

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

## **Teoría y práctica del comisariado de acción**

---

**Experimento expositivo sobre la horizontalidad en el barrio de Ruzafa**

Tipología 2

Tutores académicos:

Manuel Christoph Horn  
Dr. Wenceslao García Puchades,  
Dra. Nuria Lloret Romero

Valencia, Julio de 2013



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



## RESUMEN:

Buscando una metodología eficaz para la gestión cultural, pensada desde la democracia horizontal, se definen una teoría museológica y una práctica museográfica. Se materializa en un comisariado. Definiendo al paradigma teórico en constante diálogo con su resolución técnica, la metodología aplicada estará basada tanto en la nueva museología, como en la antropología posmoderna. Considera el espacio público como lugar de intervención ideal, siendo parte del entorno natural de los destinatarios de la práctica comisarial. El enfoque propuesto es llevado a una verificación casuística en el barrio de Ruzafa de la ciudad de Valencia, un barrio en proceso de gentrificación. Debido a los constantes cambios en la población del vecindario, el tema expositivo es la localización de la memoria específica del lugar. Los supuestos de la teoría: la polifonía y lo dialógico, son interrogados respecto a su efectividad en el trabajo de campo. Lo polifónico se establece a través de la construcción colaborativa, lo dialógico mediante la representación de la elocución en lo expositivo. En la práctica, la colaboración no acaba de constituirse, así que se recurre a lo dialógico. Finalidad del proceso es contrastar los supuestos de una teoría comisarial, basada en la gestión de la democracia cultural, con su verificación empírica dentro de una metodología cualitativa.

PALABRAS CLAVE: Comisariado, democracia cultural, espacio público, Ruzafa, gentrificación.

## ABSTRACT:

The present work is a definition of a curatorial methodology based on its efficiency on generating cultural democracy. This praxis is conceived through a museological theory and a museographic praxis. Being the theoretic paradigm in constant dialog with its technical resolution, the applied methodology will be based on the *nouvelle museologie* and on the postmodern anthropology. The methodology considers public space as ideal for these interventions for being a part of the natural environment of the addressees. The proposed approach is taken to a casuistical check in Ruzafa's neighborhood, a neighborhood in process of gentrification. Due to the constant changes in the population of the neighborhood, the topic of the curatorial intervention is the location of the specific memory. The proposals of the theory: the polyphony and dialog, are checked out with regard to their efficiency in fieldwork. The polyphony is established through collaborative construction, dialog by the representation of the elocution within exposition. In the praxis, the collaboration fails, so it's based on dialog. Purpose of the process is a confirmation of a curatorial theory, with its empirical corroboration inside a qualitative methodology.

KEYWORDS: Curatory, cultural democracy, public space, Ruzafa, gentrification.



## Agradecimientos

Estas páginas sirven para expresar mis más profundos agradecimientos a todas aquellas personas que ayudaron a gestar este proyecto.

Mis agradecimientos a César y Lourdes por ayudarme a entrevistar a los indefensos peatones de Ruzafa, que aún no sabían la que se les venía encima. También quería agradecer a los titulares de los vídeos con los que me puse en contacto, por haber colaborados con su material fílmico a la resolución final del proyecto.

Me gustaría agradecerles también a David y a Pablo por haberme ayudado a llevar 130 kg de cemento por las calles de Ruzafa.

Por último quería agradecerles a mis tutores la paciencia que han tenido conmigo y el haber pasado por todo este proceso ayudándome a resolver los problemas que han ido surgiendo.



# Índice

---

|          |                              |           |
|----------|------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>Introducción .....</b>    | <b>11</b> |
| 1.1      | Hipótesis .....              | 11        |
| 1.2      | Motivación.....              | 11        |
| 1.3      | Objetivos.....               | 11        |
| 1.4      | Metodología .....            | 11        |
| 1.5      | Estructura del proyecto..... | 13        |

## **Primera Parte: Museología**

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| <b>2</b> | <b>La museología tradicional o histórica .....</b>                                       | <b>17</b> |
| 2.1      | Las principales funciones sociales del museo tradicional .....                           | 17        |
| 2.1.1    | Breve introducción histórica .....   | 17        |
| 2.1.2    | Conservación .....   | 18        |
| 2.1.3    | Investigación.....   | 19        |
| 2.1.4    | Difusión y presentación.....   | 20        |
| <b>3</b> | <b>La nueva museología: Una disciplina antropológica.....</b>                            | <b>25</b> |
| 3.1      | Redefiniciones y acontecimientos que causan la crisis de la museología tradicional ..... | 25        |
| 3.1.1    | La crisis del 68 como precedente de la nueva museología: El caso Tucumán Arde.....       | 25        |
| 3.1.2    | La redefinición del patrimonio .....   | 28        |
| 3.1.3    | Las redefiniciones del museo por el ICOM.....  | 30        |
| 3.2      | La definición de la nueva museología como ciencia antropológica: .....                   | 31        |
| 3.3      | Lo antropológico subyacente a la nueva museología .....                                  | 33        |
| 3.3.1    | El antropólogo como autor: Una reflexión acerca de la distancia correcta .....           | 34        |
| 3.3.2    | La reflexividad de la antropología: El uso del parallax .....                            | 35        |
| 3.3.3    | El relato diálogo.....   | 36        |
| 3.3.4    | La metodología polifónica .....  | 37        |
| 3.4      | El nuevo museo a través de dos ejemplos: .....   | 38        |

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| 3.4.1    | El museo comunitario de Shan-Dany como ejemplo de museo comunitario.....   | 39        |
| 3.4.2    | El Museo de Arte Moderno de Varsovia como ejemplo de nueva museología mediadora con su entorno .....             | 41        |
| <b>4</b> | <b>El comisariado de acción: Un planteamiento museográfico para el espacio público.....</b>                      | <b>43</b> |
| 4.1      | Un comisariado independiente en espacio público: la renuncia a la arquitectura, el encuentro con el público..... | 44        |
| 4.1.1    | La renuncia a la arquitectura.....   | 44        |
| 4.1.2    | El encuentro con el público .....  | 44        |
| 4.2      | Composición disciplinar del enfoque interdisciplinar .....   | 45        |
| 4.2.1    | Lo antropológico como medio de estudio de la comunidad.....  | 46        |
| 4.2.2    | Lo estético como medio de constitución del patrimonio.....   | 46        |
| 4.2.3    | La política cultural del comisariado de acción.....  | 47        |
| 4.3      | Los medios del comisariado de acción .....   | 48        |
| 4.3.1    | La gestión del archivo: Internet como medio.....   | 49        |
| 4.3.2    | Lo local: La presencia en el espacio público.....  | 50        |

## Segunda Parte: Museografía

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| <b>5</b> | <b>Ruzafa: Un análisis del espacio de intervención.....</b>              | <b>55</b> |
| 5.1      | Topografía de Ruzafa: El jardín anexo .....                              | 55        |
| 5.2      | Demografía de Ruzafa: Un paisaje de gentrificación .....                 | 57        |
| <b>6</b> | <b>Disipación memorial: Una práctica del comisariado de acción .....</b> | <b>61</b> |
| 6.1      | Naturaleza del proyecto .....  | 61        |
| 6.2      | Objetivos.....   | 61        |
| 6.3      | Finalidad .....  | 62        |
| 6.4      | Relato histórico del proyecto: Contexto y directrices básicas .....      | 62        |
| 6.4.1    | Enmarcando el monumento público.....                                     | 63        |
| 6.4.2    | En búsqueda dialógica del tema.....                                      | 64        |
| 6.4.3    | Gestión de la memoria fílmica como monumento móvil.....                  | 65        |
| 6.5      | Análisis de la gestión del archivo del archivo del IVAC .....            | 66        |



|          |   |            |
|----------|---|------------|
| 6.6      | El tema propuesto y su relevancia .....   | 67         |
| 6.7      | El destinatario.....  | 68         |
| 6.8      | El contenido de la exposición .....   | 69         |
| 6.9      | El contenedor de la exposición .....  | 70         |
| 6.9.1    | La web.....   | 70         |
| 6.9.2    | El <i>monumento móvil</i> .....   | 70         |
| 6.10     | Duración y reutilización.....   | 71         |
| 6.11     | Ubicación .....   | 71         |
| 6.12     | Diseño de la exposición .....   | 71         |
| 6.12.1   | Diseño del contenedor-soporte <i>monumento móvil</i> .....  | 71         |
| 6.12.2   | Diseño del contenedor-soporte web.....  | 74         |
| 6.13     | Permisos .....  | 79         |
| 6.14     | Presupuesto.....  | 80         |
| 6.15     | Calendario de ejecución .....   | 81         |
| 6.16     | Evaluación y seguimiento .....  | 82         |
| <b>7</b> | <b>Conclusión .....</b>   | <b>83</b>  |
|          | <b>Bibliografía: .....</b>  | <b>87</b>  |
|          | <b>Índice de figuras, esquemas y mapas .....</b>  | <b>91</b>  |
|          | Figuras .....   | 91         |
|          | Esquemas.....   | 91         |
|          | Mapas.....  | 91         |
|          | <b>Anexo 1: Entrevistas a los vecinos de Ruzafa .....</b>   | <b>93</b>  |
|          | <b>Anexo 2: Tabla de conclusiones de las entrevistas a los vecinos de Ruzafa .....</b>            | <b>105</b> |
|          | <b>Anexo 3: Entrevista telefónica a Nacho Lahoz del archivo del IVAC, 15/07/2013, 11:45 .....</b> | <b>107</b> |
|          | <b>Anexo 4: Permisos IVAC.....</b>  | <b>111</b> |



# 1 Introducción

---

## 1.1 Hipótesis

¿Es posible crear una metodología comisarial que es capaz de crear una gestión horizontal del patrimonio?

## 1.2 Motivación

La motivación que me impulsa a realizar este proyecto es la consideración del arte contemporáneo como una disciplina que ha dejado de perseguir sus objetivos respecto a un público mayoritario. Estando proliferando el estado de democracia cultural en los nuevos medios de una forma cada vez más acelerada, el ensimismamiento del mundo del arte es problemático. Esto ocurre tanto a nivel de grandes instituciones, como el museo, como respecto al creador individual. Aunque aquí retomemos un enfoque museológico, la nueva museología, que se consolida en los 80, solamente dos museos de arte actuales parecen integrarse en las filas de sus defensores: el Israeli Center for Digital Art y el Museo de Arte Moderno de Varsovia. Este hecho me preocupa teniendo en cuenta que lo que la nueva museología pone en el centro de sus preocupaciones es al público y a su función social respecto a éste.

## 1.3 Objetivos

### Objetivos Generales:

- Proponer una metodología tanto museológica como museográfica que se dirija a un espacio/público concreto, eligiendo los propios conflictos propios de este como temática.
- Crear una serie de supuestos museológicos que aseguren una gestión del patrimonio basada en la democracia cultural.
- Realizar una prueba empírica de los supuestos museológicos mediante el caso museográfico.

### Objetivos específicos:

- Enriquecer la vida del espacio público mediante intervenciones expositivas.
- Proponer dinámicas colaborativas que inciten a la reflexión plural sobre el patrimonio.

## 1.4 Metodología

La investigación parte de una metodología cualitativa prestada de la antropología. Dentro de nuestra estructura general, todos los elementos se van triangulando entre ellos. La primera parte, dedicada a la museología y la segunda parte, la museográfica se triangula con las conclusiones como tercer

punto. Dentro del primer apartado triangulamos la museología tradicional con la nueva museología y el aporte alternativo que realizamos: el comisariado de acción. Dentro del segundo apartado ésta relación se establece respecto a estudios sociológicos sobre el barrio de Ruzafa, una práctica museográfica que proponemos dentro del contexto del barrio y las reacciones registradas por parte de los vecinos del barrio. Para éste registro, en un acercamiento antropológico que media entre lo polifónico y lo dialógico -que trataremos en el capítulo-, hicimos un estudio de campo en el que fuimos recopilando testimonios de los vecinos de Ruzafa. En un primer intento mediante un foro web, posteriormente con entrevistas audiovisuales, que también acabaron online. Las entrevistas son recopiladas para un pequeño estudio sobre los problemas del barrio según sus habitantes. La mayoría de ellos ya en proceso de solución por fuerzas externas. En una contrastación con lo sociológico resultaba que los testimonios no parecían advertir un proceso de gentrificación que según los teóricos estaba teniendo lugar. Concluimos nuestro acercamiento al vecindario con una propuesta comisarial que corre paralela a un estudio teórico sobre la gestión horizontal del patrimonio. En el diálogo de ambas categorías, entendidas desde la nueva museología, se van poniendo en crisis mutuamente, cristalizando la efectividad de unos enfoques sobre otros. Desde la antropología posmoderna, en la que la nueva museología se inscribe, los dos enfoques más útiles para esta gestión parecen haber sido la polifonía y lo dialógico-crítico. Ambos constituyen elementos potencialmente deconstructivos con una autoría fuerte, que reduce los relatos al punto de vista del autor. Nuestra búsqueda metodológica se basa en quebrar esta situación.

En este sentido el primer capítulo del presente trabajo enfrenta a las principales funciones concebidas por la museología tradicional a críticas desde el ámbito de la antropología posestructuralista y la pedagogía crítica. En el segundo capítulo nos basamos en los elementos de la museología que o bien a través del enfrentamiento, como en el caso de la crisis del 68, o bien desde el propio campo de conocimiento, como a través del organismo del ICOM, ponen en crisis a las concepciones de la museología tradicional. La nueva museología surge como paradigma en oposición que se define como antropológico frente al anterior paradigma historicista. Por ello en el apartado final del capítulo nos basaremos en las metodologías de la antropología posmoderna. En el cuarto capítulo propondremos una metodología propia que podría estar inscrita en la nueva museología, mediante la cual, basadas en la antropología posmoderna, la estética y la política cultural, iniciamos la parte museográfica. En el quinto capítulo nos basaremos en análisis urbanísticos y sociológicos del barrio de Ruzafa para determinar un proceso de gentrificación. Y finalmente, en el sexto capítulo propondremos la resolución técnica de la metodología museológica propuesta en el cuarto capítulo. Por último, calificar nuestra modalidad comisarial de investigación de acción significa planificar la transformación de la acción social en patrimonio. De ésta forma el fin último de una exposición de acción consiste en despertar la convicción de un bien común del cual el destinatario, como actor

social, es partícipe en la gestión. De esta forma se le brindará la oportunidad de concebir, a través de su propia creatividad, el potencial transformador que ésta alberga.

