

MARGENS DA CIDADE

MÁRGENES DE CIUDAD



MARGENS DA CIDADE

Dirección editorial
Paula Santiago

**GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL -
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E
ECONOMIA CRIATIVA**

Governador do Distrito Federal

Governor of the Federal District

Ibaneis Rocha

Vice-governador do Distrito Federal

Vice-Governor of the Federal District

Paco Britto

Subsecretário do Patrimônio Cultural

Undersecretary of Cultural Heritage

Aquiles Ratti Alencar Brayner

Diretor de Gestão dos Espaços Culturais

Cultural Venues Management Director

Aldenise Melo da Silva

Assessor Especial

Special Advisor

Felipe Ramon Moro Rodriguez

Gerente do Espaço Cultural Renato Russo

Cultural Space Renato Russo Manager

Marmenha Rosário

Gerência Administrativa Espaço Cultural

Renato Russo

Administrative Management Cultural Space

Renato Russo

Analista de Atividades Culturais -

Artes Cênicas

Cultural Activities Analyst - Performing Arts

Alonso Bento da Silva

Analista de Atividades Culturais -

Artes Plásticas/Visuais

Cultural Activities Analyst - Visual Arts

Luciana Ribeiro do Nascimento

Analista de Atividades Culturais -

Biblioteconomia

Cultural Activities Analyst - Library Science

Margareth Ribeiro Moura

Analista de Atividades Culturais -

Biblioteconomia

Cultural Activities Analyst - Library Science

Raquel Pereira Costa

Analista em Políticas Públicas e Gestão

Governamental

Public Politics Analyst and

Governmental Management

Patrícia Brilhante de Sousa

Técnica de Atividades Culturais

Cultural Activities Technician

Tatiana Leandro Ribeiro

**Secretário de Estado de Cultura e
Economia Criativa do Distrito Federal**

State Secretary for Culture and

Creative Economy

Bartolomeu Rodrigues da Silva

**INSTITUTO JANELA DA ARTE, CIDADANIA
E SUSTENTABILIDADE**

Diretora Geral do Instituto Janelas da Arte

Lorena de Oliveira

**Coordenação de programação/
acessibilidade**

Cássia Lemes

Coordenação de atividades formativas

Fabiano Medeiros

Coordenadora técnica

Ellen Oliveira

TÍTULO

Margens da cidade/Márgenes de ciudad

CATÁLOGO

Direção editorial

Paula Santiago (Universitat Politècnica de València)

Gestão editorial

Embaixada da Espanha no Brasil

Coordenação técnica Brasil

Helga Correa e Aracy Colvero (Universidade Federal de Santa Maria RS)

Coordenação técnica Espanha

Silvia Molinero Domingo e Ana Ferriols

(Universitat Politècnica de València)

Coordenação internacional

María Ruiz Luque (Universidad Autónoma de Madrid)

Tradução

Helga Correa (Universidade Federal de Santa Maria RS)

María Ruiz Luque (Universidad Autónoma de Madrid)

Projeto e layout

Ana Ferriols (Universitat Politècnica de València)

Projeto e imagem de capa

Paula Santiago (Universitat Politècnica de València)

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Paula Santiago (Universitat Politècnica de València)

Realização

Embaixada da Espanha no Brasil

Coordenação técnica Brasil

Helga Correa e Aracy Colvero (Universidade Federal de Santa Maria RS)

Coordenação técnica Espanha

Silvia Molinero Domingo e Ana Ferriols (Universitat Politècnica de València)

Coordenação internacional

María Ruiz Luque (Universidad Autónoma de Madrid)

Composição musical

Celia Denore López

Produção

Iris Helena Araújo, Celia Márquez Coello e Nina Maia

Lugar

Espaço Cultural Renato Russo (Brasília)

Edição

Embaixada da Espanha no Brasil

ISBN 978-85-61207-30-4

Impresso em Brasília (Brasil), 2022

São estritamente proibidos, sem autorização escrita dos titulares dos direitos autorais, sob as penas estabelecidas em lei, a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio ou procedimento, incluindo reprografia e processamento informático, e a distribuição de cópias da mesma por aluguer ou empréstimo público. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação ou transformação desta obra só poderá ser realizada com a autorização de seus titulares, exceto conforme previsto em lei. Os editores não se responsabilizam pela seleção e uso das imagens incluídas nesta edição, sendo de exclusiva responsabilidade de seus respectivos autores.

A exposição Margens da cidade/Márgenes de ciudad, exibida no Espaço Cultural Renato Russo, em Brasília, faz parte do projeto I+D “Humanidades ecológicas y transiciones ecosociales. Propuestas éticas, estéticas y pedagógicas para el antropoceno” que tem o reconhecimento da Agencia Estatal de Investigación do Governo da Espanha.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamo públicos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Los editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluídas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y autoras.

La exposición Margens da cidade/Márgenes de ciudad, exibida en el Espacio Cultural Renato Russo de Brasília, se encuentra enmarcada en el proyecto I+D “Humanidades ecológicas y transiciones ecosociales. Propuestas éticas, estéticas y pedagógicas para el antropoceno” que cuenta con el reconocimiento de la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

ARTISTAS

Universidade Federal de Santa Maria RS Brasil: Altamir Moreira, Antonio Junior, Aracy Colvero, Gabriela Capa, Helga Corrêa, Karine Perez, Mônica Lóss, Reinilda Minuzzi, Talita Esquivel, Vanessa Freitag.

Universitat Politècnica de València: Amparo Galbis, Ana Canavese, Ana Císcar, Ana Ferriols, Ana Tomás, Antonio Alcaraz, Carles Llonch, Carles Méndez, Carlos Domingo, Carolina Valls, Chele Esteve, Constancio Collado, Fernando Evangelio, Joël Mestre, José Luis Cueto, Juan Canales, Nuria Rodríguez, Paco de la Torre, Paula Santiago, Rafael Carralero Carabias, Rosángela Aguilar, Sabina Alcaraz, Victoria Cano, Victoria Esgueva.



