



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes
de San Carlos



Experiencias plásticas en el espacio público como generadoras de reflexiones para y con los experimentadores,

Propuesta de intervención plástica en el Jardín del Turia, Valencia España

Tesina de Máster que presenta:

**L. A. V. Ana Lourdes López González
Valencia, Septiembre del 2007**

Directora:

María Pilar Crespo Ricart

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO 1, ESPACIO PÚBLICO	4
CAPITULO 2, EL ARTE EN EL ESPACIO PUBLICO	20
CAPITULO 3, PROPUESTA PLASTICA PARA EL JARDIN DEL TURIA	43
CONCLUSIONES	69
ANEXO I	70
ANEXO II	88
BIBLIOGRAFÍA	96

Introducción

Convencida que el arte en cualquiera de sus manifestaciones, desde el net art, hasta las manifestaciones más primitivas, es una herramienta para la transformación de la realidad social, he tenido interés por las manifestaciones que se presentan en el espacio público honestas y conscientes de la carga política y social que representan.

El presente trabajo quiere ser una propuesta plástica para el disfrute y goce de la obra, pero no sólo de manera contemplativa, sino que propone reflexiones activas al incluir a los espectadores en la realización misma de la pieza.

Para este fin creo importante reflexionar sobre el espacio público, las connotaciones especiales del jardín del Turia y los usuarios del mismo; así como reflexionar sobre las propuestas artísticas con tintes sociales y los artistas que han sido referencias importantes para el desarrollo del presente.

Las propuestas plásticas son de carácter efímero y procesuales en el que fijo mi postura como artista que acompaña en la experiencia plástica. Busco sobre todo la honestidad y la cercanía con el público que participa de mis acciones.

CAPITULO 1

Espacio Público

“El sustantivo “público” expresa la totalidad de la vida. Trabajo. Edificios. Calles. Tiendas. Fábricas. Oficinas. Todo aquello en lo que la gente vive y se mueve”. Siah Armajani¹

El Jardín del Turia es un alargado paseo con realidades diversas. Es el jardín público más importante de la ciudad de Valencia. De el parque de Cabecera, donde se puede citar su comienzo hasta la desembocadura cercana a la Ciudad de las Artes y las Ciencias se recorre un interesante muestreo de la dinámica social y su estructuración territorial de la ciudad de Valencia.

En 1957 el río Turia se desbordó, como lo había venido haciendo periódicamente, solo que esta vez se tomó la decisión del desviar el cauce en su paso por la ciudad para evitar más catástrofes. Este hecho dejó libre una importante franja de terreno que cruza la ciudad de Oeste a Este, rodeando el centro histórico. Con 230 hectáreas aproximadamente, representa un espacio público particular.



Mapa de la ciudad de Valencia, donde se aprecia el jardín del Turia

¹ Tomado de: http://www.bbaa.upv.es/escultura/asignatura/proy2/pro_publico/apuntes/armajani.rtf
Consultado el 20 de mayo de 2007

1.1 ¿Qué es el espacio público?

La idea de espacio público se refiere a los lugares de libre acceso, entendiendo como tales, los espacios que no tienen propiedad privada y, por tanto, pertenecen a todas las personas. Estos espacios se pueden enunciar en calles, plazas, callejones y parajes “naturales” aledaños a la estructura urbana. Son los espacios en donde las rejas, los muros y bardas de las fincas delimitan la propiedad privada con la pública. Esta relación estrecha entre lo público y lo privado ha marcado el modo en que se utiliza el espacio público.

En un principio, cuando un grupo nómada habitaba un espacio concreto, después de una migración o una guerra, lo dotaban de significaciones, construcciones y organizaciones tales que lo hacían un territorio. En él se definían los aspectos económicos como son la delimitación de tierras para el cultivo, zonas de caza, pesca, recolección; así como los sociales: la delimitación de los espacios privados en contrapartida de los públicos y los emplazamientos culturales reservados a los símbolos comunes de identidad, es decir los monumentos. De similar modo los define Rosalind Krauss cuando dice que un monumento “es una representación conmemorativa que se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar.”

²

Muchos de esos significados se construyen a partir del recuerdo que dejaron los anteriores que fundaron, lucharon, construyeron y dejaron para las generaciones venideras. Por lo que honrar a los muertos ha sido una de las prácticas más recurrentes en todas las culturas antiguas³. Los enormes mausoleos de Egipto o India, así como los entierros de Mesoamérica y Sudamérica, son representaciones de la conmemoración que se les debía a los poderosos de esas épocas. Por otro lado en la cultura occidental los monumentos servían como entradas de ciudades, eran puntos de referencia. Se trataba de reconocer a los héroes que formaron la “patria” y dotar de signos que permitan identificar como iguales a las personas vecindadas en ese lugar a la vez que funcionaban

² KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el espacio expandido” en AAVV, *la posmodernidad*, cairos, Barcelona, 1986

³ Entendidas en su sentido antropológico como una agrupación humana con características similares y producción de bienes culturales propias.

como advertencia de la identidad de esa ciudad. Crear las condiciones mínimas para la política. Por tanto cualquier obra artística-plástica que se coloca en el espacio público, adquiere inherentemente un carácter político.

Así mismo el espacio público contiene los símbolos culturales y políticos que sostienen la identidad cultural local. Es por ello que también es espacio de reunión. “Buena parte de lo que ha caracterizado la vida en las ciudades europeas ha tenido lugar en sus espacios públicos. Así, el espacio público ha aparecido como el lugar de la asamblea, del encuentro, de la conversación, de la contestación, de la fiesta, de la música; de las personas. Tras una larga etapa de negligencia y abandono, a lo largo de las últimas décadas se ha producido en toda Europa un lento pero tenaz movimiento de recuperación del espacio público, entendido como espacio de relación de los ciudadanos y cargado de valores funcionales y simbólicos.”⁴

Y con esta idea los vecinos de la ciudad de Valencia exigieron que el viejo cauce del río fuese un jardín público. “La intervención en esta área requirió un profundo análisis urbanístico que consideraba el curso del Turia como una unidad estructuradora del conjunto urbano y, por tanto, requería un proyecto global pero no necesariamente uniforme. El diseño se basa en el ajardinamiento, con la permanencia del agua en puntos clave para recordar la presencia del río. Este jardín se desarrolla a partir de bases geométricas que, desde el eje longitudinal central, definen las diferentes zonas y ordenan el espacio y los recorridos. Los diversos recintos definidos por esta geometría y rodeados por vegetación tienen diversos tratamientos: espacio público monumental, jardín botánico, equipamiento deportivo, etc.”⁵

Qué un espacio público sea un espacio abierto no quiere decir que no cuente con reglas. Las formas en que se deben desarrollar las relaciones fijan la normalidad de usos y comportamientos, regula el cuadro de interacciones y permiten la comunicación con personas desconocidas. A estas se le da por nombre “urbanidad” y se entiende como “la expresión de un conjunto de

⁴http://urban.cccb.org/europeanArchive/htmldocs/europeanArchive_1024.asp?gIdioma=A&gDoc=undefined

⁵ <http://www.bofill.com/proyectos/jardines-turia.htm>

negociaciones, imposiciones y ajustes, realizados entre actores con posibilidades diferentes.”⁶



Los jardines de la ciudad de las Artes y las Ciencias

La jerarquización y el uso del espacio se estructuran desde el diseño urbano y la accesibilidad que se tenga al mismo. Los miembros de las clases altas lo utilizan más bien de forma individual, como espacios de tránsito más que de reunión, que les llevarán de sus casas seguras a seguros centros comerciales o a clubes exclusivos. Las clases medias han contribuido a modificar algunos usos de las calles, pero sin lugar a duda, son las clases populares las que desarrollan muchas de sus actividades en jardines, parques y contextos vecinales, quizás obligados por la cuestión económica pues, al ser menor su capacidad de consumo de bienes y servicios, se opta por los lugares que sean de acceso gratuito. También el uso varía de acuerdo a las generaciones y los distintos países y prácticas culturales. “La urbanidad propia de la sociabilidad pública

⁶ TORRES PEREZ, Francisco, “Los espacios públicos en la ciudad multicultural. Reflexiones sobre dos parques en Valencia”, en Puntos de Vista, Cuadernos del Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la Ciudad de Madrid, no.1, 2005

varía según las culturas y un ejemplo lo constituyen los grupos de inmigrantes y las minorías étnicas.”⁷

El carácter de “recién llegados” de los inmigrantes, otorga una sobre estima a la reunión social en el espacio público. Permite reconocer signos de identidad entre compatriotas o regiones culturales. Esta presencia activa la participación de los miembros del grupo, pero también rompe con equilibrios de anteriores grupos y modifica las significaciones sociales, obligando a un reajuste mutuo que se puede representar de manera material o simbólica. Como principales usuarios desarrollan estrategias para adecuar el espacio y apropiarse de él. Tal es el caso de varios puntos del Jardín del Turia

1.2 Los espacios y los usuarios del jardín del Turia

A continuación describiré algunos puntos nodales dentro del jardín del Turia, lugares en donde se desarrolla y se define la dimensión pública de los jardines del Turia.



Los campos de fútbol

⁷ ibidem

El fútbol como fiesta

El tramo que se encuentra entre los puentes de Trinidad y Serranos, donde se encuentran varios campos de fútbol, es frecuentado por comunidades de extranjeros, grupos de subsaharianos y latinoamericanos, siendo más numerosos en número los Ecuatorianos y Bolivianos. El auge de la inmigración de estos dos países en Valencia tuvo su reflejo en el jardín, hacía el final del año 2000 reunían entre 400 y 800 personas alrededor del juego de pelota, muy estimado en los países de origen. “Los ecuatorianos explican la concentración por la importancia que conceden a los ‘domingos familiares’, reunirse con la familia extensa y los amigos, y la adaptación de esta forma de sociabilidad al nuevo entorno.”⁸



Los campos de fútbol

En poco tiempo se habían organizado para ofrecer comidas y bebidas típicas, amenizando sus puestos con música. Luego vino la necesidad de diversificar los usos, cocinando, vendiendo música “pirata”, ofreciendo servicios de peluquería, etc. En apenas dos años se convirtió en el “parque de los ecuatorianos” y las quejas vecinales comenzaron a aparecer. Éstas se orientaban hacia 4 temas: la

⁸ ibidem

ocupación “total” del espacio; la realización de actividades insalubres, como cocinar, y vender comida y bebida sin control municipal; la suciedad y basura que dejaban al término de su reunión y por último la generación de inseguridad. En otoño del 2002 el Ayuntamiento de Valencia y la Asociación de Ecuatorianos “Rumiñahui” abordaron el tema, sin éxito y al no llegar a ningún acuerdo, la policía local actuó durante varios fines de semana al punto que se dejaron de preparar alimentos y redujeron el número de puestos ambulantes; los pocos que quedaron fueron mucho más modestos que antes. Muchas de estas familias organizaron sus comidas domingueras en otros espacios, siempre ligados al fútbol. Pero en la percepción de otras tantas personas que aún van al “río” la situación es igual, solo que ahora ya se está normalizando.



“los sin techos” Imagen tomadas de: Revista Teína, no. 11, año 2006⁹

La casa

Debajo del puente de Ademuz se encontraban hasta hace poco tiempo¹⁰ los “sin techo”, inmigrantes de procedencia africana que desde hace tres años pernoctan en ese lugar. En este caso ya no se trata de zonas residenciales degradadas, sino de un espacio abierto donde se resguardan de la lluvia, el frío y la luz, escondidos para no resultar molestos a los ojos de la ciudadanía normalizada. “Los vertederos humanos aparecen en cualquier sitio, acogiendo residuos,

⁹ <http://www.revistateina.com/teina/web/teina11/imagenes/imag2.htm>

Consultado el 17 de agosto de 2007

¹⁰ Mientras escribo esta investigación, las autoridades de la ciudad de Valencia desaloja a la gente que se encuentra en este lugar. Una nota de prensa sobre el desalojo se puede consultar en:

<http://lacomunidad.elpais.com/jordigrau/2007/7/16/xenofobia-no->

consultado el 17 de julio del 2007

invisibilizándolos y manifestando que, en el mundo desarrollado, todos los seres humanos no valen lo mismo.”¹¹



“los sin techos” Imagen tomadas de: Revista Teina, no. 11, año 2006¹²

Su presencia ha generado muchas movilizaciones sociales que van de manifestaciones, oraciones, acampadas, talleres, etc. Las Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) los han tomado como bandera de su lucha cometiendo con ellos aquí y ahora las mismas torpezas que resuelven en los países empobrecidos. Todo esto hace de este lugar un punto de encuentro. Muchos de los inmigrantes que han encontrado trabajo y han tenido la oportunidad de alquilar un lugar para dormir, en sus tiempos libres regresan al puente de Ademuz a encontrarse con sus conocidos o amistades y compartir el tiempo de recreación. Hay interacción entre los pernoctantes con los voluntarios de las ONGs o con los bienintencionados que les llevan diariamente alimentos. Se han organizado grupos de percusionistas y fortalecen el sentido de pertenencia en un sitio efímero y con condiciones infrahumanas que al día de hoy se encuentra vallado e inaccesible.

¹¹ MORA CASTRO, Albert, NOGUES MELÉNDEZ, Blanca, “Exclusión social, segregación espacial e inmigración: una aproximación desde el trabajo de médicos del mundo – Comunidad Valenciana en el antiguo cauce del río Turia de la ciudad de Valencia”, comunicación expuesta en el V Congreso de Inmigración en España, Valencia, 2007)

¹² <http://www.revistateina.com/teina/web/teina11/imagenes/imag2.htm>
Consultado el 17 de agosto de 2007

La política que se ha aplicado ha sido variada: desde la indiferencia hasta el cobro de multas por dormir en el espacio público, pasando por el esperado desalojo y traslado a albergues. La realidad es que el problema no fue tratado desde las instituciones de gobierno como se deseaba y tardaron en decidir quién se debía hacer cargo, mientras que la sociedad civil organizada se hizo frente al problema con sus medios y formas que conllevan un el afán de protagonismo. “Y el problema no es que lleguen inmigrantes subsaharianos a la ciudad, sino que se encuentren aquí abocados a la exclusión, una exclusión que no es inherente al hecho de ser inmigrante, sino al sistema de regulación de las migraciones imperantes en las sociedades del bienestar.”¹³

La fuente

Frente al Palau de la Música se encuentra una fuente que convoca a familias, patinadores, percusionistas, danzantes y acróbatas. Es un espacio centrado en la fuente y rodeado de planchas de concreto que permiten el rodar de los patines y patinetas en el que los pequeños no se ensucien tanto y que los monociclos sean relativamente más fáciles de controlar. En este lugar se respira un poco de mezcla, hay gente de distintas características culturales y sociales, pero la convivencia es de sentido grupal, las familias, los percusionistas, los patinadores, etc. tienen grupos definidos e interactúan preferentemente entre ellos.

Cercano a este punto se encuentra el parque infantil “Gulliver” espacio escultórico lúdico dedicado a los pequeños, que bien no a sus padres, en el que la entrada tiene un coste.

La explanada

Entre los puentes de Exposición y de Las Flores hay un gran descampado que funciona durante el año de explanada para diversos eventos como conciertos, ferias y exposiciones temporales. Este espacio esta destinado para eventos que requieren de gran espacio y con capacidad de toma de energía eléctrica. Es muy concurrido, pues se encuentra muy cercano a la boca del metro y del centro de la ciudad.

¹³ ibdem



Un concierto al medio día en la explanada

Los puentes escalables

Bajo los puentes de Aragón y de Ángel Custodio, algunas personas practican la escalada. Para ello se sirven de las estructuras viejas de estos dos puentes y los resquicios que dejan las piedras. Su práctica resulta muy curiosa pues en la preparación y la acción se congregan muchos y constantemente se pueden ver personas colgadas adheridas a los puentes en cuestión.

Los campos deportivos y la pista de correr

Existen varias instalaciones deportivas a lo largo del jardín además de los campos de fútbol. Un campo de béisbol, una pista de atletismo, varias canchas de tenis, una de baloncesto, de fútbol cuatro y a lo largo del jardín hay una pista en donde cotidianamente se ejercitan muchos vecinos de la ciudad: correr, andar en bicicleta o simplemente caminar.