### **1.5 Estructura del proyecto**

El presente proyecto está dividido en dos bloques que se corresponden a la museología como marco teórico y a la museografía como planteamiento expositivo.

La parte dedicada a la museología consta de tres capítulos: El capítulo 2 es el punto de partida del enfoque teórico, está dedicado a la museología tradicional; El capítulo 3 está dedicado al movimiento de la nueva museología y a la antropología posmoderna que lo subyace; en el capítulo 4 recogemos las aportaciones de la nueva museología y de la antropología posmoderna para proponer un modelo de comisariado dirigido al espacio público y a la web, que pretende un acercamiento a la democracia cultural: el comisariado de acción.

La práctica museográfica, tratada en la segunda parte, parte del análisis del espacio público de Ruzafa (capítulo 5), para después describir en el sexto capítulo la materialización de nuestro enfoque expositivo.



## **Primera Parte: Museología**





## 2 La museología tradicional o histórica

---

El modelo de museo hegemónico es aquel concebido bajo el paradigma de la museología tradicional. En este capítulo analizaremos su evolución atendiendo a las principales funciones que constituyen el enfoque de esta disciplina: la conservación, la investigación y la difusión y presentación. Contraponemos la comprensión del museo tradicional a ejemplos de las más habituales críticas formuladas a partir de los años 80, momento en el que frente a lo histórico se va volviendo más importante lo antropológico y frente al eje vertical-temporal el eje horizontal-espacial. Estas críticas generadas por y consecuencia del debate posmoderno se corresponden a la crítica poscolonial de la antropología (McEvelley) y a la pedagogía crítica (Carla Padró). Éstas delatan los mecanismos del museo como autoritarios y monológicos, críticas en las que profundizaremos en el capítulo 3.

### 2.1 Las principales funciones sociales del museo tradicional

#### 2.1.1 Breve introducción histórica

Aunque el museo tal y como lo conocemos hoy en día surge de los planteamientos de la ilustración combinados con las ideas de democracia cultural de la revolución francesa, podemos encontrar numerosos precursores históricos, que normalmente tuvieron su origen en el afán del coleccionismo. Entre ellos en nuestra cultura destacan los templos griegos, que solían tener su propio tesoro abierto al público general<sup>1</sup>; la pinacoteca romana, que destaca por ser muestrario de bienes adquiridos mediante las conquistas, pero también como lugar de discusión filosófica, se acentúa el intercambio económico y la privacidad de las colecciones<sup>2</sup>; los tesoros eclesiásticos, formados por donaciones de los devotos y finalmente las cámaras de las maravillas, los gabinetes y las galerías del renacimiento y del barroco<sup>3</sup>. Estos últimos surgen del afán del humanismo italiano de recuperar la antigüedad durante el renacimiento.

En el siglo XVII cambia la imagen del mundo debido a “una revolución intelectual, la llamada «crisis de la conciencia europea», que conlleva la sustitución de los viejos conceptos tradicionales por el predominio de la razón. Esta característica, es decir, el conocimiento a la luz de la razón, se materializará durante el siglo XVII en el espíritu enciclopedista”<sup>4</sup>. Aunque siempre entendido desde el nacionalismo, es el momento en el que los museos, conducidos por “un deseo de especialización”<sup>5</sup> adquieren sus aún vigentes valores culturales, políticos y pedagógicos. A la tendencia enciclopedista

---

<sup>1</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, p. 46-55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 46-55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 46-55.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 55.

del museo se le suma la Revolución Francesa, gracias a la cual en la comprensión del museo adquirió especial importancia el concepto de lo público.<sup>6</sup> Es la etapa en la que el museo es entendido desde la construcción histórica.

Desde este momento y hasta la mitad del siglo XX, el museo ha ido desarrollando las tareas consideradas fundamentales a través de la herencia enciclopedista y de la Revolución Francesa: conservar, presentar, investigar y difundir el patrimonio cultural.<sup>7</sup>

### 2.1.2 Conservación

La columna vertebral del museo tradicional es su colección. Esto se debe a que los restos materiales de cada época de la humanidad incorporan un supuesto acceso más objetivo a las condiciones de vida de este momento que otros medios escritos. Son considerados cultura material, cuerpo al que en un posterior estudio se le aplica un relato histórico que contextualiza e informa sobre las sociedades de su momento de origen. En este sentido la colección es una disposición de estos objetos de importancia histórica que por el camino han perdido la función y el contexto originales, pero al ser expresión de una necesidad, a la cual el objeto es la respuesta, ambos elementos quedan reconstruidos como testimonio.<sup>8</sup>

El conjunto de estos testimonios es lo que conforma un patrimonio necesitado de conservación para la posterioridad. De la colección dependen las demás funciones del museo tradicional. Ésta está constituida por su significado de “alguno de los diversos niveles socioculturales: que puedan admitirse dentro del conjunto más expresivo de las manifestaciones humanas, de su integración en el patrimonio de la Humanidad, de su valor educativo y estético, y de su capacidad para explicar períodos o momentos reveladores del desarrollo de la civilización humana”<sup>9</sup>. Es discutible hasta qué punto es verificable si el valor es preexistente o si es generado por el propio museo. En cualquier caso el afán de conservar la colección como elemento esencial de la museología tradicional ha llevado a considerar al público como “poco más que un problema de seguridad”<sup>10</sup>. Entra en conflicto su función de difusión con su función de conservación. Volveremos sobre este conflicto en el capítulo 3. Por ahora solamente destacar que, en esta dialéctica, el museo tradicional se decanta por la conservación.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 150-1.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 325.

### 2.1.3 Investigación

Probablemente heredera del concepto de la discusión filosófica de la pinacoteca latina, pero filtrada por el espíritu científico enciclopedista, la investigación está basada en el registro y la clasificación de los diferentes objetos que componen una colección.

Según Alonso Fernández las tareas previas a la investigación, a cargo de los conservadores para comprobar la viabilidad de incorporación en la colección, son la identificación, datación y autenticación de los objetos.<sup>11</sup> Posteriormente la investigación consiste en ordenar la información, incluyendo las tareas de registro, inventario, control de los movimientos de los objetos y catalogación.<sup>12</sup> En este sentido la definición de investigación se aplicaría a un nivel museográfico, es decir, desde dentro del museo como técnica para servir a su colección.

Otra forma de entender la tarea de investigación es siendo el propio museo el objeto de estudio científico, campo epistémico denominado museología tradicional. A éste se le aplicaría la “totalidad de aspectos y cuestiones [...] de un sistema específico de principios y aplicaciones de valor universal –es decir, proporcionar el conocimiento científico de la realidad museística-”<sup>13</sup>. Teniendo en cuenta dicha extrapolación de lo concreto: las colecciones, a lo universal: el museo como arquetipo; la museología tradicional genera un sistema supeditado: la museografía, que se encarga de la aplicación técnica y tecnológica de la museología para solventar el tránsito de lo abstracto hacia lo práctico. Según Alonso Fernández “para la museografía [...] el museo es un objeto físico en el que aplica cuantos principios y objetivos sistematiza la museología mediante unas técnicas cada vez más especializadas en las diversas áreas en las que interviene”<sup>14</sup>.

El espíritu ilustrado influyó en el concepto de la pinacoteca latina en cuanto a catalogación de los saberes. Bebiendo de lo universal de forma estrictamente vertical y no dialógica, la museología dicta a la museografía en sus diferentes especialidades como materializar sus ideales. La catalogación implica división de los saberes, tanto a nivel museográfico, como en cuanto a nivel de las colecciones. En este sentido la museografía tradicional, igual que la investigación de las colecciones, acaba estudiando bajo el escudo del saber legitimado científico al objeto solamente desde un punto de vista único, excluyendo relatos alternativos sobre una misma materia.

A partir de una actividad pedagógica por parte del Máster de Museología de la Universitat de Barcelona, Carla Padró constata los siguientes hechos respecto al diálogo entre investigación y exposición. Para ello usa tanto metodologías de la pedagogía, como de la museología crítica.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 33.

- (1) A la museología (incluyendo la nueva) no le interesa tanto autoanalizar su propio discurso, cómo contar verdades, ya que la institución se presupone legitimada a contarlas, así que el cuerpo expositivo sirve a la verdad, y lo importante es cómo contarla.<sup>15</sup> La interrelación de los diferentes agentes en la producción de una exposición (economía, cultura e investigación) genera un relato que en muchos casos gira alrededor de la autoreferencialidad y el prestigio y no alrededor de los intereses del público. Es por ello que la forma de presentar el relato único producido suele corresponderse en forma también a un producto de reproducción constante, sin visión para sus propias alternativas.<sup>16</sup>
- (2) La transmisión del museo tradicional presupone contar relatos objetivos, pero el propio aparato de la objetividad estructuralista no tiene en cuenta a los implicados y al papel que juegan. Es por ello que el museo, o sus exposiciones, requeriría un giro hacia lo subjetivo que permitiera incorporar al espectador (o al artista), dentro del sentido del relato narrado.<sup>17</sup>
- (3) La práctica del relato objetivo construido en la fase de la investigación es aquello primordial a transmitir durante la exposición. Puesto que las subjetividades implicadas en el proceso de investigación no son tenidas en cuenta bajo el pretexto de la objetividad, la investigación se sobrepone en importancia al aparato expositivo, que estaría al servicio de la primera.<sup>18</sup>

Podemos constatar en el análisis de Padró una fuerte jerarquización de tareas en el museo tradicional; que genera antagonismos y subordinaciones disfuncionales.

#### 2.1.4 Difusión y presentación

El método principal de difusión del museo tradicional es la exposición, siendo al mismo tiempo la forma en la que se presentan los objetos contenidos en una colección. Requiere una exhausta investigación enciclopédica anterior que culmina en un relato que tiene lugar en la información adicional provista al público, pero también en el espacio blanco e indefinido entre pieza y pieza. En este sentido la ambigüedad generada por el propio mecanismo de difusión tradicional del museo debe ser reducida a un mínimo, propiciando la construcción de un relato sólido y bien definido.

Alonso Fernández define las funciones de las exposiciones de la siguiente manera:

“[...] simbólica, cuya finalidad de glorificación religiosa y política ha estado unida normalmente en casi todas las civilizaciones y culturas al valor ostentativo de los objetos; la comercial, unida lógicamente al

---

<sup>15</sup> PADRÓ, Carla, «Museus i educació: cartografia d'un cas», p.27.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

valor de mercancía; la documental, íntimamente ligada al valor informativo o científico de los objetos [...]. Y, por último, la estética, unida al valor artístico de las obras”<sup>19</sup>.

Definiendo el objeto expuesto como “performance lingüístico”<sup>20</sup>, designamos el estado de éste tras haber perdido su contexto original, siendo introducido en uno ajeno en el que se convierte en parte de una narración. El contexto nuevo se genera mediante el relato construido con la suma de todos los objetos expuestos, aplicándole a lo singular un denominador común inducido por el discurso.

El control del relato para transmitir un mensaje nítido y claro sobre un contexto concreto, es la lucha por el control sobre la ambivalencia de las relaciones asociativas del público. La autoría del mensaje tomado por auténtico frente a todos los demás ha sido duramente criticado en numerosas ocasiones, tal y como nos muestra McEvilley:

En el catálogo de *Magiciens de la Terre*<sup>21</sup>, el autor define la función social de la exposición atendiendo al campo concreto del arte, para defender a la así llamada primera muestra multicultural, frente a un modelo históricamente excluyente. Parte de uno de los grandes centros de arte, el Centre Georges Pompidou:

El arte tiene como principal función social la definición del yo colectivo y su redefinición de conformidad con la evolución de la colectividad [...]. La exposición, por su parte, es una tentativa ritual de agrupación de una comunidad en torno a una definición de sí misma, ya se trate de una comunidad reciente o de una establecida tiempo atrás, para examinar profundamente las obras de arte de la cultura que se permite resaltar la visión que ha tenido de sí misma en cada época. Un museo en tanto que depositario de tal o cual época, ilustra la imagen que la cultura tiene de sí, una imagen históricamente estratificada [...]. Cada objeto sugiere definiciones, pero mientras no se exponga, esas definiciones permanecen aletargadas. La exposición es lo que activa el poder de la definición y lo canaliza. El objeto expuesto se aísla de la materia que rodea las cosas y se sitúa para proyectar una determinada afirmación de la identidad que rodea a todo sujeto, introduciendo en su campo sólo cuanto le concierne directamente.<sup>22</sup>

A partir de estas definiciones, McEvilley construye una ardua crítica a dos niveles de la exposición artística que usaremos aquí como ejemplo de no conformidad con el modelo museológico tradicional. Esta crítica incluye un análisis sobre los elementos constitutivos de su funcionamiento,

---

<sup>19</sup> ALONSO FERNANDEZ, *op. cit.*, p. 202.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>21</sup> *Magiciens de la Terre* es considerada la primera exposición multicultural. Jean Hubert Martin, director del Centre Georges Pompidou, antropólogo y comisario de esta exposición, intenta superar la definición excluyente del arte dentro de un museo de importancia nacional. De esta forma el planteamiento era yuxtaponer obras de artistas contemporáneos a otras obras susceptibles de ser consideradas arte de forma horizontal.

<sup>22</sup> MCEVILLEY, «Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra», p. 358.

que vincula diferentes agentes del museo y de la sociedad en un sentido más amplio. Diferencia entre exponer lo propio (lo occidental) y exponer lo ajeno:

(1) Para McEvelley la muestra de los objetos artísticos de la cultura occidental se basa en una serie de objetos de una comunidad de gusto hegemónica. Esta comunidad excluye de forma descalificativa a todos aquellos que no pertenecen a ella, negándoles el estatus de humano, puesto que dentro del pensamiento platónico el gusto es una analogía latente del alma.