Secretaria de
Cultura e
Economia Criativa



INSTITUTO
JANELAS DA ARTE



ÍNDICE

13	Introdução. Margens da cidade. Introducción. Márgenes de ciudad. Paula Santiago (Universitat Politècnica de València)
19	Espaços não colonizados: cidade, memória e diversidade biológica Espacios sin colonizar: ciudad, memoria y diversidad biológica Paula Santiago (Universitat Politècnica de València)
39	Uma dívida diária com a natureza Una deuda cotidiana con la naturaleza Helga Corrêa (Universidade Federal de Santa Maria RS)
49	Estética e dinâmica das cidades em tempos de decrescimento Estética y dinámica de las ciudades en tiempos de decrecimiento José Albelda (Universitat Politècnica de València)
63	Limites discursivos nas margens urbanas Límites discursivos en torno a los márgenes urbanos David Pérez (Universitat Politècnica de València)

	Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGART) Universidade Federal de Santa Maria RS		Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE) Universitat Politècnica de València
94	Altamir Moreira	136	Amparo Galbis
98	Antonio Junior	140	Ana Canavese
102	Aracy Colvero	144	Ana Císcar
106	Gabriela Capa	148	Ana Ferriols
110	Helga Corrêa	152	Ana Tomás
114	Karine Perez	156	Antonio Alcaraz
118	Mônica Lóss	160	Carles Llonch
122	Reinilda Minuzzi	164	Carles Méndez
126	Talita Esquivel	168	Carlos Domingo
130	Vanessa Freitag	172	Carolina Valls
		176	Chele Esteve
		180	Constancio Collado
		184	Fernando Evangelio
		188	Joël Mestre
		192	José Luis Cueto
		196	Juan Canales
		200	Nuria Rodríguez
		204	Paco de la Torre
		208	Paula Santiago
		212	Rafael Carralero Carabias
		216	Rossi Aguilar
		220	Sabina Alcaraz
		224	Victoria Cano
		228	Victoria Esgueva

Limites discursivos nas margens urbanas

David Pérez

Professor de *Claves del discurso artístico contemporáneo* na Universitat Politècnica de València e membro do Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE)

Dizer a margem da cidade, referir-se às bordas e apostilas que o urbano suscita é, inicialmente, o objetivo que nos interessa. Um objetivo que, apesar de conciso, esconde uma ambiguidade equívoca. Esta é determinado pelo próprio conceito do qual parte, pois em sua própria formulação espacial e linguística a margem, como limite e contorno, como espaço que participa de flutuações e ambivalências, parece destinada a uma simultaneidade

contraditória: a de estar e não estar. Ou, se preferir, a de não estar estando. Circunstância que a coloca em uma fronteira fora do plano —em um além cartográfico— e que nos coloca à margem do que foi inicialmente projetado e antecipado, ou seja, em um campo de contingências que atua como território de tensões imprevistas, embora não impensáveis; como realidade desprogramada —e, portanto, como texto— de oposições, encontros e discrepâncias.

Ora, se pensar as margens da cidade constitui o nosso objetivo, se pensar o seu exterior e o seu interior delimita o centro da nossa história e também a sua periferia, isso exige uma articulação que é a que deve necessariamente concernir a essas noções. Nesse sentido, a partir de que lugar ou lugares narrativos devemos conformá-las? Além disso, que ponto discursivo devemos tomar como eixo para traçar o círculo discursivo a partir do qual podemos estabelecer a exterioridade — alteridade — e delimitar a conseqüente dialética entre o que está incluído e o que está excluído, ou seja, entre o que se classifica como centro e o é considerado marginal?

Responder a essas perguntas oferece dificuldades óbvias, pois esse fora marginal a que se alude —e que, do mesmo modo, se pressupõe implicitamente— gera novas dúvidas. Como lê-lo? Por quais códigos interpretá-lo? Ou, para colocar a questão de forma mais direta: já que a margem e o fora parecem iludir a cidade, embora aludam e dependam diretamente dela, quantas cidades podemos dizer que coexistem dentro de uma mesma cidade? Ou, de outra perspectiva, quantas periferias e foras estariam se sobrepondo às cartografias existentes?

Apesar da incerteza gerada por essas questões, o fato de abordá-las —independente de sua resolução ou não— exige realizar, como apontamos, uma

viagem prévia e dupla em torno das noções de dentro e fora. Uma viagem que se num primeiro momento nos leva a refletir sobre a inviabilidade de um fora e um dentro independentes um do outro —enquanto o que se conceitua como fora surge como premissa e exigência do dentro—; num segundo momento, precipita-nos na necessidade paralela de colocar esse fora no centro de um discurso não escrito. Um paradoxal lá fora, antecipamos, que se torna central e que, sendo dotado de escritas múltiplas e possíveis, logicamente, está nos convidando a ler e escrever. E também a habitar. A ler da própria escrita que esse fora impele e, portanto, a habitar as margens que propiciam o que é escrito.

Adentrar-se lá fora (e fazê-lo de outro fora)

Situamo-nos por um momento em 1983, ou seja, durante os anos próximos da etapa que no contexto histórico espanhol esteve ligada à chamada transição democrática. Naquela época, pouco menos de onze anos tinham decorrido desde a celebração, em junho de 1972, coincidindo com os estertores da ditadura franquista, de uma experiência expositiva única de caráter transdisciplinar: os *Encuentros de Pamplona*. O acontecimento, além de ter sido um choque inusitado, levou à confirmação de uma circunstância anômala: aquela que, ligada à evolução periférica da arte contemporânea desenvolvida no interior do Estado espanhol, serviu para evidenciar a relação desigual e distorcida mantida entre ele e o contexto artístico europeu e ocidental. Uma distorção que incidia na inadequação histórica e política do próprio regime ditatorial.

Se voltarmos agora a 1983, especificamente ao mês de março daquele ano, veremos que outra amostra inusitada ocorreu intimamente relacionada àquela experiência de 1972. Referimo-nos a *Fuera*

de formato, uma exposição que, voluntária ou involuntariamente, assumiu o perfil de programática. O projeto coletivo, projetado a partir de um certo posicionamento no plano plástico, foi desenvolvido no então chamado *Centro Cultural de la Villa de Madrid* e teve curadoria de Rafael Peñalver, a coordenação da artista conceitual Concha Jerez e a montagem da exposição também por o artista conceitual Nacho Criado.¹

Entre seus vários objetivos, *Fuera de formato* tinha um muito específico: mostrar seu desconforto —para não dizer sua oposição aberta— com o discurso dominante pós-vanguardista e fazê-lo, por sua vez, a partir de posições que surgiram como rearmamento no face ao tsunami pictórico e neofigurativo existente num início de década que, tal como acontecia nos anos 80, estava totalmente imerso no discurso promovido da *movida madrileña*. Desta forma, a exposição procurou recolocar e recuperar as contribuições do que, alguns anos depois, Simón Marchán, autor do tão citado *Del arte objetual al arte de concepto* —texto de referência na época, cuja primeira edição foi publicada também em 1972—,

¹ A exposição foi estruturada em quatro seções que reuniram todos os autores participantes. Estas seções responderam a uma série de epígrafes que, ao longo do tempo, passaram a fazer parte do vocabulário artístico dos nossos dias. Esses títulos eram os seguintes: “Instalaciones” (Ángel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Pere Noguera, Carlos Pazos e Àngels Ribé), “Intermedia” (Francesc Abad, Leopoldo Emperador, Albert Girós, José Ramón Morquillas, David Nebreda e Isidoro Valcárcel Medina) e “Monográfica” (Atelier Bonanova, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Joan Rabascall, Francesc Torres e Jaume Xifra). A quarta e última seção, de natureza marcadamente especial, foi articulada como uma homenagem a Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Esther Ferrer, que introduziram as práticas performáticas na década de 1960. Esta seção foi chamada de “+zaj”.

veio a qualificar como o *furacão conceitualista espanhol*, um furacão —talvez uma tempestade de verão— que, apesar de sua brevidade, poderia ser sintomático².

