianza, provocando una actividad inusual que alter3 las previsible rutinas de un barrio teatralizado como es el de Santa Cruz. Este elemento constaba de dos interfaces conectados entre s3 que proponen un di3logo continuado entre las redes de informaci3n y el contexto geof3sico, ofreciendo mecanismos para la apropiaci3n social del barrio:

Interfaz en el espacio f3sico (Plaza de la Alianza): jard3n vertical de plantas arom3ticas energ3ticamente autosuficiente; una instalaci3n de riego por goteo, un sistema lum3nico y un sistema con c3mara de v3deo conectado al interfaz en Internet.

Interfaz en Internet (www.m1ml.net): p3gina web que permite a los internautas diversas interacciones, entre ellas la activaci3n del sistema lum3nico del interfaz f3sico.



El aspecto clave es la emisi3n en dos direcciones y la interferencia rec3proca. Tanto los transe3ntes del espacio p3blico como a los internautas que visitan la p3gina, pueden interferir en el 'otro lado'. Es decir, ambos interfaces funcionan como emisores y receptores de informaci3n, habilitando un espacio que relaciona lo f3sico y lo digital a trav3s de la actividad espont3nea de las personas que el proyecto consigue captar o involucrar. Veamos m3s detalladamente como funcionaban estos dos interfaces.

El interfaz en el espacio f3sico

Instalamos en la Plaza de la Alianza lo que llamamos un "interfaz sensorial e interactivo". Consiste en una estructura met3lica que alberga un jard3n vertical de plantas arom3ticas, cuya formalizaci3n juega sutilmente con el imaginario t3pico del Barrio de Santa Cruz: las plantas, las rejas, los balcones, los farolillos, etc. La estructura posee un sistema lum3nico interactivo a base de leds, que se encienden al anochecer con un tipo de luz que prolonga el periodo de fotos3ntesis de las plantas. La presencia del jard3n tecnol3gico, el aroma de la vegetaci3n, la luz, el agua... despiertan la curiosidad de los transe3ntes, que al aproximarse son invitados a formar parte del proyecto.



Por un momento el barrio es capaz de albergar la sorpresa; el paseante desconecta de sus rutinas y se anima a reflexionar sobre su entorno, explora y a menudo fotografía el "elemento fuera de guión". Mientras, toda esta actividad atípica para el barrio que está sucediendo en torno al elemento, es fotografiada por el sistema de vídeo y retransmitida en tiempo real al segundo interfaz en Internet.



El interfaz en Internet

A través de la página www.m1ml.net, la experiencia se extiende al espacio de Internet. Accediendo a ella, el internauta puede intervenir en la instalación seleccionando una de las imágenes tomadas por la cámara o subidas por los internautas y enviando una postal *m1ml*. Cada día los envíos efectuados activan el sistema de iluminación al anochecer, favoreciendo el crecimiento y la fotosíntesis nocturna de las plantas. Los envíos de postales, a la vez que modifican la atmósfera de la plaza, incorporan al banco de imágenes global visiones subjetivas del barrio. Compartidas en Internet, las postales de *m1ml* alteran el imaginario turístico típico de Sevilla y hacen que elementos espontáneos, personales e imprevistos formen parte de la memoria de un barrio previsible, programado para el turismo.



La página incluye además entrevistas a integrantes de diversos colectivos que nos dan su visión del Barrio de Santa Cruz, ofreciéndose como plataforma para conocer lo que piensan los ciudadanos, turistas, trabajadores y habitantes de este barrio. El interfaz en Internet se convierte así en un dispositivo de expresión y de información alternativo al guión turístico.

El aspecto más innovador del dispositivo es que los usuarios de cualquier parte del mundo, con el envío de postales, alteran la atmósfera en torno al prototipo. La luz que estimula las plantas hace presente, en la Plaza de la Alianza, la actividad que expande por Internet imágenes alteradas de la zona.



INCITAR UNA REFLEXIÓN SOBRE EL BARRIO, PROVOCAR OTRAS MIRADAS

La instalación del primer prototipo de *m1ml* en el Barrio de Santa Cruz nos dio la oportunidad de realizar diversas actividades paralelas con la que queríamos continuar incitando a la reflexión y proponiendo otras miradas hacia este entorno.

A través del sistema de vídeo, la actividad en torno al dispositivo se retransmitió en tiempo real a distintos centros culturales, como la Casa de la Provincia, o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. La idea era que el espacio del turismo y su actividad cotidiana ocuparan el lugar de la obra de arte, o fueran objeto de observación para suscitar una reflexión crítica sobre el barrio y otras formas de mirarlo. Con esta misma voluntad, realizamos las siguientes actividades:

Debate "Espacios colectivos en el Barrio de Santa Cruz". En colaboración con la Casa de la Provincia, organizamos el debate "Espacios Colectivos en el Barrio de Santa Cruz". El objeto de la discusión fue continuar ampliando las oportunidades para el intercambio de opiniones y experiencias en torno a esta emblemática zona de la ciudad que iniciamos con las entrevistas para tomar conocimiento de sus diversas facetas y los problemas que planteaba. Para ello se invitó a cuatro ponentes que nos introdujeron en el tema de los espacios colectivos de Santa Cruz desde diversas perspectivas -el patrimonio, el turismo, o la problemática de habitar el barrio-, entre ellos la presidenta de la asociación de vecinos. Tras sus exposiciones, se inició un debate abierto al público, con un intercambio libre de opiniones. Todo el debate fue grabado en cámara de vídeo y posteriormente volcado en la red.

"UN DESEO, UNA MACETA" iniciando una recuperación emocional del barrio. Para despedir la intervención, decidimos transformar el desmontaje del dispositivo en una acción urbana, que llamamos "Un deseo, Una maceta". A cambio de un deseo para el barrio, los transeúntes podían llevarse una maceta de *m1ml* a casa. La acción suscitó el interés de vecinos y paseantes, obteniendo una elevada participación: *m1ml* se desintegró en unas 85 macetas que poco a poco se repartieron por

la ciudad. A cambio, el Barrio de Santa Cruz se quedó con otros tantos deseos de los habitantes de Sevilla, e incluso de algún turista. De esta forma, la acción continuaba con la incitación a la reflexión y otra mirada a este entorno que planteaba la propuesta. Volcadas en la red, las imágenes que registraba cada vecino con su deseo son el inicio de un foro abierto a la expresión y a la recuperación emocional de un barrio tan singular como el de Santa Cruz.