De esta forma lo hegemónico ejerce una *autonormalización* mediante su delimitación y exclusión. Esto se nos presenta en una exposición mediante los valores de veracidad y universalidad en el discurso. En tanto la estructura de poder así ejercida es por un lado una definición económica en lo sociocultural y por el otro una nacionalización del trabajo individual. Ejemplo de este hecho sería la asociación del expresionismo abstracto a la muestra de la emergencia de la hegemonía estadounidense frente al realismo soviético, tanto a nivel de los precios astronómicos de los cuadros producidos por los integrantes del movimiento (lo económico), como por el imaginario de poderío cultural asociado (sociocultural). Éste es proyectado sobre el movimiento como expresión nacionalista por excelencia (nacionalización).

El cubo blanco, que también es una abstracción -siguiendo el ejemplo del movimiento artístico anteriormente mencionado- transmite los valores de universalidad y eternidad, estableciéndose como modelo canónico de exposición del arte moderno. Transmite la idea de inalterabilidad, cualidad que lo hegemónico presenta como interrupción del cambio, un fetiche/contexto que parece querer transmitir el poder ilimitado a la sociedad occidental a la que representa mediante el contenedor que usa para exhibir su cultura.<sup>23</sup>

(2) *Lo otro* simbólicamente estaría expuesto como la conquista del fetiche ajeno de forma análoga a la conquista militar imperialista. De esta forma los occidentales mostrarían su superioridad frente a las culturas conquistadas, llegando hasta a explicar desde su supuesta perspectiva privilegiada el significado del objeto expropiado.

Así el objeto quedaría introducido al fuera del contexto que es el museo, haciéndose eco de la suposición occidental de estar contextualmente absuelto. Con la pretensión de universalidad, los criterios de calidad se superponen al objeto definido según ideas muy diferentes a las concebidos en su lugar de origen. Robando el relato del otro para contarlos por él en la propia terminología.

McEvelley hace una dura crítica a los supuestos implícitos de la exposición del museo tradicional, rompiendo los cajones establecidos entre las diferentes funciones e intentando ver el museo de forma panorámica, pasando de una lectura puramente historicista de la museología a la inclusión de

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 357-62.

lo antropológico y por lo tanto trae la exposición al presente en una exposición horizontal, frente al eje lineal y vertical, en el que se ubicaba la museología hasta entonces.

El amplio abanico de críticas que se abren frente a los supuestos del museo tradicional hace evidente una paulatina necesidad de visitar sus postulados. Sea por un mecanismo imperialista implícito en la concepción del museo o por el deseo autoritario de fijar el propio punto de vista como la verdad. En todos los casos estas críticas se pueden inscribir dentro de un deslizamiento de la concepción museológica histórica a la antropológica, que queda recogida en la nueva museología como uno de los mayores defensores de este enfoque.

La jerarquización que se establece entre la museología como teoría y la museografía como técnica, como también entre sus diferentes funciones, llega a veces hasta caer en antagonismos. A partir de los años 70 se recoge un replanteamiento general de diferentes teorías opuestas a los planteamientos de la museología tradicional en forma de la nueva museología. Se trata de un intento de poner a la comunidad, a la que sirve el museo, en el centro de sus planteamientos y darle un enfoque transdisciplinar a las diferentes tareas para alcanzar este objetivo.



Esquema 1: *La museología tradicional.*



Esquema 2: *La nueva museología*





### 3 La nueva museología: Una disciplina antropológica

---

En este capítulo analizaremos cómo bajo el nombre de “nueva museología” se instauran una serie de prácticas antagónicas a la museología tradicional, en la medida en que sitúan al espectador en el centro de sus planteamientos. Este enfoque implica entender la museología a partir del punto de vista antropológico y no histórico, propio de la museología tradicional.

Según Alonso Fernández, el surgimiento de la nueva museología está estrechamente relacionado con una actitud antimuseística en el seno de la *crisis del 68*. En este sentido surgiría como una respuesta a las críticas recibidas por la sociedad respecto a un mecanismo hermético que la excluye en sus planteamientos. También se le atribuye un destacado papel en la formación de esta corriente teórica a Georges Henry Rivière, primer presidente del ICOM, bajo cuya influencia la definición de museo poco a poco va abarcando más espacios culturales de los previamente considerados. Análogamente se abre el debate sobre cómo definir las características que confieren el estatus de patrimonio a una serie de objetos y qué autoridad está legitimada para definirlo como tal. Como veremos, estas dos definiciones se constituyen de forma recíproca ante las teorías de la nueva museología. Finalmente nos enfrentaremos a la problemática de la objetivación del objeto de estudio que tiene lugar en la antropología, un efecto secundario poco deseado por parte de esta ciencia. Pondremos a prueba el enfoque de la antropología posmoderna a partir de dos casos prácticos basados en la nueva museología.

#### 3.1 Redefiniciones y acontecimientos que causan la crisis de la museología tradicional

Para entender la causa de las paulatinas redefiniciones entorno al museo, que darán lugar a la nueva museología, es necesario entender cómo cambia el concepto del patrimonio para adecuarse a una sociedad en proceso de democratización y a los retos postestructuralistas. Estas redefiniciones implican el giro hacia lo antropológico anteriormente mencionado, giro que se puede ver en la acción patrimonial de Tucumán Arde que trataremos a continuación. Plantean dos cosas: la primera es cuestionar la autoridad que designa la concesión del estatus patrimonial. La segunda es la gestión de un público activo que supere las limitaciones del caso Tucumán Arde en cuanto a autoría cerrada del discurso comunitario.

##### 3.1.1 La crisis del 68 como precedente de la nueva museología: El caso Tucumán Arde

El relato de la acción colectiva Tucumán Arde generalmente es explicado desde dos vertientes divergentes: por un lado la historia del arte lo concibe como obra de arte conceptual, viendo todo el

proceso como pura crítica a las instituciones a partir del arte, vaciando, como critican los detractores de esta teoría, el contenido político, local y concreto explícito de esta práctica, para convertirlo en pura praxis artística que usa la tautología como arma. Adversa a esta teoría está la lectura que propone a Tucumán Arde como “búsqueda de una expresión artística que tuviera la eficacia de un hecho político violento”,<sup>24</sup> lectura acuñada por Nestor Canclini, en la que confluye vanguardia política con vanguardia artística. No obstante, en este apartado propondremos y argumentaremos una lectura desde el ámbito de lo museográfico, proponiendo el hito artístico del 68 como ejemplo de *anti-museísmo* y por lo tanto como práctica opuesta al museo tradicional y sus concepciones, cuyo enfoque desencadena y acelera, conjuntamente a prácticas semejantes del mismo contexto temporal, el replanteamiento del museo por parte de la nueva museología.

El caso Tucumán Arde tiene lugar en los momentos convulsos de la década de los 60 en Argentina. La política de Kennedy lanza la Alianza para el Progreso para frenar el avance comunista en el cono sur, bajo la cual, con el objetivo de aumentar la productividad, se instauran una serie de políticas reformistas en América Latina bajo la supervisión de EEUU.<sup>25</sup> En Argentina en concreto la dictadura militar usó la provincia de Tucumán como referente de un crecimiento económico bajo el supuesto de la industrialización. La realidad de la provincia era el creciente desempleo al pasar el cultivo y fabricación local a manos de unos pocos propietarios.<sup>26</sup>

De esta forma Tucumán Arde se manifiesta como una acción colectiva de contrainformación, que se opone a la visión de los medios oficiales. Los objetivos que plantea Merge para la inscripción en el arte de vanguardia nos serán de igual utilidad para darle la lectura de una acción patrimonial:

1. Recopilación y estudio del material documental sobre la realidad social y cultural de Tucumán.
2. Confrontación y verificación de la realidad tucumana a través de una visita en el terreno.
3. Presentación del material en conjunto con la CGT (Central General de trabajadores), todo el material recogido es ocupado en un documental.
4. Se cierra el proceso de información acerca del problema social de Tucumán.<sup>27</sup>

En este sentido la acción Tucumán Arde buscaría un nuevo público bajo el nombre de “arte revolucionario para una cultura del pueblo”<sup>28</sup>. La lectura de acción patrimonial oposicional debe de ser tenida en cuenta respecto a Tucumán Arde, puesto que no solamente incluye producción y

---

<sup>24</sup> MERGE, Juan Carlos, «La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde», p. 55.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>28</sup> VINDEL GALOMAL, Jaime, «De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de las transformaciones históricas de la relación entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta», p. 205.



Esquema 3: *Acción patrimonial Tucumán Arde.*

documentación de imágenes, sino más allá también comisariados en las sedes de la CGT en Tucumán y Buenos Aires y en espacios públicos.

- (1) Podemos ver como la primera acción realizada, incluso anterior a los pasos descritos por Merge, es definir un patrimonio sobre el cual llevar a cabo las futuras investigaciones. Más que significarse a sí mismo, este patrimonio representa de forma metonímica la situación Argentina como nación y la divergencia entre la información a través de los medios de comunicación oficiales y la documentación recogida por los artistas. En este sentido la eliminación del contexto original también tiene lugar en la acción.
- (2) Posterior a la elección del presente de Tucumán como patrimonio, con sus implícitos simbólicos y su potencial cambio de contexto, se procede a la investigación. En ésta se documenta y estudia de forma interdisciplinar (con ayuda de sociólogos, por ejemplo) todo lo referente a las condiciones de vida de la provincia, para después convertir el conocimiento adquirido en imágenes. En otras palabras la investigación previa genera la colección a exponer.
- (3) Finalmente se presentan las conclusiones extraídas -mediante el formato exposición- en un espacio también simbólicamente cargado como lo es la CGT. El nuevo contexto de la exposición es generado, abandonando las imágenes sus diferentes significados concretos y siendo recontextualizadas dentro de un marco obrero de izquierdas. El trasvase metonímico anteriormente mencionado queda claramente integrado en una estructura oposicional.

En resumen, Tucumán Arde es una acción de contrainformación (*Esquema 3*), que quiere radicalizar una serie de prácticas culturales. Siendo asociada a una práctica museográfica, encuentra su valor en una visibilización de un relato alternativo al discurso propagandístico hegemónico del régimen de Onganía. Al preocuparse por la comunidad como un elemento central en la transmisión de la función de lo expositivo, trata de hablar en un lenguaje comprensible para sus constituyentes enfatizando la preocupación por los problemas locales. Esta es contraria al relato hegemónico transmitido desde valores universales.

Aun así hay que tener en cuenta que el proyecto parte de una jerarquización muy pronunciada entre el espectador y el colectivo de creadores. Si bien, aunque no parte de la expresión individual del artista/comisario, sí que genera un frente de especialistas frente a dos tipos de colectivos: el primero sería el sujeto declarado patrimonio para defender una serie de valores, el segundo el visitante de la exposición que debe ser instruido sobre la verdadera situación de Argentina (a través de la de la provincia de Tucumán).

De acuerdo a Videll Gamonal estas “formas de jerarquización que objetualizaban al espectador; una estructura comunicativa en la que el intelectual se posicionaba como «vocero de la Revolución»”<sup>29</sup>, se traducirían en reflexiones posteriores a principios de los años 70 en la búsqueda del “arte socialista”<sup>30</sup>, en la que la coproducción con el espectador aseguraría la verdadera “cultura del pueblo”<sup>31</sup>. Paralelamente, estos mismos planteamientos serían traducidos en una serie de redefiniciones más abiertas por parte del ICOM en la museología y posteriormente en la nueva museología. La brecha entre especialista y la *verdadera cultura del pueblo* continúa siendo tema de discusión en diversas propuestas de gestión.

### 3.1.2 La redefinición del patrimonio

La definición del patrimonio es compleja, puesto que es un concepto que adquiere todo su significado dentro de su contexto de origen. De esta forma el patrimonio está constituido de una “selección de objetos a los que se les otorga una serie de cualidades superiores, que justifican la necesidad de conservación y transmisión para generaciones futuras”<sup>32</sup>. La naturaleza del patrimonio es la de constructo social, en el que se legitiman esta serie de cualidades superiores. Por ello son mutables.

Llull Peñalba describe tres momentos históricos en cuanto a la concepción del patrimonio, que corren análogos a las diferentes concepciones históricas del museo (capítulo 2): el primero, es la concepción de patrimonio como coleccionismo de bienes medidos en el sentido económico y de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 204-5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>32</sup> LLULL PEÑALBA, Jossué, «Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural», p. 180.

propiedad individual. Considera que esta definición del patrimonio heredada de la época clásica continuó vigente a grandes trazos hasta una redefinición elaborada por los estados-nación, cuya primera aparición tuvo lugar después de la revolución francesa.<sup>33</sup> Allí convergen las ideas del rigor científico enciclopedista de la ilustración con los postulados democráticos de los revolucionarios para generar el ideal de una colección accesible a todo el mundo, socorrida por ideas pedagógicas para garantizar este acceso. Aun así el hecho probablemente más remarcable de esta concepción de patrimonio es la utilidad de glorificación del estado-nación. Los esfuerzos por parte de los diferentes estados estaban centrados en construir un relato del pasado glorioso de cada uno de ellos, así el concepto de patrimonio se convierte en el lugar de lo nacionalmente compartido.<sup>34</sup>

El proceso que nos guía hacia la modernidad puede ser descrito por un acceso cada vez más mayoritario a la cultura. Lull Peñalba señala dos tendencias en este mismo proceso inscritos en la actualidad: por un lado describe una situación en la que el patrimonio se ha vuelto omnipresente y en ocasiones se ha convertido en producto del consumo compulsivo de bienes culturales globales, generalmente combinados con una mala gestión del acceso a la información. El sociólogo propone, oponiéndose a esta tendencia, una incorporación de la propia población en la definición de su patrimonio local y por lo tanto, aquello que ésta considere importante de preservar para la posteridad.<sup>35</sup>

Por el otro lado nos encontraremos con una tendencia bastante más afín a la nueva museología, a la que volveremos más adelante. Concibe el museo para y desde lo local sirviendo a la comunidad en la que se encuentra.

Por un lado nos encontramos frente a unas instituciones, que velan por definir el patrimonio como algo global, que no se define dentro de ningún contexto en absoluto y por el otro, ante instituciones que definen aquello que es patrimonio sobre todo a través del microcontexto concreto, negociando con los integrantes de la comunidad representada a que ponerle el calificativo de bien cultural. Este segundo movimiento va más allá de lo planteado en la acción Tucumán Arde, puesto que no considera al patrimonio como lo otro, sino como lo propio con derecho a la autodefinition.