Além do fato de que *Fuera de formato* fosse uma declaração de intenções, bem como um reconhecimento explícito da já mencionada trajetória pioneira, ainda que solitária, desenvolvida pelo ZAJ — grupo surgido em 1964 que utilizará o campo das ações e *performances* como margem do universo musical—, o interesse que mostramos neste contexto discursivo por *Fuera de formato* é basicamente determinado por algo que pode parecer periférico e, na verdade, tão marginal e anedótico quanto o título com o qual a exposição foi apresentada.

Por meio desse título —concebido quase como um slogan combativo que de maneira nada inocente combinava o vago com o esclarecedor—, procurou-se destacar um fato: para além do furor da moda transvanguardista no campo pictórico e seus intérpretes supostamente selvagens e desfocados —embora, na realidade, formatados e, talvez, também centrais—, ainda era possível encontrar uma presença inusitada de práticas elusivas em nosso espaço territorial. Algumas práticas divergentes e uma complexa catalogação disciplinar que, transversalmente ligada à *Galaxia Duchamp*, à herança *Fluxus* e à influência da arte conceitual, quis fugir de suportes, registros e meios considerados tradicionais, centrando-se no valor dado a uma

² Marchán Fiz, Simón, “Los años setenta entre los «Nuevos medios» y la recuperación pictórica”, no catálogo da exibição *23 artistas. Madrid años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, Madrid, 1991, pp. 37-59.

atitude fronteiriça — entendida como ideia e também como ideologia — que enfrentava uma aptidão centralizada —concebida como habilidade, artesanato e ofício—.

Agrupar naquele momento e em uma única exposição esse tipo de abordagem, ou seja, dar-lhes cobertura e visibilidade, supunha estabelecer uma tensão discursiva paradoxal que, em parte, é o que voltamos a encontrar quando nos referimos a ideias como as relacionadas às margens urbanas e à cidade que se desenvolve nas suas margens.

Essa tensão a que aludimos não derivou, no caso da amostra que comentamos, do confronto explícito e ilustrativo entre o dentro e o fora de formato — problema físico e dimensional—, mas da disputa implícita entre um dentro e fora da arte —um problema ético e estético e, portanto, uma questão política—. Em suma, a exposição de algumas práticas que, a partir de um formato externo, exigiam a recuperação de um protagonismo ligado à sua inserção no interior da arte, só pôde ser realizada não porque fosse possível localizar-se à margem de um fora — de formato ou conceito —, mas porque a proposta foi feita inevitavelmente —de que outra forma se não?— de dentro; um interior do qual, por outro lado, o grupo de artistas participantes —e sabemos da aparente contradição que provocamos— não tinha conseguido sair, fato que décadas mais tarde será evidente.³ A conclusão extraída do

³ A este respeito, é curioso notar que na lista de artistas que compunham Fora de formato encontramos uma elevada percentagem de autores que, vinte, trinta anos mais tarde, integrarão a lista dos mais prestigiados prêmios atribuídos no seio da esfera institucional espanhola: nos referimos ao Prêmio Nacional de Artes Plásticas e ao Prêmio Velázquez de Artes Plásticas. Recordemos que o primeiro destes prêmios foi atribuído

apontado é que esses discursos artísticos, sendo em certo sentido marginais, eram centrais, mesmo fosse dentro de uma temporalidade diferida.

Desta forma, e é isso que nos interessa agora destacar, desejar-se à margem ou, *mutatis mutandis*, localizar as margens de uma cidade, é sempre um exercício conflituoso, pois só a partir de um discurso institucionalizado —discurso, é preciso não esquecer, que é o que permite que nosso dizer seja reconhecível como um dizer que se quer fora do formato ou fora do plano ou fora da cidade — é de onde se pode estabelecer a existência de um fora que só pode nos levar a colocar em crise ou, se preferir, a resemantizar, o sentido que o dentro tem.

No entanto, o fato de nosso discurso estar localizado dentro de um dizer institucionalizado não implica que o quadro discursivo existente, ou seja, a fronteira institucional que o define, responda a uma realidade invariável, pois o que caracteriza qualquer fronteira é, justamente, o permanente estado de flutuação a que está sujeita. É por isso que se pode apontar que somente jogando com a liquidez de seus limites, ou seja, somente através da modificação de seus limites, o dizer institucional é capaz de alcançar uma certa —ainda que circunstancial— durabilidade temporária.

Em relação a essa possibilidade de alterar seus próprios limites, não se deve esquecer que

a: Carlos Pazos (2004), Antoni Muntadas (2005), Isidoro Valcárcel Medina (2007), Esther Ferrer (2008), Nacho Criado (2009), Àngels Ribé (2010), Concha Jerez (2015), Juan Hidalgo (2016) e Àngel Bados (2018). Por sua vez, o Prêmio Velázquez, que abrange toda a esfera latino-americana, também foi concedido a: Antoni Muntadas (2009), Esther Ferrer (2014), Isidoro Valcárcel Medina (2015) e Concha Jerez (2017).

qualquer realidade institucional se configura e se recompõe em um tempo específico, ou seja, no desenvolvimento de uma história. Os limites, portanto, surgem dos interesses, tensões e lutas —para usar a terminologia sociológica de Pierre Bourdieu— que se geram no interior de qualquer campo, ou seja, em qualquer *estrutura estruturada e estruturante*. Tais tensões evidenciam, em sua necessária interconexão, como as tentativas de se situar em um fora ou um dentro institucional são necessárias e se complementam reciprocamente, fato que mostra em que medida a interdependência e a retroalimentação entre ambas as noções produz tanto um contraste de realidades, como uma verdadeira miragem de contraposições.