El elefante blanco

En julio de 1996 nace Ciudad de las Artes y las Ciencias. El proyecto diseñado por el arquitecto valenciano Santiago Calatrava, fue construido en el tramo final del jardín del Turia. “Impulsado íntegramente por la Generalitat Valenciana, el complejo de La Ciudad de las Artes y las Ciencias se ha convertido en lugar de referencia internacional y símbolo de la apuesta por el turismo cultural y el

dinamismo con el que la Comunidad Valenciana se presenta ante el mundo. A lo largo de un eje de casi dos kilómetros, en el antiguo cauce del Turia y dentro de la misma ciudad de Valencia, cinco grandes elementos comparten la vocación por la divulgación cultural y la participación ciudadana en un entorno arquitectónico futurista y único, de grandes espacios abiertos al público: L’Hemisfèric, el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, L’Umbracle, L’Oceanogràfic y el Palau de les Arts Reina Sofía.”¹⁴

La suntuosa presencia de dichos edificios condiciona la presencia de los usuarios. El objetivo verdadero es atraer a las masas ciudadanas a una “socialización controlada y homogeneizada, de mantenerlas como una masa integrada que se relacione con la cultura como un objeto de apropiación y de consumo acelerado en un entorno esterilizado.”¹⁵ “Los individuos, o mejor la masa, esos millones de números contabilizados en cada ejercicio, se han convertido en actores, a menudo involuntarios, que intervienen en una arquitectura convertida ella misma en un inmenso escenario en el que pasan constante y rápidamente muy diferentes cosas.”¹⁶

El jardín de césped

A lo largo del recorrido “encontramos parejas demostrándose afecto, con mucha más espontaneidad y diversidad de abrazos de lo que permitiría un estrecho banco urbano o la terracita de un bar. ¿Qué sería de los jóvenes que se quieren sin los jardines?”¹⁷ Familias, grupos o individuos disfrutan del arbolado y el césped, se presta para la práctica de disciplinas como el Tai Chi o el Yoga. Al ofrecer espacios de relajación y contemplación, el jardín se convierte en una metáfora de esperanza, donde la biodiversidad convoca a la diversidad social, en donde cada cual puede descansar, jugar, comer, cuidar hijos, contemplarse, amarse, hacer música, leer, charlar sin tener que consumir nada y sintiéndose poco vigilados.

¹⁴ <http://www.cac.es/cacsa/cronologia/hemisferic>

¹⁵ CORTES, J.Miguel G., *Políticas del espacio, Arquitectura, género y control social*, Institut d’Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona, 2006

¹⁶ *ibdem*

¹⁷ ALBELDA, Jose, “Elogio del jardín (público)”, en Col.lectiu Terra Crítica, Diario Levante, 30 de julio de 2006.



Paseantes por la fuente del Palau de la Música

1.3 la ciudad en relación con el Jardín del Turia

Al cruzar la ciudad de Valencia, el jardín del Turia refleja la estructura social de una ciudad que se encuentra en un país enriquecido y en el que se acelera vertiginosamente la práctica de modelos de vida capitalistas. “El espacio en el que vivimos representa, al tiempo que condiciona, la distribución y repetición jerárquica de la sociedad.”¹⁸ La arquitectura y el diseño urbano han conferido espacios con roles e identidades específicas. Estos son planificados y proyectados desde el orden impuesto por las autoridades locales, las mismas que sirven a los intereses de las economías fuertes y pudientes que valoran como buenas o malas las prácticas que se realizan en el espacio público. Se trata otra vez de la urbanidad, esa serie de negociaciones se disputa desde el “uso del poder”.

¹⁸ MUXI, Zaida, “Decir la ciudad desde la experiencia”, Revista Arquitectos no. 178 (2/2006), Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

“Generalmente, cuando hablamos del uso del ‘poder’ solemos referirnos a la capacidad que poseemos para definir y controlar las circunstancias y los acontecimientos que pueden influir para que las cosas funcionen en la dirección de nuestros propios intereses. La utilización de ese poder puede adquirir diversas formas, desde la más sofisticada, la seducción, a la más persuasiva y estable, la autoridad, pasando por la más agresiva, la coerción, o la más intrigante, la manipulación”¹⁹. En los contextos actuales, el ejercicio del poder esta modelado por la estructura capitalista en el que se “es” a partir de lo que se “tiene”, la productividad es lo más valioso, la competición es la única forma de enfrentarse a los conflictos y el desarrollo es igual a crecimiento económico.

Por tanto, el control social se ejerce en torno a la distribución y diseño espacial, a las prácticas y usos que se destinan al espacio público. Si en un principio, la función de las plazas, plazuelas y calles era la de otorgar un espacio de convivencia, en los términos actuales está siendo superada por la preocupación del fluir, transitar y no causar embotellamientos; ir lo más rápido posible a los centros de trabajo o a los centros comerciales. Callejones y recovecos se han abierto y enderezado en aras del tránsito vehicular. Se ensanchan las calles y se da prioridad a los coches antes que a los peatones, árboles, ciclistas y muchas veces viviendas. Pareciera que las ciudades son los edificios, rascacielos, monumentos y grandes avenidas; la población va quedando supeditada en beneficio del desarrollo. La convivencia se va volviendo cada día más hostil en los supuestos de inseguridad y violencia que tienen su principal promotor en los medios masivos de comunicación, los cuales contribuyen a crear falsas ideas que relacionan esta delincuencia con el aumento de la migración.

El núcleo doméstico, la casa, se ha convertido con el paso del tiempo en un refugio del peligro que supone la calle. Se defiende entre rejas y cerrojos, salvaguardando un cierto orden dentro de un contexto de caóticas diferencias. Deja así en menosprecio la posibilidad de convivencia en el espacio público.

La vida de hoy se desarrolla en gran medida en interiores y haciendo uso de las tecnologías de comunicación; el espacio público físico se transforma en virtual y

¹⁹ CORTES, José Miguel G., *Políticas del espacio, Arquitectura, género y control social*, Institut d’Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona, 2006

existe dentro de Internet. No existe la necesidad, entendida como tal, de salir a la calle. La mayoría de las transacciones, de trámites, intercambio y relaciones interpersonales se pueden realizar teniendo un ordenador conectado a la web, una vía telefónica y una tarjeta de crédito. Trabajar, comprar, hacer amigos, leer el periódico, comunicarse con familiares en lejanos lugares, son actividades comunes en la red.



La feria en verano en la explanada

Puesto que ya no existe la necesidad de salir de casa, las calles, plazas, plazuelas, jardines, calzadas y paseos adquieren nuevos significados y quienes hacen uso de estos lugares llevan un sentido claramente definido. Este sentido está predeterminado, o acaso sea más justo decir controlado, por el orden social que sobrestima el bienestar de las “mayorías”. “La multitud actúa en una esfera pública regida por mecanismos políticos que funcionan a través de la representación y que se organizan según los principios de universalidad. El ‘ciudadano’ y el ‘trabajador’ son formas de individualización totalmente ajenas a las acciones de la multitud. No hay lugar en la esfera de representación para mujeres, parados, trabajadores precarios, homosexuales, inmigrantes y todos los que no se ajusten a las modalidades aplicadas en el paradigma de ‘mayoría’.

Las nuevas formas de acción no se dirigen directamente a la universalidad sino a la singularización, no operan hacia una reorganización general, sino hacia una transversalidad que pretende determinar los pasajes y translaciones entre diferentes formas de vida y comportamientos.”²⁰

En esta realidad, el jardín del Turia se muestra como un lugar en donde aparentemente quedan espacios parcialmente ajenos al control social. El control se presenta en las acciones que se toman para el “mantenimiento” del jardín. En los jardines que ocupaban familias de ecuatorianos en donde habían improvisado una red de voleibol ahora hay árboles plantados. Los indigentes que vivían han sido trasladados a los alberges municipales. Ciertos diarios recogen cotidianamente las quejas de los vecinos que dicen no poder dormir por el ruido de los tambores. Y parece que este miedo por la diferencia crea un ambiente de inseguridad que impulsa a los miembros de las clases más acomodadas a aislarse de la amenaza de los pobres y los extraños mediante la creación de “guetos voluntarios” en donde no entran los amenazadores.

Sin embargo, la ciudad de Valencia y el jardín del Turia presentan diversidad cultural en sus calles, como un mosaico enorme de posibilidades de sociabilización.

Se precisa, pues, de la conciencia del espacio público, de acrecentar el sentido de pertenencia, de significar los espacios y convertirlos en lugares. Se trata de recuperar la memoria de las ciudades, de construir en el cotidiano los hitos, las marcas, los paseos y encuentros que se realizan en los escasos y castigados espacios públicos. “La ciudad – historia, la ciudad – memoria concentra y mezcla la gran historia y las historias individuales, reunidas a veces cuando un acontecimiento de importancia nacional e internacional (mayo 68, la caída del muro de Berlín en 89) ocupa una plaza importante dentro de la memoria de miles de individuos.”²¹

²⁰ LAZARRATO, Mauricio, “Qué posibilidades para la acción existen actualmente en la esfera pública”, de la revista ATLANTICA, no. 23, publicación del Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, <http://aleph-arts.org/pens/lazarato.html>

²¹ AUGÉ, Marc, “Los no lugares de la ciudad” en AAVV, *Desde la Ciudad, Arte y naturaleza*, Actas de Huesca, Diputación de Huesca, España, 1998, p. 235-248

En resumen se precisa de la participación de quienes viven y actúan en el espacio público, con el “peligroso” riesgo de reorientar la conciencia colectiva. Para establecer las reglas de urbanidad y convivencia de manera común, para no pasar sobre los intereses de unos y otros, con la empatía necesaria para conceder y obtener la libertad de practicar las acciones de cada cual de manera digna.



Acción plástica de María Gómez, “anamórfosis”, 8 marzo 2007, abajo de el puente de Exposición

CAPITULO 2

El Arte en el espacio público

*“Una de las convicciones más fundamentales que tengo, es que el arte público no es monumental. Es humilde, común y cercano a la gente. En una democracia es del todo erróneo celebrar cualquier hecho, erigiendo monumentos” – Siah Armajani*²²

La producción artística se desarrolla en el espacio público con el principio de simbolizar lo común, de crear un “lugar”, entendiendo “lugar” como “un espacio dentro del cuál pueden leerse algunos elementos de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre los unos y los otros y de la historia que comparten.”²³

El jardín público, al igual que la plaza, ha sido un marco privilegiado para la implantación de esculturas monumentales. Siendo un lugar de esparcimiento y relación social en el que los ciudadanos se encuentran relajados, se han generado elementos retóricos adecuados para recordar a los personajes importantes de la comunidad. En el jardín del Turia los monumentos se erigen con formas más actuales, como los edificios de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, la fuente del Palau de la Música, el Puente de Exposición; y la obra escultórica que se encuentra obedece a soluciones estéticas y de temáticas sencillas. Estos monumentos obedecen a los contextos del S.XX, en donde grandes ciudades de Europa comenzaron a cuidar su imagen cultural y a prestar atención a las esculturas de su espacio público renovado. El motivo era dignificar ciertos espacios públicos que gozaban de algún carácter emblemático, pero también de remozar los conjuntos urbanos degradados y dotarlos de una imagen moderna y limpia. “Este interés de los ediles, con sus inevitables connotaciones de propaganda política electoralista, no ha sido siempre bien recibido por los ciudadanos, y ha surgido en muchos casos, una encendida polémica,”²⁴ al

²² Tomado de: AAVV, Siah Armajani, espacios de lectura, 1ª. Edición, libros de recerca, Barcelona 1995, p. 13

²³ AUGÉ, Marc, Los no lugares de la ciudad” en AAVV, *Desde la Ciudad, Arte y naturaleza*, Actas de Huesca, Diputación de Huesca, España, 1998, p. 235-248

²⁴ MADERUELO, Javier, La pérdida del pedestal, Cuadernos del círculo, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1992

mismo tiempo que se ha perdido el interés por erigir monumentos, pues al parecer ya no se producen o reconocen hazañas heroicas o bien no hay personajes de la ciencia, la cultura o religión tan incuestionablemente merecedores de un monumento público.

En los contextos sociales actuales, el jardín público se puede convertir en un símbolo de estatus y bienestar dentro de una ciudad europea, con aires de urgencia por pertenecer a la modernidad. Sin embargo el jardín del Turia, es un espacio que se dota de contenidos a veces contradictorios y diferentes para el cual fue creado donde caben las manifestaciones del arte comprometido con los acontecimientos sociales y más aún, vigente dentro de propuestas de periferia, es decir, alejadas de la institucionalización y mercantilización.



Ciudad de las Artes y las Ciencias, Fotografía de Juanjo Martínez, tomada de <http://www.flickr.com/photos/juanjomartinez/475304567/>

2.1 Arte de izquierda

En la historia del arte, vista desde el etnocentrismo occidental, entre las décadas de los 70 y los 80 surgieron prácticas artísticas íntimamente ligadas al activismo político, las mismas que alcanzaron niveles masivos de difusión e

institucionalización en los 90. Impulsados fundamentalmente por la búsqueda del “mundo real” en contrapartida con la producción personal e individualista que promovía, hasta entonces, el mercado del arte. “Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio.”²⁵

Entre las características de este movimiento, Nina Felshin menciona las siguientes:

- a) Es de carácter procesual: tanto en sus formas como en los métodos que emplea. Pone especial énfasis en el proceso más que en el resultado.²⁶
- b) Se desarrolla en emplazamientos públicos, lejos de los contextos habituales de exhibición artística.
- c) Gusta de las acciones temporales, performances, acontecimientos o instalaciones efímeras.
- d) Utiliza las técnicas de los medios masivos de comunicación dominante y la publicidad.
- e) Se distinguen por utilizar métodos colaborativos de ejecución “tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes.”²⁷

Este último punto es importante en torno al valor de éxito que puede adquirir la obra si los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. “Esta estrategia tiene la virtud de convertirse en un catalizador crítico para el cambio y la capacidad de estimular, de diferentes maneras, la conciencia de los individuos o comunidades participantes.”²⁸

En la recuperación de la memoria personal en el espacio público y la construcción de símbolos comunes, el sentido de pertenencia al lugar se fortalece, al igual que las identidades locales. Esto genera un bienestar cultural

²⁵ FELSHIN, Nina, ¿Y esto es arte?, arte y activismo político, en AAVV, Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa, 1ª. Edición, Universidad de Salamanca, España, 2001, pp.448

²⁶ Similar a la educación popular que propuso en el “mundo de la pedagogía” el brasileño Paulo Freire.

²⁷ ibídem

²⁸ ibídem

pues si se producen bienes culturales de calidad que fomenten la capacidad de pensar y alientan la reflexión en el público espectador. Se irán tejiendo relaciones y pensamientos que impliquen la toma de conciencia sobre la realidad de cada cual, se cuestionan las imposiciones sean cuales sean y se fomenta la toma de decisiones sobre el “estar” en los contextos actuales, con conocimiento de causa que, a su vez, traerá nuevas producciones culturales.

En el contexto del jardín del Turia, por la riqueza en diversidad social que presenta, la obra plástica puede retomar estas ideas básicas y contribuir a la inclusión de los actores y participantes. Desde un espacio donde la multiculturalidad es el reflejo de la inmigración en una ciudad que siente amenazada su identidad local, el arte como una experiencia puede aportar otros modos de ver la realidad. Sin embargo, también puede ser fagocitado por la inercia de la violencia estructural que padecemos, al tiempo que se confunde con el papel que ha venido desarrollando el arte y los artistas en todas las épocas. Es decir, en teoría, estos trabajos artísticos se constituyen como un ejemplo de práctica cultural que se inspira en la cultura popular y política, que utiliza las vías de comunicación masivas y es heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico como el arte conceptual y el postmodernismo crítico. No obstante, resulta un esfuerzo tremendamente complejo como proyecto a la hora de ser llevado a la práctica pues “implica una constante ambigüedad sobre el estatuto de identidad de lo que entendemos por arte. Su énfasis interactivo nos lleva a plantear hasta qué punto estamos ante una experiencia artística o ante acciones meramente sociales.”²⁹

La esquizofrenia existente entre comunidad de artistas por figurar en la historia del arte confunde el sentido y las intenciones. Al tiempo que se rechazan las reglas más crueles del modelo económico neoliberal, aplicadas con esmero en el mercado del arte, la producción artística comprometida busca el consumo de su producción en espacios institucionales. Existe una tensión entre estar en el centro y hablar de la periferia. Museos y espacios alternativos patrocinan proyectos, las instituciones culturales y fundaciones subvencionan, las escuelas de arte contratan, en algunos casos se llega a coleccionar. Y si tenemos en

²⁹ SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Electa, España, 1999

cuenta que el “cubo blanco” (este espacio neutro de exposición) no es del todo blanco, que en sí mismo conlleva comportamientos, normas y estructuras sociales, mucho de lo manifestado por el arte de izquierda no tiene sentido alguno.

La práctica artística de izquierda, basada en ideas como las de Walter Benjamín en “el autor como productor”, “urgía al artista ‘avanzado’ a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la técnica de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el aparato de la cultura burguesa”³⁰. Esta práctica ha mutado su ‘objeto’ de discurso y de hacer una crítica sobre la relación económica y hablar por el proletariado, para hablar en términos de identidad cultural y por la marginación étnica (representada en los grupos que encontramos celebrando reuniones en el jardín del Turia).

El problema es que se entremezclan supuestos que en el imaginario del hombre blanco occidental, pueden conducir al mecenazgo ideológico del que advierte Benjamín en el citado texto: Primero, suponer que política y arte van desarrollándose al tiempo, alternando el papel de transformadores de la sociedad. Segundo, suponer que la transformación viene pujando desde la periferia, desde la base y los marginados quienes luchan por conseguir puestos más altos en la piramidal estructura social. Tercero, suponer que si el artista proviene de esa masa pujante de excluidos y luchadores tendrá acceso automático a la legitimación de sus actos artísticos transformadores. De lo contrario estará limitado.

Este mecenazgo ideológico, “lugar imposible” para el artista comprometido, es el que, desde la trinchera del discurso superfluo de izquierda, continúa imponiendo el etnocentrismo europeo y se ciñe a la idea del exotismo cultural en donde el “otro” (normalmente no blanco) tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados.