Pero hay que remarcar un hecho importante aquí: considerar el estatus de patrimonio como negociable con la comunidad implica que lo patrimonial nunca está definido a priori y que nunca acaba de estar definido definitivamente. El concepto de patrimonio es construido frente a una serie de características y valores que lo legitiman. La autoconciencia actual de esta circunstancia es lo que convierte el patrimonio en un significante abierto, aplicable a cualquier categoría de objetos e información, que abierta al diálogo, constata el hecho de la sucesión de un modelo patrimonial histórico a uno antropológico y pensado a partir del presente.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 182-6.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 188-91.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 191-204.

### 3.1.3 Las redefiniciones del museo por el ICOM

Con la finalidad de hacer del museo un instrumento de “desarrollo y dinamización social”<sup>36</sup>, es necesaria la creación de un museo más interdisciplinar y “permeable”, “receptor de los cambios sociales de nuestros tiempos”<sup>37</sup>. El primer caso: la interdisciplinariedad, es necesaria al poner en contacto todas las áreas de conocimiento necesarias para la constitución del patrimonio bajo el techo de la museología, puesto que este como bien negociable, puede adaptar tantas formas y contenidos, que cualquier disciplina quedaría desbordada. El segundo: la permeabilidad, para no convertir el museo poco a poco en un atavismo o *museo-mausoleo*, desentendido del público y por lo tanto ajeno a su función social.

La expectativa general de la museología tradicional descansaba en una definición de museo delimitadora respecto a la apertura de la definición de patrimonio. Si el bien material gestionado por la institución puede adoptar cualquier forma, es la definición de museo la que debe acotar. Pero la realidad de los años 70 es otra.

Georges Henri Rivière, como propulsor de la definición de museo del ICOM de 1974, aporta una dimensión más abierta, antropológica y socialmente más influyente<sup>38</sup>. Así que en lugar de limitar al contenedor de la ciencia, lo amplía y desborda, pero remarca el compromiso social de la institución:

El artículo 3 de los estatutos del ICOM define como museo a “toda Institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, de educación y de deleite”<sup>39</sup>. La definición del año 74 se habrá ampliado a “Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio educación y deleite testimonios del hombre y su medio”<sup>40</sup>.

Llama la atención, contrastando las dos definiciones, que la segunda ya anuncia un giro hacia el público en cuanto a funciones. Hace parecer la definición del 47 como la de una entidad ensimismada, que resuelve sus tareas; sin tener en cuenta la funcionalidad de preservar dichas colecciones, ni en nombre de quien lo hace. El segundo elemento a remarcar aquí es lo difuso de la definición de lo *museable*, cualidad análoga a la cuestión patrimonial. Los testimonios del hombre y de su medio pueden abarcar ilimitados aspectos.

En la polémica que han generado las definiciones del ICOM a partir del 74 es un elemento central el concepto del museo como significante abierto, que no limita, sino que es inclusivo. El paralelismo entre patrimonio y museo como elementos permanentemente por definir y negociar acaba

---

<sup>36</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luís, *Introducción a la nueva museología*, p. 63.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ, Francisca, «Evolución del concepto de museo», p. 88, citando al artículo 3 de los Estatutos del ICOM de 1947.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 88, citando los Estatutos del ICOM de 1974, título 2, artículo 3.

alcanzando el tercer nivel: El de una museología extensiva y globalizadora, que convierte su propia naturaleza en objeto de estudio. Si lo comparamos con la idea de la museología tradicional, que define al museo y su colección como objeto de estudio, la nueva museología se vuelve autoreflexiva, puesto que tanto la definición de su objeto tradicional, como la de lo potencialmente perteneciente a la colección, se han desbordado.

Hernández Hernández ve en esta circunstancia una abertura hacia la comprensión del museo como “medio de comunicación de masas”<sup>41</sup>; que en pleno proceso de “museificación”<sup>42</sup> remarca la transición del carácter sagrado de la institución al museo-mercado. Ante este imperante consumismo cultural las diversas formas no delimitadas del museo dan cobijo a instituciones *pseudo-museísticas* como Disneylandia<sup>43</sup>.

Pero las definiciones del ICOM remarcan como objetivo del museo un uso social del mismo. También insisten en la ausencia de lucro. No es de extrañar que la nueva museología ponga al público como elemento central de sus estudios, es con quien negociar la definición del patrimonio, aquel a quien el contenido del museo va dirigido y el destinatario último del medio museológico. Para ello la ciencia investiga la naturaleza comunitaria de su destinatario a través de la antropología, pero ¿cómo define la nueva museología su enfoque antropológico y cómo lo justifica?

### **3.2 La definición de la nueva museología como ciencia antropológica:**

Frente a una sociedad en constante cambio, la nueva museología se define como una ciencia de acción de orígenes antropológicos. Es un instrumento de desarrollo y dinamización social, que canaliza a través de la priorización de la exposición y difusión, un espacio interactivo de estudio del público. Agrupados bajo este enfoque, que se consolida en los años 80<sup>44</sup>, los principales museólogos<sup>45</sup> reclaman una renovación museológica basada en un modelo sociológico/antropológico cuyas características son la circularidad, abertura y multidisciplinaridad frente a un modelo histórico que ha demostrado ser lineal y restrictivo.<sup>46</sup> Hay que decir que todo el movimiento surge de la oposición al modelo tradicional y por ello presenta características muy diversas que a veces son

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 87,

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>44</sup> Se considera como fecha de consolidación el hito que marcaron las reuniones del ICOFOM el año 1980 en México en los que se discuten los planteamientos del ecomuseo y de la nueva museología dentro del comité. Hecho que ya se venía anunciando desde la década de los 70, un importante hito aquí fue la Declaración de Santiago del año 1972 en Santiago de Chile considerado el punto de partida de la nueva museología. Otro dato relevante para considerar el movimiento consolidado el año 1980 es la publicación de «Nouvelle muséologie» en la *Encyclopædia Universalis*.

<sup>45</sup> Estos son André Desvallées, Nicolas Allain, Hughes Varine-Bohan, Vinos Sofka y de una siguiente generación de museólogos Marc Maure, Miriam Arroyo, Nancy Fuller, Pierre Mayrand, Mario Moutinho, René Rivard, Françoise Wasserman.

<sup>46</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Introducción a la nueva museología*, p. 40.

difíciles de unificar. Preguntándose por la realidad de la operatividad social del museo, estos autores proponen como objeto de estudio no el museo, sino una autoreflexión acerca de la museología misma, en la que el museo deviene el lugar empírico en el que realizar los experimentos para determinar: “una agenda de valores a seguir”<sup>47</sup>. Este enfoque propone el museo como medio para contener elementos de un *todo museable*<sup>48</sup>. Es una visión extensiva y globalizadora del patrimonio que es potencialmente objeto del museo. Vemos aquí la influencia que ejerce la definición abierta del museo por parte del ICOM, como también la del patrimonio como constructo social.

La autoreflexión de la museología privilegia especialmente las exposiciones, puesto que éstas son el espacio de diálogo entre el patrimonio, la comunidad y los investigadores. La comunicación con el público se convierte en la metodología para sacar conclusiones para futuras exposiciones. También es la forma de hacerle llegar los valores patrimoniales previstos a los integrantes de la comunidad. La nueva museología deviene ciencia dialógica, o “de acción”<sup>49</sup>.

Este diálogo también es aplicable a la relación que tiene la nueva museología con la museografía. Siendo ésta última una técnica de ejemplos concretos, es efímera y se manifiesta de forma plural. La museología sería la encargada de archivar los diferentes ejemplos museográficos y de integrarlos en el conjunto del cuerpo teórico museológico, puesto que éste es de presencia constante y unificadora. La nueva museología es un sistema de análisis y de registro que recoge las experiencias museográficas en un cuerpo permanente, analiza los resultados obtenidos por la práctica y extrae conclusiones que pueden volver a ser utilizadas en futuras prácticas museográficas.<sup>50</sup>

El privilegio de la exposición genera un punto de convergencia en la dicotomía entre conservación y exposición. En lugar de buscar la compensación de ambas funciones, la nueva museología se decanta claramente hacia el extremo de la exposición. Pero no por ello acaba siendo un enfoque desequilibrado, sino más bien un equilibrio dinámico frente a uno estático. Esta “tipología viva y participativa para la comunidad”<sup>51</sup> intenta concienciar y negociar acerca del patrimonio y consigue, redefiniendo la exposición como un *banco activo de bienes*, educar a la comunidad a colaborar en su conservación. La circularidad a conseguir es la de una difusión que construye el patrimonio a partir de la información a dos niveles:

- (1) En la conciencia comunitaria: El patrimonio queda asentado por una serie de prácticas pedagógicas que lo dan a conocer y transmiten la importancia de su conservación.
- (2) En el estatus de la cultura material o inmaterial: El concepto de patrimonio es negociado con los integrantes de la comunidad según la relevancia que tiene para ellos. Esto genera un vínculo

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

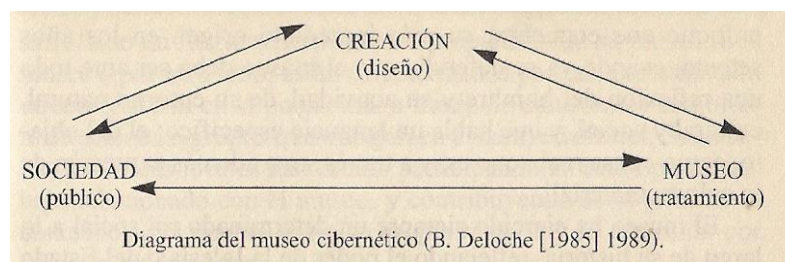
<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 78.



identitario entre patrimonio y comunidad que transforma la relación comunitaria con la cultura material o inmaterial en una relación reflexivamente constituyente.

Este mecanismo construye a partir de una radicalización de la función de la exposición una apertura de la información y del diálogo que acaba absorbiendo a todas las demás tareas sin abandonarlas. Así en la práctica museográfica se quiebra el discurso único para respetar las “dimensiones de concepto plurales” y llevar a cabo una “aproximación a las realidades culturales con orientaciones y prácticas diversas”<sup>52</sup>.

Pero aquel espacio ideal propuesto por la nueva museología está en desacuerdo con la antropología moderna, que divide tradicionalmente entre observador y objeto de estudio. Un enfoque que difícilmente podrá ser una práctica democrática y equivalente de gestión del museo. Por ello es importante que definamos lo antropológico que subyace a la nueva museología y a su vertiente más deconstructora respecto a una autoría fuerte: La antropología posmoderna. Desde esta ciencia se generan metodologías hipotéticas a partir de las cuales superar esta cuestión.



Esquema 1

### 3.3 Lo antropológico subyacente a la nueva museología

Definir la nueva museología como ciencia antropológica es una cuestión problemática. Diversos inconvenientes planteados sobre todo por la antropología posmoderna a partir de los años 80 cuestionan su eficacia como método para la gestión de una representación comunitaria que respete a todos los implicados por igual. Su versión posmoderna es una disciplina en plena redefinición, atacando duramente los supuestos básicos de la metodología etnográfica por autoritarios. Los enfoques poscolonialistas ven en la antropología una legitimación de los valores occidentales frente a una primitivización de lo otro. También el autor del relato antropológico ha sido criticado continuamente por exhibir el conocimiento sobre otra cultura con superioridad y sin diálogo con la cultura retratada, que no influye en sus observaciones más que pasivamente. Otro elemento es un replanteamiento crítico acerca de la objetividad que puede aportar una interpretación de la

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 81.

experiencia y si esta es deseable, teniendo en cuenta que lo observado es degradado a objeto de estudio.

Ordenaremos este apartado enunciando una serie de cuestiones:

Acerca de la distancia correcta del autor del relato antropológico, ésta se interroga sobre la problemática fundamental que trata de resolver la antropología posmoderna y nos sirve de contextualización de la misma (apartado 3.3.1). A continuación hablaremos de la reflexividad de la antropología como constitución de un cuerpo epistémico en redefinición crítica, trata de insertarse en su propio relato en un intento de autosubjetivación, que pone en crisis la objetividad del relato (apartado 3.3.2). Después trataremos lo dialógico de la antropología como intento de superar los inconvenientes de la metodología al introducir la elocución en el texto. Finalmente veremos la correspondencia metodológica con lo dialógico, la polifonía, genera un relato colaborativo en el que el supuesto neutral de la no intervención del etnógrafo se deja de lado a favor a una actitud política intervencionista. (apartado 3.3.4)

### 3.3.1 El antropólogo como autor: Una reflexión acerca de la distancia correcta

A mitades del siglo XX se hace efectiva la conjunción de la antropología como creadora de teorías generales y de la metodología etnográfica como descripción y traducción de costumbres<sup>53</sup>. La conjunción de ambas categorías volverá a ser cuestionada por la antropología posmoderna en la década de los 80. A partir de este momento, su reorganización en dos corrientes diferentes es fácilmente comparable a la nueva museología y a la museografía asociada: por un lado la posmodernidad en antropología genera un cuerpo teórico autoreflexivo que lee los textos de la propia antropología de forma crítica en un ejercicio de revisión histórica; por el otro, una técnica “etnográfica experimental”<sup>54</sup>, que trata de traducir las soluciones aportadas por la “meta-antropología”<sup>55</sup> al estudio de campo. Pero hay que saber a qué se opone la posmodernidad antropológica para entender las soluciones que propone:

En los inicios de la legitimación metodológica de la observación participante en antropología (en concreto en la etnografía), ésta se debatía en un oscilar continuo entre la experiencia y la interpretación<sup>56</sup>. Mientras que la experiencia se basa en un modelo de autoridad irrefutable al poseerse o no poseerse; la interpretación, ligada al formato textual del relato originado por la transcripción de las experiencias, está basada en un relato monográfico del autor. La experiencia es

---

<sup>53</sup> CLIFFORD, James, «Sobre la autoridad etnográfica», pp. 44-6.

<sup>54</sup> REYNOSO, Carlos, «Presentación», p. 28. Hay que destacar que el posicionamiento de Reynoso respecto a la antropología es opuesto; aun así su lectura histórica sobre los orígenes e introducción a los principales conceptos de esta corriente es clara y concisa y por ello útil a este texto.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>56</sup> CLIFFORD, *loc. cit.* en n. 54, p. 53.

la obsesión con el objeto estudiado, en la que el antropólogo, al producir un relato heroico sobre la inmersión en lo ajeno, se olvida de la limitación de su propia mirada. La interpretación es abstraer un suceso concreto de su contexto y magnificarlo en el medio-texto. Este suceso deja de significarse a sí mismo y pasa a ser entendido de forma más global. Genera una comprensión de la comunidad sinecdótica<sup>57</sup>. Todo ello suponiendo que la mirada del observador participante es neutral y sabe captar la verdad sin estar mediado por los prejuicios de la cultura propia.