Um instante na margem

Se tomarmos essas considerações sobre o dentro e o fora e as extrapolarmos de fora do formato plástico do qual partimos inicialmente, para as margens da cidade, ou seja, para aquele espaço que nos aproxima do que podemos chamar de não-cidade que reúne a cidade e que traça seu plano não-projetado, o que verificamos? Basicamente uma pergunta. Que, apesar de que tentar localizar-se à margem oculta um anseio tardo-romântico e inviável —o de um código que se rebela contra a codificação e, por isso, o de um saber estranho ao saber e, portanto, incontaminado—, esse desejo possui, mesmo que seja por sua paradoxal formulação, algum interesse. Um interesse que deriva não tanto do desejo em si, mas da existência da possibilidade e, portanto —e aqui partimos do que apontou Jacques Derrida— da existência de sua impossibilidade. Em outras palavras, de como o impossível não é “apenas o contrário do possível”, mas “é também a condição ou ocasião do possível. Um impossível que é a própria experiência do possível” e que, por isso, se torna um

espaço de abertura e indeterminação, ou seja, um discurso que situa o possível.⁴

A partir do que foi dito, a margem atuaria, em primeiro lugar, como uma exigência do central, ou seja, uma necessidade paradoxal dessa centralidade. Agora, atuando como centro, a margem estaria também emergindo, em uma segunda instância, como uma impossibilidade. Ou seja, como um espaço que, por mais contraditório que nos pareça, estaria facilitando, a partir da já citada abordagem derridiana, a experiência do que é possível.

Em outras palavras, não é apenas que todo centro tenha suas margens e as envolva dialeticamente, mas que o espaço que propiciaria o acontecer e sua experiência seria o da margem. Assim, dando mais um passo, poderíamos apontar que a cidade aconteceria na não-cidade. Ou, em outra perspectiva complementar, que o espaço no qual transita o acontecer é o da desprestigiada periferia.

Se encontramos a cidade na não-cidade ou, pelo menos, também a descobrimos à sua margem, isso está relacionado a outro fato discursivo que pode ser vinculado a Heidegger⁵ e à teoria crítica articulada a partir da Escola de Frankfurt. Uma questão que se conecta com as noções de tecnificação e calculabilidade matemática do

⁴ Derrida, Jacques; Soussana, Gad y Nouss, Alexis, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Arena Libros, Madrid, 2007, p. 98.

⁵ Em particular, a Heidegger que afirma que “a ciência não pensa”, pois localiza seu espaço específico no cálculo e na demonstração verificável, enquanto o pensamento “nunca se deixa demonstrar”. A esse respeito, ver o desenvolvimento dessa ideia em Heidegger, Martin, “¿Qué quiere decir pensar?”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, pp. 97-99.

mundo. Ou seja, com o triunfo do progresso do operativo —e do operacional— e, portanto, com a equiparação entre poder, saber, racionalidade instrumental e procedimento efetivo, comparação que reduz o mundo a uma realidade reificada e, portanto, a coisa que se realiza e a discurso que se objetiva.⁶ Esse reducionismo simplificador — assim como totalizador— significa que o dizer sobre o mundo se transforma em um discurso cuja veracidade e operabilidade estarão sujeitas a um caráter mensurável, um caráter factual que se baseará na quantificação e eficácia atribuídas à obtenção mecânica de resultados verificáveis e dados mensuráveis. Em suma, um mundo —como um discurso plano e planejado feito de centros e margens— que abdicará “da exigência clássica de pensar o pensamento” e que obedecerá à “submissão dócil da razão aos dados imediatos”, ignorando assim “a injustiça social, de onde eles provêm” e tomando-a “como algo imutável”.⁷

No entanto, que por esse procedimento o mundo apareça como algo estranho ao pensamento, não significa que ainda não possa ser pensado, pois enquanto o conhecimento do cálculo pode nos levar, como já foi destacado em inúmeras ocasiões, a resolver problemas, ou seja, a estabelecer soluções pretendidas, o exercício do pensamento necessariamente nos leva a avaliar e problematizar qualquer solução.

Partindo dessa trilha heideggeriana-francesa, Byung-Chul Han apontou que o pensamento “traça

⁶ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994, pp. 59-61.

⁷ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *op. cit.*, pp. 78-81.

um caminho de discriminação através do que ainda *não foi percorrido*”, portanto, permite ditar “o que é relevante para algo e o que não é” ou, se preferir, “o que é e tem que ser e o que não”, uma abordagem ética que rejeita “um pensamento movido por dados”, em que “a negatividade do incalculável é inerente ao pensamento”.⁸

Na perspectiva que acabamos de esboçar, a margem nos leva ao que não se calcula e ao que se manifesta alheio ao planejado, ou seja, ao que acontece fora do planejado e do que é passível de ser calculado. O não previsto articula o viver do que escapa ao plano, um viver que se situa dentro de uma margem permanente e renovada, uma margem que é fora do campo e o centro de algo que não nos é permitido ver, uma realidade intangível que sem estar lá está, ou seja, um espaço que sem ser encontrado abriga o que supostamente sobrou, mas que na verdade nos coloca em uma escritura não escrita, uma abertura de fechamento impossível que se separa da centralidade do que se vê e do núcleo enunciativo. Uma abertura que deve sua existência ao seu próprio conhecimento de estar à margem e que questiona a suposta natureza subsidiária do fora.

A margem mostra-se, assim, como uma contrapresença paradoxal por meio da qual se articula o que não está presente —ou se fala daquilo que não se fala—, o que nos permite afirmar que o fora a que aludimos assume um valor relevante e significativo, e isso apesar de seus signos e significantes permanecerem agachados e esperando. Aguardando sua leitura. Uma leitura que nos permite pensar uma nova deriva: o que é que não se diz no

⁸ Han, Byung-Chul, *La agonía del Eros*, Herder, Barcelona, 2014, p. 74.

discurso da cidade, ou seja, na cidade entendida como centro do discurso e discurso central?

Permanência, transformação e subversão

A não-cidade que mencionamos antes responderia, de certa forma, a um modo de fazer que poderíamos qualificar como não planejado e que só se constrói a partir do viver, um viver imprevisto e inesperado — talvez im-possível?— no qual encontramos escrita a constatação de uma experiência que, apesar de tudo, está sempre se esvaindo e que no acontecer de sua perda —luminosa e escura ao mesmo tempo— constrói a consciência de uma realidade evasiva. Uma realidade urbana da qual, apesar de tudo, temos consciência.

A este respeito, e independentemente do que os planos determinem ou o que de modo notarial o Google Maps ou a EarthCam procurem certificar com determinação e tenacidade, pode-se apontar que a cidade da margem e a conseqüente margem da cidade se configuram como formas sem forma e, portanto, como realidades susceptíveis de serem constituídas. Umas realidades que não apenas habitamos, mas que nos habitam e que, portanto, construímos através de um fora indeterminado que apenas se acomoda a um traçado emocional de intensidades —o situacionismo falará de psicogeografia urbana—, um traçado que, no entanto, está destinado, se nos for permitido a referência cinematográfica à pós-cidade de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), a se dissolver *como lágrimas na chuva*.