UNA VALORACIÓN CRÍTICA DE LA EXPERIENCIA

A lo largo de los dos meses durante los cuales estuvo activo *m1ml*, la página web del proyecto recibió una media de 50 visitas al día, los usuarios subieron un total de 96 fotografías propias y enviaron un total de 595 postales, de las cuales 220 fueron imágenes de la cámara de vídeo y 375 imágenes subidas por usuarios. Las postales se tradujeron en 39 horas y 36 minutos de estimulación lumínica para las plantas.

Por otra parte, la presencia del interfaz sensible en el espacio público desveló una actitud más receptiva por parte de los vecinos, turistas y transeúntes de lo que en principio podía pensarse. Tomaban fotografías y vídeos generando imágenes digitales de *m1ml*, que no sólo fueron incorporadas a la red a través del interfaz www.m1ml.net: descubrimos algunas de ellas en fotologs como flickr y otros.

El proyecto nos permitió además comprobar hasta qué punto los ciudadanos han asumido el espacio público como un ámbito publicitario o mercantil. Durante el montaje y la acción final, era frecuente que los paseantes nos preguntaran qué producto vendíamos o anunciábamos. Efectivamente, el espacio público está perdiendo su dimensión como espacio cívico. Pero al mismo tiempo, la sorpresa puede efectivamente cortocircuitar las rutinas dominantes. Durante la instalación, de la que a veces fuimos anónimos observadores, era frecuente que los desconocidos que coincidían en torno a la pieza tras acercarse a ella con curiosidad, conversaran sobre el extraño elemento. Sucedió también que los habitantes y trabajadores de la plaza que tuvieron contacto con nosotros durante la experiencia se ofrecían espontáneamente a explicar a los curiosos en qué consistía la instalación; eso sí, aportando su singular interpretación del proyecto.

De ello puede dar cuenta una curiosa anécdota que tuvo lugar previo al desmontaje de la pieza y la acción "Un deseo, una maceta". Visitando la instalación en su última noche, encontramos que algunos vecinos se habían reunido en torno al dispositivo, explicándose unos a otros cómo habían acordado el "reparto" de las plantas de la instalación. Comentaban entre sí qué plantas habían sido reservadas por cada vecino y quién era el responsable de recoger las de aquellos que no podrían pasarse. Establecían así una improvisada asamblea que decidía el futuro de aquellas macetas que habían convivido con ellos durante unos pocos meses.

FICHA TÉCNICA

Estructura soporte y protección: Estructura solidaria formada por malla metálica y chapa de acero galvanizado, de 3.60m x 1.20m y una altura de 2.70m.

Sistema vegetal: 166 plantas aromáticas de 10 especies autóctonas.

Sistema de iluminación: Luminarias de plástico policarbonado tipo led.

Sistema de vídeo: Instalación CCTV vía radio, con cámara cilíndrica para exterior de 1/4", 330 líneas de resolución, antena omnidireccional, transmisor y receptor vía radio 2,4GHz.

Sistema de alimentación: 6 baterías industriales de 12V 120Ah.

Sistema de transmisión: Sistema de transmisión de datos inalámbricos basado en tecnología Zigbee pro.

Sistema de control: Microcontrolador AVR ATMEL atmega168 (Arduino Diecimilia).

Sistema de riego: Formado por 24 botellas de plástico recicladas de 5l conectadas a 24 equipos para infusión hospitalarios (sueros).

Sistema de control central: PC conectado a Internet a través de línea ADSL. Envía las órdenes a través de un conversor Zigbee al sistema Arduino regulando el encendido/apagado de las luminarias.

Sistema web: dominio www.m1ml.net

PLATÓ VOLANT

HORIZÓ TV.
CLARA GARÍ,
HUGO BARBOSA,
PAMELA GALLO,
ALEX MUÑOZ,
FÉLIX PÉREZ-HITA

La plataforma Horizó TV Plató Volant realizó en Calaf una de sus primeras intervenciones. Plató Volant es un plató ambulante e itinerante que viaja y se integra en las comunidades para hacer su televisión en Internet. En este caso, ha formado parte del proyecto Idensitat coincidiendo con el Festival de Música Tradicional de Calaf.

Plató Volant en Calaf, resumen de actividades:

Marzo. La Preparación.

Nos reunimos en Barcelona y Calaf para conocer a las personas con las que interactuaremos más tarde. Descubrimos el pueblo, sus particularidades, su historia, su gente. Somos turistas locales muy bien acogidos en la población.

Mayo. Residencia de creación.

Pasamos juntos una intensa semana en Calaf. Hacemos recorridos, entrevistas, contactos, recogida de documentación, vídeo. Hemos encontrado una recepción muy buena: se nota que en Calaf ha habido actividades artísticas desde hace tiempo. La relación que se estableció entre Nicolás Dumit Estévez (artista que participó en Idensitat#4) y las mujeres de la Asociación Arca es un ejemplo. Encontramos una gran complicidad en el equipo municipal, desde la alcaldesa hasta el alguacil pasando por la gente que se ocupa de la organización, comunicación y también finanzas. El espacio de residencia tiene algunas carencias prácticas pero, en cambio, es muy atractivo por su situación y las características del edificio. Nos encontramos a gusto. Grabamos:

- Recorrido de las esculturas
- Investigación en la ermita
- Entrevista en la fábrica de Cerámica
- Investigación del archivo con su responsable
- Entrevistas y reportaje en el mercado municipal
- Reportaje Festa de la Gent Gran
- Reportaje en la Escola de Música
- Reportaje en el Club de Dards
- Reportaje asociación de mujeres ARCA
- Reportaje actividad Xerrem
- Vídeo de creación sobre Desire Paths (caminitos de deseo)

Junio. Els Farcellets de Calaf.

Videos enlatados sobre memoria, territorio y vida cotidiana.

Grabamos y editamos vídeos documentales ligeros y de duración corta como Els farcellets. El documento audiovisual está lleno de detalles y anécdotas del pasado, del presente y describe aspectos de la vida calafina de hoy. Durante el mes que transcurre entre la residencia y la instalación del plató, editamos vídeos y también completamos la documentación, grabación y edición del documental-entrevista a Josep Maria Oller, nieto de Baldomer Oller activista anarquista y humanista nacido en Calaf. La entrevista tiene lugar en Montjuic y nos ayudan Montserrat Coberó y Josep Maria Solà.

22-28 de junio Brotxetes y Brioxos.