### 3.3.2 La reflexividad de la antropología: El uso del parallax

La reflexión acerca de la mirada hacia el otro busca una visión que resuelva el problema entre la objetivización del objeto estudiado y el autor como *sujeto* a la verdad. Referente en cuanto a un cuerpo teórico cuyo autor se enmarca a sí mismo dentro del texto es la “descripción densa etnográfica”<sup>58</sup>. Ésta se basa en una diferencia cualitativa entre discurso y texto. Definiendo el discurso como interlocución, implicando un yo que enuncia y un tú que recibe el mensaje en un contexto concreto, el texto es autónomo, separado de esta elocución. Es por ello que en la descripción densa el antropólogo simula el efecto del discurso, incorporándose a sí mismo dentro del relato. En esta operación el autor del relato etnográfico no desaparece como sujeto omnipresente detrás del postulado de una serie de valores universales, sino que permanece presente como personaje concreto que relata los sucesos desde su perspectiva.

En nuestra opinión, Hal Foster define este recurso como “parallax”<sup>59</sup>. Éste sería la visibilización del cambio de perspectiva generado por el movimiento de un sujeto al desplazarse mientras que mira a un objeto. En cuanto a la distancia correcta entre el sujeto-observador, la cultura estudiada y la cultura de origen, el parallax visibiliza la enunciación de una serie de conjeturas basadas en un punto de vista específico: el de un etnógrafo que se ha desplazado hacia un lugar que le es ajeno y que contrasta con su lugar de origen por las diferencia que genera respecto a éste. Enmarca al autor-protagonista respecto a una lectura del observador-participante, que da a entender, que proviene de un lugar neutral desde el que la objetividad es posible. Así queda incluida la voz del antropólogo, interrogándose de forma autoreflexiva sobre sus propias metodologías, deconstruyendo su propia autoridad mediante un muestrario de dudas que eventualmente le sobrevienen, igual que mediante una interrogación sobre sus propios supuestos representados como elementos potencialmente en crisis. Pero el protagonismo que le concede este enfoque al autor etnográfico debe de estar sujeto por otras estrategias para no convertir la narración en un relato narcisista.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>59</sup> FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, pp. 207; 211-2.

Hay que remarcar que la metodología de la descripción densa etnográfica teorizada y llevada a la práctica por Clifford Geertz en la década de los sesenta, precede a la antropología posmoderna, pero influye profundamente en ésta. Los principales representantes de la disciplina eran alumnos de Geertz, que influyó en el concepto de la autoreflexividad del etnógrafo sobre la representación a través del medio textual<sup>60</sup>. La antropología acoge el reto del análisis de ésta, dividiéndolo en dos a la vertiente: Una que analiza los textos sobre cultura(s) de forma teórica (análoga a la museología) y otra que experimenta con la cultura representada en la elaboración de texto(s) (análoga a la museografía). En ellos la antropología posmoderna se basa sobre todo en la relectura de dos metodologías propuestas por Batjín<sup>61</sup>: la antropología dialógica y la polifonía.

### 3.3.3 El relato diálogo

Si los parámetros fundamentales de la antropología etnográfica moderna eran la experiencia y la interpretación, elementos que según Clifford conforman una oposición dialéctica<sup>62</sup>, contraponen a ésta los paradigmas del diálogo y la heteroglosia. La relación entre ambos elementos no es dialéctica, sino complementaria en cuanto a enfoque textual y metodológico respectivamente. En esto la antropología posmoderna deja de lado el paradigma moderno del observador neutral, a través del cual considera imprescindible no influir en el espacio intacto del otro y lo incluye como colaborador dentro del relato. Este enfoque es constructivo<sup>63</sup>, siendo el objeto de estudio la relación entre investigador e investigado.

El diálogo intersubjetivo propuesto por el antropólogo Dennis Tedlock es definido como espacio en el que se visibilizan las diferencias entre los partícipes del diálogo<sup>64</sup>. Remarca el carácter continuo y dinámico del diálogo frente al carácter estático del relato de la antropología moderna. Enfatizando este concepto, propone el diálogo más como modo de discurso que como metodología<sup>65</sup>, teniendo por lo tanto su efecto en la representación. En un rechazo a las palabras neutras del relato etnográfico, lo dialógico trata de dar visibilidad a las dos figuras implicadas en la enunciación y al lenguaje que está teniendo lugar entre ambos<sup>66</sup>. En ello el lenguaje siempre se enuncia en un contexto concreto con las implicaciones específicas que de él se derivan, siendo característico de la situación y por lo tanto aclarador respecto a las diferencias intersubjetivas de los implicados. Por lo tanto contexto y enunciación son imprescindibles en el relato y deconstructores de una autoría individual compartida, que centraliza el poder sobre una visión particular.

---

<sup>60</sup> REYNOSO, *loc. cit.* en n. 55, p.30

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 25-6

<sup>62</sup> CLIFFORD, *loc. cit.* en n. 54, p. 53.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>64</sup> REYNOSO, *loc. cit.* en n. 55, p. 39.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>66</sup> CLIFFORD, *loc. cit.* en n. 54, p. 62.

Si bien el método dialógico huye de lo monológico, también es verdad que la representación de un diálogo, genera la ficción de dos interlocutores con las palabras de un único autor. Enfocar a los dos implicados en el relato durante la transmisión recíproca de mensajes y al medio-lenguaje verbal no exime al autor-etnógrafo de reproducir las palabras del otro a posteriori<sup>67</sup>. La heteroglosia supera el medio anterior, multiplicando sus efectos. Es un enfoque textual que incluye las formas del habla específicas del lugar dentro del relato narrado. Si bien comienza a aparecer dentro del relato etnográfico como un aumento en la cantidad de citas, no será hasta que éstas alcancen un estado de autonomía dentro del relato<sup>68</sup>, que comiencen a quebrar la realidad monológica de una recontextualización a cargo del autor.

### 3.3.4 La metodología polifónica

La autonomía de *la voz del otro* es alcanzada cuando la longitud de la cita se extiende y cobra sentido en sí misma más allá del sentido atribuido por el autor<sup>69</sup>. Esta voz siempre ha estado allí en los diferentes relatos etnográficos, pero estaba camuflada a través de la voz del autor, que la hizo suya. Toda información de la que dispone el etnógrafo está filtrada por lo que el otro decide mostrarle o contarle, aunque el autor interprete, es el otro el que dispone de la información a relatar<sup>70</sup>. Así que lo que se propone la polifonía es hacer visible todas *las voces* otras que componen el relato del etnógrafo. Por ello trasciende la inclusión de las formas del habla, propuesta de la heteroglosía, convirtiéndose en la metodología de un relato colaborativo.

Aunque Clifford aún considere la polifonía utópica por la falta de casos prácticos<sup>71</sup>, la polifonía lleva a tal extremo la citación, que considera al sujeto citado como coautor. Esto se basa en el supuesto de que si a las citas “se les acuerda un espacio textual autónomo y se las transcribe en longitud suficiente, las afirmaciones indígenas tendrán sentido en términos diferentes a los del etnógrafo que las manipula”<sup>72</sup>. Esto convierte al autor en editor.

Pero hay que ir hasta las evoluciones recientes de esta práctica para encontrar unos supuestos que conviertan la etnografía experimental en una base real al símil con la museografía. En éstas el observador-participante se convierte en un participante que dispone la información a generar a modo de taller. Esta corriente llamada antropología dialógica-crítica<sup>73</sup> organiza la construcción misma del relato como proceso comunitario. Así, la constitución de la autoría es una tarea participativa de

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 64-6.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> HERNÁNDEZ ESPINOSA, Rafael, «Del colonialismo al colaboracionismo dialógico-crítico: una aproximación a la dimensión política y reflexiva de la antropología en México»

múltiples sujetos que desmontan y desbordan el estatus de objeto de estudio. Se considera que el relato a contar no existe a priori, sino que en un acto de emancipación “descolonialista”<sup>74</sup>, es generado para la ocasión. Dentro de este contexto Hernández Espinosa nos propone dos enfoques que servirán de ejemplo en el último apartado de este capítulo:

1. Aída Hernández Castillo parte de la concepción de que no estar comprometido, no se corresponde a la neutralidad, sino a la defensa y al compromiso con el *status quo*. Así que se plantea a quien va dirigido el conocimiento que el etnógrafo genera. Para la autora, el diálogo y la colaboración son capaces de dinamitar el relato único de una realidad compartida bajo el relevo de la investigación-acción respecto a la observación-participación<sup>75</sup>. En ello la investigación toma la forma de un debate sobre las diferentes concepciones sobre la experiencia vivida de la realidad con el empoderamiento de los participantes como fin último<sup>76</sup>.
2. Charles Hale propone una práctica que a través de la polifonía y el dialogismo metodológico, genere colaboraciones que anulen la subordinación entre investigador y actores sociales. En ello el investigador debe de estar de acuerdo con los objetivos sociopolíticos de la comunidad, siendo el mismo un “actor social posicionado”<sup>77</sup>, que en el momento de no disolverse, puede aportar su propio conocimiento de forma paraláctica. Asume que el saber está localizado entre todos los implicados.

Estos últimos dos ejemplos de prácticas, que superan la obsesión posmoderna con el texto, replantean la etnografía contemporánea como una metodología que legitima la intervención, en lugar de convertir al etnógrafo en el observador que no debe de interferir en el objeto de estudio. Esto nos permite estrechar el paralelismo entre etnografía experimental y museología. Se puede decir que el taller que pone el conocimiento en común entre todos los actores sociales es paralelo a la negociación del patrimonio que tiene lugar en los nuevos museos.

Es por ello que optamos por poner sobre el mapa estas coordenadas, por un lado como método de análisis concreto de prácticas museográficas y por el otro intentando generar nuestra propia propuesta comisarial a partir de ellas.

### 3.4 El nuevo museo a través de dos ejemplos:

Así pues la comunicación en el nuevo museo desborda el enfoque enciclopedista y disciplinar de la museología tradicional, poniendo en contacto todas las funciones entre ellas y cada una con la

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 310-20.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 312-3.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 313.

comunidad. Las metodologías dialógica, polifónica y paraláctica serían especialmente adecuadas para la gestión del patrimonio del nuevo museo. En los siguientes dos casos analizaremos la aplicación de estas dos tendencias

El primero, el museo comunitario<sup>78</sup> Shan-Dany, perteneciente a una tipología de museo que por su vinculación con la comunidad constituye el nuevo museo paradigmático, está destinado a la preservación de una cultura local. El segundo, estando en un entorno urbano, parte de una propuesta de la nueva museología desde el campo del arte: el Museo de Arte Moderno de Varsovia<sup>79</sup>. Mientras que podríamos relacionar el enfoque de la gestión del Museo Comunitario Shan-Dany con el propuesto por Hernández Castillo -aunque más adelante lo matizaremos-, el del Museo de Arte Moderno de Varsovia correría análogo al de Charles Hale.

### 3.4.1 El museo comunitario de Shan-Dany como ejemplo de museo comunitario

González Crimele analiza el Museo Comunitario Shan-Dany en el estado de Oaxaca de México. Define el museo comunitario de la siguiente manera:

El museo comunitario es, así, una experiencia cultural local en la que las comunidades, estimuladas por el sistema cultural, las políticas y las experiencias museológicas nacionales [...], acogen favorablemente los aportes museológicos de otras sociedades, transformándolos, readaptándolos y resignificándolos para proteger y difundir el patrimonio cultural local y reconstruir, aun dentro de un juego de tensiones con los grupos de asesores y apoyo, su identidad.<sup>80</sup>

Siguiendo esta definición, el Museo Comunitario Shan-Dany<sup>81</sup>, que se encuentra en la comunidad de Santa Ana del Valle del Distrito Tlacolula, está dedicado a las tareas tradicionales de sus habitantes y a los yacimientos arqueológicos prehispánicos para enlazar con la historia propia y específica de su población. Se creó en 1986 por iniciativa de sus habitantes al dar con dicho yacimiento, resultante de excavaciones arqueológicas frente al Palacio Municipal de Santa Ana. Las cuatro salas delimitadas por temáticas, que componen la exposición, están dedicadas a la época prehispánica, la historia del periodo revolucionario, la tradición de la danza de la pluma y la elaboración de textiles de lana, tarea a la que se dedica la mayoría de la comunidad. Los grandes bloques temáticos, delimitados

---

<sup>78</sup> GONZÁLEZ CRIMELE, Lilly, «Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario», p. 137. El museo comunitario es una tipología de nuevo museo. El museo comunitario acoge el patrimonio de una cultura local para proteger y difundir su identidad.

<sup>79</sup> ŻMIJEWSKI, Artur, «Hunerttausend Menschen», p. 183; 186. La directora del Museo de Arte Moderno de Varsovia entrevistada, Joanna Mytkowska, incluye la práctica de su institución, igual que la del Israeli Center for Digital Art dentro de la nueva museología. Define ésta práctica como marginal dentro de su ámbito. El compromiso con el ciudadano lleva al Museo de Arte Moderno de Vasovia a abrirse a prácticas culturales que no son estrictamente artísticas, como promover iniciativas ciudadanas.

<sup>80</sup> GONZÁLEZ CRIMELE, *loc. cit.* en n. 78, p. 137.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 138.

especialmente por salas, están subdivididos por temáticas menores en cada uno de los bloques. De esta forma se hace visible el uso de técnicas museográficas aplicadas al discurso de lo comunitario y popular. También las cartelas, la iluminación, los colores y el *caminar controlado* dan constancia de la aplicación técnica de los especialistas.

Hay dos entes implicados en las negociaciones alrededor del patrimonio: el Comité del Museo de Santa Ana, en representación de la comunidad y los asesores formados en museografía<sup>82</sup>.

Aunque entre ambos el diálogo es continuo, González Crimele señala una desigualdad fundamental: los integrantes de la comunidad no pueden hablar en los mismos términos de la cultura de los asesores, que los asesores de la cultura de Santa Ana<sup>83</sup>.