Em relação a este facto Marc Augé assinalou, com base no caso específico de Paris e da Paris mais íntima que o autor recorda sem qualquer nostalgia, que nesta cidade coexistem três cidades: “a Paris

que não mudou, a Paris transformada e a Paris subvertida”. A afirmação de Augé —cujo interesse principal reside no fato de podermos extrapolá-la para qualquer realidade urbana— permite destacar um fato: “A Paris que não mudou, pelo menos a meu ver, escapa, tal como acontece com as ruínas, à história. Esta Paris é feita de minhas ruínas, é uma obra de arte atemporal que, por isso, me dá a sensação de não existir senão para mim mesmo”.⁹ Trata-se de uma Paris, acrescentamos, que não se conjuga nem no passado nem no futuro e cuja temporalidade —sua intensidade— também não se verbaliza no presente, mas como presença, como discurso que ocorre e que abriga uma íntima recuperação simbólica.

A cidade que não mudou é construída, portanto, como uma rebelião contra a história, como uma realidade que molda nossa memória e que, indiretamente, nos oferece a possibilidade de afirmar que vivemos e que temos vivido por causa de que habitamos na memória. Na memória e na sua invenção, pois é a partir dela que nos recontamos e nos referimos semanticamente, remetendo à incerteza reconstrutiva do houve e do sou, esse jogo que, baseado na realidade de uma ficção e na ficção de uma realidade, realiza-se a partir da certeza duradoura que a linguagem oferece.

Agora, junto com esta cidade que está nos dizendo que o que tem sido foi e que no sido acontecemos, há também uma segunda cidade. Esta é a cidade transformada. A cidade que muda de cara e muda de semblante, a cidade que cresce e se desenvolve e na qual “as escavadoras e as gruas não param de

⁹ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2013, p. 145.

trabalhar”¹⁰ Sua realidade, sem dúvida, é irreal, pois é idêntica a um todo pan-urbanizado que, na verdade, não é nada. Um todo genérico e sem memória, na terminologia de Rem Koolhaas, que em seu vazio simbólico não consideramos que deva ser confundido com aquela margem de que falamos, pois aquela cidade —idêntica em todas as cidades e clonada em todas as urbes— torna-se em o centro —e no centro solitário— de um discurso homogêneo despido de periferias e nuances.

Por fim, Augé também delimita um terceiro tipo de cidade que ele descreve como subvertida, embora também possa ser chamada de cidade infiltrada, ou seja, de cidade que atua como a quinta-coluna do espaço lixo e de sua *tabula rasa* conceptual. Deparamo-nos com esta cidade e a sua metástase urbana quando a cidade se deixa colonizar e contagiar pela cidade genérica. Por aquela cidade viral em que a hermenêutica é abolida. Em última análise, a proposta de Augé nos mostra como, tanto da cidade transformada quanto da infiltrada, o resultado alcançado é semelhante: o que foi alcançado nada mais é do que o esmorecimento da cidade, o desfalecimento do urbano, o esquecimento do sentido. Um desfalecimento que, apesar de tudo, o fora de plano permite cauterizar e a margem desativar, fazendo do limite o centro do im-possível.

¹⁰ Augé, Marc, *op. cit.*, p. 147.

Límites discursivos en torno a los márgenes urbanos

David Pérez

Catedrático de *Claves del discurso artístico contemporáneo* en la Universitat Politècnica de València y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE)

Decir el margen de la ciudad, remitir a las aristas y apostillas que concita lo urbano es, en un principio, el objetivo que nos ocupa. Un objetivo que, pese a su concisión, oculta una equívoca ambigüedad. Esta viene determinada por el propio concepto del que se parte, ya que en su misma formulación espacial y lingüística el margen, en tanto que límite y contorno, en tanto que espacio que participa de fluctuaciones y ambivalencias, parece encontrarse destinado a

una contradictoria simultaneidad: la de estar y no estar. O, si se prefiere, la de no estar estando. Una circunstancia que lo sitúa en un fronterizo fuera de plano —en un más allá cartográfico— y que nos ubica en los aledaños de lo inicialmente proyectado y previsto, es decir, en un ámbito de eventualidades que actúa como territorio de tensiones impensadas, aunque no impensables; como realidad desprogramada —y, por tanto, como texto— de oposiciones, encuentros y discrepancias.

Ahora bien, si plantear los márgenes de la ciudad constituye nuestro objetivo, si pensar en su afuera y en su adentro delimita el centro de nuestro relato y también su periferia, ello reclama una articulación que es la que necesariamente ha de concernir a dichas nociones. En este sentido, ¿desde qué lugar o lugares narrativos hemos de conformar las mismas? Es más, ¿qué punto discursivo debemos tomar como eje para trazar el círculo discursivo a partir del cual podemos establecer la exterioridad —la otredad— y acotar la consiguiente dialéctica entre lo incluido y lo excluido, o sea, entre lo calificado como centro y lo considerado como marginal?

Responder a estas cuestiones ofrece evidentes dificultades, ya que ese afuera marginal al que se alude —y que, asimismo, se presupone implícitamente— genera nuevas dudas. ¿Cómo leerlo? ¿Mediante qué códigos interpretarlo? O, por plantear de manera más directa lo apuntado: puesto que el margen y el afuera parecen eludir la ciudad, aunque aluden y dependen directamente de ella, ¿cuántas ciudades podemos decir que conviven dentro de una misma ciudad?, ¿cuántos radios y extrarradios somos capaces de trazar? O, desde otra perspectiva, ¿cuántas periferias y afueras estarían superponiéndose a las cartografías existentes?

A pesar de la incertidumbre que generan estas preguntas, el hecho de abordarlas —con independencia de su resolución o no— requiere efectuar, tal como hemos señalado, un recorrido previo y dual en torno a las nociones de adentro y de afuera. Un recorrido que si en un primer momento nos lleva a reflexionar sobre la inviabilidad de un afuera y de un adentro independientes entre sí —en tanto que lo conceptualizado como afuera surge como premisa y requisito del adentro—; en un segundo momento nos precipita en la paralela necesidad de situar ese afuera en centro de un discurso no escrito. Un paradójico afuera, adelantamos ya, que deviene central y que, al quedar dotado de múltiples y posibles escrituras, lógicamente, nos está invitando a su vez a leer y a escribir. Y también a habitar. A leer desde la propia escritura que ese afuera impulsa y, por tanto, a habitar los márgenes que propician lo escrito.