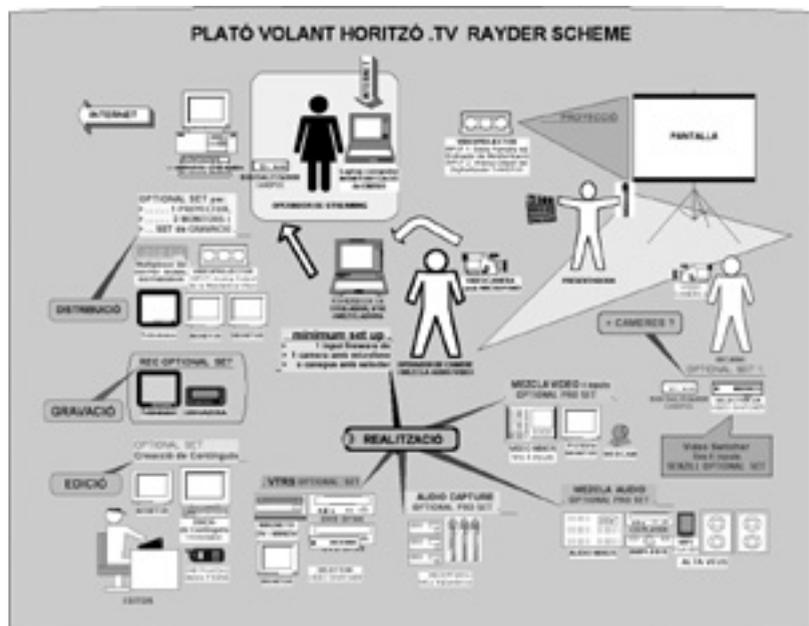
Montamos Plató Volant en el garaje de una casa de la Plaza dels Arbres, de manera que las máquinas y el plató sean bien visibles desde la calle. Queremos estar en el centro del pueblo y en medio de todas las actividades. Hacemos pequeñas cápsulas de programa ligeras y rápidas, como en el caso de Els farcellets, pero en directo. Aprovechamos y compartimos el Festival de Música Tradicional, pero también grabamos y hacemos entrevistas para completar Els farcellets y para acoger intervenciones improvisadas del público en general.

Noviembre. Taller Telecalafffff.

Taller de recetas para cocinar una televisión en Internet

Un taller práctico para hacer la Tele de Calaf en Internet. La idea era que un grupo del pueblo iniciara "TeleCalaf", una televisión que se podría ver en Internet y en la que podría participar gente que tuviera cosas que decir y mostrar.









MOTOCARRO

DOMÈNEC

Este proyecto se basa en la construcción de un motocarro similar al que sale en la película *Plácido*, rodada en 1961 prácticamente de forma íntegra en Manresa y considerada una de las mejores obras de Luis G. Berlanga. El departamento de automoción del Instituto Lacetània de Manresa ha integrado en su programa pedagógico la recuperación y restauración de un antiguo vehículo similar al de la película. Una vez restaurado y modificado, este vehículo se convierte en un "monumento conmemorativo" en movimiento, un dispositivo irónico y cápsula de memoria crítica, que, al circular por las calles, evoca el paisaje social del film, lo relaciona con el contexto social de los países emergentes y pone en evidencia la similitud de los mecanismos de la economía de subsistencia y de exclusión social. El reconstruido motocarro se puede utilizar de múltiples formas y puede ser el catalizador de diferentes acontecimientos: pequeño dispositivo multimedia móvil, soporte de un proyector de vídeo al aire libre y, utilizando sus altavoces, puede comunicar y difundir las actividades de diferentes colectivos de Manresa.

En el proyecto han participado Jordi Aligué Pujals, Balan Mihaita Catalin, Dima Nicolae Alexandra, Joan Segarra Jordana y alumnos del Instituto Lacetània tutorizados por el profesor Pere Izquierdo Maria.







SPERMÖLA EN MANRESA

TIENDA GRATIS
OFICIAL

BASURAMA

El objetivo del proyecto era la puesta en práctica de una tienda gratis para probar si era viable de forma autónoma a largo plazo mediante el desvío de la recogida oficial de residuos.

Para ello, se desvió el flujo de basura oficial (la recogida de voluminosos del Ayuntamiento de Manresa) a la iglesia secularizada de Sant Francesc que se abrió como tienda gratis durante una semana. La basura de la recogida oficial llegó a la tienda gratis, se clasificó y a veces se repararon algunos objetos, para que los vecinos se los pudiesen llevar. Constatamos que había gente que necesitaba los objetos que se repartían y se los llevaba a casa.

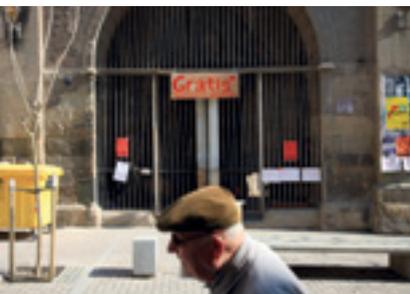
Otro de los objetivos era que la tienda fuera un foro de encuentro sobre reciclaje, ecología y reutilización, sobre economía y soluciones de reparación (en esta parte del proyecto participaron los colectivos Makea y Obsoletos). Esto sirvió para reflexionar sobre lo que significa la basura en relación con el deseo y la necesidad, el consumo, el dinero y además, la convivencia entre las diversas comunidades de ciudadanos en Manresa.

Finalmente se realizó un debate con todos los agentes implicados en el proceso: representantes de la tienda gratis que opera en Manresa (La Biga), los responsables de la contrata de residuos y personal del ayuntamiento.

El proyecto fue realizado por Basurama con Lucysombra y en colaboración con Makea, Obsoletos y La Biga.









EL CAMPO DE BATALLA DE LAS IMÁGENES

DANIEL G. ANDÚJAR

El lenguaje debería ser la herramienta que cambiara el mundo en el que vivimos y sirviera de elemento de transmisión de cuanto acontece en él. Para los artistas sin duda el lenguaje visual es la herramienta más valiosa de la práctica artística. Y en estos momentos lo "visual" está específicamente asociado al territorio digital contemporáneo, al ocio digital, la publicidad, los medios de comunicación tradicional... Un lenguaje lleno de capacidades, pero sometido a tensiones en un campo de batalla en el que se lucha por su control. Estamos inmersos en un proceso de digitalización que está transfiriendo gran parte del legado visual desde su formato físico (formal), a otro puramente digital. Toda esta información está siendo depositada en contenedores que se sitúan en un nuevo plano cercano al del espacio público, dotado de gran visibilidad y, sobretodo, accesibilidad. Estas circunstancias generan un nuevo panorama visual saturado, barroco, ruidoso, creando un nuevo paisaje que está modificando las relaciones con nuestro imaginario. Este nuevo estadio de las formas digitales permite generar, transmitir, procesar, almacenar y consumir contenidos muy rápidamente, pero también modificarlos y recuperarlos con la misma celeridad desde un gigantesco archivo globalmente conectado, que, a su vez, está en continua elaboración y revisión.