Aplicándole a la gestión del museo una lectura etnográfica, podemos hablar de un relato pactado, por lo tanto de una metodología dialógica. Si bien el relato mediante la metodología podría ser potencialmente polifónico, esta polifonía queda reducida a dos grupos de agentes sociales: museógrafos y comité, que llegando al consenso discriminan los relatos discrepantes con el relato minoritario. Así que mientras la comunidad proporciona el material del relato, la museografía lo transcribe, con lo cual el personal especializado del museo haría la función de autor.

La visión de la metodología dialógico-crítica de Hernández Castillo, en este caso no genera un relato polifónico, ni heteroglosía. Si bien el autor no es neutral respecto a la comunidad, puesto que su función es preservar su memoria, se le pueden aplicar las críticas de una autoría incuestionada y no autoreflexiva. Por el otro lado el espacio museístico narra una monografía, construida mediante el consenso en cuanto a contenido del comité y escrita como texto museográfico. Al final todo el experimento de la disolución entre comunidad y museo deviene en un relato único, ya que el diálogo entre relato comunitario y técnica museográfica no queda enmarcado a nivel textual y las opiniones divergentes del comité son reducidas a una por consenso.

Este ejemplo nos hace plantearnos las siguientes preguntas: ¿Es irreductible la frontera entre museo y comunidad? ¿Es necesaria la abolición de esta frontera para que se cumpla el objetivo de horizontalidad de la nueva museología? ¿Es deseable su abolición?

Porque abolirla significa prescindir de la técnica museológica y museográfica en cuanto a autoría ligada a una concepción de calidad.

Hemos hablado del parallax para enunciar la presencia del antropólogo y de esta forma señalar la parcialidad del discurso, ¿pero es este recurso justo con la comunidad?

Veamos otro ejemplo de gestión de un caso aplicado de la nueva museología.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 155.



### 3.4.2 El Museo de Arte Moderno de Varsovia como ejemplo de nueva museología mediadora con su entorno

Sobre la gestión del Museo de Arte Moderno de Varsovia, de la entrevista entre Żmijewski y Joanna Mytkowska, directora del Museo de Arte Moderno de Varsovia, destaca que ésta renuncia a una representación del ciudadano, debido a la ausencia de elecciones<sup>84</sup>. La directora, que asume una gestión afín a la nueva museología<sup>85</sup>, pone al compromiso en el lugar de la representación. En ello el museo asume una postura afín al modelo dialógico-crítico de Hale, definiendo su propia postura con la mayor claridad posible en todo lo que hace. De esta forma se enmarca a través del parallax.

El compromiso con el ciudadano como potencial visitante del museo, se manifiesta a través de una doble mediación: Por un lado entre el ciudadano y la cultura en general y el arte en concreto, y por el otro entre ciudadano y la administración pública. Constancia de este hecho lo darán los siguientes ejemplos de acciones realizadas por el museo:

- (1) “Warschau im Bau”<sup>86</sup>[Varsovia bajo construcción] es un taller en el que los ciudadanos pueden opinar sobre cómo participar del espacio público y como crear herramientas para gestionar esta participación, igual que sobre cómo definir el concepto de espacio público.
- (2) Otro proyecto es la “Abteilung für Vorschläge”<sup>87</sup>[Departamento para propuestas], un proyecto abierto a todos los ciudadanos para transmitir al museo como se imagina la ciudad. El museo hace de mediador entre estos deseos y el municipio, consiguiendo una reacción en cadena por parte de los funcionarios, que también empiezan a criticar la gestión ineficiente del espacio público.
- (3) Por último organizaron un festival de diseño<sup>88</sup> conjuntamente con organizaciones no gubernamentales que ya estaban funcionando, gastando su parte de fondos públicos en diseño social.

Como vemos este enfoque no privilegia las prácticas artísticas por encima de proyectos culturales destinados a la cultura de base y garantes del acceso a todo el mundo, pero sigue promoviendo un modelo cultural que no es reproduccionista, sino que cree en la innovación cultural para su destinatario, el ciudadano. El Museo de Arte Moderno de Varsovia emplea el parallax conscientemente, puesto que no intenta abolir la frontera entre comunidad y museo, rechaza la representación, pero hace consciente al ciudadano de que es su destinatario y su razón de ser. De

---

<sup>84</sup> ŻMIJEWSKI, Artur, *loc. cit.* en n. 80, p. 186.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>88</sup> No especifica el nombre en la entrevista, se debe de tratar del “ŁÓDŹ DESIGN FESTIVAL” del año 2011 y 2012

esta forma el museo se convierte en entidad propia, siendo un mediador cultural más que una institución. No intenta disolverse completamente en la comunidad.

Respecto al modelo dialógico-crítico de Hale, hay que remarcar que el museo se posiciona frente a la sociedad, pero no se ensimisma. En los mecanismos a los que recurre a menudo el Museo de Arte Moderno de Varsovia son muy recurrentes los talleres. Estos implican la creación de un relato de colaboración entre los diversos implicados. El museo funciona más como un agente que pone en contacto diferentes niveles de la información, que como autor de un relato. En este sentido no constituye un relato monológico, sino que gestiona las voces polifónicas del ciudadano en una puesta en contacto con la voz única de la administración pública. El relato se vuelve dinámico en estas acciones, puesto que no es un fin en sí mismo, sino medio de una comunicación entre la opinión pública entendida desde lo plural y lo gubernamental. Así el uso paraláctico se reduce a una iniciativa que manifiesta una serie de implícitos ideológicos, por cuya transparencia el museo se esfuerza, pero no en la construcción de un relato permanente. En su lugar propone un diálogo continuo, que al permanecer abierto, no se acaba manifestando como relato, sino como elocución.

En tanto que la nueva museología es una renovación radical frente a los postulados anquilosados de la museología historicista, vemos numerosos planteamientos que se posicionan frente al cometido del servicio público en la era de la democracia cultural. Estos enfoques una vez puestos sobre el mapa nos servirán para formular una técnica museográfica de comisariado independiente en el espacio público, a la que dedicaremos el siguiente capítulo.

## 4 El comisariado de acción: Un planteamiento museográfico para el espacio público.

---

Planteamos el comisariado de acción como una práctica museográfica independiente en el espacio público que se inscribe dentro de la nueva museología. Comparte con ésta el estudio del público como enfoque central y privilegia el patrimonio como consenso social. Pero este consenso no debe de limitar la polifonía del relato, requiere de un diálogo constante que se manifieste en el texto y enmarca de esta forma al comisario como autor mediante el parallax.

Aunque esta práctica provenga del campo de las bellas artes, su enfoque es interdisciplinar, combinando lo antropológico con lo estético y la política cultural. De esta forma el comisariado de acción intentará buscar su legitimidad en un público receptor y busca la participación de éste, entendiéndolo como comunidad de un lugar específico. Es una contraposición a la cultura entendida como global. Siendo el propio ciudadano el que decide lo significativo de su patrimonio, éste pasa a ser también productor cultural y constructor del relato, siendo más crítico con futuras imposiciones culturales.

Sin embargo el museo tradicional aún es el modelo de gestión hegemónico. En contraposición con sus supuestos el comisariado de acción se aparta de sus elementos constitutivos: la conservación de un patrimonio definido a priori dependiente del comisario especialista para su comprensión y lectura, la construcción de un contenedor que lo aísla del espacio común anulando su contexto y una gestión que prioriza la conservación sobre el acceso al patrimonio (apartado 4.1).

Frente a ello el uso de las disciplinas que componen la práctica, siguiendo el ejemplo nuevo-museológico, son interdisciplinarias. El enfoque antropológico está basado en su vertiente posmoderna para desarmar una autoría fuerte e irreflexiva, la estética está a cargo de la transmisión de un contenido atractivo y legible que funcione como conector social y la política cultural replantea la cultura popular como un método de transgresión en oposición a la cultura oficial homologada (apartado 4.2).

Finalmente, nuestro enfoque se plantea con qué medios generar el relato. La polifonía y lo dialógico tratan de ser enmarcados mediante dos procedimientos: La especificidad del lugar para mantener abierto un diálogo cultural dentro de su contexto y el medio online para poder gestionar los diferentes fragmentos de los relatos hasta que compongan una polifonía en el registro. Ambos constituyen una doble construcción patrimonial: Una, *in situ* y efímera, construida de forma colaborativa y otra, el registro de dicha colaboración; hecho permanente y accesible en la web (apartado 4.3).

## 4.1 Un comisariado independiente en espacio público: la renuncia a la arquitectura, el encuentro con el público

La propia arquitectura del museo genera una distancia entre la comunidad y el espacio de conservación del patrimonio. Si bien este espacio es necesario según las características del patrimonio para asegurar su seguridad, este mismo afán conservador limita el acceso de la comunidad al patrimonio y hace imposible el encuentro aleatorio con el bien material expuesto.

Por ello los dos primeros apartados de este capítulo van dirigidos a la renuncia de la arquitectura para fomentar un acceso total y aleatorio a lo expuesto.

### 4.1.1 La renuncia a la arquitectura

Podemos ver como inconvenientes de una separación del patrimonio a través de la arquitectura en la ineludible organización espacial del museo. Así McEvelley<sup>89</sup> cita el cubo blanco como mecanismo de neutralización del contexto y a partir de la aportación de la lectura museográfica a través de la semiótica cultural de González Crimele<sup>90</sup>, podemos ver en la arquitectura la demarcación clara y contundente de un relato autónomo monográfico<sup>91</sup> ajeno a la comunidad.

Es por ello que la renuncia al espacio arquitectónico propio acerca la comunidad al patrimonio, al no delimitar el espacio de muestra como autónomo. Esto mueve la gestión cultural del aparato de difusión de lo museográfico a un espacio en el que el diálogo entre usuarios habituales de éste y la técnica expositiva es imprescindible.

### 4.1.2 El encuentro con el público

El encuentro con el público puede ser entendido de dos formas como vimos en el capítulo anterior. La primera es a través de la disolución total en lo comunitario, como en el caso del Museo Comunitario Shan-Dany, la segunda es a través de un tercer ente que media entre la cultura oficial y la comunitaria, que estando constantemente abierto al diálogo con la comunidad, evita caer en estructuras autoritarias.

Ya vimos en el capítulo anterior las paradojas que acarrea intentar disolverse con el público, así que nuestro enfoque estará basado en la mediación a partir de una tercera entidad propia, manteniendo el relato lo más permeable posible a las intervenciones ciudadanas relacionadas. En ellos nos basaremos en el Museo de Arte Moderno de Varsovia, con el matiz de la ubicación de nuestra práctica en el espacio público.

---

<sup>89</sup> MCEVILLEY, *op. cit.*, en n. 25.

<sup>90</sup> GONZÁLEZ CRIMELE, *op. cit.*, en n. 75.

<sup>91</sup> González Crimele lo llama semiosfera, referenciando la antropología cultural de Lotman.

El Museo de Arte Moderno de Varsovia busca la garantía de su compromiso con el ciudadano en la comunicación a través de la que establece con la comunidad lo erróneo. Nuestra práctica propone ir más allá en la construcción misma del patrimonio con el ciudadano. Allí se invierte el enfoque dialéctico de la museología tradicional entre exposición y conservación y se disuelve. A partir de la práctica expositiva se construye el patrimonio mismo de forma colaborativa. Siendo éste resultado de una efímera producción intersubjetiva, el registro de lo expositivo acaba constituyendo el patrimonio duradero a conservar. Siendo su localización la base de datos online, su conservación no requiere mantenimiento.

La legibilidad del relato es imprescindible para integrar a la comunidad implicada. Por ello el fin último del patrimonio es ser bilingüe: enunciándose paralácticamente en su propia estructura expositiva, al mismo tiempo que constituye una narración popular. Así en lugar de jerarquización nos hallamos frente a una coexistencia de los códigos populares y los museográficos. Una forma de alcanzar este efecto es enmarcando la cultura popular, desplazando la información a otro lugar diferente al de origen. La descontextualización no evita el acceso al contenido, pero éste muta para ofrecer otras lecturas. Hablaremos de ello en el apartado sobre la política cultural.

El encuentro aleatorio con la comunidad rompe con la especificidad del museo. En lugar de acercar a los visitantes al museo, el patrimonio se desplaza hacia la comunidad. Ello ofrece el visionado del patrimonio expuesto a integrantes que de otra forma hubiesen desadvertido su existencia.

Pero es muy importante respetar la opinión democrática sobre lo oportuno del patrimonio expuesto en el lugar de exposición. Bajo ninguna manera el comisario de exposición debe de enfrentar a la comunidad a exposiciones no toleradas en la ubicación propuesta. Por ello cuando hablamos de la independencia del comisariado de acción, ésta no es frente a la comunidad con la que desea mediar, sino frente al museo que prefiere no interactuar.

## **4.2 Composición disciplinar del enfoque interdisciplinar**

Mencionamos en la introducción de este capítulo una interdisciplinariedad configurada por lo antropológico, lo estético y la política cultural. Lo antropológico es necesario en cuanto a estudio previo de la comunidad a la que va dirigida la práctica museográfica; la estética para realizar lecturas simbólicas, en las que a su vez también puede intervenir lo antropológico, del patrimonio gestionado; y la política cultural para generar una mediación del sentimiento comunitario, igual que para reinterpretar el espacio simbólico marcando su potencial de cambio. Este mecanismo será circular, el permanente registro de todas las tareas será reintroducido en el cuerpo antropológico para sacar evaluaciones conclusivas para futuras prácticas.

En los siguientes apartados especificaremos en detalle disciplinas y sus funciones.

#### 4.2.1 Lo antropológico como medio de estudio de la comunidad

El medio de estudio fundamental para el comisariado de acción es el diálogo: El mayor conocedor de la cultura popular es la persona que la ha vivido y ha participado de ella, el mayor conocedor de un barrio es su habitante, el que más sabe sobre las deficiencias del entorno es el que las sufre. El comisario de acción a priori no sabe nada sobre el lugar en el que se adentra. Simplemente intenta construir un relato para participar del lugar y para que el lugar participe del relato. El diálogo es la forma de este intercambio. Mientras que el comisario se mantenga manifiestamente posicionado, relativizará su relato sobre el otro. Si consigue generar colaboración, puede prescindir de este relato directamente y constituir una práctica polifónica, pasando de ser autor a editor.