Adentrarse en un afuera (y hacerlo desde otro afuera)

Situémonos por un instante en 1983, es decir, durante los años próximos a la etapa que en el contexto histórico español se vinculó con la llamada transición democrática. En dicho momento, poco menos de once años habían transcurrido desde la celebración, en junio de 1972, coincidiendo con los estertores de la dictadura franquista, de una singular experiencia expositiva de carácter transdisciplinar: los *Encuentros de Pamplona*. El evento, además de actuar como un inusitado revulsivo, supuso la constatación de una anómala circunstancia: la que, vinculada a la periférica evolución del arte contemporáneo desarrollado dentro del estado español, servía para poner de relieve la desigual y distorsionada relación mantenida entre el mismo y el contexto artístico europeo y occidental. Una

distorsión que incidía en la inadecuación histórica y política del propio régimen dictatorial.

Si ahora retornamos de nuevo a 1983, concretamente al mes de marzo de aquel año, comprobaremos que en estrecha relación con esa experiencia de 1972, tuvo lugar otra inusual muestra. Nos referimos a *Fuera de formato*, una exposición que, voluntaria o involuntariamente, asumió el perfil de programática. La colectiva, proyectada desde un determinado posicionamiento a nivel plástico, se desarrolló en el entonces denominado Centro Cultural de la Villa de Madrid y contó con el comisariado de Rafael Peñalver, la coordinación de la artista conceptual Concha Jerez y el montaje expositivo del también artista conceptual Nacho Criado.¹

Entre sus diversos objetivos, *Fuera de formato* se trazó uno muy específico: mostrar su incomodidad —por no decir su abierta contrariedad— con el discurso postvanguardista dominante y hacerlo, a su vez, desde posiciones surgidas como rearme ante el tsunami pictórico y neofigurativo existente en un comienzo de década que, como estaba sucediendo

¹ La exposición se estructuró en torno a cuatro secciones que agrupaban al conjunto de autores y autoras participantes. Dichas secciones respondieron a una serie de epígrafes que, transcurrido el tiempo, han entrado a formar parte del vocabulario artístico de nuestros días. Dichos epígrafes fueron los siguientes: “Instalaciones” (Ángel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Pere Noguera, Carlos Pazos y Àngels Ribé), “Intermedia” (Francesc Abad, Leopoldo Emperador, Albert Girós, José Ramón Morquillas, David Nebreda e Isidoro Valcárcel Medina) y “Monográfica” (Atelier Bonanova, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Joan Rabascall, Francesc Torres y Jaume Xifra). El cuarto y último apartado, de carácter marcadamente especial, se articuló como homenaje a Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, introductores en la década de 1960 de las prácticas performáticas. Esta sección se denominó “+ zaj”.

en los años 1980, se hallaba plenamente inmerso en el discurso publicitado desde la *movida madrileña*. De este modo, la exposición pretendió resituar y recuperar las aportaciones de lo que, algunos años después, Simón Marchán, autor del tantas veces mencionado *Del arte objetual al arte de concepto* —texto referencial en aquel momento, cuya primera edición también había visto la luz en 1972—, llegó a calificar como el *huracán conceptualista español*, un huracán —acaso una tormenta veraniega— que, pese a su brevedad, podía resultar sintomática²

Al margen de que *Fuera de formato* supusiera toda una declaración de intenciones, así como un explícito reconocimiento a la ya mencionada trayectoria pionera, aunque solitaria, desarrollada por ZAJ —grupo surgido en 1964 que utilizará el ámbito de las acciones y performances como margen del universo musical—, el interés que en este contexto discursivo mostramos por *Fuera de formato* viene, básicamente, determinado por algo que puede resultar en apariencia tan periférico y, en verdad, tan marginal y anecdótico como el título con el que la exposición fue presentada.

Mediante dicho título —concebido casi como un combativo eslogan que aunaba de manera nada inocente lo impreciso con lo clarificador—, se intentaba poner de relieve un hecho: más allá del furor de la moda transvanguardista en el ámbito pictórico y de sus pretendidamente salvajes y descentrados —aunque, en realidad, formateados y, acaso, también centrales— intérpretes, todavía

² Marchán Fiz, Simón, “Los años setenta entre los «Nuevos medios» y la recuperación pictórica”, en el catálogo de la exposición *23 artistas. Madrid años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, Madrid, 1991, pp. 37-59.

era posible hallar en nuestro espacio territorial una inusual presencia de prácticas escurridizas. Unas prácticas divergentes y de compleja catalogación disciplinar que, vinculadas de forma transversal a la Galaxia Duchamp, a la herencia Fluxus y al influjo del arte conceptual, deseaban huir de soportes, registros y medios considerados como tradicionales, recalando para ello en el valor otorgado a una fronteriza actitud —entendida como idea y también como ideología— que se enfrentaba a una centralizada aptitud —concebida como destreza, manualidad y oficio—.

Agrupar en aquel momento y en una única exposición este tipo de planteamientos, es decir, dotar de cobertura y visibilidad a los mismos, suponía establecer una tensión discursiva paradójica que, en parte, es la que volvemos a hallar cuando nos remitimos a ideas como las relacionadas con los márgenes urbanos y con la ciudad que en sus márgenes se desarrolla.

Esta tensión a la que aludimos no derivaba, en el caso de la muestra que comentamos, de la explícita e ilustrativa confrontación entre un dentro y un fuera de formato —problema físico y dimensional—, sino de la implícita disputa existente entre un adentro y un afuera del arte —problema ético y estético y, por tanto, cuestión política—. Con todo, la exhibición de unas prácticas que, partiendo de un fuera de formato, reclamaban la recuperación de un protagonismo vinculado a su inserción en el adentro del arte, solo podía llevarse a cabo no porque fuera posible ubicarse en los márgenes de un afuera —de formato o de concepto—, sino porque la propuesta se efectuaba de manera inevitable —¿cómo hacerlo si no?— desde el propio adentro; un adentro del que, por otro lado, el conjunto de artistas participantes —y somos conscientes de la aparente contradicción que suscitamos— no había llegado a salir, un hecho

que décadas después se pondrá de relieve.³ La conclusión que se establece de lo apuntado es que estos discursos artísticos, siendo en cierto modo marginales, eran centrales, siquiera fuera dentro de una temporalidad diferida.

De este modo, y es lo que ahora nos interesa destacar, desearse al margen o, *mutatis mutandis*, ubicar los márgenes de una urbe, siempre resulta un ejercicio conflictivo, puesto que únicamente desde el interior de un discurso institucionalizado —discurso, no hay que olvidarlo, que es el que posibilita que nuestro decir sea reconocible como un decir que se quiere fuera de formato o fuera de plano o de ciudad— es desde donde se puede establecer la existencia de un afuera que solo puede llevarnos a poner en crisis o, si se prefiere, a resemantizar, el sentido que posee el adentro.