Cada vez será más difícil aprehender la realidad de forma autónoma e individual, es decir, necesitamos generar de forma colectiva nuevas formas de aprendizaje y colaboración para desempeñar tareas tan simples como las de análisis, interpretación y comprensión de cada una de las imágenes y mensajes visuales con las que nos bombardean a diario. Miremos a nuestro alrededor; un pequeño paseo por nuestra ciudad nos devuelve miles de impactos visuales que apenas somos capaces de asimilar, incluso percibir. Nos sumergimos en un mundo en el que emisor y receptor simultanean sus acciones, las nuevas reglas del panóptico electrónico y digital. Hemos pasado en muy corto periodo de tiempo de visitar el museo, la biblioteca, el archivo, a vivir físicamente dentro del mismísimo Archivo, aunque éste se muestre imperfecto, sin orden ni concierto, una especie de caos o archivo imperfecto y saturado. No disponemos de forma individual de capacidad, tiempo, ni memoria, para abarcar todo el Sistema. ¿Cómo vamos pues a manejarnos con toda esta cantidad ingente de documentos, de informaciones, de imágenes? Tenemos que generar mecanismos que nos permitan transformar toda esta maraña ruidosa en conocimiento específico para poder desarrollar cualquier actividad concreta de nuestra cotidianidad. Y esto lo tendremos que abarcar de forma colectiva, buscando nuevos mecanismos desde multitud de campos y disciplinas.

El público del mundo del arte, los visitantes a museos y centros culturales, los participantes en diferentes eventos culturales, ya no quieren limitarse a recibir

información sobre los distintos acontecimientos, sino que, además, quieren interactuar, pasando a formar parte del mismo mecanismo de transmisión de la información, quieren ser parte activa en el proceso de transformación de esa información en conocimiento. Son muy pocas las instituciones culturales que están atendiendo esta realidad cada vez más aplastante. Los responsables de comunicación de la industria cultural se sienten muy cómodos con un modelo de comunicación lineal y unidireccional que no ofrece canales de comunicación y participación colaborativa permitiendo el acceso a los sistemas de selección y criterio social de la información. Las instituciones culturales dedican un gran esfuerzo a la organización de las tradicionales ruedas de prensa cuyo principal objetivo es la obtención de reseñas y cobertura mediática en las secciones de cultura y sociedad de los principales medios de comunicación tradicionales (prensa escrita, radio y TV) y en sus correspondientes suplementos culturales. Reseñas emitidas de forma unilateral que no serán contrastadas ni pasarán a ser gestionadas por la institución productora con el fin de ofrecer más información y opinión cualificada sobre la exposición a sus potenciales visitantes y usuarios. En el mismo sentido, podemos imaginar la relación con el público, la desproporción entre la publicidad del medio emisor y su poca capacidad para recoger las reacciones de los receptores. Discursos unilaterales, cerrados, definidos, sin posibilidad de contestación, sin posibilidad de participación y gestión colectiva.

Si habláramos de público en términos tradicionales, el espectador –la audiencia a la que va dirigido el trabajo del artista– está hoy, más que nunca, acostumbrado a técnicas de representación muy sofisticadas provenientes de medios como la publicidad y la televisión, pero sobre todo de la reciente transformación de los hábitos de consumo mediático que supone la aparición extensiva de Internet, herramientas personales de telecomunicación como el teléfono móvil (que es a su vez cámara de video y fotos) y la introducción sistemática del ordenador en el ámbito privado. Lo visual está específicamente asociado al territorio digital contemporáneo, al ocio, la publicidad... Los artistas ya no somos los únicos con capacidad para influir en el imaginario visual, es más, creo que hemos perdido parte de esa capacidad y tal vez sea el momento de dejar de producir más ruido, de fabricar más imágenes. Esto no quiere decir necesariamente dejar de trabajar con las imágenes, que es algo de lo que los artistas sabemos bastante, o al menos deberíamos. Entremos en esa batalla, pero valoremos otras perspectivas. Descubramos lo que hay detrás de estas imágenes, enseñemos a decodificar; sí, ayudemos a abrir el código del armazón visual, mostremos el reverso de todas estas imágenes, exhibamos sus entrañas. Utilicemos el verdadero potencial del lenguaje.



A young man with dark hair, wearing a white t-shirt and shorts, is sitting cross-legged on a cobblestone street. He is eating a meal consisting of a large lobster, green vegetables, and a white sauce. The background shows a building with graffiti and a street scene.

For those who
have nothing, nothing
will seem a lot.