Es pues, respetando todo estos supuestos, como el comisario de acción intenta crear una situación de autodefinición de los actores sociales de un determinado contexto a través de la gestión patrimonial. La autodefinición tiene como único objetivo una reflexión constructiva sobre la relación con el territorio y la historia y su potencial de cambio a través del desplazamiento del significado de ambos elementos.

Pero nuestra práctica también está conformada por un análisis paraláctico sobre la propia metodología. Hacen falta experimentos prácticos que investiguen hasta qué punto la metodología propuesta es utópica o tiene su correspondencia con una realidad de gestión factible. Es necesario observar cómo afecta el intrusionismo en una cultura local específica, hasta qué punto mejora la calidad de vida a través de una exposición, hasta qué punto interesa que se realice la práctica... una escritura densa incluiría todas estas reflexiones en el interior de su relato.

#### 4.2.2 Lo estético como medio de constitución del patrimonio

A partir de los años 90 proliferan varias teorías artísticas que abandonan el estudio de la estética a partir del objeto mismo y desde el individualismo y se centran en la relacionalidad que tiene lugar alrededor de éste. El caso probablemente más famoso lo constituye la estética relacional de Bourriaud. Define éste fenómeno estético como una “apertura posible hacia un intercambio ilimitado”<sup>92</sup>, siendo la exposición un medio especialmente propicio<sup>93</sup> para la manifestación de lo estético en la intersubjetividad.

Paul Ardenne define como arte contextual al trabajo artístico que justamente rehúye del espacio *galerístico* para constituir “el universo de predilección y de trabajo del artista”<sup>94</sup> convirtiéndose “en universo en sí, a la vez social, económico y político”.

---

<sup>92</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, p. 14.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, p. 11.

Finalmente Hal Foster describe un comportamiento que define como “envidia del etnógrafo”<sup>95</sup> por parte de una serie de comportamientos a los que define como “giro etnográfico”<sup>96</sup> del arte.

Todos estos enfoques apelan a un campo expandido del arte, que ya no concibe solamente el objeto plástico como producción estética, ni se centra en un productor individual ensimismado, sino que apela por integrar la realidad social y por ende la cultura en términos generales, dentro de sus planteamientos.

Es en estos términos que haremos uso del enfoque concreto de los tres autores. Buscan en la estética un vínculo con la realidad, propician el arte como lugar de intercambio simbólico. La producción cultural se vuelve un punto de amarre en el contexto de una “urbanización general”<sup>97</sup>.

Mientras tanto, el campo del arte parece sufrir un paulatino agotamiento de las estrategias relacionadas con sus medios, igual que una crisis paulatina de comprensión por parte de un público mayoritario. También hay que remarcar una reacción frente a un todo institucionalizado, en el que la subversión parece estar en el lugar de lo que queda a los márgenes del sistema<sup>98</sup>, siendo esto lo indigerible y por ello imposible de integrar, dos cualidades que describen el potencial transgresor.

A medida que los usuarios no especialistas en producciones culturales pueden dejar constancia de sus creaciones en un espacio virtual como es internet, las exigencias en cuanto a intervenciones culturales deben de estar abiertas a acoger propuestas similares. En tantos que los últimos movimientos de arte se expanden hacia el suelo de lo socialmente compartido, el patrimonio se vuelve cada vez más un objeto de discusión cuyo criterio último de valoración debe de ser un consenso no excluyente, sino acorde a lo polifónico.

Frente a este enfoque, el comisariado de acción no pretende hacer uso de lo artístico como representación de una singularidad individual, sino que la defensa de la diversidad parte de un sentimiento comunitario. Así que lo estético deviene consenso, no por parte de unos discursos artísticos herméticos, sino por parte de las identidades en lo comunitario. Con el valor añadido de lo atractivo en la comunicación, lo intersubjetivo deviene al mismo tiempo el nexo de construcción del patrimonio, como el proceso a registrar para el archivo.

#### 4.2.3 La política cultural del comisariado de acción

En las tendencias del arte público actual nos hallamos a menudo ante una paradoja: La teorización de estas prácticas está en manos del especialista, pero el receptor es el ciudadano que a menudo no posee los conocimientos específicos que se le exigen al lector del cuerpo teórico.

---

<sup>95</sup> FOSTER, *op. cit.* en n. 60, p. 186.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>97</sup> BOURRIAUD, *loc. cit.* en n. 92, p. 13.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 186.

Un enfoque para desarticular esta paradoja es entender la teoría y la acción directa como oposición dialéctica. De esta forma la acción directa genera un acontecimiento singular que no se vuelve abstracto en una serie de teorías sobre dichas actividades. Nuestro referente para la política cultural serán los “modos de hacer”<sup>99</sup> de Michel de Certeau.

De Certeau define el uso estratégico como algo propio del poder<sup>100</sup>. Para poder autoconstituirse como tal, la estrategia implica definir un territorio como propio. Victorioso sobre el tiempo, acaba usando la historia como un refuerzo del propio poder a través de la legitimación del conocimiento afín generado para ubicarse en un lugar privilegiado dentro de éste. Propio del poder es también definir un negativo más allá del límite de su espacio de gestión. En éste proyecta la ausencia de valores que se atribuye a sí mismo. A partir de ellos se gestiona la afirmación de la superioridad.

Mientras tanto la táctica<sup>101</sup>, según Certeau, solamente puede hacer uso del lugar del otro a falta del propio, generadora de sorpresas, aprovecha las ocasiones que se le prestan, siendo un arte del débil. Prioriza sobre el tiempo, puesto que ha de aprovechar las ocasiones que se le prestan y está vinculado a la movilidad, a través de la cual, de repente aparece aquello que el propio sistema quiere tapar.

Así que el comisariado de acción intenta ocupar su lugar de forma táctica, siendo generador de patrimonios efímeros en el lugar del otro. Trata de conectar con los conflictos que tienen lugar dentro del espacio específico de la intervención, para señalar las fuerzas que lo generan y los efectos que comportan para los residentes.

### **4.3 Los medios del comisariado de acción**

Una propuesta en la optimización de los recursos y medios usados por el comisariado de acción es concebir las propuestas comisariales a partir de dos estrategias:

Una primera que es el espacio ideal para el diálogo y la polifonía. El acceso es inmediato, y la permanencia del relato indefinida. Ésta es la web. Genera un archivo patrimonial que compila los casos. Mientras que el patrimonio intersubjetivo es efímero, éste permanece.

La otra funciona cómo conector de dos realidades, una específica que es capaz de activar historias silentes y usos inesperados que están insertos en un contexto concreto y la otra la web horizontal anteriormente mencionada: Éste es el espacio público. Se inserta de forma táctica en búsqueda de encontrar una expresión patrimonial colaborativa. Es de naturaleza efímera y por lo tanto debe de ser registrada para ser fijada de forma permanente.

---

<sup>99</sup> DE CERTEAU, Michel, «De las prácticas cotidianas de oposición».

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 400-1.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 401-2.



#### 4.3.1 La gestión del archivo: Internet como medio

De Certeau estudia cómo realizar una producción teórica al margen del dominio de expertos<sup>102</sup>. Propone construir relatos a través de sucesos. Estos estarían al margen de una teoría académica. De Certeau, aparte de darle valor teórico a las narraciones de las acciones realizadas, reivindica una negación a la interpretación, puesto que ésta volvería a dar lugar al dominio de este. De esta forma la narración no significa nada, menos aquello que ella misma cuenta. Modo de hacer en el que también la producción documental se realiza dentro de la narrativa popular.

Pero para dinamizar el acceso a esta escritura del suceso hay que tener en cuenta otro registro de lo popular que ha ido teniendo más y más importancia en estos últimos años. Cogemos el paralelismo de la web y de su producción cultural como lugar privilegiado para construir una narración popular de acceso inmediato y con capacidad de colaboración comunitaria.

Ardenne analiza el netart como arte móvil<sup>103</sup>. Haciendo el pequeño esfuerzo de extrapolación al archivo comisarial, vemos muchas cualidades que tiene este medio para el uso de la difusión de forma táctica. Primero de todo, la web es un desafío a lo físico y con ello un desafío a la constitución del objeto como mercancía. Con una licencia Creative Commons, que mantiene lo relatado abierto a modificaciones y comentarios, es un medio que favorece la constitución colaborativa de un suceso. El archivo en la web es móvil en su propia esencia, de hecho a una velocidad de circulación tan grande que parece omnipresente. La velocidad del archivo acorta la distancia. Mientras que el espectador permanece fijo, el archivo es al mismo tiempo global, inmediato y deslocalizado, permanece invisible hasta que alguien solicite la URL. Y allí es donde conecta con la descripción de la memoria según de Certeau: “Es un principio de economía: con el mínimo de esfuerzos se consiguen los máximos efectos”<sup>104</sup>. La memoria, según el autor, no tiene lugar propio, igual que una web no lo tiene en el ordenador del usuario, pero justamente allí, al no tener lugar propio en el tiempo, al ser fragmento de éste, es donde comienzan las múltiples asociaciones que surgen si es activado. No prevé su propio porvenir. Mientras no es activada permanece oculta e ilocalizable<sup>105</sup>. En este caso el archivo web aparece como memoria en un doble sentido: En primer lugar a través del medio ilocalizado, pero que reapareciendo activa las posibilidades de conclusión del registro y en segundo, por su contenido, que es la memoria de una acción. Activar esta doble memoria es reducir el tiempo de duración de la “ocasión” a un mínimo, puesto que dispone de una acumulación de tiempo como memoria. Esta disposición que genera una aparición inesperada, trastoca todo el texto anteriormente construido. Para de Certeau es un elemento clave de la a narrativa popular.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 412-7

<sup>103</sup> ARDENNE, *loc. cit.* en n. 95, pp. 115-9

<sup>104</sup> DE CERTEAU, *loc. cit.* en n. 93, p. 417.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 417.24

Pero cómo construir el texto de acuerdo con esta narrativa es una pregunta fundamental, ya que aquí se trata de evitar el dominio de un experto sobre el acceso igualitario a la información. En primer lugar los registros como el vídeo, la fotografía y el registro de sonido son tres medios que aluden directamente a los medios habituales del cibernauta. Si estos se asemejan además al “reality-tv”, a la fotografía de facebook y al podcast, el lenguaje usado debería de ser comúnmente comprensible. Aparte de esto, el disfraz de la alta cultura queda completamente anulado, convirtiéndose todo el archivo en un cúmulo de “historias”<sup>106</sup> dispuestas a formar parte de la memoria del cibernauta. El formato blog permite dejar comentarios y de esta forma acabar formando parte del registro.

Este planteamiento genera una forma de archivar lo sucedido negando un hermetismo teórico. Es un planteamiento de lo popular en los nuevos media, que permanece oculto en un lugar indefinido hasta su reaparición inesperada en la web. El archivo como lugar de recogido genera un patrimonio estable que va más allá del efímero y pactado específico del lugar. Es el lugar en el que se acumulan las museografías realizadas para el futuro estudio museológico. Es por ello, que es el medio ideal de construcción del recuerdo, pasada una exposición efímera. Pero falta el componente local que convierta la exposición en comunitaria y no en genérica.

#### 4.3.2 Lo local: La presencia en el espacio público

Lo local implica entrar en contacto con las personas que habitan el lugar. En este sentido el espacio público ya es un espacio altamente simbólico, cuya lectura se va configurando constantemente mediante un tejido del uso, de la historia del lugar y de los habitantes, al menos en el caso de las ciudades, en constante movimiento.

Lo local acerca a la comunidad a una producción cultural de la que siempre son partícipes, sea esta participación directa o indirecta, a través de la constitución del lenguaje local en el que se basará el comisariado. Lo local intenta desarrollar una serie de prácticas que resucitan circunstancias del pasado de la memoria popular, para que sean susceptibles a ser entendidas como lo propio. Así que el acto de presencia de una exposición en un lugar determinado activa la lectura, no solo de aquello presentado en la exposición misma, sino también del simbolismo del entorno como contexto de la exposición. Este acercamiento también genera una memoria que corre en paralelo a la memoria web, una memoria de los habitantes sobre lo ocurrido y presentado en una exposición en uno de sus espacios cotidianos, memoria que a largo plazo sustituye a la propia presentación durante un tiempo indefinido.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 424-5

Partimos en este capítulo de una serie de supuestos que reinterpretan la práctica propuesta por la nueva museología.

Éstos tratan de definir un procedimiento polifónico en el ideal de los casos inserto en el mismo espacio del destinatario. De esta forma trata de activar el contexto, haciéndose suyos la problemáticas propias del lugar, para, a través de la mediación paraláctica, generar un planteamiento colectivo entorno a estas que conforme un relato en forma de exposición. Para ello se plantean análogamente las estrategias de la difusión web, como información deslocalizada que facilita un acceso inmediato y espontáneo; y una presencia física de lo expuesto como nexo con el lugar.

Pero estos supuestos solamente alcanzan su pleno valor siendo puestos en práctica para generar casos que muestren la relación real del público con estos supuestos. Dedicaremos el siguiente capítulo a una puesta en práctica en el espacio del barrio de Ruzafa, interesante como lugar en el que la memoria específica del lugar ha tenido que ir cambiando por sus constantes cambios en el vecindario.



## **Segunda Parte: Museografía**



## 5 Ruzafa: Un análisis del espacio de intervención

---

Ruzafa es un barrio que ha sufrido recientemente cambios de forma muy acelerada. Percibido como barrio de inmigración, este tiene la particularidad de tener densos núcleos de inmigración locales, pero interconectados con el resto del barrio. En este capítulo comenzaremos por una breve descripción del lugar desde su conformación histórica, para después encarar la realidad social actual del barrio desde lo sociológico.

### 5.1 Topografía de Ruzafa: El jardín anexo

La fundación de Ruzafa se remonta al periodo árabe de la península, proviniendo el nombre de la palabra Ruçaffa, que significa jardín. Era conocido por la belleza de sus huertos y jardines. Estas cualidades perdurarían como definitorias pasada la reconquista, siendo el entonces pueblo de Ruzafa un lugar vinculado a la huerta.