Sin embargo, que nuestro discurso se halle situado en el adentro de un decir institucionalizado, no conlleva que el marco discursivo existente, es decir, la frontera institucional que lo define, responda a una realidad invariable, ya que aquello que caracteriza a cualquier frontera es, precisamente, el permanente

³ Al respecto, resulta curioso constatar que en el listado de artistas que integraron *Fuera de formato* nos encontramos con un elevado porcentaje de autores y autoras que veinte, treinta años después, engrosarán la nómina de los galardones más prestigiosos que se conceden dentro del ámbito institucional español: nos referimos al Premio Nacional de Artes Plásticas y al Premio Velázquez de Artes Plásticas. Recordemos que el primero de estos premios fue otorgado a: Carlos Pazos (2004), Antoni Muntadas (2005), Isidoro Valcárcel Medina (2007), Esther Ferrer (2008), Nacho Criado (2009), Àngels Ribé (2010), Concha Jerez (2015), Juan Hidalgo (2016) y Ángel Bados (2018). A su vez, el Premio Velázquez, que abarca todo el ámbito latinoamericano, fue entregado también a: Antoni Muntadas (2009), Esther Ferrer (2014), Isidoro Valcárcel Medina (2015) y Concha Jerez (2017).

estado de fluctuación al que se encuentra sometida. Es por este motivo por lo que se puede señalar que solo jugando con lo líquido de sus lindes, es decir, solo a través de la modificación de sus límites, el decir institucional es capaz de alcanzar una cierta —aunque también circunstancial— perdurabilidad temporal.

En relación con esta posibilidad de alteración de sus propios límites, no ha de olvidarse que cualquier realidad institucional se configura y recompone en el interior de un tiempo concreto, es decir, en el desarrollo de una historia. Los límites, por tanto, surgen de los intereses, tensiones y luchas — por utilizar la terminología sociológica de Pierre Bourdieu— que se generan en el interior de cualquier campo, es decir, en el interior de cualquier *estructura estructurada y estructurante*. Dichas tensiones ponen de relieve, en su necesaria interconexión, cómo los intentos llevados a cabo para situarse en un afuera o en un adentro institucional se requieren y complementan de manera recíproca, hecho que manifiesta hasta qué punto la interdependencia y retroalimentación entre ambas nociones produce no tanto una contraposición de realidades, como un espejismo real de contraposiciones.

Un instante en el margen

Si tomamos estas consideraciones en torno al adentro y al afuera y las extrapolamos desde el fuera de formato plástico del que inicialmente hemos partido, hasta los márgenes de la ciudad, es decir, hasta ese espacio que nos aproxima a lo que podemos denominar como la no-ciudad que concita la ciudad y que traza su no-proyectado plano, ¿qué es aquello que constatamos? Básicamente una cuestión. Que, pese a que intentar ubicarse en un margen esconde un tardorromántico e inviable

anhelo —el de un código rebelde a la codificación y, por ello, el de un saber ajeno al saber y, por tanto, no contaminado—, este deseo posee, siquiera sea a través de su paradójica formulación, un cierto interés. Un interés que deriva no tanto del deseo en sí mismo, como de la existencia de la posibilidad y, por tanto —y aquí partimos de lo señalado por Jacques Derrida— de la existencia de su imposibilidad. En otros términos, de cómo lo imposible no “es solamente lo contrario de lo posible”, sino “que es también la condición o la ocasión de lo posible. Un im-posible que es la experiencia misma de lo posible” y que, debido a ello, deviene ámbito de apertura e indeterminación, o sea, discurso que sitúa lo posible.⁴

En función de lo comentado, el margen actuaría, en primer lugar, como requerimiento de lo central, es decir, como paradójico requisito de esa centralidad. Ahora bien, al actuar como centro, el margen también estaría surgiendo, en una segunda instancia, como im-posibilidad. O sea, como espacio que, por contradictorio que nos resulte, estaría facilitando, desde el citado planteamiento derridiano, la experiencia de lo posible.

En otras palabras, no se trata tan solo de que todo centro conlleve sus márgenes y los implique dialécticamente, sino que el espacio que propiciaría el suceder y su experiencia sería el del margen. De ahí que, dando un paso más, podríamos apuntar que la ciudad sucedería en la no-ciudad. O, desde otra perspectiva complementaria, que el espacio en el que transita el suceder es el de las desprestigiadas afueras.

⁴ Derrida, Jacques; Soussana, Gad y Nouss, Alexis, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Arena Libros, Madrid, 2007, p. 98.

Si la ciudad la encontramos en la no-ciudad o, cuando menos, también la descubrimos en su margen, ello se relaciona con otro hecho discursivo que cabe vincular a Heidegger⁵ y a la teoría crítica articulada desde la Escuela de Frankfurt. Una cuestión que conecta con las nociones de tecnificación y calculabilidad matematizable del mundo. Es decir, con el triunfo del progreso de lo operativo —y de lo operacional— y, por ello, con la equiparación entre poder, conocimiento, racionalidad instrumental y procedimiento eficaz, una equiparación que reduce el mundo a realidad cosificada y, por tanto, a cosa que se realiza y a discurso que se objetiva.⁶ Este reduccionismo simplificador —a la par que totalizador— trae consigo que el decir sobre el mundo se transforme en un discurso cuya veracidad y operatividad quedará supeditado a un carácter mensurable, un carácter fáctico que se apoyará en la cuantificación y en la eficacia atribuidas a la obtención mecánica de resultados contrastables y datos medibles. En definitiva, un mundo —en tanto que discurso plano y planificado integrado por centros y márgenes— que abdicará de “la exigencia clásica de pensar el pensamiento” y que acatará “la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos”, ignorando así “la injusticia social, de la que estos proceden” y tomando la misma “como algo inmutable”.⁷

⁵ En especial, al Heidegger que afirma que “la ciencia no piensa”, puesto que la misma sitúa su espacio específico en el cálculo y en la demostración verificable, mientras que el pensar “no se deja nunca demostrar”. Al respecto, véase el desarrollo de esta idea en Heidegger, Martin, “¿Qué quiere decir pensar?”, en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, pp. 97-99.

⁶ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994, pp. 59-61.

⁷ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *op. cit.*, pp. 78-81.

Sin embargo, que a través de este proceder el mundo se nos ofrezca como algo ajeno al pensar, no supone que el mismo no pueda ser todavía pensado, ya que mientras que el saber del cálculo nos puede llevar, como así ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones, a resolver problemas, o sea, a establecer pretendidas soluciones, el ejercicio del pensamiento nos impulsa necesariamente a evaluar y problematizar cualquier solución.