In Florida call: (111) 794-1346

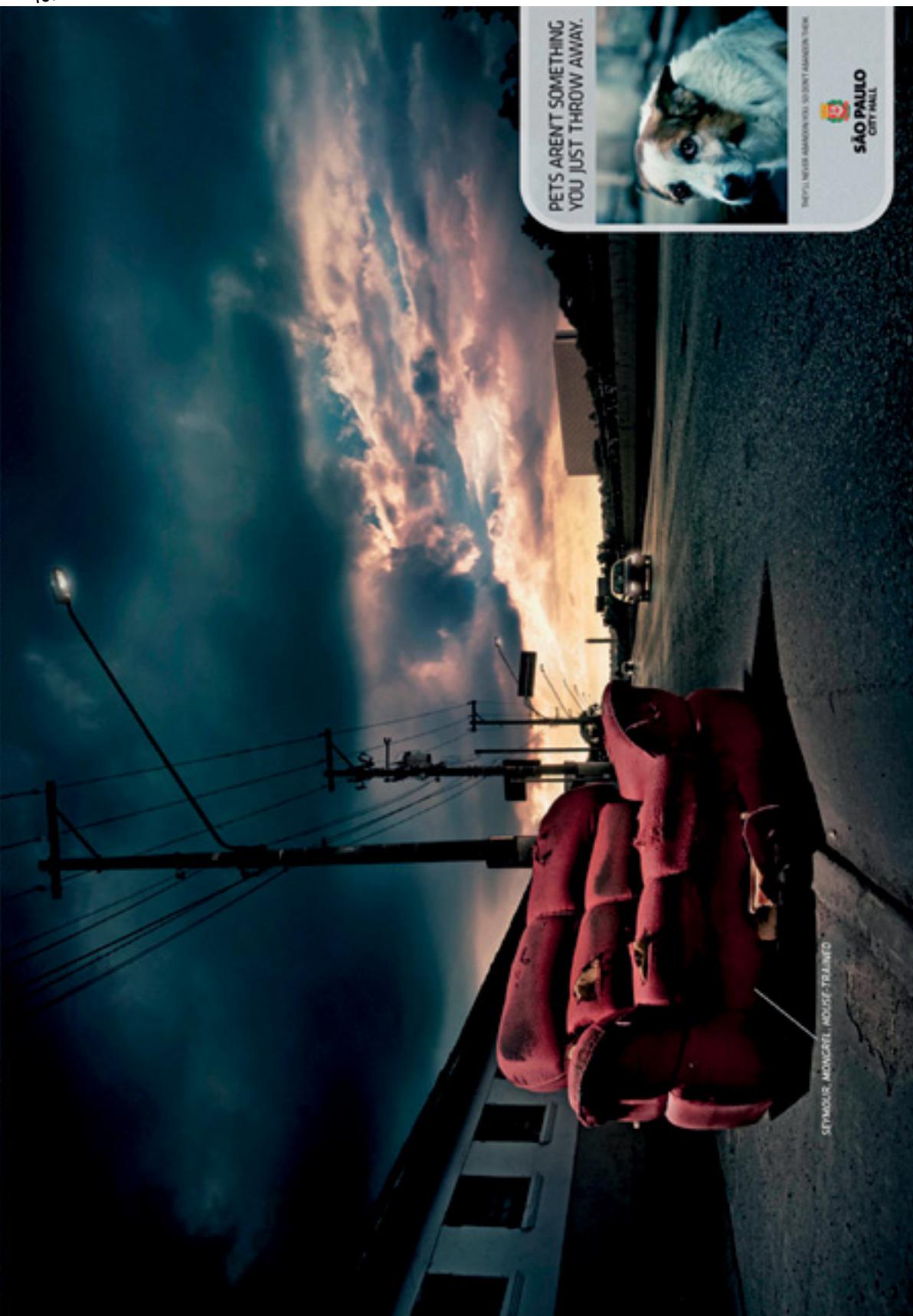
SASP
SOUTH AFRICAN SCHOOL OF FITNESS

PLUS ON VIT DANS LA RUE,
MOINS ON A DE CHANCE D'EN SORTIR.

samusocial

POUR PLUS D'INFORMATIONS : WWW.SAMUSOCIAL.FR





PETS AREN'T SOMETHING
YOU JUST THROW AWAY.



WE'LL NEVER ABANDON YOU, SO DON'T ABANDON THEM.



SÃO PAULO
CITY HALL

SPYMOUSE, MONSIEUR, HOUSE-TRAINED











DURING SUMMER,
FIRST AID ISN'T NEEDED ONLY
ON THE BEACHES.

In France, the number of homeless deaths
in summer is the same as in winter.



Fondation
Abbé Pierre
In France,
the number of
deaths of
homeless people
is the same in
summer as in
winter.



INFORMES
DE
YENİŞEHİRMEK-
TUPÇULARI
SOBRE
ESTAMBUL
Y BARCELONA

YENİŞEHİRMEKTUPÇULARI
AYLIN KURYEL,
BOB PANNEBAKKER,
ZEYNO PEKUNLU

INFORMES DE YENİŞEHİRMEKTUPÇULARI
SOBRE ESTAMBUL Y BARCELONA

Estambul y Barcelona. Una ciudad monstruosa, caótica y apestosa, atestada como el infierno, donde los tubos de escape nos escupen justo en la cara, y otra ciudad organizada, absorbida por la rutina aburrida de la capitalidad y del turismo. O bien, una ciudad de ensueño oriental y misteriosa, donde los colores y los olores tentadores van más allá de la imaginación, y una ciudad mediterránea segura y verde, que ofrece mucho más de lo que uno puede desear. Las identidades de las ciudades se están ahogando en estos estereotipos y clichés. Yenişehirmehtupçulari aterrizó en estas dos ciudades para revelar lo que hay más allá de los estereotipos y las imágenes comunes de Estambul y Barcelona.

A finales del Imperio Otomano, surgió en Turquía un nuevo género literario: *şehir mehtupçulari* (letristas de la ciudad). Escribieron sobre la vida cotidiana, las normas y los códigos de la ciudad, y compararon Estambul con las ciudades europeas, en general de una manera peligrosamente simplista. Por ejemplo, describían como la gente no usaba sus paraguas con cuidado, sino como armas para pinchar los ojos, había mucho barro en las calles y los zapatos estaban condenados a ensuciarse... "¿Se supone que esta es una ciudad europea?" se preguntaban. Yenişehirmehtupçulari (Neoletristas de la ciudad) se inspira en estos antiguos cronistas a la hora de centrarse en los detalles de la vida cotidiana que forman el rostro de la ciudad. Sin embargo, en lugar de considerarlos como problemas y obstáculos, Yenişehirmehtupçulari los contempla como reflexiones inspiradoras sobre la cultura y la identidad urbanas.

Un zapato perdido en Estambul, una prohibición gritando desde la pared o las tranquilas sombras en las calles de Barcelona informan acerca de la realidad urbana más que los espectáculos en una guía turística llamativa. A través de un análisis sociológico disfrazado de arte, Yenişehirmehtupçulari estudia los detalles mediante los que los habitantes leen la ciudad, analiza cómo dos ciudades pueden chocar y abrazarse, y los efectos de la de-contextualización y re-contextualización de las características específicas de la ciudad. Al centrarse en los detalles urbanos y compararlos, Yenişehirmehtupçulari pretende crear un espacio que provoque un pensamiento alternativo sobre las ciudades y una participación activa estimulando una comprensión total del entorno y también política. Tomar las características particulares de una ciudad y sustituirlas en otra demuestra la complicidad entre códigos determinados e incuestionables con las características culturales y sociales de la ciudad. Elementos sagrados, como las sentencias del fundador de Turquía, pueden sonar absurdos en una pared de Barcelona, o la traducción a lenguas minoritarias en Estambul de las etiquetas que promueven el uso del catalán puede dar visibilidad a una situación que pasa desapercibida en Turquía.

-Os invitamos a dar un paseo por este laberinto urbano y no dudéis en cambiarlo enganchando nuestras pegatinas.



¿Están los maniqués de Estambul tan llenos de emoción como ...



... la vida de las empresas de construcción de Barcelona?



¿Se parecen los fantasmas de las casas abandonadas de Estambul a los fantasmas de las calles de Barcelona?



¿Pueden los billetes de los transportes públicos de Barcelona leer la historia de los peatones de Estambul por los rastros que dejan?



¿Tirarían los habitantes de Estambul los postes de la calle a la basura si tuvieran contenedores tan hermosos como en Barcelona?