Citado por Hal Foster, Johannes Fabian en su obra *El tiempo y el otro: cómo construye su objeto la antropología*, sostiene que la antropología se fundó sobre

³⁰ FOSTER, Hal, El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo, 1ª.edición para los países de habla hispana, Akal, España, 2001

una proyección del tiempo en el espacio basada en dos presupuestos: (i) El tiempo existe de manera inherente a la naturaleza y por tanto (ii) las relaciones entre las partes del mundo se entienden de manera temporal. La dispersión en el espacio refleja la secuencia del tiempo. “Con el espacio y el tiempo así proyectados el uno en el otro, ‘allí’ se convirtió en ‘entonces’ y lo más remoto (en cuanto medida desde una especie de meridiano de Greenwich de la civilización europea) se convirtió en lo más primitivo. Esta proyección de lo primitivo era manifiestamente racista: en el imaginario blanco occidental su ubicación era siempre oscura.”³¹

Persiste esta idea porque es fundamental para entender la historia como desarrollo y la civilización como jerarquía. Desde entonces se desarrolla la idea del ‘buen salvaje’, aquel que es feliz, porque es ignorante, al que hay que ayudar a reivindicarse y visibilizarse. Ahora bien, el riesgo de la otredad es que el otro se confunde en fantasías primitivistas con el inconsciente, las exploraciones de la alteridad a la manera antigua, donde sigue siendo un envoltorio del yo, imponiendo valores y prejuicios. Este pensamiento de buenas intenciones es perverso y no permite la diferencia. “Sin duda, la reflexividad puede perturbar supuestos automáticos sobre las posiciones del sujeto, pero también puede promover un enmascaramiento de esta perturbación: reaparece una moda de lo confesional traumático en la teoría que es a veces crítica de la sensibilidad, o bien una moda de los informes pseudoetnográficos en el arte que son en algunos casos documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial” ³²

Proponer obra plástica en contextos públicos, concientes de las relaciones de poder que se reflejan entre varios binomios que se pueden simplificar en gobernados en contrapartida con gobernantes y de forma similar entre artista y espectadores, ha precisado medios actuales. Desde finales de la década de los 60, el performance ha sido un recurso artístico para generar el cuestionamiento de las prácticas autoritarias y exclusivistas del mundo del arte y la cultura se desarrolla en occidente. Entendido como una forma híbrida y efímera, con el cruce de muchas disciplinas artísticas (no solo de las artes visuales, sino también de las escénicas, musicales y literarias) se dedicó a implicar al público

³¹ ibídem

³² ibídem

en sus actos. De esta manera, el material es tomado de la cotidianidad: objetos, actividades, funciones, experiencias, etc. En “el desprecio por el objeto de arte y su sistema de distribución en forma de mercancías que caracterizaba al conceptual, su deseo de expandir las fronteras estéticas y su énfasis en las ideas por encima de lo formal o la definición visual, condujo a los artistas conceptuales a experimentar con toda clase de materiales y formas no permanentes, baratas reproducibles, incluyendo fotocopias y otros sistemas de comunicación no artísticos.”³³ La producción artística ya no está necesariamente ligada a la “calidad” del material ni a lo perenne.

El arte hegemónico, a la vez que vende sus fetiches como ídolos sagrados en la sociedad del espectáculo, ha necesitado huir de ideas gastadas y significantes superfluos, por lo que ha girado la vista hacia las “periferias”. “El multiculturalismo ha servido como pantalla para paliar un relativo sentimiento de culpa en la época poscolonial, pero ha ayudado también a descubrir que hay otras formas de producir sentido y belleza no determinadas por los paradigmas occidentales. Sin embargo, la globalización promovida por el capitalismo transnacional busca que ‘los otros’ hablen sólo de su exotismo para convertir en estereotipo cualquier gesto de sus diferencias.”³⁴

En la distribución y consumo de bienes artísticos en general, el exotismo y la *mixofobia*³⁵ han impregnado la práctica de algunos artistas que queriendo reivindicar a los colectivos minoritarios han tomado como bandera la voz de los “sin voz” sin conocerlos siquiera. Pero de entre la producción plástica de Valencia, existen dos ejemplos en donde los discursos han sido válidos y legítimos justamente por provenir de problemáticas locales: la lucha por el territorio.

³³ FELSHIN, Nina, ¿Y esto es arte?, arte y activismo político, en AAVV, Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa, 1ª. Edición, Universidad de Salamanca, España, 2001, pp.448

³⁴ MARTINEZ, Rosa, “El arte como asistencia social”, en revista Archipiélago, no. 41 “De la muerte del arte y otras artes” Madrid, 2000

³⁵ Citado por MORA CASTRO y NOGUES MELENDEZ, dice: Bauman define la mixofobia como una reacción a la escalofriante, inconcebible y perturbadora variedad de tipos y estilos de vida humanos que coexisten en las calles de las ciudades contemporáneas y en los más ‘comunes’ de sus barrios.

2.2 La producción de bienes artísticos en las luchas del territorio de Valencia

“No se sabe muy bien porqué, enfrentándose con la terquedad al llamado interés general, los indígenas de todo el mundo se sienten extrañamente apegados a sus tierras, en las que nacieron, de las que viven y en las que quieren morir.” Manifiesto de la Punta

Los procesos de globalización y masificación del consumo cultural han llevado a repensar y cuestionar el territorio. Con ello región y localidad se matizan con la información que se recibe de otras prácticas culturales. En relación con el jardín del Turia, la tendencia es la segregación. La comunidad valenciana siente miedo de perder sus identidades culturales mismas que, sin protestar, cambian por status económico y social, obedientes a las tendencias de moda en los países de hegemonía cultural. En las políticas públicas aplicadas en Valencia sus gobernantes sustituyen la huerta, por desarrollo; construyen edificios de arquitectura atrevida, como *elefantes blancos*, en los que la exclusividad del uso se respira en el orden formal de las mismas y las expresiones populares son reducidas a las fiestas pagano religiosas, verbigracia “las Fallas” que son espectacularmente suntuosas pero de las que sólo participan los inscritos a los casals falleros³⁶ que son personas de *bien*, es decir de clases medias y altas, que no muestran mucho interés por los contextos sociales si está asegurado su propio bienestar. En resumen, son fiestas populares exclusivas.³⁷

La lucha por el territorio en Valencia tiene su sentido en el cambio del uso de suelo, que no respeta el patrimonio cultural tangible e intangible del lugar y cambia las antiguas relaciones sociales para crear urbanizaciones o ampliaciones de la ciudad. Esto ha generado movimientos sociales.

La punta, era una población de agricultores aledaña a la ciudad de Valencia, por su cercanía con el puerto se destinó al “progreso” y de ser huerta paso a ser la zona de actividades logísticas (ZAL) del puerto. Esto sin antes pasar por una

³⁶ Casas Falleras son las organizaciones vecinales que durante todo el año planean las actividades de las fallas, contribuyen económicamente y por tanto son los dueños del festejo.

³⁷ Por lo que se puede cuestionar el término “popular” de dicha fiesta

larga lucha que comenzó desde 1994 y en donde un sinnúmero de actividades culturales hicieron eco a la protesta. “Allí estaban las maquinas escoltadas por la policía; algo más allá, vecinos que protegían sus huertas todavía vivas. Les arropaba un variopinto grupo de gente: los llamados ocupas, que defienden solidariamente lo que no es suyo en beneficio de todos; algunos representantes políticos, vecinos del Cabañal, unos pocos profesores universitarios, ecologistas, agricultores de otras zonas también amenazadas”.³⁸ Y a pesar de la organización y la solidaridad, las tierras fueron expropiadas y la huerta destruida. Sin embargo las producciones culturales que se realizaron servirán para recordar que no murió sin lucha y que fue mucho lo que se perdió.

El patrimonio natural y cultural de Valencia es en gran medida aportado por la “Huerta”, que además es la base de los signos de identidad regional, ensalzado en las fiestas de “las Fallas”. “La lucha por la tierra sigue siendo el semillero de todas las demás luchas. No hay idea que germinen sin territorio que defender.”³⁹ De todo lo que se organizó para evidenciar la destrucción del patrimonio en nombre del “progreso”, no existen registros publicados. La dificultad se conjugaba con la urgencia del tiempo. El catálogo “Estar en la Punta”, el video “A tornallom” y el libro “Els valors de La Punta” son los recursos bibliográficos que se pueden consultar en biblioteca.



Portes Obertes 2007, tomada de: <http://www.cabanyal.com/homecastellano.htm>

³⁸ ALBELDA, Jose, “La Punta, la rabia”, en el diario Mercantil Valenciano, 16 de Julio del 2002

³⁹ Manifiesto de la Punta

Por otro, lado el Cabanyal-Canyamelar es desde finales del XIX es el barrio marinero de la ciudad de Valencia. El sistema urbano es reticular derivado de las barracas, antiguas viviendas típicas de la zona valenciana. La prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez, hasta la estación de RENFE en la confluencia con la Avenida de Serrería, era la tan deseada conexión de Valencia con los Poblados Marítimos. Pero en el Pleno del Ayuntamiento de Valencia del día 24 de Julio de 1998 aprobó el anteproyecto de Prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez hasta el mar. El proyecto de prolongar la avenida supone la destrucción de 1651 viviendas, destruyendo la trama urbana de este conjunto declarado Bien de Interés Cultural (BIC), al seccionar la población en dos mitades totalmente aisladas.

“Desde entonces los vecinos del Cabanyal-Canyamelar-Cap de França no hemos dejado de luchar por nuestros derechos y hogares, solicitando un Plan de Conservación y Rehabilitación del barrio, sin recibir respuesta alguna por parte del Ayuntamiento de Valencia, que ni siquiera ha accedido a reunirse con nosotros.”⁴⁰

De esta lucha nace el proyecto de propuestas artísticas “Portes Obertes”, organizado por un amplio colectivo de artistas agrupados en la Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, comprometidos e implicados con la lucha social que se desarrolla en este barrio. De convocatoria abierta, a todos aquellos artistas que quieran manifestarse ante el abuso de poder y las prácticas antidemocráticas que conlleva la especulación inmobiliaria que se esta desarrollando en nuestras ciudades, como resultado de las prácticas neoliberales en las sociedades actuales. Con nueve ediciones, se han realizado entre 160 y 200 proyectos de artes plásticas, música, fotografía, vídeo, performance, teatro y danza.

Este proyecto contempla su desarrollo en las calles del barrio, en los tres teatros que existen actualmente en el Cabanyal, y especialmente en las casas particulares de los vecinos que abren sus puertas al público que asiste a estas jornadas. Es un proyecto autogestionado, voluntario, espontáneo, financiado por

⁴⁰ <http://www.cabanyal.com/homecastellano.htm>

los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio, los artistas, cada uno aportando aquello que dispone, sus casas, su tiempo, su trabajo.

”Inicialmente el objetivo de estas jornadas era que los ciudadanos de Valencia conocieran la realidad del barrio y la amenaza de desaparición que se cernía sobre él, pero con el tiempo hemos observado que debido a la difusión de este evento cada vez nos visitan más personas procedentes de otras ciudades. De los primeros 5000 espectadores de la edición del 98 hasta los aproximadamente 8000 de la última edición el incremento de público es uno de los hechos decisivos que nos animan a continuar organizando estas jornadas.”⁴¹



Portes Obertes, 2007, tomada de: <http://www.cabanyal.com/homecastellano.htm>

Sin lugar a dudas, las producciones artísticas que se generan de estos dos casos tienen su origen en la indignación y la lucha por conservar modos de vida que parecen contrariar al modelo capitalista impuesto. Uno de los grandes aciertos es que parte de los afectados e implicados son artistas valencianos. Por ello las propuestas han sido sentidas desde el origen, luchando desde la trinchera que cada quien ocupa, con las propias herramientas y generando la producción de bienes culturales desde y a partir de las posibilidades locales.

⁴¹ ibdem

Esto se conjuga con la tendencia de otros artistas que en tiempos y espacios distintos han buscado una relación más equilibrada entre forma, contenido y compromiso social.

2.3 Propuestas artísticas de compromiso social

“El hombre no es libre en muchos aspectos. Él depende de las circunstancias sociales, pero es libre en su pensamiento y aquí está el punto de origen de su escultura” Joseph Beuys⁴²

En el S. XX, muchos artistas han ido más allá del objeto y han utilizado el arte con fines terapéuticos, comunicativos o claramente políticos, reclamando la participación activa del espectador. Algunos de ellos que “han intentado acortar las distancias entre la obra y el público, para hacer del arte no un becerro de oro sino un instrumento útil para la vida, son en muchos casos calificados ‘de segundo orden’”.⁴³

Al igual que el conocimiento científico se convierte en un poder destructor cuando es acaparado por unos cuantos, el hermetismo del arte también se relaciona a la jerarquización y consumo selectivo cuando sólo se presume que son pocos los “poseedores” de las claves necesarias para su lectura. Sin embargo, existe obra que aunque concebida como autosuficiente y cerradas en el propio mundo del artista, su lectura puede conectar con otros conocimientos en los espectadores haciendo que sus significantes sean permeables y puedan interpretar a partir de la experiencia personal. “Hay por fin otras obras que nacen con la voluntad fundamental de ser un medio y no un fin en sí mismas: no tienen vocación de eternidad sino que sirven como puentes para conectar realidades distintas. Son a menudo parte de un ritual, de una puesta en escena temporal en la que el artista actúa como oficiante de una serie de acciones dirigidas a transformar la conciencia de los espectadores.”⁴⁴

⁴² KLÜSER, Bernard, Joseph Beuys, ensayos y entrevistas, Ed. Síntesis, Madrid

⁴³ MARTINEZ, Rosa, “El arte como asistencia social”, en Revista Archipiélago, No. 41, Madrid, 2000

⁴⁴ ibidem

De entre el amplio “mundo del arte”, la propuesta plástica que se desarrolló en el jardín del Turia, con tintes de izquierda, se reconoce en el compromiso que manifiestan algunos artistas. En el marco de la triada básica para la existencia de una escultura que es tiempo, espacio y materia, mi trabajo toma como referencia las ideas del papel del arte en el **espacio** público que manifiesta **Siah Armajani**, el pensamiento como **materia** base, en el planteamiento de **Joseph Beuys** y la idea del juego como una organización del **tiempo**, como entiende **Robert Filliou**.



“Gazebo for One Anarchist: Emma Goldman 1991”, Siah Armajani, Beloit College, WI, EEUU

2.3.1 El papel del arte en el espacio público o Siah Armajani y las “salas de lectura”

La obra comprometida con una realidad social tiene autoría en artistas que de alguna manera ven el entorno público como posibilidad de la interacción social. Siah Armajani, artista de nacimiento iraní, pero ciudadano norteamericano, desarrolla una obra plástica y textos en los que claramente deja ver su compromiso con el entorno inmediato. La obra de Armajani, resulta difícil de clasificar porque él mismo rechazó las nociones de escultura arquitectónica o

arquitectura escultórica con las que se le puede definir.⁴⁵ Lo que el artista desarrolla es un hecho íntimo, un secreto contado en el acto de la lectura. Por lo que propone espacios destinados para ello.



Mesa de picnic para Huesca, 2000, Siah Armajani, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, España

La función de las “reading room” se significa en ser un espacio comunal, distribuido mediante divisiones en unidades individuales en donde el/la lector/a puede entregarse a los placeres de la lectura. Es un lugar de concentración y silencio, son espacios de contemplación. Mezcla en estos la tradición de la construcción estadounidense, madera y estructuras sencillas, con elementos de la sintaxis propia de la escultura minimalista. Con ellos ordena en jardines públicos obras plásticas que albergan libros y lectores. De manera que no solo construye el “cascarón” de dicha sala, también en el interior acomoda y dispone de planos, líneas y volúmenes para crear el mobiliario necesario. Ofrece pues

⁴⁵ El empleo de los adjetivos “arquitectónico” en la escultura y escultórico en la arquitectura a fin de establecer analogías comparaciones, metáforas, contrastes o semejanzas entre la escultura pública y la arquitectura ha dejado de ser apropiado o válido. (Punto 19 del manifiesto: “la escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana”)

espacios pensados básicamente para la lectura en un contexto sociocultural de analfabetas funcionales, además del interés en compartir la obra poética y ensayística de una serie de escritores estadounidenses que han dejado huella en la ideología del artista y que a menudo son sus frases las que ocupan un lugar relevante en puentes, trabes y en una serie de elementos pseudo-arquitectónicos de su “Dictionary for Building”.

El resumen del motor de la obra de Armajani se refleja en el “Manifiesto, la escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana” en donde asegura que: “la escultura pública es una continuación lógica del movimiento moderno y de la Ilustración, temperada y condicionada ésta por la revolución norteamericana”⁴⁶. Ve al arte público como una herramienta de transformación social y plantea el sentido de comunitario al exponer que “la escultura pública es una producción en colaboración. Otras personas además del artista comparten la responsabilidad de la obra. Atribuir todo el mérito sólo al artista es engañoso y erróneo.”⁴⁷

Otorga de manera práctica y contundente un sentido de “útil” al arte público y con ello pondera el reconocimiento del territorio en la identidad geográfica y el concepto de región, el cual debe entenderse como un término de valor, para la producción plástica. De manera seria, ordena elementos formales en el espacio público, de tono minimalista y a la vez autóctono, puede hacer una síntesis de elementos propios de la región en la que produce su propuesta plástica, con las tendencias culturales y sociales que imperan en el momento histórico. Digamos que la intención del autor es crear una democratización de la lectura y de la idea del humano civilizado/a (de los años 70 y 80) en donde el acceso a las producciones culturales generaría una elite con conocimiento y conciencia crítica que a su vez instaría al resto de su comunidad al consumo de dichos bienes.