Partiendo de esta estela heideggeriano-frankfurtiana, Byung-Chul Han apuntaba que el pensar “traza un camino de discriminación a través de lo *no transitado* todavía”, de ahí que el mismo posibilite dictaminar “qué es pertinente a algo y qué no lo es” o, si se prefiere, “qué es y tiene que ser y qué no”, un planteamiento ético que rechaza “un pensamiento *llevado por los datos*”, en el que “la negatividad de lo incalculable es inherente al pensamiento”.⁸

Desde la perspectiva que acabamos de esbozar, el margen nos traslada a lo no calculado y a aquello que se manifiesta ajeno a lo previsto, es decir, a lo que sucede en el exterior de lo planificado y de lo que se encuentra sometido a cómputo. Lo no previsto articula el vivir de lo que escapa al plano, un vivir que se sitúa en el adentro de un permanente y renovado margen, un margen que es fuera de campo y centro de algo que no nos es dado ver, una intangible realidad que sin estar está, o sea, un espacio que sin hallarse cobija lo pretendidamente sobrante, pero que en verdad nos sitúa en una escritura no escrita, una apertura de imposible clausura que se encuentra apartada de la centralidad de lo visto y

⁸ Han, Byung-Chul, *La agonía del Eros*, Herder, Barcelona, 2014, p. 74.

del núcleo duro enunciativo. Una apertura que debe su existencia a su propio saberse al margen y que cuestiona la naturaleza supuestamente subsidiaria del afuera.

El margen se muestra, así, como paradójica contrapresencia a través de la cual se articula lo no presente —o se habla de aquello de lo que no se habla—, lo que nos permite afirmar que el afuera al que se está aludiendo, asume un valor relevante y significativo, y ello a pesar de que sus signos y significantes permanezcan agazapados y a la espera. A la espera de su lectura. Una lectura que permite plantearnos una nueva deriva: ¿qué es aquello que no queda dicho dentro del discurso de la ciudad, es decir, dentro de la ciudad entendida como centro discurso y discurso central?

Permanencia, transformación y subversión

La no-ciudad que hemos mencionado con anterioridad respondería, en cierto modo, a un hacer que podríamos calificar de desproyectado y que solo se edifica desde el vivir, un vivir no previsto e inesperado —¿acaso im-posible?— en el que hallamos escrita la constatación de una experiencia que, pese a todo, siempre se está desvaneciendo y que en el suceder de su pérdida —luminosa y oscura a la vez— construye la conciencia de una realidad escurridiza. Una realidad urbana de la que, pese a todo, tenemos conciencia.

Al respecto, y con independencia de aquello que determinan los planos o que notarialmente Google Maps o EarthCam buscan certificar con empeño y tenacidad, se puede apuntar que la ciudad del margen y el consiguiente margen de la ciudad se configuran como formas sin forma y, por ello, como realidades susceptibles de ser conformadas. Unas

realidades que no solo nos ocupamos de habitar, sino que nos habitan y que, por tanto, construimos mediante un indeterminado afuera que únicamente se acomoda a un trazado emocional de intensidades —el situacionismo hablará de psicogeografía urbana—, un trazado que, sin embargo, se halla destinado, si se nos permite el guiño cinematográfico a la postciudad de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), a disolverse *como lágrimas en la lluvia*.

En relación a este hecho Marc Augé señalaba, partiendo del caso concreto de París y del París más íntimo que el autor rememora sin nostalgia alguna, que en esta ciudad coexisten tres ciudades: “el París que no ha cambiado, el París transformado y el París subvertido”. La afirmación realizada por Augé —cuyo principal interés radica en el hecho de que podemos extrapolarla a cualquier realidad urbana— permite poner de relieve un hecho: “El París que no ha cambiado, al menos a mis ojos, escapa, tal como sucede con las ruinas, a la historia. Este París está integrado por mis ruinas, es una obra de arte intemporal que, por esta razón, me proporciona el sentimiento de no existir más que para mí”.⁹ Se trata de un París, añadimos, que no se conjuga ni en pasado ni en futuro y cuya temporalidad —su intensidad—, tampoco se verbaliza en presente, sino como presencia, como discurso que sobreviene y que alberga una íntima recuperación simbólica.

La ciudad que no ha cambiado se construye, por tanto, como rebeldía contra la historia, como realidad que moldea nuestra memoria y que, de manera indirecta, nos ofrece la posibilidad de afirmar que hemos vivido y que lo hemos hecho

⁹ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2013, p. 145.

debido a que habitamos en la memoria. En la memoria y en su invención, dado que es desde ella desde nos relatamos y referimos semánticamente, remitiéndonos a la incertidumbre reconstructiva del hubo y del soy, ese juego que, sustentado en la realidad de una ficción y en la ficción de una realidad, se lleva a cabo a partir de la certeza perdurable que ofrece el lenguaje.

Ahora bien, junto a esta ciudad que nos está diciendo que lo sido fue y que en lo sido tuvimos lugar, existe también una segunda ciudad. Se trata de la ciudad transformada. La ciudad que cambia de rostro y muda de faz, la ciudad que crece y se desarrolla y en la que “las excavadoras y la grúas no paran de trabajar”.¹⁰ Su realidad, no cabe duda, es irreal, ya que es idéntica a un todo panurbanizado que, en verdad, es nada. Un todo genérico y sin memoria, en terminología de Rem Koolhaas, que en su vacuidad simbólica no consideramos que deba confundirse con ese margen del que venimos hablando, ya que esa ciudad —idéntica en todas las ciudades y clonada en todas las urbes— se convierte en centro —y en centro solitario— de un discurso homogéneo despojado de afueras y matices.

Finalmente, Augé también delimita una tercera tipología de ciudad a la que califica de subvertida, aunque también podría ser denominada como ciudad infiltrada, es decir, como ciudad que actúa como quinta columna del espacio basura y de su *tabula rasa* conceptual. Tropezamos con esta ciudad y su metástasis urbana cuando la ciudad se deja colonizar e infectar por la ciudad genérica. Por esa ciudad vírica en la que queda abolida la hermenéutica. La propuesta de Augé, en definitiva, nos muestra cómo

tanto desde la ciudad transformada como desde la infiltrada, el resultado que se consigue es similar: lo alcanzado no es más que el desvanecimiento de la ciudad, el desfallecimiento de lo urbano, el olvido del sentido. Un desfallecimiento que, pese a todo, el fuera de plano permite cauterizar y el margen desactivar, haciendo del límite el centro de lo imposible.

¹⁰ Augé, Marc, *op. cit.*, p. 147.

IMPRESSO EM BRASÍLIA EM 2022