¿Es el mundo que hay detrás de las puertas pequeñas de Barcelona más emocionante que el que se ve a través de las paredes agrietadas de Estambul?

Estambulización

Imagina que desde todas las esquinas de la ciudad te dan órdenes fascistas sobre tu identidad.



¡Qué felicidad para alguien decir: Soy Catalán!



¡Los Salvadores de una nación son solo y simplemente los profesores!

Barcelonización de Estambul

¿Será imaginable un día el uso de las lenguas minoritarias de Estambul en todos los contextos?



"En armenio rompemos muros y abrimos fronteras" escrito en armenio



"Queremos cinema en catalán" traducido al kurdo



Serie de los prohibidos de Estambul



1



2



3



4



5



6

- 1- Prohibido entrar a los jóvenes menores de 18 años, bolsos, paquetes, cámara de fotos, videos y objetos de metal
- 2- Prohibida la entrada al jardín y al patio de la mezquita con perros
- 3- Está prohibido hacer el amor
- 4- Está prohibido ir con ropa de playa
- 5- Prohibido tirar basura. Una persona civilizada mantendría su entorno limpio. Municipio de Beyoglu
- 6- Por favor, no orinar aquí





Adnan Madani

Artista y teórico que trabaja en Londres y en Karachi. Su obra, tanto la escultura como el vídeo, se ha expuesto en Pakistán e internacionalmente. También escribe regularmente en varias publicaciones sobre arte y el arte del sur de Asia. Actualmente está realizando el doctorado y es Profesor invitado en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres, donde sus intereses de investigación incluyen la Filosofía Europea Moderna y las teorías del tiempo, la historicidad y contemporaneidad.

Amasté

Amasté es una oficina de ideas especializada en articular procesos y dispositivos de mediación, relacionales y participativos, que fomentan la imaginación, la reflexión activa y el espíritu crítico, en ámbitos como la innovación social, la juventud, la cultura, el aprendizaje y el desarrollo del territorio entre otros. Trabajan aplicando estrategias transversales y dinámicas relacionadas, como la creatividad aplicada y el I+D+i sociocultural.

Basurama

Colectivo dedicado a la investigación y a la gestión cultural desde 2001 que ha centrado su área de estudio y actuación en los procesos productivos, la generación de desechos que éstos implican y las posibilidades creativas que suscita esta coyuntura contemporánea. Nacido en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Basurama pretende estudiar fenómenos inherentes a la producción masiva de basura real y virtual en la sociedad de consumo aportando nuevas visiones que actúen como generadores de pensamiento y actitud.

Daniel G. Andújar

Fundador de Technologies To The People y director de numerosos proyectos en internet como art.net, dortmund, e-barcelona.org o e-valencia.org. Su trabajo cuestiona, mediante la ironía y la utilización de estrategias de presentación de las nuevas tecnologías de la comunicación, las promesas democráticas e igualitarias de estos medios y critica la voluntad de control que esconden detrás de su aparente transparencia. Ha dirigido numerosos talleres para artistas y colectivos sociales en diversos países.

Democracia

Colectivo artístico constituido en Madrid por Iván López y Pablo España. Entre las últimas exposiciones en que ha participado Democracia podemos señalar: *Idensitat Manresa* (2010), *Evento*, Burdeos, Francia (2009); *X Bienal de la Habana* (2009), *Bienal de Taipei 2008*, *10ª Bienal de Estambul*, *3ª Bienal de Goteborg*. Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (*No Futuro*, *Madrid Abierto 2008*, *Creador de Dueños*). Fueron fundadores y miembros del colectivo El Perro (1989-2006).

Domènec

Artista visual. Coeditor de la publicación *Roulotte* y miembro del consejo de dirección de Can Xalant, Centre de Creació i Pensament Contemporani de Mataró (Barcelona). Ha realizado una obra fotográfica, videográfica, instalaciones e intervenciones en el espacio público que toman el proyecto arquitectónico como una de las construcciones imaginarias más complejas de la modernidad. Ha participado en numerosas exposiciones, intervenciones y proyectos

in situ en diferentes lugares como Irlanda, México, Bélgica, Francia, Italia, Estados Unidos, Canadá, Brasil, Argentina, Finlandia, Polonia, Israel y Palestina.

Gabi Scardi

Investigadora que centra su trabajo en las últimas tendencias artísticas. De 2005 a 2009 fue consejera para el Departamento de Artes Visuales de la provincia de Milán. Ha comisariado el programa inContemporanea MAP y CECAC-Corso Europeo per Curatori d'Arte Contemporanea (ed. 2007, 2008, 2009). Entre sus exposiciones más recientes señalamos: *Aware: Art Fashion Identity*, Royal Academy, Londres, 2010; *Spazio*, Maxxi, Roma, 2010 y *Alfredo Jaar, Questions Questions progetto pubblico*, Milán, 2010.

Gary McDonough

Profesor del departamento de Growth and Structure of Cities en Bryn Mawr College (Pensilvania, EE.UU) y coordinador del programa de Estudios de Pueblos y Culturas Latinoamericanos, Latinos e Ibéricos en la misma universidad. Para su doctorado en antropología urbana, ha realizado investigaciones metropolitanas sobre Barcelona, España y Latinoamérica (*Las Buenas Familias de Barcelona*, 1986; *Conflict in Catalonia*, 1986; *Iberian Worlds*, 2008), el sur de los Estados Unidos (*Black and Catholic in Savannah*, Georgia 1993) y Hong Kong (*Global Hong Kong*, 2005). Era coeditor de la *Enciclopedia de Cultura Americana Contemporánea* (2001). Actualmente se dedica a un estudio etnográfico y cultural de barrios chinos globales.

Gaspar Maza

Antropólogo, profesor de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. Desde el año 2009 es coordinador del grupo de trabajo sobre colectivos en riesgo social: inmigración extranjera dentro del Plan Integral de promoción del deporte y la actividad física (Consejo Superior de Deportes, Madrid). Sus trabajos e investigaciones principales son sobre temas relacionados con la reproducción de la exclusión social, los usos del espacio público, las actividades deportivas con grupos de jóvenes en dificultades, la investigación y el desarrollo de proyectos comunitarios en diferentes barrios y ciudades.