Sin lugar a dudas, Siah Armajani marca pautas para la evolución del arte público en el sentido que no lo ve como un hecho artístico, sino como un hecho social en el que se debe establecer una nueva relación entre el público y el arte. Es un

⁴⁶ ARMAJANI, Siah, Manifiesto, la escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana, en AAVV, Siah Armajani, espacios de lectura, llibres de recerca, Barcelona, 1995

⁴⁷ ibdem

lugar "útil" por lo que le otorga el carácter de activo. Sabe que sus piezas no son para verse, son para vivirse.

2.3.2 el pensamiento como materia base del arte, o "la escultura social" de Joseph Beuys

Para Beuys, "todo ser humano es un artista", y cada acción una obra de arte. Creía que sólo se está realmente vivo cuando el ser humano se da cuenta que es un ser creativo y artístico. Es esta concepción ampliada del arte lo que despertó revuelo y desató debates en todo el mundo. Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión.



Joseph Beuys, "I Like America and America Likes Me," performance, May, 1974.

Trabaja, en primer lugar, con el material constitutivo de la personalidad humana: el pensamiento y los diversos sentimientos vinculados con los distintos estados de su pensamiento en el periodo de su elaboración. La genialidad de la obra que propone depende de la cualidad extraordinaria de su intuición respecto a la relación orgánica que establece entre los temas y la evolución de su pensamiento y los materiales y sistemas que configuran las etapas de dicho

pensamiento. Es una obra profundamente simbólica cuya sede es el pensamiento y la actividad mental. Conforme a ello, el pensar y el hablar son ya procesos plásticos que llevados a una forma pueden convertirse en una escultura invisible. “En este sentido la obra de Beuys, más allá de los objetos que se perciben y antes de ser una sucesión de realizaciones artísticas típicas y diferenciadas, constituye, en el sentido más riguroso de la palabra una problemática. Es decir, un proceso de pensamiento, flexible y global, en que cada término ejerce influencia sobre el sistema general del que depende, puesto sin cesar en tela de juicio por la evolución interna de dicho sistema.”⁴⁸

Aunque tuvo afición a diversos conocimientos, Beuys es un artista que con máximo cuidado ha elaborado la indeterminación de los términos que emplea, asegurando la extrema movilidad del sentido de dichos términos en la inmensa figura que despliega. Esta figura no es consecuencia de una unificación de límites sistemáticos que garantizan la estabilidad absoluta de un significado definitivo; al contrario, prefiere despistar a través del nomadismo voluntario de los signos y las articulaciones del sentido y los medios que aseguran sus efectos. Supo que los diferentes factores culturales, ambientales y económicos que rodean la vida conjugan un todo. Arte y ciencia, y todos los ámbitos de la vida, “están necesitados desde su punto de vista, de un proceso revolucionario de transformación por el que las capacidades creativas de todo hombre son llevadas a su contexto, para poner en marcha las necesarias modificaciones para una transformación más humana de las relaciones sociales.”⁴⁹

Quiere crear en su arte un equivalente de la vida, del nacimiento a la muerte, de la existencia individual al contrato social, del soporte biológico a la organización política, de la materia al espíritu, de lo concreto a lo espiritual. “En el marco de esas metas por la ampliación antropológica del concepto arte ‘todo ser humano debe ser artista’”⁵⁰

La participación en el movimiento del Fluxus representó un momento esencial en la elaboración de su propuesta plástica. Descubrió el sentido de la necesidad del

⁴⁸ LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*, Ed. Siruela, España, 1994, p.12

⁴⁹ KLÜSER, Bernd, *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*, Ed. Síntesis, Madrid

⁵⁰ ibidem

arte en cohesión orgánica con la vida y que la realidad, es un material cuyo instante privilegiado está representado por el arte, por la creatividad.

Vive el presente, es decir, la cotidianidad como el quehacer artístico, en el que identifica la existencia total, “reconciliada fuera de la precesión diacrónica, condensada y reconciliada en un solo y mismo sentimiento, en una sola y misma idea: la transmutación de las representaciones, los acontecimientos y los pensamientos en una sola y misma energía: la creatividad.”⁵¹ En el marco de la problemática, el concepto de creatividad es el destino de cada cual y concierne a la totalidad de la realidad humana. La creatividad consiste esencialmente en recuperar la totalidad de los fenómenos como término positivo de pensamiento, de emoción y de continuidad del proceder. El artista es al mismo tiempo interprete, actor y defensor de una misión cósmica del arte que consiste en captar la totalidad de la vida en la exigencia reformulada sin cesar de una evolución espiritual de la humanidad cuya piedra angular sigue siendo la creatividad de cada cual.



Joseph Beuys, Stripers from the house of the shaman, 1962-72

⁵¹ LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*, Ed. Siruela, España, 1994, p.29

Cuando fuera profesor en la academia de Düsseldorf descubre la forma, la materia, la energía de la elocuencia y, a partir de 1961, no sólo la palabra constituirá un vector cardinal de su trabajo, sino que tras haber introducido su destino en el destino del cuerpo social, emprende una serie de actividades que consisten en ejercer influencia en sus allegados, por círculos concéntricos evolutivos, en el sentido de los ideales de su problemática.

El concepto de escultura social es fundamental en la práctica artística pues condesa en un solo término dos sectores distintos: la propia actividad del artista en el seno de una sociedad y una historia de la que es producto y sobre la que ejerce, a su vez, una influencia. Esto último, además de constituir la forma en proceso permanente, en constante devenir, de los múltiples vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales y culturales que fundan una sociedad en cuanto tal.

2.3.3 el orden temporal a través del juego, o Robert Filliou y “el arte como una forma organizada de juego”

Robert Filliou, un autodidacta quien aseguró que “no tiene ninguna importancia que el arte no exista siempre y cuando la gente sea feliz”⁵² no limitó la adscripción de su actividad al ámbito del arte. Las situaciones de la vida corriente: el lenguaje, fragmentos de periódico a veces fuera de contexto, objetos, trozos de cartón, ladrillos e historias divertidas... le interesaban y las convertía en un *briquolage*⁵³ que practicaba como reciclaje sutil, un arte en el que nada permanece inmóvil, ya que se encuentra generado y regenerado por una permanente creatividad.

La producción de objetos artísticos nunca le interesó como fin en sí mismo, tenía mayor sentido la economía del arte, y se consideraba a él mismo como un animador del pensamiento y a las obras de arte como un intercambio de

⁵² Citando en Robert Filliou un genio sin talento,... Filliou, Robert, extraído de una entrevista con Georg Jappe en 1984, en Robert Filliou, catálogo de la retrospectiva Robert Filliou, Bruselas, Lebeer Hossmann, 1990.

⁵³ “Briquolage 1 (1982) se inscribe en la perspectiva de ese ideal de creación permanente que me he propuesto y que he propuesto a los demás, que se articula en torno a un secreto relativo a la creación permanente: “independientemente de lo que usted haga (piense), haga (piense) otra cosa” (...)” Robert Filliou, Archivos Marianne Filliou

alimento. Estimaba a cada ser humano como un genio, aunque la mayoría no tenían tiempo para ejercitar sus talentos. Pensaba en términos de lo que se tiene en común para compartir, tanto en el plano cultural como en el social. Repetidamente utiliza en títulos las palabras genio y talento que además distingue de forma clara: “vivir, jugar, amar pertenecen al campo del genio; en cambio la institución del Estado, la policía, las fábricas y la familia son frutos de nuestros talentos”.



Robert Filliou, *That Spiritual Need. Balance on your Head. Peace* (detalle) 1970-71

“Filliou no pensaba que todo es arte, sino que deseaba que las cualidades del espíritu y las libertades inherentes a la práctica del arte se difundieran y se generalizaran en una historia común para que todo se pudiera considerar arte, acometido con el mismo estado de ánimo que una actividad artística para reconciliarse con el proceso dinámico de la vida”⁵⁴. El arte lo consideraba como parte de una red de actividades cotidianas que a su vez se acopla a una red horizontal mayor y en el que se reúnen el conjunto de las actividades humanas y

⁵⁴ JOUVAL, Silvie, “Robert Filliou: ‘Exposition pour le 3^{ème} oeil / exhibithion for the 3rd. Eye” en AAVV, *Robert Filliou, un genio sin talento*, museo d’art. Contemporani de Barcelona, catálogo, 2003

con una red vertical que se une al universo. La conciencia de que “cada actividad forma parte de una red mas amplia supone no manifestar en la práctica un espíritu de competitividad, de competencia y más específicamente en el marco de una práctica artística, no intentar suplantar el arte reciente por un arte considerado mejor.”⁵⁵

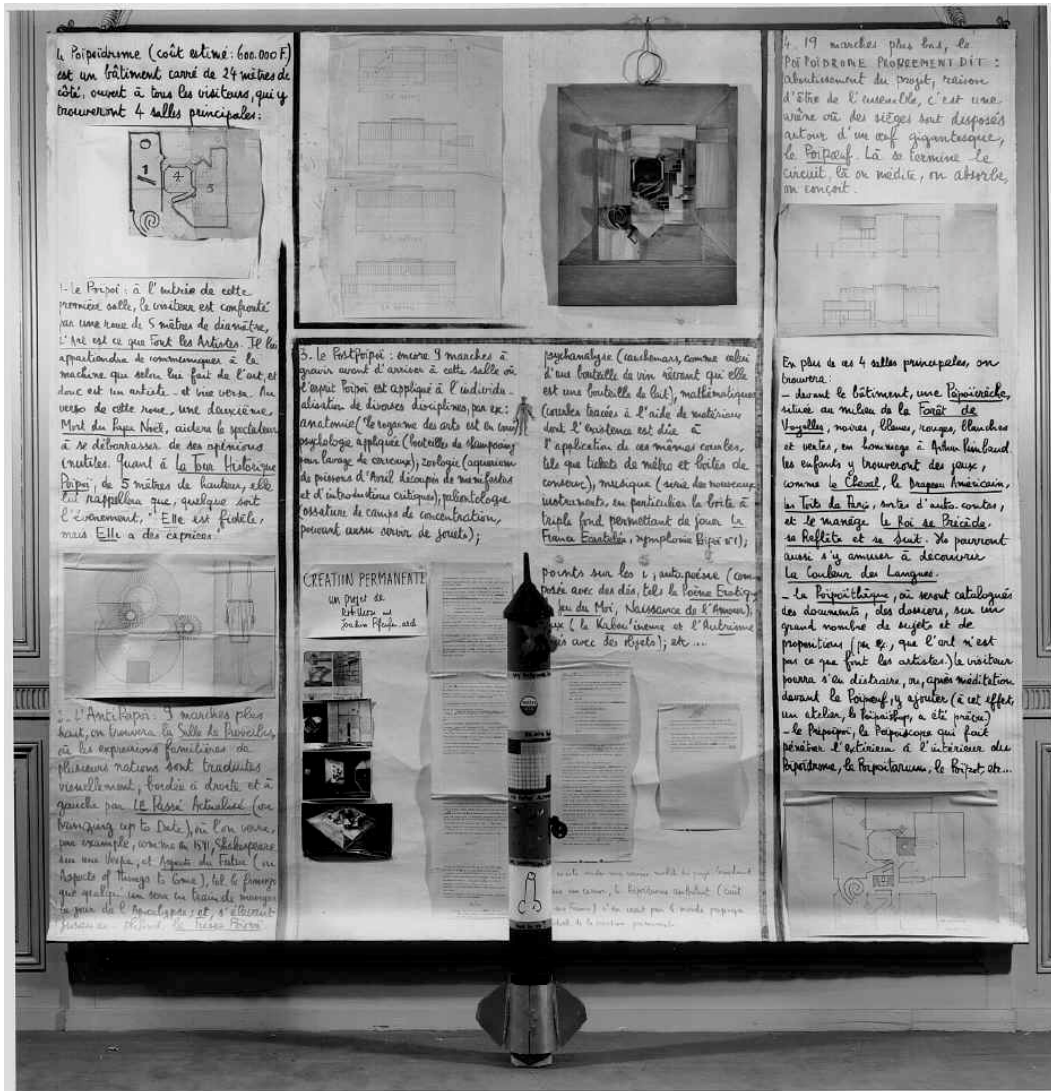
La poesía y la acción formaban, en su propuesta, un binomio. El objetivo era otorgar a la vida una forma poética, que se representa, a su vez, en un llamamiento hacia un profundo cambio social. Por principios éticos y compromiso social no aceptaba pertenecer a cualquier grupo o comunidad sin una adhesión absoluta. Conoció las paradojas del anarquismo y explica las numerosas tentativas de crear un territorio que permitiera al individuo moverse con plena libertad, sin obligaciones sociales represivas. Aceptaba la calificación de artista pues era la profesión que ofrecía mayor libertad a sus actos aunque le causaba aversión tener que considerase “colega” de Salvador Dalí, afín al franquismo.

Al principio, cuando empezó a realizar objetos, en lugar de exponerlos ante un público, gustó en participar de las primeras manifestaciones del arte postal, invitando a sus destinatarios a suscribir un “poema suspenso”, también remitido por correo en diversos envíos sucesivos. Prefería simplemente sugerir la idea, la intención, a fin de estimular la imaginación, la agudeza de la mirada sobre lo que rodea. La poesía, no era tomada como oficio, sino como compromiso radical de todo ser, vinculada a una cultura sin escritura, el rechazo del culto de la personalidad y de la competitividad individual y la desconfianza de las instituciones y los órganos constitucionales.

Filliou combina el carácter lúdico con la creatividad y el placer para ver en el artista un ser capaz de aprovechar el tiempo libre con imaginación. Es el mismo juego lo que le permite abordar lo universal a través de lo cotidiano y anecdótico y con ello crea tensión en la obra. El juego se utiliza como instrumento de deconstrucción, de distanciamiento, igual que los artistas surrealistas lo habían utilizado como técnica de exploración del lenguaje capaz de evocar y crear lo poético. El aficionado al arte no puede ser un observador pasivo, sino un ser activo, un compañero que participa de pleno en el juego de la vida. En este

⁵⁵ ibídem

sentido, su obra es interactiva, pues incita al espectador a tomar parte en el juego y a convertirse en actor.



Robert Filliou, Poipoidrome

“El arte es lo que vuelve a la vida más interesante que el arte”⁵⁶ es el aforismo empleado por el artista para proponer la ruptura de la linealidad y causalidad cartesiana del pensamiento. Con él describe un bucle que conecta a manera de cinta de Moebius. De igual manera ocurre con la equivalencia de lo “bien hecho, mal hecho o sin hacer”,

⁵⁶ Robert Filliou, carta a Roger Tababou, California, citado en AAVV, *Robert Filliou, un genio sin talento*, museo d'art. Contemporani de Barcelona, catálogo, 2003

que aplicada al ámbito de las artes, podría definirse como un intento de definir los parámetros de un arte combativo que se enfrenta resueltamente a los problemas de producción, de recepción y de percepción de las obras de arte. Cambia el nivel lógico y modifica radicalmente algo en el sistema binario de valoración. Más lo sin hacer constituye uno de los más importantes elementos de la creación permanente, pues cambia de modo de cambio y en lugar de pintar las personas, un simple signo lingüístico hace referencia a los retratados mientras el lienzo permanece inmaculado. “Libertad más juego: todo lo que Filliou ‘no ha hecho, ha hecho mal o hecho bien’ se presenta como el ejercicio de una libertad lúdica, algo temido o incluso recusado por el horroroso utilitarismo occidental, mientras que el artista se impregnó del espíritu de los grandes métodos intelectuales del lejano Oriente, hasta su retiro final en el centro de estudios tibetanos de Chanteloube, en Dorofña”.⁵⁷

Con base en estas influencias artísticas, la propuesta desarrollada en los jardines del Turia, tomó forma y sentido. La misma, fue de carácter mínimo y apostando a las experiencias de grupos reducidos y a la sorpresa del encuentro furtivo de la obra plástica al paso.

⁵⁷ LAMBERT, Jean-Clarence, “Poïpoï” en AAVV, *Robert Filliou, un genio sin talento*, museo d’art. Contemporani de Barcelona, catálogo, 2003

CAPITULO 3

Propuesta Plástica para el Jardín del Turia

*“Que una obra artística esté:
Bien hecha, mal hecha o sin hacer.
Me parece, desde el punto de vista de la CREACION PERMANENTE,
indiferente.” Robert Filliou⁵⁸*

3.1 La esperanza

El contenedor de una sociedad multicultural, globalizada, aunque alienada, no puede controlar todas las variables que se generan. Es humanamente imposible. La ciudad se construye con aquello que es objetivo y visible, pero también por usos y costumbres de la comunidad que lo habita. El espacio público tiene distintos significados y en él se ejercen distintas relaciones de poder que varían con el tiempo y el lugar geográfico. De manera que cabe la posibilidad de recuperar espacios para la convivencia o aceptar la exclusión, alentar la complicidad entre diferentes realidades, el conocimiento y reconocimiento de lo propio en lo diferente.