Horitzó TV

El colectivo HoritzóTV se formó el año 2007 para crear y coordinar los contenidos del plató de la exposición *HoritzóTV perspectives de otra televisión posible* que tuvo lugar a La Capella, Barcelona. La producción, realización y emisión de contenidos se hizo íntegramente con software libre. A raíz del éxito logrado, la muestra *HoritzóTV* se repitió el 2008 y después en las jornadas Blocs&Clubs el noviembre de 2009 y el febrero de 2010. Además de estas ediciones a La Capella de Barcelona, HoritzóTV realiza talleres y streamings, dinamiza páginas web y colabora con varios grupos y entidades como la Aeisad, la Universitat Rovira i Virgili, la Escuela de Arte de Vic, el Festival Surpas de Portbou, Neokinoktv, CocleaTV o Idensitat, en el marco del cual y en su quinta edición realizó en Calaf el proyecto que se presenta aquí.<http://horitzó.tv>

KUNSTrePUBLIK

Colectivo artístico formado por Matthias Einhoff, Philip Horst, Markus Lohmann, Harry Sachs y Daniel Seiple que constituye la estructura operativa de Skulpturenpark Berlin_Zentrum fundado en 2006. Como artistas, comisarios, investigadores y activistas el colectivo usa formatos in-situ para la confrontación

crítica con el arte y el público. Comparten sus experiencias en conferencias y talleres, de los cuales podemos señalar *Solares Santos* (Cartagena, 2010), *iD Barri* (Barcelona, 2009), *Visual Arts Festival Glasgow* (2010), *Architectures of Emptiness* (University of Minnesota, 2008), *5th Berlin Biennial for Contemporary Art* (2008) y *Vasl Arts Residency* (Lahore, Pakistán, 2008).

Martí Peran

Profesor de Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Crítico y curador de exposiciones, ha participado en diferentes catálogos y libros de arte contemporáneo. Co-editor de *Roulotte*, colabora en diarios y revistas especializadas (Exit Express, Artforum International). Director del programa internacional *Roundabout. Encounter Program* entre Barcelona y otras ciudades del mundo (México, Reikiavik, Bangkok, Jerusalén, Santiago de Chile, Estambul). Entre los proyectos más recientes ha presentado *Post-it City. Occasional Cities* (CCCB, Barcelona, 2008; MAC Santiago de Chile, Centro Cultural São Paulo, 2009); *After Architecture* (Arts Santa Mònica, Barcelona, 2009).

Martín Di Peco

Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente vive en Holanda donde está terminando un Máster en *International Performance Research* organizado conjuntamente con la Universidad de Warwick (Inglaterra) y la Universidad de Tampere (Finlandia). Su trabajo se centra en la investigación y en la producción de procesos y eventos participativos en arquitectura y urbanismo.

Ottonella Mocellin, Nicola Pellegrini

Estudios en Arte Público y Arquitectura en la Chelsea School of Art and Architectural Association. Ambas representaron a Italia en el 2001/2002 en la beca PS1 International Studio Program en Nueva York, y desde entonces han realizado todos sus proyectos en común. Su trabajo, que incluye instalaciones, fotografía, vídeos y performances ha sido exhibido en galerías, museos y eventos en Italia y en el extranjero. Se destaca su participación en las bienales de Torino, Brescia, Valencia, Tel Aviv y Tirana. Desde 2009, dan clases de Performance en la Accademia Carrara en Bèrgamo.

Paola Di Bello

Artista. Profesora de fotografía en Brera Academy of Arts, de Milán. Su trabajo explora problemas sociopolíticos que definen la ciudad contemporánea. Entre las últimas exposiciones en que ha participado podemos señalar: *Comeback* (Künstlerhaus, Dortmund), *Framing the Community, A Portrait of Wien* (Cosmos, Viena), *Cosa fa la mia anima mentre sto lavorando?* (Maga, Gallarate) y *Bildung* (Triennale Bovisa, Milán).

Ramon Parramon

Director de ACVic, Centre D'Arts Contemporànies. Desde 1999 dirige el proyecto de arte Idensitat. Codirector del Máster Diseño y Espacio Público en Elisava/Universitat Pompeu Fabra. Ha participado y organizado numerosos seminarios, talleres y foros de debate sobre arte y espacio social. Ha editado algunas publicaciones como *Acciones Reversibles. Arte, Educación y Territorio*. (EUMO Editorial/ACVic, 2010); *Local/Visitante. Arte y creación en el espacio social* (Idensitat, 2010); *Arte, experiencias y territorios en proceso* (Idensitat, 2008). Su trabajo se desarrolla con un interés hacia proyectos interdisciplinarios y sobre las funciones que puede ejercer el arte en un contexto sociopolítico específico.

Rogelio López Cuenca

Artista visual. Desde finales de la década de los 80 ha venido mostrando su trabajo tanto a través de exposiciones en galerías y museos como mediante la realización de proyectos de arte público en relación con la identidad y memorias colectivas. Ha participado en las Bienales de Arte Contemporáneo de Johannesburgo, Manifesta 1, en Róterdam, Lima, São Paulo y Estambul.

SinJStudio

Grupo de creadores emergentes dedicado a la investigación del ámbito de confluencia entre la arquitectura, el arte y otros campos del conocimiento implicados en la construcción del común. Entre sus principales intereses de investigación se encuentran la interacción y la expresión social, y desde el 2005, la manera en que las nuevas tecnologías pueden ser incorporadas para estimular y dinamizar el espacio público, construyendo nuevos dominios híbridos, en relación con el sistema ACTS. Sus proyectos y textos han sido publicados en medios especializados del arte y la arquitectura. En el 2009 fundan junto con otros compañeros la Asociación Atomos&Bits de artistas y arquitectos digitales de Andalucía.

Tomás Ruiz-Rivas

Co-director y fundador del Antimuseo de Arte Contemporáneo (antes Ojo Atómico). Curador independiente, escritor y artista visual. Trabaja en España y México, especializado en la crítica institucional y la experimentación de nuevos modelos para la distribución de las artes visuales. Entre sus proyectos más recientes está el Centro Portátil de Arte Contemporáneo, México 2009, que se presentará en 2011 en la NGBK de Berlín y en el encuentro internacional MDE11 de Medellín. Ha publicado en revistas latinoamericanas y libros de teoría del arte, y tomado parte en foros teóricos, como SITAC en México.

TUP

Colectivo trans-disciplinario que investiga el espacio urbano a través de acciones u operaciones de arte que se proponen la re-apropiación del espacio público. La modalidad de intervención adoptada es experimental, fundada en prácticas espaciales explorativas, relacionales y de convivencia, activadas a través de la interacción creativa con el ambiente investigado, con los habitantes y los archivos de la memoria poblacional. En la realización de *Fachada* participaron sus actuales integrantes: Patricio Castro/artista visual, Alexis Llerena/artista visual y audiovisual, Leonardo Ahumada/diseñador gráfico, Pablo Cottet/sociólogo y doctor en Filosofía.