Entiendo que en el espacio público se juega la suerte de ser un lugar de comunicación, encuentro y convivencia, o bien de segregación e individualismo; al tiempo que representa uso y ejercicio de poder. Así mismo, puntualizo que es un lugar común donde la práctica de costumbres, la promoción y el consumo de bienes culturales, se comparte con quienes quieran (o no). Lo que se desarrolle en él se vincula con una postura política que orienta su ejecución. Por lo que “las ciudades y los espacios locales son un marco privilegiado de la elaboración cultural en constante evolución y constituyen los ámbitos de la diversidad creativa, donde la perspectiva del encuentro de todo aquello que es diferente y distinto (procedencias, visiones, edades, géneros, etnias y clases sociales) hace posible el desarrollo humano integral. El diálogo entre identidad y diversidad, individuo y colectividad, se revela como la herramienta necesaria para garantizar

⁵⁸ Tomado de: AAVV, *Robert Filliou, un genio sin talento*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, catálogo, 2003

tanto una ciudadanía cultural planetaria como la supervivencia de la diversidad lingüística y el desarrollo de las culturas.”⁵⁹

Y si tomamos en cuenta que “la creación artística, en todos sus formatos y situaciones (desde las creaciones de las primeras naciones o las comunidades indígenas hasta la creación de net-art en las grandes metrópolis), constituye una de los elementos esenciales de transformación de la realidad social”⁶⁰, propongo acciones plásticas efímeras, en donde quepa el compartir algunas producciones culturales de diferentes lugares del mundo para generar el reconocimiento en la diferencia. De igual manera planteo que la obra puede ser creada para y con los espectadores, invitando a la participación no sólo obedeciendo órdenes, sino invitando a la creatividad y la reflexión.

3.2 Aspectos Temáticos

En mi carácter de inmigrante, aquel que se mueve de su contexto sociocultural y se inserta en otro ajeno, he tenido vivencias muy intensas en España. El momento en el tiempo y el espacio en Valencia en 2006/07 me otorgan la oportunidad de vivir en la multiculturalidad. Desde esta ciudad de provincia española he conocido, mediante amigos y vecinos, gran parte del continente americano, muchos países de África y Asia. Y aún así el choque más intenso ha sido el que experimentado con las prácticas culturales locales: si yo soy mestiza y hablo el castellano, es por una larga historia de intercambio e imposición cultural española en América. El percatarme que en la educación formal que reciben en las escuelas de educación básica, la información sobre la colonización en América es peculiarmente sucinta me ha generado diversas reflexiones. Al pertenecer a un país que fue por largo tiempo colonia, comparto el sentimiento de menosprecio que genera el poco conocimiento de nuestra historia culturalmente ligada, con las/os demás migrantes latinoamericanas/os residentes en Valencia.

La historia de la colonia en América, larga y triste, nos marca como mestizos. Se mezclaron los regionalismos y las culturas precolombinas con la imposición de

⁵⁹ Punto 7, Agenda 21 de la Cultura, <http://www.agenda21delacultura.net/>

⁶⁰ Agenda 21 de la Cultura

las normas ibéricas agregando la esclavitud negra. Carlos Fuentes en su libro *El espejo enterrado* señala que:

*“A través de España, las Américas recibieron en toda su fuerza la tradición mediterránea. Porque si España es no sólo cristiana, sino árabe y judía, también es griega, cartaginesa, romana y tanto gótica como gitana. Quizás tengamos una tradición indígena más poderosa en México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia, o una presencia europea más fuerte en Argentina o en Chile. La tradición negra es más fuerte en el Caribe, en Venezuela y en Colombia, que en México o Paraguay. Pero España nos abraza a todos; es, en cierta manera, nuestro lugar común.”*⁶¹

En la celebración de los 500 años del viaje de Colón, se cuestionó el acontecimiento y se protestó por la profunda crisis heredada que aún se vive en el continente. Pero lo cierto es que a pesar de todos los males económicos los problemas políticos y las destrucciones, la herencia cultural ha permanecido fuerte. Las prácticas culturales que se han construido a lo largo de 500 años como descendientes de indios, negros y europeos en el *Nuevo Mundo* parecen que son el capital más eficaz, lo que mantiene de pie, pese a las catástrofes coloniales, poscoloniales, neoliberales y, si fuera poco, medioambientales que estoicamente se soportan en los llamados países empobrecidos.

Esta grandeza es apenas percibida y reconocida. En mejores casos se conoce como elementos de exotismo. Exotismo que es un producto del libre mercado de la industria cultural que mediante los medios masivos de comunicación van creando ilusiones, fantasmas, fetiches y anestesia frente a lo diferente. Compartimos el mundo de las imágenes globalizadas, y poco a poco se va convirtiendo en el espacio común de *todas/os*, en lo que nos reconocemos. El objetivo de mi trabajo plástico es incidir justamente en este reconocimiento, situando mi trinchera desde la micro-resistencia de los espacios no institucionalizados. Desde la reflexión a partir de la acción.

⁶¹ FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, Taurus, España, 1997

3.3 Aspectos plásticos.

Apostando al pensamiento como base, lo que Beuys nombra como escultura social, y siendo justa con el primer derecho cultural en donde se defiende el derecho a pensar⁶², el material de mis intervenciones plásticas es conceptualmente la reflexión. Pero para llegar a ella, hago uso de los recursos plásticos que están a mi alcance, pensando sobre todo en materiales pobres, reciclados y por lo tanto resignificados. Buscando en ellos la eficacia del momento, lo efímero y el bajo costo.

A juicio personal selecciono productos culturales a través de los cuales retomé gráficos sencillos provenientes de culturas primitivas y/o precolombinas, además de textos literarios del mundo hispanoparlante, teniendo en cuenta que la lengua y la graficación de los elementos naturales son justamente *espacios comunes*, por lo tanto de identificación y reconocimiento.

3.4 Aspectos estéticos

La competencia feroz que cotidianamente cifra la producción artística individual e independiente con las industrias culturales, tiene su base en la capacidad de compartir sentimientos mediante la experiencia estética. “No olvidemos que la experiencia estética, como experiencia específica, fue un ‘invento’ de las clases ociosas. Desde los 60’s, uno de los mayores problemas consistió en salir de esa ociosidad.”⁶³

Lo que planteo es una experiencia estética activa mediante imágenes/textos sencillos, conocidos, con carga de identidad y la organización de acciones lúdicas.

⁶² “ Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.” Primer derecho de la carta de los Derechos Culturales y octavo de la Carta de los Derechos Humanos

⁶³ FERNANDEZ-POLANCO, Aurora, “otro mundo es posible ¿qué puede el arte?” en Estudios visuales, ensayo teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, No.4, CENDEAC, Murcia España, 2006



Diseños mesoamericanos de pájaros

3.5 Acciones plásticas en el jardín del Turia

En el marco de esta investigación y propuesta plástica he desarrollado a manera de proyecto algunas acciones plásticas en el jardín del Turia. Algunas se han realizado experimentando hasta cuatro formas distintas de proceder y otras se han quedado solamente en el papel como proyecto

El objetivo general de estas acciones es fomentar el sentimiento de aprecio y pertenencia cultural mediante el reconocimiento de algunas producciones culturales provenientes de distintos lugares geográficos.

3.5.1 Quetzalcoatl y la historia de mundo según el Popol Vuh.

Proyecto realizado

“No habría poema más triste y hermoso que el que se puede sacar de la historia americana.” José Martí⁶⁴

Espacio

Poco antes de las canchas se encuentra una plancha de hormigón circular de unos 7 u 8 metros de radio, la misma que sirve de base a tres mesas con sendas bancas ancladas al piso. Es en el piso de este espacio el soporte plástico del primer intento.

⁶⁴ MARTI, Jose, La edad de oro, Argentina, El Cid Editor, 2004, p.120



El círculo tiene una carga plástica de armonía y formalmente es una metáfora del infinito, por no contener aristas ni referencias puntuales, se encierra en él mismo. Esto me permite recordar el arte del precolombino mesoamericano del que particularmente siento preferencia por considerarlo como manifestaciones eternas de belleza peculiarmente propia.

Los siguientes intentos los realizaré en una plazoleta de forma irregular que se encuentra frente a este comedor, justamente al lado del campo de béisbol y con una fuente para tomar agua.



Materia

Sobre el piso, con tiza blanca, dibujo una representación de Quetzalcoatl (la serpiente emplumada) en espiral, acompañado de fracciones del texto “Las Ruinas Indias” de José Martí tomadas del libro “La edad de oro”.⁶⁵

Quetzalcoatl es una deidad del panteón tolteca, cultura mesoamericana madre de la mayoría de las culturas del valle de México. Una deidad que conjugó distintos tiempos y a la que se le atribuyó el viento y la vida, teniendo dos dualidades complementarias, por un lado Mictlantecutli, deidad del inframundo, y por otro lado Tezcatlipoca, el espejo humeante deidad de la muerte. Alrededor de su culto se desarrolló el mito de haber sido un ser humano, barbado y tez blanca, que un día se fuera caminando sobre el agua del océano Atlántico y anunciando su regreso en el año del calendario tolteca uno caña, mismo que coincide con el arribo de los barcos de Cortés a las costas de Veracruz, en México.

⁶⁵ Se puede consultar la selección en el ANEXO

Rememoro a la “serpiente emplumada” desde España, como el primer contacto mítico que se realizó hace 500 años, y con ello comparto la historia de la que somos partícipes por ser justamente seres culturalmente mestizos.



Tiempo

Durante la realización del dibujo, estuve interactuando con la gente que se reúne en el río. Los primeros fueron los niños a quienes fascinaba la geometría del dibujo, luego a latinoamericanos que reconocían la estética precolombina, por semejanza a lo de sus países o por estudios realizados. El clima por esos días traía mucha llovizna, lo que limitaba mi trabajo y sobre todo, borraba lo anteriormente trazado. Después de varios intentos y reconstrucciones supe que tenía que aprovechar lo que aparentemente era un obstáculo. De los siguientes dibujos trazados en la plazoleta de la fuente, la serpiente emplumada se desenrolló y aprovechando lo efímero del trazo, redibujaba sobre lo trazado variando en espacios cortos, ubicando la cabeza y la cola a corta distancia de la anterior, logrando con esto la ilusión de movimiento del dibujo en el espacio.

En esta nueva disposición espacial del dibujo, acompañe a la serpiente de un fragmento del Popol Vuh, el libro sagrado de la cultura maya, en donde se narra cómo fue creado el universo y los seres humanos.⁶⁶



⁶⁶ Se puede consultar la selección en el ANEXO







3.5.2 Espacio de viaje, la bicicleta “china poblana”

Proyecto en proceso

De nueva cuenta, el fenómeno de la migración me otorgó algunas preguntas sobre mi propio estar y de lo que puedo discutir en mi producción plástica. Acompañada de mi libreta que es una bitácora de viaje, me cuestiono sobre el jardín del Turia, y la ciudad de Valencia, como lugares ajenos a mí. Saltaron las preguntas: ¿Cómo reflexionar sobre un espacio, un espacio cotidiano, que no me pertenece? ¿Cómo hablar de lo colectivo, de la comunidad, cuando soy un ser individual? ¿Los perros paseantes, tendrán símbolos de estatus? ¿Qué es un cauce de un río? ¿Cuál es mi postura en este cauce? A las personas que les pertenece este espacio... ¿con qué frecuencia vendrán? ¿Tendrán en cuenta que este es su espacio? ¿Están conforme con la organización que tiene? ¿Cómo hacerles ver que son ellos mismos quienes habitan el espacio?

5 dic 06 en el cauce del río

Y pasan las ambulancias, los carros con personas apuradas, gente haciendo deporte, otros transportándose, absortos. La mamá de Ximo esta grave y él corre al hospital, y yo reflexiono sobre la reconstrucción de la naturaleza ¡Me significa un hecho tan inútil! Como la misma verdad de estar aquí sentada a la orilla del sendero, escribiendo lo que voy pensando mientras recojo las hojas tiradas a las que les veo posibilidades plásticas. Qué sentimiento tan peculiar, tan sin etiqueta ni nombre, qué momento, tiempo de la vida más inútil.

Y de observar y pensar, (observarme y pensarme) reflexiono sobre mi propio migrar y la identidad individual que a su vez comparto con las personas con las que he tenido contacto en los diferentes lugares en donde he estado. De vivir en un pueblo en Michoacán y estudiar la educación universitaria en México D.F., y estar aquí y ahora hablando castellano, mezclado de connotaciones culturales locales de mi patria, me doy cuenta que viajo con una identidad local – regional – global mezcla de mezclas, al igual que muchos de los que viven aquí.

Viajo a un lugar, parto de un espacio y llego a otro. Comparto con otros que vienen de otros espacios y traen, al igual que yo, la información – memoria del espacio en el que habían vivido antes. Quiero lograr una reflexión sobre la movilidad de identidades. El espacio que ocupo mientras viajo, es mi territorio, todo lo que poseo en un espacio que no me pertenece. La bicicleta la propongo como lugar, es un artificio que ocupa un lugar en el espacio, y este lugar se va desplazando, se acorta o exige más longitud dependiendo de su traslado.

La bicicleta es una ampliación de las cualidades del propio cuerpo. Su estructura, su funcionamiento esta acorde con el cuerpo humano. Por ella misma, en calidad de objeto, es estéticamente agradable. Carga con cualidades sociales que representan un conjunto de significaciones que mutan y se re-significan constantemente. La bicicleta ha sido tema plástico en mi obra, representándose en grabados, dibujos y pintas en la vía pública. Ahora la tomo como soporte.



Conjuntamente con ella y en un discurso matérico, la bicicleta es intervenida con pintura, dibujando ornatos e imágenes con fuerte carga de identidad popular mexicana. Una referencia al personaje del folclor mexicano de la “China Poblana” este traje construido en una singular mezcla de producciones culturales populares: la mexicana y la filipina que compartían información por ser colonias de España. El objetivo es recrear una metáfora visual, un préstamo de identidad, que se mueve, muta, se mezcla y enriquece.



3.5.3 Por el suelo... poesía visual pisable

Proyecto realizado

Con base en las experiencias anteriores, noto que me hace falta la participación activa y creativa de las personas que comparten conmigo el espacio público del jardín del Turia. Quiero realizar una pieza que sea hecha para las/os paseantes del jardín, pero que a su vez sea realizada por ellos mismos, una obra conjunta. Busco fomentar la tolerancia entre los habitantes del lugar a intervenir mediante el conocimiento y reconocimiento de la producción de bienes culturales.

La promoción de la interculturalidad necesita de espacios de encuentro y reflexión que permitan “romper” los estereotipos y prejuicios que operan con respecto a “los otros”. La presente propuesta propone el intercambio de información que permita en los experimentadores reconocerse en la producción de bienes culturales, plásticos y poéticos.



Para guardar un orden y sea relativamente fácil la participación de las/os espectadores, retomo un juego infantil común a muchas culturas: la rayuela. Este juego es fácilmente identificable, cuenta con divisiones espaciales bien limitadas y otorga una organización espacial agradable. Es llamado por la población valenciana como sambori, en México como avioncito, en Chile lucho, y así pueden discurrir tantos nombres como nacionalidades he consultado.



Para fomentar el reconocimiento y la participación, selecciono imágenes y versos sencillos que se pueden reproducir fácilmente dentro de las casillas de la rayuela e invito a los paseantes a dibujar directamente sobre el suelo alguno de los materiales que tengo previamente preparados, o bien a proponer frases o dibujos nuevos.

De esta propuesta se han realizado varios intentos, siendo el más exitoso uno que se realizara bajo al lado del puente de Exposición en medio de una manifestación, o más bien reunión de jóvenes que se convocaba para protestar por el cambio de fechas de la Feria Alternativa de Valencia y que poco a poco se convertía en fiesta donde el consumo de alcohol ejercía efecto sobre el

comportamiento juvenil. Receptivas/os, no hubo siquiera que invitar, se acercaron y pidieron participar en el dibujo-juego. En poco tiempo y con la participación de mucha gente dibujamos una gran extensión del concreto de ese lugar, que rápidamente se borró pues al momento en que se dibujaba se bailaba sobre los mismos trazos, siguiendo el ritmo de batucada que producían otros jóvenes con sendos tambores.

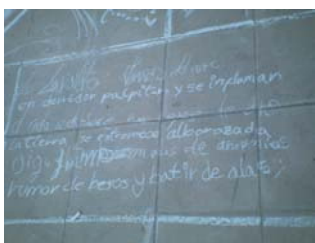
La misma acción se repitió dentro de la clase de intervenciones artísticas en espacios naturales, contando con la participación de los compañeros de clase y los dibujos se trazaron sobre el ágora de la facultad de Bellas Artes de San Carlos.



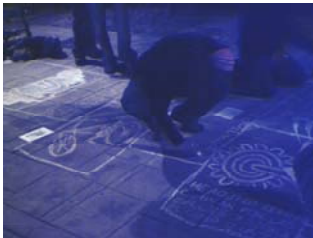
En el jardín del Turia



En el jardín del Turia



En el jardín del Turia



En el jardín del Turia



En la facultad de Bellas Artes de San Carlos



En la facultad de Bellas Artes de San Carlos

3.5.4 Serpientes y escaleras en el río Turia.

Proyecto en papel

Este juego antiguo de competencia, se originó en la India, aunque no se sabe con seguridad cuándo. Es un juego de ética con las bases de las escaleras ubicadas en cuadros que representan varios tipos de bien y las serpientes más numerosas llegan de cuadros que representan varias formas del mal. Los cuadros de virtud en el juego original son Fe (12), Confiabilidad (51), Generosidad (76), Sabiduría (76), Ascetismo (78); los cuadros del mal son Desobediencia (41), Vanidad (44), Vulgaridad (49), Robo (52), Mentira (58), Ebriedad (62), Endeudamiento (69), Furia (84), Avaricia (92), Soberbia (95), Asesinato (73) y Lujuria (99). El juego es hindú y se usaba para enseñarles a los niños sobre religión, en la que los cuadros del bien permiten a un jugador a ascender más alto en la liga de la vida, mientras que el mal reducirá a un jugador a través de la reencarnación a las filas más bajas de la vida. Probablemente el último cuadro, el 100, representa el Nirvana.

La ética del juego debe haber atraído a los victorianos, que se apropiaron del juego cuando fue publicado en Inglaterra en 1892. Llamado Serpientes y Escaleras, el juego era parecido pero algunos de los vicios y virtudes fueron renombrados de acuerdo a los ideales victorianos. Así Penitencia, Economía e Industria elevaban a un jugador por una escalera a cuadros etiquetados con Gracia, Realización y Éxito, mientras que Indolencia, Indulgencia y Desobediencia deslizaban a un jugador hacia Pobreza, Enfermedad y Desgracia. El número de escaleras y serpientes también se equilibró.

Esta vez, siguiendo la dinámica de los dibujos colectivos con tiza sobre el suelo, propongo realizar un tablero con las 100 casillas de serpientes y escaleras, bajo el puente de las flores, pero incluyendo información que ayude a la sensibilización y al cuestionamiento sobre el orden mundial impuesto, la globalización y la relación injusta del centro con la periferia.

3.5.5 La piel de Xipe Totec

Proyecto en papel

Xipe Totec es una deidad de la mitología Mexica, representa la fertilidad y los sacrificios, su nombre significa *nuestro despellejado señor* y se debe a que se quitó la piel para alimentar a la humanidad, símbolo de la semilla de maíz que pierde la capa externa antes de la germinación. Los sacrificados a él eran despellejados vivos.

Es representado como una persona adulta y robusta de *piel* dorada o de obsidiana, con un tocado, una copa en la mano derecha y un escudo en la otra y viste la piel de los sacrificados(al igual que sus sacerdotes). También se le representa con la idea del más allá.

Anualmente, los esclavos fueron seleccionados como sacrificios a Xipe Totec. Estos esclavos eran despellejados cuidadosamente para producir una piel casi entera que entonces era usada por los sacerdotes durante los rituales de la fertilidad que siguieron el sacrificio. Se han encontrado las pinturas y varias figuras de arcilla que ilustran el método de despellejado y el aspecto de los sacerdotes usando estas pieles.

Ahora bien, en los contextos de migración que actualmente se presentan en todo el mundo, donde personas dejan sus casas, sus espacios conocidos y sus contextos sociales para buscar mejoras en la calidad de vida de ellos mismos y sus familias, existe una relación con el rito desollador antes narrado.

La migración tiene varias paradojas: primeramente es claro que esta generando transformaciones gigantescas, pues incide directamente en acrecentar las diferencias en torno al desarrollo, la demografía y la democracia. Buscando empleo, las/os migrantes son en un gran número una fuerza laboral sobre cualificada. Muchas/os tienen formación media y profesional que dejaron sus países para laborar en empleos que no corresponden a su formación. Evidentemente no vienen a sustituir a los trabajadores nacionales, sino que realizan los empleos que en consecuencia con el desarrollo económico, la población autóctona no quiere realizar. Aproximadamente “el 30% del crecimiento del PIB de la última década cabe ser asignado al proceso de

inmigración, y este porcentaje se eleva hasta el 50% si el análisis se limita a los últimos cinco años.”⁶⁷ Esto significa que personas importantes para las economías de los países de origen, debido a condiciones y normas injustas impuestas por el sistema neoliberal, migran en busca de mejora económica.

Convencida estoy que, peor que ser un inmigrante es no poder serlo, pero en este fenómeno de neo nomadismo cabe perfectamente la paráfrasis del sacrificio desollado para Xipe Totec. Las/os migrantes son la piel joven de muchos países empobrecidos, que sin ser evidente van dejando desollados y más pobres aún a sus países. Pero estos actos no son esfuerzos individuales y concientes, sino que obedecen, como lo he mencionado antes a los contextos mundiales de violencia estructural que a todos nos afecta.

Buscando materiales pobres que signifiquen la movilidad, entretejo y confecciono con boletos del tren de cercanías, del metro y el autobús una plano con una forma aproximada del jardín del Turia. Sobre él relaciono, ubico, señalo hitos importantes en ese territorio, mismos que denoto de mi propio discurrir por el lugar, así como de entrevistas y pláticas con los paseantes del Jardín.

⁶⁷ Inmigración y economía española 1996-2006, informe de la Oficina Económica del Presidente. <http://www.la-moncloa.es/NR/rdonlyres/0A0CB2F0-97AB-4F7D-8915-136A678022AE/78630/INMIGRACIONYECONOMIAESPA%C3%91OLA15noviembre.pdf>

Conclusiones

La lección aprendida del presente trabajo ha sido intensa. La cercanía buscada y el trabajar en el espacio abierto ha complicado los procesos y el desarrollo. Al estar en el espacio abierto, alejada del taller, tuve la sensación de perder la intimidad que muchas veces se requiere para la creación, pero justamente se convive con el público quienes reciben directamente la información y pueden decidir de participar o no en la acción plástica.

Si bien, la participación del público es un punto nodal de las propuestas plásticas anteriormente descritas, el controlar los espacios, la estructura y direccionar la respuesta le resta frescura al trabajo total, lo que representa nuevas cuestiones para la investigación plástica.

Pero en general, la respuesta de las personas participantes fue lo suficientemente buena: agradecimientos y nuevas sinergias se han tejido con las acciones que se realizaran y en la búsqueda constante de nuevas reacciones, algunas de las propuestas planteadas seguirán realizándose en otros espacios públicos como parte de una obra en eterno proceso, tal y como lo denominaría Robert Filliou, en creación permanente.

ANEXO I

Barberá desaloja a los inmigrantes del río y valla el puente para que no vuelvan

La mayoría de los 'sin techo' expulsados tenía previsto dormir en el Jardín del Turia

JAIME PRATS - Valencia - 17/07/2007

El Ayuntamiento de Valencia desalojó ayer al centenar de inmigrantes que dormía bajo el puente de Ademuz y valló la zona para impedir que vuelvan a un lugar que ocupan hace más de dos años. A primeras horas de la mañana, técnicos municipales les indicaron que cogieran las pertenencias que pudieran y ofrecieron plazas de albergues mientras personal de limpieza se deshacía del resto de sus enseres. Apenas 26 personas accedieron a la oferta de los servicios sociales mientras el resto se quedó por el Jardín del Turia. Las ONG reclamaron un albergue permanente.

"Sólo pido un día para aclararme y recoger mis cosas". Ana, española de 46 años, recogía apresuradamente los enseres que podía de su casa, delimitada por paredes de cartón de un metro de altura, que compartía con Óscar, un belga de origen islámico de 29 años. Ana y Oscar son dos del centenar de personas que habían hecho de los bajos del puente de Ademúz su residencia.

Atrás quedaron los tiempos en los que quienes buscaban cobijo allí eran casi exclusivamente subsaharianos temporeros. Ahora, del centenar de personas, unos 30 eran subsaharianos y el resto marroquíes, argelinos, búlgaros, ucranianos, paquistaníes e incluso españoles. La heterogeneidad de sus orígenes se mezclaba con la diversidad de los problemas de las personas que se encontraban allí: desde inmigrantes *sin papeles* a la espera de una oportunidad laboral hasta transeúntes con problemas de alcoholismo y marginalidad cronificada.

Tras algún intento previo fallido de desalojo por parte del Ayuntamiento, el Consistorio optó ayer por combinar las medidas sociales con las policiales. Por un lado, funcionarios municipales iban ofreciendo plazas en albergues y a medida que desalojaban a los inmigrantes, los servicios de limpieza retiraban bicicletas, carros de supermercado, cartones, colchones, muebles deteriorados, cacharros de cocina, ropa, comida y todo lo que los *sin techo* no podían llevar

consigo. La policía intervino más tarde para impedir que inmigrantes y miembros de ONG bloquearan el vallado de la zona.

Apenas 26 personas aceptaron ir a albergues. El resto se trasladó unos metros hacia las pistas de atletismo del jardín del Turia. Pese a que los técnicos municipales indicaban que la acogida en centros era por tiempo indefinido, las estancias eran limitadas, como reflejaba el documento que llevaba un inmigrante argelino que había vuelto al río al ver que la plaza que le habían asignado tenía fecha de caducidad. Las ONG que trabajan con los inmigrantes volvieron a reclamar un albergue permanente como única solución al problema para evitar que al cabo del tiempo los inmigrantes "vuelvan a la situación de desamparo actual". La mayor parte de los *sin techo* tenían pensado pasar la noche en el río, esta vez al raso, en el jardín contiguo al puente.

http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/Barbera/desaloja/inmigrantes/rio/valla/puente/vuelvan/elpepuespval/20070717elpval_3/Tes

AGENDA 21 DE LA CULTURA

Un compromiso de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural

Nosotros, ciudades y gobiernos locales del mundo, comprometidos con los derechos humanos, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la democracia participativa y la generación de condiciones para la paz, reunidos en Barcelona los días 7 y 8 de mayo de 2004, en el IV Foro de Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre, en el marco del Foro Universal de las Culturas – Barcelona 2004, aprobamos esta Agenda 21 de la cultura como documento orientador de las políticas públicas de cultura y como contribución al desarrollo cultural de la humanidad.

PRINCIPIOS

1. La diversidad cultural es el principal patrimonio de la humanidad. Es el producto de miles de años de historia, fruto de la contribución colectiva de todos los pueblos, a través de sus lenguas, imaginarios, tecnologías, prácticas y creaciones. La cultura adopta formas distintas, que siempre responden a modelos dinámicos de relación entre sociedades y territorios. La diversidad cultural contribuye a una “existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual más satisfactoria para todas las personas” (Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural, artículo 3), y constituye uno de los elementos esenciales de transformación de la realidad urbana y social.

2. Existen claras analogías políticas entre las cuestiones culturales y ecológicas puesto que tanto la cultura como el medio ambiente son bienes comunes de la humanidad. La preocupación ecológica nace de la constatación de un modelo de desarrollo económico excesivamente depredador de los recursos naturales y de los bienes comunes de la humanidad. Río de Janeiro, 1992, Aalborg 1994 y Johannesburgo, 2002 han constituido los principales hitos de un proceso que intenta dar respuesta a uno de los retos más importantes de la humanidad, la sostenibilidad ecológica. La situación actual presenta evidencias suficientes que la diversidad cultural en el mundo se halla en peligro debido a una

mundialización estandarizadora y excluyente. La UNESCO afirma: “Fuente de intercambios, fuente de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la biodiversidad para los seres vivos” (Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural, artículo 1).

3. Los gobiernos locales reconocen que los derechos culturales forman parte indisoluble de los derechos humanos y toman como referencia básica la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), el Pacto Internacional Relativo a los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966) y la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001). En tal sentido, se ratifica que la libertad cultural de los individuos y las comunidades resulta condición esencial de la democracia. Ninguna persona puede invocar la diversidad cultural para atentar contra los derechos humanos garantizados por el derecho internacional ni para limitar su alcance.

4. Los gobiernos locales se constituyen como agentes mundiales de primer orden, en tanto defensores y promotores del avance de los derechos humanos. Además son portavoces de la ciudadanía mundial y se manifiestan a favor de sistemas e instituciones internacionales democráticos. Los gobiernos locales trabajan conjuntamente en red, intercambiando prácticas, experiencias y coordinando sus acciones.

5. El desarrollo cultural se apoya en la multiplicidad de los agentes sociales. Los principios de un buen gobierno incluyen la transparencia informativa y la participación ciudadana en la concepción de las políticas culturales, en los procesos de toma de decisiones y en la evaluación de programas y proyectos.

6. La indispensable necesidad de crear las condiciones para la paz debe caminar junto a las estrategias de desarrollo cultural. La guerra, el terrorismo, la opresión y la discriminación son expresiones de intolerancia que deben ser condenadas y erradicadas.

7. Las ciudades y los espacios locales son un marco privilegiado de la elaboración cultural en constante evolución y constituyen los ámbitos de la

diversidad creativa, donde la perspectiva del encuentro de todo aquello que es diferente y distinto (procedencias, visiones, edades, géneros, etnias y clases sociales) hace posible el desarrollo humano integral. El diálogo entre identidad y diversidad, individuo y colectividad, se revela como la herramienta necesaria para garantizar tanto una ciudadanía cultural planetaria como la supervivencia de la diversidad lingüística y el desarrollo de las culturas.

8. La convivencia en las ciudades implica un acuerdo de responsabilidad conjunta entre ciudadanía, sociedad civil y gobiernos locales. El ordenamiento jurídico resulta fundamental pero no puede ser la única regulación de la convivencia en las ciudades. Como afirma la Declaración Universal de los Derechos Humanos (artículo 29): “Toda persona tiene deberes respecto a la comunidad, puesto que sólo en ella puede desarrollar libre y plenamente su personalidad”.

9. El patrimonio cultural, tangible e intangible, es el testimonio de la creatividad humana y el substrato de la identidad de los pueblos. La vida cultural contiene simultáneamente la riqueza de poder apreciar y atesorar tradiciones de los pueblos, con la oportunidad de permitir la creación y la innovación de sus propias formas. Esta característica rechaza cualquier modalidad de imposición de patrones culturales rígidos.

10. La afirmación de las culturas, así como el conjunto de las políticas que se han puesto en práctica para su reconocimiento y viabilidad, constituye un factor esencial en el desarrollo sostenible de ciudades y territorios en el aspecto humano, económico, político y social. El carácter central de las políticas públicas de cultura es una exigencia de las sociedades en el mundo contemporáneo. La calidad del desarrollo local requiere la imbricación entre las políticas culturales y las demás políticas públicas –sociales, económicas, educativas, ambientales y urbanísticas.

11. Las políticas culturales deben encontrar un punto de equilibrio entre interés público y privado, vocación pública e institucionalización de la cultura. Una excesiva institucionalización, o la excesiva prevalencia del mercado como único

asignador de recursos culturales, comporta riesgos y obstaculiza el desarrollo dinámico de los sistemas culturales. La iniciativa autónoma de los ciudadanos, individualmente o reunidos en entidades y movimientos sociales, es la base de la libertad cultural.

12. La adecuada valoración económica de la creación y difusión de los bienes culturales –de carácter aficionado o profesional, artesanal o industrial, individual y colectivo– se convierte, en el mundo contemporáneo, en un factor decisivo de emancipación, de garantía de la diversidad y, por tanto, en una conquista del derecho democrático de los pueblos a afirmar sus identidades en las relaciones entre las culturas. Los bienes y servicios culturales, tal como afirma la Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural (artículo 8), “por ser portadores de identidad, de valores y de sentido, no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás”. Es necesario destacar la importancia de la cultura como factor de generación de riqueza y desarrollo económico.

13. El acceso al universo cultural y simbólico en todos los momentos de la vida, desde la infancia hasta la vejez, constituye un elemento fundamental de formación de la sensibilidad, la expresividad, la convivencia y la construcción de ciudadanía. La identidad cultural de todo individuo es dinámica.

14. La apropiación de la información y su transformación en conocimiento por parte de los ciudadanos es un acto cultural. Por lo tanto, el acceso sin distinciones a los medios de expresión, tecnológicos y de comunicación y la constitución de redes horizontales fortalece y alimenta la dinámica de las culturas locales y enriquece el acervo colectivo de una sociedad que se basa en el conocimiento.

15. El trabajo es uno de los principales ámbitos de la creatividad humana. Su dimensión cultural debe ser reconocida y desarrollada. La organización del trabajo y la implicación de las empresas en la ciudad o el territorio deben respetar esta dimensión como uno de los elementos fundamentales de la dignidad humana y del desarrollo sostenible.

16. Los espacios públicos son bienes colectivos que pertenecen a todos los ciudadanos. Ningún individuo o grupo puede verse privado de su libre utilización, dentro del respeto a las normas adoptadas en cada ciudad.

COMPROMISOS

17. Establecer políticas que fomenten la diversidad cultural a fin de garantizar la amplitud de la oferta, y fomentar la presencia de todas las culturas, y especialmente de las minoritarias o desprotegidas en los medios de comunicación y de difusión, fomentando las coproducciones y los intercambios, y evitando posiciones hegemónicas.