Yenishirmektupçulari

Colectivo formado por Aylin Kuryel, Bob Pannebakker y Zeyno Pekünlü. Aylin Kuryel vive en Ámsterdam donde está cursando el programa de doctorado del Amsterdam School for Cultural Analysis y realiza proyectos documentales. Zeyno Pekünlü vive en Estambul y realiza su doctorado en la Universidad de Barcelona. Trabaja en proyectos artísticos en Turquía e internacionalmente. Bob Pannebakker es licenciado en Geografía Social y Master en Ciencias de Geografía Urbana por la Universidad de Ámsterdam. El colectivo centra su trabajo en la recopilación fotográfica y sonora de símbolos de la cultura urbana y códigos del espacio público, traduciéndolos en mapas visuales y auditivos.

CIUDADES, BARRIOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Edita

IDENSITAT Associació d'Art
Contemporani
www.idensitat.net

Direcció

Ramon Parramon

Coordinació

Maral Mikirditsian

Equipo

Cristina Garrido, Quim Moya, Núria Parés,
Anna Recasens, Eva Quintana

Diseño comunicación gráfica

Jang Sub Lee

Documentación fotográfica y audiovisual

Hugo Barbosa, Pamela Gallo, Xavier Gil,
Laia Ramos

Colabora

Lilian Amaral, Xavi Camino, Gaspar Maza

Traducciones

Alex Benzie, Anna Castelló, Maria Rosa
Llaràs, Anna Recasens

Textos y proyectos

Amasté, Daniel G. Andújar, Antimuseo,
Basurama, Democracia (Pablo España,
Ivan López), Paola Di Bello, Martín Di Peco,
Domènec, Horitzó TV (Hugo Barbosa,
Pamela Gallo, Clara Garí, Alex Muñoz, Félix
Pérez-Hita), KUNSTrePUBLIK (Matthias
Einhoff, Philip Horst, Markus Lohmann,
Harry Sachs, Daniel Seiple), Rogelio López
Cuenca, Adnan Madani, Gaspar Maza, Gary
McDonogh, Ramon Parramon, Martí Peran,
Tomás Ruis-Rivas, Gabi Scardi, SinStudio
(Paula Álvarez, Ana Fernández, José M.
Galán), TUP (Patricio Castro, Pablo Cottet
Soto, Enrique Venegas Flores), Yenisehirme-
ktupculari (Zeyno Pekunlu, Aylin Kuryel,
Bob Pannebaker).

Imágenes

Idensitat y los respectivos autores.

Proyectos producidos por Idensitat

Spermòla en Manresa. Tienda Gratis Ofi-
cial. Basurama. Proyecto producido
en Manresa.

Subtextos Manresa. Democracia
(Pablo España, Ivan López). Proyecto pro-
ducido en Manresa.

Motocarro, Domènec. Proyecto producido
en Manresa.

Plató Volant, Horitzó TV (Hugo Barbosa,
Pamela Gallo, Clara Garí, Alex Muñoz, Félix
Pérez-Hita). Proyecto producido en Calaf.

**El resto de proyectos que aparecen en
esta publicación han sido seleccionados
en la convocatoria de la quinta edición
de Idensitat, iD#5, o han participado en
algunas de sus actividades realizadas
entre 2009 y 2010.**

Comité de selección en la convocatoria de proyectos iD#5

Daniel G. Andújar, artista
Francesca Comisso, comisaria indepen-
diente

Iris Dressler y Hans D. Christ, directores
del WKV Württembergischer Kunstverein
Stuttgart

Ramon Parramon, artista, director de Iden-
sitat y ACVic Centre d'Arts Contemporànies
Martí Peran, comisario independiente

Coordinación técnica en Calaf y Manresa

Montserrat Closa, técnica de cultura del
Ajuntament de Calaf
Mària Camp, Ajuntament de Manresa

Con el soporte de

Generalitat de Catalunya. Departament
de Cultura i Mitjans de Comunicació,
Consell de les Arts i Cultura de Catalunya,
Diputació de Barcelona. Xarxa de Muni-
cipis, Ajuntament de Calaf, Ajuntament
de Manresa, Ajuntament de Barcelona.
Institut de Cultura.

Colabora

Can Xalant Centre de Creació i Pensament
Contemporani de Mataró, Barcelona,
Priorat Centre d'Art, Hangar, La Capella,
Goethe Institut Barcelona, Consulado
General de los Países Bajos en Barcelona,
Centro Cultural de Espanha em São Paulo,
Ministerio de Cultura de España,
La Capella, Institut Ramon Llull.
Idensitat forma parte de Xarxaprod.

Producció

ActarPro

ISBN: 978-84-614-6573-6

DL: B-6854-2012

Todos los derechos reservados

© de las imágenes, idensitat y sus autores

© de las obras, sus artistas

© de los textos, sus autores

© de la edición, iDensitat, 2013

Impreso y encuadernado en la UE



Ciudades, barrios y prácticas artísticas recoge el trabajo de diversos creadores e investigadores que experimentan con nuevas metodologías de implicación e interacción en el espacio social.

La publicación se vincula a iD Barrio, un proyecto impulsado desde Idensitat para la activación de procesos creativos formulados entorno a la relación entre actividades pedagógicas, y la intervención en contextos delimitados -barrios, áreas o emplazamientos concretos- que forman parte de una retícula urbana mediante la articulación de acciones organizadas desde lo colectivo o que revierten en lo colectivo.

Los distintos textos y proyectos que participan en la publicación concilian y diversifican los nexos entre creatividad social, acción colectiva y prácticas artísticas.

AMASTÉ, DANIEL G. ANDÚJAR, ANTIMUSEO, BASURAMA, DEMOCRACIA, PAOLA DI BELLO, MARTÍN DI PECO, DOMÈNEC, HORIZÓ TV, KUNSTREPUBLIK, ROGELIO LÓPEZ CUENCA, ADNAN MADANI, GASPAR MAZA, GARY MCDONOGH, OTTONELLA MOCELLIN, RAMON PARRAMON, NICOLA PELLEGRINI, MARTÍ PERAN, TOMÁS RUIZ-RIVAS, GABI SCARDI, SIN|STUDIO, TUP, YENISEHIRMEKTUPÇULARI.

154
A028a-C

CLUB DE VOLEIBOL
PELE DA PRAIA

9702-5794

DE M PRO... ESSO

CRIANÇAS E ADULTOS

Horarios:
17:00HRS - 18:00HRS
18:00HRS - 19:00HRS

19:00HRS - 20:00HRS
20:00HRS - 21:00HRS

WWW.PELEDAPRAIA.COM