18. Apoyar y promover, mediante diferentes medios e instrumentos, el mantenimiento y ampliación de los bienes y servicios culturales, buscando la universalización del acceso a éstos, la ampliación de la capacidad creativa de todos los ciudadanos, la riqueza que representa la diversidad lingüística, la exigencia artística, la búsqueda de nuevas formas de expresividad y la experimentación con los nuevos lenguajes, la reformulación y la interacción de las tradiciones, los mecanismos de gestión cultural que detecten los nuevos movimientos culturales, el nuevo talento artístico y lo potencien para que pueda llegar a su plenitud. Los gobiernos locales manifiestan su compromiso con la generación y ampliación de públicos y la participación cultural como elementos de una ciudadanía plena.

19. Implementar los instrumentos apropiados, para garantizar la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluación de las políticas públicas de cultura.

20. Garantizar la financiación pública de la cultura mediante los instrumentos necesarios. Entre ellos cabe destacar la financiación directa de programas y servicios públicos, el apoyo a actividades de iniciativa privada a través de subvenciones, así como aquellos modelos más nuevos tales como microcréditos, fondos de riesgo, etc.

Igualmente, cabe contemplar el establecimiento de sistemas legales que faciliten incentivos fiscales a las empresas que inviertan en la cultura, siempre teniendo en cuenta el respeto al interés público.

21. Constituir espacios de diálogo entre las diferentes opciones espirituales y religiosas que conviven en el territorio local y de éstas con el poder público, con el fin de asegurar el derecho de libre expresión y una convivencia armónica.

22. Promover la expresividad como una dimensión básica de la dignidad humana y de la inclusión social, sin prejuicio de razones de género, edad, etnia, discapacidad, pobreza o cualquier otra discriminación que imposibilite el pleno ejercicio de las libertades. La lucha contra la exclusión es la lucha por la dignidad de todas las personas.

23. Promover la continuidad y el desarrollo de las culturas locales originarias, portadoras de una relación histórica e interactiva con el territorio.

24. Garantizar la expresión y la participación de las personas con culturas procedentes de la inmigración o arraigadas originariamente en otros territorios. Al mismo tiempo, los gobiernos locales se comprometen a poner los medios para que las personas inmigrantes accedan a la cultura de la comunidad de acogida y participen en ella. Este compromiso recíproco es el fundamento de los procesos de convivencia e interculturalidad que, de hecho, sin este nombre, han contribuido a configurar la identidad de cada ciudad.

25. Promover la implementación de formas de “evaluación del impacto cultural” para considerar, con carácter preceptivo, las iniciativas públicas o privadas que impliquen cambios significativos en la vida cultural de las ciudades.

26. Considerar los parámetros culturales en la gestión urbanística y en toda planificación territorial y urbana, estableciendo las leyes, normas y los reglamentos necesarios que aseguren la protección del patrimonio cultural local y la herencia de las generaciones antecesoras.

27. Promover la existencia de los espacios públicos de la ciudad y fomentar su uso como lugares culturales de relación y convivencia. Promover la preocupación por la estética de los espacios públicos y en los equipamientos colectivos.

28. Implementar acciones que tengan como objetivo la descentralización de las políticas y de los recursos destinados al área cultural, legitimando la originalidad creativa de las llamadas periferias, favoreciendo a los sectores sociales vulnerables, defendiendo el principio del derecho a la cultura y al conocimiento de todos los ciudadanos sin discriminaciones de ningún tipo. Esta determinación no habrá de soslayar las responsabilidades centrales y, particularmente, las que refieren a la necesaria financiación que requiere todo proyecto de descentralización.

29. Promover, particularmente, la coordinación entre las políticas culturales de los gobiernos locales que comparten un mismo territorio, en un diálogo que valore la identidad de cada uno, su contribución al conjunto y la eficiencia de los servicios puestos a disposición de la ciudadanía.

30. Potenciar el papel estratégico de las industrias culturales y los medios de comunicación locales, por su contribución a la identidad local, la continuidad creativa y la creación de empleo.

31. Promover la socialización y el acceso a la dimensión digital de los proyectos y del acervo cultural local o universal. Las tecnologías de la información y la comunicación se deben utilizar como herramientas capaces de poner el conocimiento cultural al alcance de todos los ciudadanos.

32. Implementar políticas que tengan como objetivo la apertura de medios de comunicación públicos en el ámbito local, así como su desarrollo de acuerdo con los intereses de la comunidad siguiendo los principios de pluralidad, transparencia y responsabilidad.

33. Generar los mecanismos, instrumentos y recursos para garantizar la libertad de expresión.

34. Respetar y garantizar los derechos morales de los autores y de los artistas y su justa remuneración.

35. Invitar a creadores y artistas a comprometerse con las ciudades y los territorios; identificando problemas y conflictos de nuestra sociedad, mejorando la convivencia y la calidad de vida, ampliando la capacidad creativa y crítica de todos los ciudadanos y, muy especialmente, cooperando para contribuir a la resolución de los retos de las ciudades.

36. Establecer políticas e inversiones que fomenten la lectura y la difusión del libro, así como el pleno acceso de toda la ciudadanía a la producción literaria global y local.

37. Favorecer el carácter público y colectivo de la cultura, fomentando el contacto de los públicos en la ciudad en todas aquellas manifestaciones que facilitan la convivencia: espectáculos en vivo, cine, fiestas, etc.

38. Generar instancias de coordinación entre las políticas culturales y educativas, impulsando el fomento de la creatividad y la sensibilidad, y la relación entre las expresiones culturales del territorio y el sistema educativo.

39. Garantizar el disfrute de los bienes y servicios culturales a las personas con discapacidad, facilitando el acceso de estas personas a los equipamientos y actividades culturales.

40. Promover las relaciones entre equipamientos culturales y entidades que trabajan con el conocimiento, con las universidades, los centros de investigación y las empresas investigadoras.

41. Fomentar los programas dirigidos a divulgar la cultura científica y la tecnología entre todos los ciudadanos; especialmente, si se considera que las posibles aplicaciones de los nuevos conocimientos científicos generan cuestiones éticas, sociales, económicas y políticas que son de interés público.

42. Establecer instrumentos legales e implementar acciones de protección, del patrimonio cultural por medio de inventarios, registros, catálogos y todo tipo de actividades de promoción y difusión tales como exposiciones, museos, itinerarios, etc.

43. Proteger, revalorizar y difundir el patrimonio documental generado en el ámbito de la esfera pública local/regional, por iniciativa propia o asociándose con entidades públicas y privadas, incentivando la creación de sistemas municipales y regionales con esta finalidad.

44. Trabajar para abrir el libre descubrimiento de los patrimonios culturales a los habitantes de todas las regiones del planeta. Así mismo promover, en relación con los profesionales del sector, un turismo respetuoso con las culturas y las costumbres de las localidades y territorios visitados.

45. Desarrollar e implementar políticas que profundicen en los procesos de multilateralidad, basados en el principio de la reciprocidad. La cooperación cultural internacional es una herramienta indispensable en la constitución de una comunidad humana solidaria, que promueve la libre circulación de artistas y operadores culturales especialmente a través de la frontera norte-sur, como una contribución esencial para el diálogo entre los pueblos, para la superación de los desequilibrios provocados por el colonialismo y para la integración interregional.

RECOMENDACIONES

A LOS GOBIERNOS LOCALES

46. Invitar a todos los gobiernos locales a someter este documento a la aprobación de los órganos de gobierno municipal y a realizar un debate más amplio con la sociedad local.

47. Asegurar la centralidad de la cultura en el conjunto de las políticas locales, impulsando la redacción de agendas 21 de la cultura en cada ciudad o territorio, en coordinación estrecha con los procesos de participación ciudadana y planificación estratégica.

48. Realizar propuestas de concertación sobre los mecanismos de gestión de la cultura con los otros niveles institucionales respetando el principio de subsidiariedad.

49. Realizar, antes del año 2006, una propuesta de sistema de indicadores culturales que dé cuenta del despliegue de esta Agenda 21 de la Cultura, a partir de métodos generales de manera que se pueda facilitar el seguimiento y la comparabilidad.

A LOS GOBIERNOS DE ESTADOS Y NACIONES

50. Establecer los instrumentos de intervención pública en el campo cultural teniendo en cuenta el aumento de las necesidades ciudadanas relacionadas con este campo, la insuficiencia de programas y recursos actualmente existentes y la importancia de la desconcentración territorial en las asignaciones presupuestarias. Asimismo, es preciso trabajar para asignar un mínimo de un 1% del presupuesto nacional para la cultura.

51. Establecer mecanismos de consulta y concertación con los gobiernos locales, directamente, o mediante sus redes y federaciones, en el establecimiento de nuevas legislaciones, reglamentaciones y sistemas de financiación en el campo cultural.

52. Evitar la celebración de acuerdos comerciales que condicionen el libre desenvolvimiento de la cultura y el intercambio de bienes y servicios culturales en igualdad de condiciones.

53. Aprobar disposiciones legales para evitar la concentración de las industrias de la cultura y de la comunicación, y promover la colaboración, especialmente en el ámbito de la producción, con las instancias locales y regionales.

54. Garantizar la adecuada mención del origen de los bienes culturales expuestos en nuestros territorios, y adoptar medidas para impedir el tráfico ilícito de bienes pertenecientes al patrimonio histórico de otros pueblos.

55. Aplicar a escala estatal o nacional los acuerdos internacionales sobre la diversidad cultural, y muy especialmente la “Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural”, aprobada en la 31ª Conferencia General, en noviembre de 2001, y el “Plan de Acción acordado en la Conferencia Intergubernamental de Estocolmo (1998) sobre Políticas culturales para el desarrollo.

A LAS ORGANIZACIONES INTERNACIONALES

ORGANIZACIONES DE CIUDADES

56. A Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, adoptar esta Agenda 21 de la cultura como documento de referencia de sus programas culturales y asumir un papel de coordinación del proceso posterior a su aprobación.

57. A las redes continentales de ciudades y gobiernos locales (especialmente aquellas que impulsaron la concreción de esta Agenda 21 tales como: Interlocal, Eurocities, Sigma, Mercociudades, entre otras), considerar este documento dentro de sus programas de acción técnica y política.

AGENCIAS Y PROGRAMAS DE NACIONES UNIDAS

58. A UNESCO, reconocer esta Agenda 21 de la cultura como documento de referencia en los trabajos de preparación del instrumento jurídico internacional o Convención sobre la Diversidad Cultural prevista para 2005.

59. A UNESCO, reconocer las ciudades como los territorios donde se traducen los principios de la diversidad cultural, especialmente aquellos aspectos relacionados con la convivencia, la democracia y la participación, y establecer los mecanismos de participación de los gobiernos locales en sus programas.

60. Al Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), profundizar en los análisis sobre cultura y desarrollo e incorporar indicadores culturales en los cálculos del índice de desarrollo humano (IDH).

61. Al Departamento de Asuntos Económicos y Sociales - División de Desarrollo Sostenible, como responsable del seguimiento de la Agenda 21, desarrollar una

dimensión cultural de la sostenibilidad siguiendo los principios y los compromisos de esta Agenda 21 de la cultura.

62. A Naciones Unidas – HABITAT, considerar este documento como fundamentación de la importancia de la dimensión cultural de las políticas urbanas.

63. Al Comité de Naciones Unidas para los Derechos Económicos, Sociales y Culturales, incluir la dimensión urbana en sus análisis de las relaciones entre los derechos culturales y el resto de derechos humanos.

ORGANIZACIONES INTERGUBERNAMENTALES Y SUPRANACIONALES

64. A la Organización Mundial del Comercio, excluir los bienes y servicios culturales de sus rondas de negociación. Las bases de los intercambios de bienes y servicios culturales deben ser establecidos en un nuevo instrumento jurídico internacional como la Convención sobre la Diversidad Cultural prevista para 2005.

65. A las organizaciones continentales (Unión Europea, Mercosur, Unión Africana, Asociación de Naciones del Sudeste Asiático), incorporar la cultura como pilar básico de su construcción. Respetando las competencias nacionales y la subsidiariedad, es necesaria una política cultural continental basada en los principios de la legitimidad de la intervención pública en la cultura, la diversidad, la participación, la democracia y el trabajo en red.

66. A los organismos multilaterales establecidos a partir de afinidades culturales (por ejemplo, Consejo de Europa, Liga de Estados Arabes, Organización de Estados Iberoamericanos, Organización Internacional de la Francofonía, Commonwealth, Comunidad de Países de Lengua Portuguesa, Unión Latina) promover diálogos y proyectos conjuntos que permitan avanzar en una mayor comprensión entre las civilizaciones y en la generación de mutuo conocimiento y confianza, base de la paz.

67. A la Red Internacional de Políticas Culturales (estados y ministros de cultura) y a la Red Internacional para la Diversidad Cultural (asociaciones de artistas),

considerar a las ciudades como territorios fundamentales de la diversidad cultural, establecer los mecanismos de participación de los gobiernos locales en sus trabajos e incluir los principios recogidos en esta Agenda 21 de la cultura en sus planes de actuación.

Barcelona, 8 de mayo de 2004

http://www.barcelona2004.org/esp/banco_del_conocimiento/docs/t_portoalegreesp.pdf

MANIFIESTO

La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana

Siah Armajani⁶⁸

“Abrazo lo corriente. Exploro lo familiar, lo bajo (...) Déme la intuición del presente y quédese con lo antiguo y el futuro” Emerson

1. La escultura pública es una continuación lógica del movimiento moderno y de la Ilustración, temperada y condicionada ésta por la revolución norteamericana.
2. La escultura pública intenta desmitificar el arte.
3. En la escultura pública, la autoexpresión y el mito del creador son menos importantes que el sentido cívico. La escultura pública no está basada en una filosofía que busca separarse de la cotidianidad de la vida.
4. El artista ofrece su competencia en la escultura pública y es sí, como creador, que encuentra su lugar en la sociedad. Es necesario que lo social y lo cultural apoyen a la práctica artística.
5. La escultura pública representa la búsqueda de una historia cultural que requiere la unidad estructural del objeto y de su entorno social y espacial. Debe ser abierta, disponible, útil y común.
6. La escultura pública abre una perspectiva que nos permite entender la construcción social del arte.
7. La escultura pública intenta llenar la brecha que se forma entre el arte y el público para hacer que el arte sea público y que los artistas sean de nuevo ciudadanos.
8. En general, la escultura pública no pertenece a un estilo particular ni a una ideología determinada. La acción en las situaciones concreta es lo que confiere un carácter determinado a la escultura pública.
9. La escultura pública tiene una cierta función social. Se ha desplazado desde la escultura a gran escala, exterior y específica al emplazamiento, hacia la escultura de contenido social. En el transcurso de este proceso, ha anexionado un nuevo territorio para la escultura en el que se amplía el campo para la experiencia social.

⁶⁸ Tomado de AAVV, Siah Armajani, espacios de lectura, 1ª. Edición, libros de recerca, Barcelona 1995, p. 35 -37

10. La escultura pública cree que la cultura debe poseer una identidad geográfica y que el concepto de región debe entenderse como un término de valor. Este es el caso en la política. ¿Por qué no en la cultura?
11. La escultura pública no es tan sólo una creación artística sino una producción social y cultural basada en necesidades concretas.
12. La escultura pública es una producción en colaboración. Otras personas además del artista comparten la responsabilidad de la obra. Atribuir todo el mérito sólo al artista es engañoso y erróneo.
13. El arte en el arte público no es un arte refinado sino un arte misionero.
14. La mayoría de las dimensiones éticas de las artes se han perdido y sólo podrán recuperarse a través de una relación redefinida con un público no especializado.
15. No nos relacionamos con la escultura pública como un objeto situado entre cuatro paredes en un sentido espacial sino como un instrumento para la actividad.
16. El emplazamiento en sí mismo tiene un valor pero debemos limitar al mínimo nuestra preocupación por el emplazamiento.
17. La escultura pública no existe para realizar la arquitectura desde dentro o desde fuera como tampoco existe la arquitectura para integrar a la escultura pública interior o exterior. Deben entablar una simple relación de vecindad.
18. El arte y la arquitectura presentan historias distintas, metodologías distintas y lenguas distintas.
19. El empleo de los adjetivos 'arquitectónico' en la escultura y 'escultórico' en la arquitectura a fin de establecer analogías, comparaciones, metáforas, contrastes o semejanzas entre la escultura pública y la arquitectura ha dejado de ser apropiado o válido.
20. La escultura pública descarta la alusión, la ilusión y la suposición metafísica de que el ser humano sólo es un ser espiritual que ha sido colocado aquí en la tierra por equivocación. Estamos aquí porque éste y ningún otro lugar es nuestro hogar.
21. El entorno público es una noción de referencia al campo en que se desarrolla la actividad. El entorno público es una implicación necesaria de encontrarse en la comunidad.

22. La escultura pública depende de una cierta interacción con el público basado en algunos postulados compartidos.
23. Existe un límite a la escultura pública. Existen asimismo límites a la ciencia y la filosofía.
24. La escultura pública no debe intimidar, asaltar ni controlar al público. Debe favorecer al lugar donde se encuentra.
25. Al poner de relieve la utilidad, la escultura pública se convierte en un instrumento de actividad. Así, rechazamos la metafísica kantiana y la idea de que el arte carece de utilidad.
26. La escultura pública rechaza la idea de la universalidad del arte.

Anexo II

Textos literarios seleccionados para las acciones plásticas

1. Quetzalcoatl y la historia del mundo según el Popol Vuh.

“Las Ruinas Indias”, tomado del libro *la Edad de Oro* de José Martí

No habría poema más triste y hermoso que el que se puede sacar de la historia americana. No se puede leer sin ternura, y sin ver como flores y plumas por el aire, uno de esos buenos libros viejos forrados de pergamino, que hablan de la América de los indios, de sus ciudades y de sus fiestas, del mérito de sus artes y de la gracia de sus costumbres. Ellos fueron inocentes, supersticioso y terribles. Ellos imaginaron su gobierno, su religión, su arte, su guerra, su arquitectura, su industria, su poesía. Todo lo suyo es interesante, atrevido, nuevo. Fue una raza artística, inteligente y limpia.

El Quetzal es el pájaro hermoso de Guatemala, el pájaro de verde brillante con larga pluma, que se muere de dolor cuando cae cautivo, o cuando se le rompe o lastima la pluma de la cola. Es un pájaro que brilla a la luz, como las cabezas de los colibríes, que parecen piedras preciosas, o joyas de tornasol, que de un lado fueran topacio, y de otro ópalo, y de otro amatista. Y cuando se lee en los viajes de Le Plongeon los cuentos de los amores de la preincesa maya Ara, que no quiso querer al príncipe Aak porque por el amor de Ara mató a su hermano Chaak; cuando en la historia el indio Ixtlixochitl se ve vivir, elegantes y ricas, a las ciudades reales de México a Tenochtitlán y a Texcoco, cuando en la “Recordación Florida” del capitán Fuentes, o en las Crónicas de Juarros, o en la Historia del conquistador Bernal Díaz del Castillo, o en los Viajes del inglés Tomás Gage, andan como si los tuviésemos delante, en sus vestidos blancos y con us hijos de la mano, recitando versos y levantando edificios, aquellos gentíos de las ciudades de entonces, aquellos sabios de Chichén, aquellos pontentados de Uxmal, aquellos comerciantes de Tulán, aquellos artífices de Tenochtitlan, aquellos saerdotes de Cholula, aquellos maestros amoroso y niños mansos de Utatlán, aquiella raza fina que vivía al sol y no cerraba sus casas de piedra, no parece que se lee un libro de hojas amarillas, donde las eses son como efes y se

san con mucha ceremonia las palabras, sino que e ve morir un quetzal, que lanza el último grito al ver su cola rota.

Versos del Popol Vuh

Esta es la relación de cómo estaba todo ensuspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil y vacía la extensión del cielo.

Llego aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Guacumate, en la oscuridad, en la noche y hablaron entre sí y meditando, se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento.

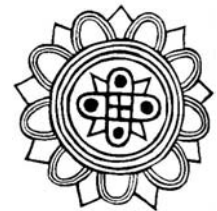
Luego la tierra fue creada por ello. Así fue en verdad como se hizo la creación de la tierra: ¡Tierra!, dijeron y al instante fue hecha.

He aquí pues, el principio de cuando se dispuso hacer al hombre y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre.

Así fueron creados y formados nuestros abuelos, nuestros padres, por el corazón del cielo, el corazón de la tierra.

2. Por el suelo... poesía visual pisable

Levántame. De entre tus pies levántame, recógeme,
del suelo, de la sombra que pisas,
del rincón de tu cuarto que nunca ves en sueños.
Jaime Sabines (me dueles) México



Motivo,
Nigeria

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.
Jorge Luis Borges (poema de los dones) Argentina

Tú no beses mi boca.
Vendrá el instante lleno
de luz menguada, en que estaré sin labios
sobre un mojado suelo.
Gabriela Mistral (intima) Chile



Zona
mediterránea

Yo deseo ante todo, que la vida sea nuestra
como el agua y el viento.
Que nadie tenga nunca más patria que el vecino.

Que nadie diga más la finca mía, el barco...
sino la finca nuestra, de Nosotros los Hombres.
Jorge Debravo (nosotros los hombres) Costa Rica



No es la tierra;
no es el aire;
son los duendes
que ya salen.,
Andrés Bello (los duendes) España

México

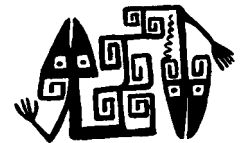
Y miraré las nubes sin pensar que te quiero,
con el hábito sordo de un viejo marinero
que aun siente, en tierra firme, la ondulación del mar.
José Ángel Buesa (el poema del olvido) Cuba



He aquí lo difícil:
caminar por las calles
y señalar el cielo o la tierra.
Alejandra Pizarnik (la única herida) Argentina

Máscara de
Tlaloc,
México

Verte desnuda es recordar la tierra.
La tierra lisa, limpia de caballos.
La tierra sin un junco, forma pura
cerrada al porvenir: confín de plata.
Federico García Lorca (casida de la mujer tendida) España



¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...

Argentina

Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!.

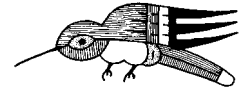
Antonio Machado, (soñé que tu me llevabas) España

Sembraba la tierra.
Su paso era bello: ni corto ni largo.
En sus ojos cabían los montes
y todo el paisaje en sus brazos.
Carlos Pellicer (Sembrador) México



México

Nombras el agua, niña.
Y el agua brota, no sé dónde,
baña la tierra negra,
reverdece la flor, brilla en las hojas
y en húmedos vapores nos convierte.
Octavio Paz (Niña) México



Perú

Los amorosos juegan a coger el agua,
a tatuar el humo, a no irse.
Juegan el largo, el triste juego del amor.
Jaime Sabines (los amorosos) México

Y se nos irá la vida
sin sentir otro rumor
que el del agua de las horas
que se lleva el corazón...
Jaime Torres Bodet (canción de las voces serenas) México



Argentina

No es agua ni arena
la orilla del mar.

José Gorostiza (la orilla del mar) México

El cielo de tus ojos será cielo nublado.
Tu cuerpo todo entero, como un vaso rajado
que pierde un agua limpia. Tu mirada un rocío.
Tu sonrisa la sombra de un pájaro en el río.
José Pedroni (Maternidad) Argentina



México

junto a nosotros el agua
brotando del manantial
nuestros corazones cerca,
nuestros labios mucho más,
Manuel Acuña (La Felicidad) México

La gota estuvo allí en el principio del mundo.
Es el espejo, el abismo,
la casa de la vida y la fluidez de la muerte.
José Emilio Pacheco (la gota) México

Lloro con causa
sin motivo río,
agua de río o mar
de llanto o lago,
agua quiero beber,
pero en tu boca.
Gloria Fuerte (poema encontrado) España



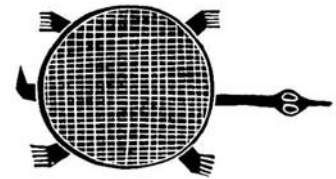
Panamá

Vení, lluvia, venite
 dejate venir hasta cansarte
 correte por estos lados
 después más para allá
 date gusto, agüita,
 son todos tuyos los campos
 sólo por vos
 esperan abiertos los surcos.
 Yolanda Blanco. Nicaragua



México

Siempre habrá nieve altanera
 que vista el monte de armiño
 y agua humilde que trabaje
 en la presa del molino.
 León Felipe (revolución) España



Tortuga
 Mali

El aire descansa en las hojas,
 el agua en los ojos,
 nosotros en nada.
 Jaime Sabines (horal) México

Porque el tiempo se mide, no se cuenta,
 su luz a la distancia sobrevive,
 el aire pierde espacio en la tormenta
 y en el suelo extraño se percibe.
 Bernardo Ortiz de Montellano (tiempo) México

¡Allá van! son hojas sueltas
 De un árbol escaso en fruto;
 Humildísimo tributo
 Que da al mundo un corazón.
 Carlos Guido Y Spano (hojas al viento) Argentina



Costa de
 marfil

¡Imagina! ¡Estrechar, vivo, radiante
 el imposible! ¡La ilusión vivida!
 Bendije a dios, al sol, la flor, el aire
 ¡la vida toda porque tu eras vida!,

Delmira Agustini (íntima) Uruguay

Los invisibles átomos del aire
 en derredor palpitan y se inflaman,
 el cielo se deshace en rayos de oro,
 la tierra se estremece alborozada.

Oigo flotando en olas de armonías,
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... —¿Qué sucede?
¿Dime?

—¡Silencio! ¡Es el amor que pasa!

Gustavo Adolfo Bécquer (rima X) España

Mariposa del aire
dorada y verde.
Luz de candil,
mariposa del aire,
¡quédate ahí, ahí, ahí!...
¡Quédate ahí!
Mariposa, ¿estás ahí?
Federico Gacaría Lorca (mariposa) España



México

Guarda la tierra larvas
y el aire giros.
Pasan leves suspiros
y sombras parvas.
Así al destino
canto el último huayño
el cierzo andino!
Franz Tamayo (el último huayño) Bolivia



Rupestre

Me vuelve niños los sentidos;
le busco un nombre y no lo acierto,
y huelo el aire y los lugares
buscando almendros que no encuentro...
Gabriela Mistral (cosas) Chile

Todo lo que dice algo ya está dicho:
sólo nos queda el aire y su capricho
de vagos sonos que se lleva el viento.
José Coronel Urtecho (Nihil Novum) Nicaragua

El amor es esa estrella filosa
y el desamor quién sabe qué carajos
pero yo no soy yo
ni este aire mi aire.

Ricardo Yañez (ni lo que digo), México



México

Agua soy que tiene cuerpo,
la tierra la beberá.

Fuego soy, aire compacto,
no he de durar.
Jaime Sabines (mi corazón me recuerda) México

Llega hasta ti en su cálido brasero,
radiante en medio de la oscuridad.
Cuando su frente brilla en la negrura,
las tinieblas se visten
del delicado velo de la luz.

Ibn Sara As-Santarini (poema del fuego No.4) España

Nací con la lluvia
en el mes más apretado
de los temporales.
Yo que soy tierra
Fértil-desierta,
que guardo el fuego
y no lo dejo pasar de largo,
que me respiro,
que vuelo,
que soy el viento.
Silvia Elena Regalado (nacé con la lluvia) El salvador

Yo conocí el secreto del fuego
mucho antes que el primer
bosque se incendiara.
Antes aún de aquella hoguera,
antes de la llama.
Como todos los hallazgos
fue accidente,
tropezar con la chispa en tu palabra,
y después, ¿qué remedio?:
encenderme
con el roce casual de tu mirada.
Aída Elena Párraga (el fuego y sus misterios) El Salvador

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido:
Francisco de Quevedo (amor constante más allá de la muerte) España

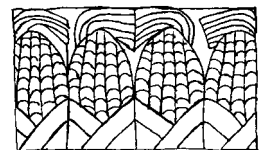
¡Que estallen los volcanes!
¡Que arrojen fuego!
¡Que tiemble, que se raje la tierra
y se trague todo, todo, todo..!
Humberto Ak'abal (la flor amarilla de los sepulcros) Guatemala



Clip art de
windows



México



México

El fuego
acuchillado
apaga la tristeza del leño
cantándole
su ardiente canción.
Humberto Ak'abal (el fuego) Guatemala

Asomarme a la ardiente boca ígnea
de un volcán que despierta en el incendio,
y saber que soy fuego y quemadura,
que la lava soy yo,
descascarando;
desnudada, sentirme leña al rojo, derramado
mineral,
embistiendo la ladera, burbujeante y hervida.
Matilde Alba Swann (crónica de mi misma) Argentina

He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.
Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose.
En ti, detrás de ti, temerosa, sedienta.
Pablo Neruda (He ido marcando con cruces, poema XIII) Chile

Cada persona brilla con luz propia entre todas las demás.
No hay dos fuegos iguales. Hay fuegos grandes y fuegos chicos y fuegos de
todos los colores. Hay gente de fuego sereno, que ni se entera del viento, y
gente de fuego loco, que llena el aire de chispas. Algunos fuegos, fuegos bobos,
no alumbran ni queman; pero otros arden la vida con tantas ganas que no se
puede mirarlos sin parpadear, y quien se acerca, se enciende.
Eduardo Galeano (mar de fueguitos) Uruguay



Motivo,
Santiago de
Compostela

Bibliografía

- AAVV, *Estar en la punta, retrato de una exposición itinerante. En defensa de la huerta.*, Departamento de escultura, Facultad de BBAA de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2000
- AAVV, *Robert Filliou, un genio sin talento*, Catálogo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003
- AAVV, *Siah Armajani, Espacios de lectura*, libros de recerca, España, 1995
- ALBELDA, José y SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, España, 1997
- ALBELDA, José, "La Punta, la rabia", en el diario Mercantil Valenciano, 16 de Julio del 2002
- ALBELDA, José, "Elogio del jardín (público)", en Col.lectiu Terra Crítica, Diario Levante, 30 de julio de 2006.
- AUGE, Marc, "Los no lugares de la ciudad" en AAVV, *Desde la Ciudad, Arte y naturaleza, Actas de Huesca*, Diputación de Huesca, España, 1998, p. 235-248
- CORTES, José Miguel G., *Políticas del espacio, Arquitectura, género y control social*, Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona, 2006
- FELSHIN, Nina, "¿Y esto es arte?, arte y activismo político", en AAVV, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, 1ª. Edición, Universidad de Salamanca, España, 2001, pp.448
- FERNANDEZ-POLANCO, Aurora, "otro mundo es posible ¿qué puede el arte?" en Estudios visuales, ensayo teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, No.4, CENDEAC, Murcia España, 2006
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, 1ª.edición para los países de habla hispana, Akal, España, 2001
- FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, Taurus, España, 1997
- KLÜSER, Bernard, *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*, Ed. Síntesis, Madrid
- KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el espacio expandido" en AAVV, *la posmodernidad*, cairos, Barcelona, 1986
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*, Ed. Siruela, España, 1994
- LAZZARATO, MAURICIO, "Qué posibilidades para la acción existen actualmente en la esfera pública", en: <http://aleph-arts.org/pens/lazzarato.html> (tomado de la revista ATLANTICA, no. 23, publicación del Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria)
- MADERUELO, Javier, "del escenario de la ciudad al paisaje urbano", en AAVV, *Desde la Ciudad, Arte y naturaleza, Actas de Huesca*, Diputación de Huesca, España, 1998
- MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Cuadernos del círculo, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1992
- MARTI, José, *La edad de oro*, Argentina, El Cid Editor, 2004

MARTINEZ, Rosa, "El arte como asistencia social" en Revista Archipiélago, no. 41, Madrid, 2000
http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_arteasist.htm

MORA CASTRO, Albert, NOGUES MELÉNDEZ, Blanca, "Exclusión social, segregación espacial e inmigración: una aproximación desde el trabajo de médicos del mundo – Comunidad Valenciana en el antiguo cauce del río Turia de la ciudad de Valencia, comunicación expuesta en el V Congreso de Inmigración en España, Valencia, 2007)

MUXI, Zaida, "Decir la ciudad desde la experiencia", Revista Arquitectos no. 178 (2/2006), Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

SOBRINO MANZANARES, Maria Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Electa, España, 1999

TORRES PEREZ, Francisco, "Los espacios públicos en la ciudad multicultural. Reflexiones sobre dos parques en Valencia", en Puntos de Vista, Cuadernos del Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la Ciudad de Madrid, no.1, 2005

Paginas web consultadas

<http://palabravirtual.com/>
Consultada el 10 de abril de 2007

<http://www.poesia-inter.net/>
Consultada el 10 de abril de 2007

http://urban.cccb.org/europeanArchive/htmldocs/europeanArchive_1024.asp?gldioma=A&gDoc=undefined
Consultada el 8 de junio de 2007

<http://www.bofill.com/proyectos/jardines-turia.htm>
Consultada el 8 de junio de 2007

<http://www.cac.es/cacsa/cronologia/hemisferic>
Consultada el 10 de junio de 2007

<http://www.cabanyal.com/homecastellano.htm>
Consultada el 10 de junio de 2007

http://www.barcelona2004.org/esp/banco_del_conocimiento/docs/t_portoalegresp.pdf
Consultada el 16 de junio de 2007

http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/Barbera/desaloja/inmigrantes/rio/valla/puente/vuelvan/elpepuespval/20070717elpval_3/Tes

Consultada, 19 de julio de 2007

<http://www.la-moncloa.es/NR/rdonlyres/0A0CB2F0-97AB-4F7D-8915-136A678022AE/78630/INMIGRACIONYECONOMIAESPA%C3%91OLA15noviembre.pdf>
Consultada el 28 de julio 2007

<http://www.beloit.edu/~museum/publicart/publicsculpt.htm#gazebo>
Consultada el 18 de agosto de 2007

<http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=1876>

Consultada el 18 de agosto de 2007

http://salonkritik.net/archivo/2005/03/joseph_beuys_un.php

Consultada el 18 de agosto de 2007

<http://www.art-memoires.com/lmter/l4042/40dpfilliou.htm>

Consultada el 18 de agosto de 2007

<http://www.visuelimage.com/ch/filliou/>

Consultada el 18 de agosto de 2007