Los hortelanos iban con las cosechas al mercado en el centro del pueblo a intercambiar los frutos de su trabajo, en un núcleo urbano cuya estructura elemental sigue intacta hasta hoy. Se trata de una combinación entre el lugar del intercambio económico y social, siendo el primero el mercado de Ruzafa y el segundo la Iglesia Parroquial San Valero.

Con el derribo de la muralla de Valencia, en 1877 Ruzafa fue absorbida por la ciudad siendo inserida en su tejido urbano, incorporando el municipio preexistente en el proyecto de crecimiento urbano. Es así como llega hasta hoy el esquema del barrio, en el que dentro de un entramado típico de ensanche, con sus calles ortogonales, chaflanes y grandes manzanas con patios, nos encontramos lo que fuese el antiguo pueblo de Ruzafa, con sus calles intrincadas, estrechas y con manzanas concebidas de formas y superficies menos racionales.

Hoy en día la huerta ha desaparecido y conseguir la construcción del área verde deseada, por la que luchaba la Plataforma per Ruzafa, ha costado varios años de lucha. Este espacio será el futuro Parc Central, pero que hoy en día sigue formando parte de las infraestructuras de RENFE, lo que supone una barrera urbana, que mantiene el barrio de Ruzafa aislado por su lado oeste. En cuanto al resto de sus lados, queda enmarcado por las avenidas Peris i Valero al este, y Regne de Valencia al norte.

En cuanto a servicios de transporte públicos, solamente es accesible en autobús, puesto que no dispone ni de tranvía, ni de metro. La movilidad con vehículo propio también se ve dificultada, sea por la falta de aparcamientos de coches o por ausencia de carriles bici.

Aun así es un barrio muy popular en el que los pocos espacios públicos de relación son usados continuamente. Incluso mucha gente que reside en el exterior del barrio viene a disfrutar de las terrazas al aire libre. Probablemente sea por esta creciente popularidad por la que es uno de los



barrios en el que el precio de alquiler no se ha visto afectado por la crisis<sup>107</sup>. Este hecho supone un cambio importante en la composición social de los diferentes habitantes de Ruzafa.



Mapa 1: Plano de Valencia y sus alrededores [1883].



Mapa 2: Plano general de Valencia 1925.

<sup>107</sup> TORRES PÉREZ, Francisco, MONCUSÍ FERRÉ, Albert, OSVALDO ESTEBAN, Fernando, *Ciudadanía, convivencia multicultural y crisis. Análisis comparativo de dos barrios de Valencia*, p. 11.



## 5.2 Demografía de Ruzafa: Un paisaje de gentrificación

Ruzafa en la actualidad es un barrio con una densidad poblacional alta (290,93 hab/ha)<sup>108</sup>. Pero esto no ha sido siempre así, ya que desde los años 70 el barrio estaba perdiendo población<sup>109</sup>. Durante la década de los 90 la población se estabiliza<sup>110</sup>, situación que perdura hasta el año 2002. En el año 2001 de un total de 14.657 viviendas, 3.547 estaban desocupadas, lo que constituye aproximadamente una cuarta parte (23,58%)<sup>111</sup>. A partir del año 2002 la población aumenta por el influjo de inmigrantes extranjeros sobre todo de procedencia latino-americana, que se ven atraídos por lo económico del precio de la vivienda. A pesar de haber sido el veinteavo barrio en población extranjera de Valencia, Ruzafa es percibido como barrio de inmigración<sup>112</sup>. Probable causa de esta percepción es la agrupación de negocios dedicados a grupos inmigrantes concretos llevados por personas integrantes de los mismos grupos destinatarios. Éstos han ido conformando micro-núcleos de “sociabilidad específica”<sup>113</sup>. Los núcleos formados son de origen magrebí, senegalés, chino y latino. Pero esta sociabilidad específica permaneció abierta a la común, manteniendo el carácter animado de las calles y la intensa actividad comercial intactas.

Con el estallido de la crisis, el número de inmigrantes residentes en el barrio comienza a disminuir. Entre 2009 y 2012 un 16,9% de los inmigrantes han tenido que abandonar el barrio. Lo justifican por la crisis y los precios de alquiler encarecidos, que en realidad es que no han bajado<sup>114</sup>. Pero los sociólogos Moncusí Ferrer, Torres Pérez y Osvaldo Estevan sostienen que en realidad este cambio en la población se debe a la gentrificación<sup>115</sup>. Éste concepto viene del mundo anglosajón y significa *aburguesamiento*. Fue usado por primera vez por Ruth Glass para definir un proceso de sustitución de los habitantes de un barrio de *clase trabajadora* por la clase media. Esto sucede cuando con la rehabilitación de un barrio éste se pone de moda. La rehabilitación del barrio genera un valor económico de las viviendas al alza, que desplazan paulatinamente a los habitantes originales del barrio que ya no pueden permitirse los precios exigidos. Este valor al alza es generado en el barrio de Ruzafa por la construcción de un nuevo colegio público: el colegio Puerto Rico<sup>116</sup>; el ajardinamiento de una parte del Parque Central<sup>117</sup>; y un valor cultural al alza, igual que la abertura de muchos bares, que aumentan el atractivo del barrio<sup>118</sup>. Así que viéndose los inmigrantes sustituidos por nuevos

---

<sup>108</sup> MONCUSÍ FERRÉ, Albert, *Nuevos y viejos vecinos en dos barrios de Valencia (Orrillos y Ruzafa)*, p. 22.

<sup>109</sup> TORRES PÉREZ, MONCUSÍ FERRÉ, OSVALDO ESTEBAN, *loc. cit.*, p. 8.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> AYUNTAMIENTO DE VALENICA, *Documentos del censo de población y viviendas 2001*.

<sup>112</sup> MONCUSÍ FERRÉ, *loc. cit.*, p.25.

<sup>113</sup> TORRES PÉREZ, MONCUSÍ FERRÉ, OSVALDO ESTEBAN, *loc. cit.*, p. 9.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 13.

integrantes como estudiantes y artistas, podemos concluir que son ellos los que se corresponden a la *clase trabajadora* que se ve sustituida por otra superior. Mientras que el barrio es invadido por gente *chic* por su visión romántica sobre lo multicultural, paradójicamente van reemplazando el objeto de deseo que persiguen mudándose al barrio. A la larga solamente el inmigrante con dinero podrá afrontar el encarecimiento del barrio<sup>119</sup>.

Para aproximarnos a la pregunta sobre la conciencia de este proceso, hemos grabado 14 entrevistas entre el mercado de Ruzafa y San Valero (Anexo 1). A partir de los cuatro factores enumerados por Torres, analizaremos si los entrevistados perciben los efectos positivos de la gentrificación, si asocian el estado anterior de las cosas con la inmigración y si perciben los valores negativos de la gentrificación. Los factores que generan un valor al alza (en relación a un encarecimiento general de la vida) de la vivienda son:

- (1) La habilitación de una parte del Parque Central próxima a Ruzafa.
- (2) La construcción del colegio público Puerto Rico.
- (3) La riqueza en asociaciones y en vida cultural.
- (4) La apertura de bares de copas y restaurantes.

Así que las consecuencias negativas son medidas con respecto de alguno de estos factores, un encarecimiento de la vida o una paulatina desaparición del sector inmigrante de la población. Hay que decir aquí que el estudio realizado no pretende ser exhaustivo, sino solamente una aproximación y que de los catorce entrevistados solamente tres son inmigrantes, en concreto de América Latina y de Londres, pero con origen paquistaní, puesto que el acercamiento con la cámara a los demás sectores inmigrantes ha sido rechazado por estos.

A través de las entrevistas podemos concluir que la vasta mayoría de los entrevistados perciben los cambios que impulsan la gentrificación como positivos (Anexo 2) y aunque el 16% de los inmigrantes se vean desplazados del barrio en consecuencia, las personas entrevistadas no son conscientes. Ni le atribuyen el estado anterior, percibido como peor, a la inmigración, ni son contrarios a la multiculturalidad del barrio, muchos hasta la defienden. Finalmente respecto a las consecuencias negativas de la gentrificación, éstas se limitan a casos aislados y a síntomas secundarios como nuevos vecinos “alternativos”, ruido por las noches y obras que dificultan la circulación.

En resumen podemos concluir que el proceso de gentrificación que tiene lugar en el barrio, en su mayoría solamente es detectado por los beneficios que genera, ya que está vinculado a un paradójico mecanismo, en el que se cumplen los deseos de la población, al mismo tiempo desplaza a los menos pudientes justamente por la consecución de las metas.

---

<sup>119</sup> Uso la palabra encarecimiento en términos relativos, puesto que un precio de alquiler estancado, mientras que la tendencia general de los demás barrios de Valencia es la bajada, ante las recientes subidas de IVA constituye un encarecimiento general de la vida.

Lo que nuestra acción comisarial se vendrá a plantear es dónde se ubica la memoria específica del lugar, habiéndose ido muchos de los residentes que podrían haber narrado la historia de su barrio y qué relación tienen los nuevos residentes con ella.



## 6 Disipación memorial: Una práctica del comisariado de acción

---

### 6.1 Naturaleza del proyecto

Disipación memorial es un proyecto de carácter experimental. Es una museografía posible que pone a prueba el paradigma planteado en el capítulo cuatro sobre la constitución colaborativa del patrimonio, su presentación dialógica y su fundamentación en el espacio, todo ello considerando a su habitante como destinatario prioritario.

Para ello se usan los supuestos de la escritura del relato etnográfico, ya que describen como evitar la caída en mecanismos autoritarios y cómo hacer partícipe a los vecinos del lugar investigado en la configuración de su propia historia.

Dado el destinatario, el proyecto estará ubicado en el espacio público de Ruzafa, reactivando lo dialógico que gestiona su propia identidad a partir de las personas que lo habitan y no como espacio a merced de los planes urbanísticos que parten del ayuntamiento.

La experimentalidad se verá reflejada en el relato histórico del proyecto, en el que pondremos en crisis constantemente las propias metodologías usada en contraposición con la realidad encontrada.

Veremos cómo finalmente la respuesta expositiva del proceso materializa una museografía que trata de conjugar los desencuentros con las posibilidades reales. Así, centrándonos de forma crítica durante todo el proceso en la relación entre monumento público y población, el propio concepto del *monumento* será deconstruido y reconvertido en una propuesta paralela que trata de incluir a los destinatarios como voz en su configuración. Este proceso fracasa parcialmente, acabando por constituir una voz que se manifiesta a través del pasado y de la memoria específica, en lugar de hacerlo en el presente y con los habitantes actuales. De esta forma se expone una serie de recuerdos de fiestas populares de los años 60 registrados por sus participantes. Mientras que estas festividades siguen intactas y reproducidas en el presente, todo lo de alrededor parece haber cambiado. Quedará enmarcado por un monumento, que habla desde su propia precariedad, siendo móvil e inestable en su propia configuración y siendo vaciado completamente de todo su contenido, dejando al margen la peana y la cartela, como elementos constitutivos. El acceso al registro fílmico de las dos fiestas populares tratadas: las fallas y la procesión de la virgen, lo dará un código QR, deslocalizando la ubicación concreta del archivo fílmico a un lugar indefinido, como lo es la web.

### 6.2 Objetivos

#### Objetivos generales:

- Hacer partícipes a las personas en la configuración de su propio patrimonio a través de una práctica comisarial colaborativa.

- Poner a prueba la metodología del comisariado de acción a través del caso para revelar aquellos aspectos que son factibles y aquellos que son utópicos.
- Crear un relato específico del lugar cuyo destinatario coincide con el usuario habitual del espacio público que da acogida a la propuesta comisarial.

#### **Objetivos específicos:**

- Interrogar a los habitantes de Ruzafa sobre sus expectativas de cara al arte público.
- Crear una práctica comisarial horizontal capaz de dialogar con todos los integrantes de un barrio multicultural como Ruzafa.
- Exponer los relatos que forman parte de la cultura local propia del barrio de Ruzafa.
- Generar un cuestionamiento sobre la ubicación de la memoria específica del lugar en un barrio en pleno proceso de gentrificación.

### **6.3 Finalidad**

La finalidad del proyecto es plantearnos hasta qué punto la sociedad en general realmente está interesada en una gestión horizontal de la cultura. Es posible que todos aquellos planteamientos que la filosofía proyecta sobre la gestión ideal de la sociedad y sobre la participación ciudadana no sean representativos del interés ciudadano. En este sentido esta práctica pone a prueba una serie de conjeturas teóricas detalladas en la primera parte de este texto y trata de extrapolarlas a la práctica museográfica, con la convicción de que es importante la contraposición de culturas locales fuertes frente a una cultura global homogenizadora

### **6.4 Relato histórico del proyecto: Contexto y directrices básicas**

Recién llegado a Valencia, al barrio de Ruzafa, las maneras de intentar integrar mi proyecto en el barrio han ido adquiriendo formas y metodologías diferenciadas. No había definición a priori de en qué iba a consistir, ya que era un relato a construir con los vecinos del barrio, solamente un supuesto: plantear la utilidad y las formas que había tenido el arte público en el vecindario y explorar las que podría llegar a tener de forma colaborativa. Así que este constituyó mi primer acercamiento que ha ido cambiando a lo largo de la práctica, poniendo a prueba la aplicabilidad de la metodología expuesta en el capítulo 4 y remodificándola en caso de necesidad. El proyecto consiste de tres fases evolutivas que presentaremos a continuación:

#### 6.4.1 Enmarcando el monumento público

El primer enfoque está basado en contraponer la opinión pública y los monumentos públicos. Mi opinión personal al respecto es que deben de ser representativos para el barrio ya que están ubicados en éste y se pagan con dinero público. Pero quería estar abierto al diálogo y no influir en el resultado.

Así que fui al único monumento público grande que hay en Ruzafa y le saqué una fotografía para incluirla en una postal a modo de flyer (Figura 1). Este monumento ya en cierta manera ha sido apropiado por las personas del vecindario al ponerle nombre. Para ellos se llama “La Pantera Rosa”, mientras que el ayuntamiento lo llama “Fuente Pública”, nombre ya casi olvidado por la población de Valencia. Al parecer se trata de un encargo para recordar el canal Júcar-Turía y acabó en su localización actual en el año 1984. Pero hay que decir que la originalidad del vecindario, que asoció la figura esbelta y el color del monumento con el personaje de ficción, tampoco puede ser despreciada. El flyer que repartí semanalmente entre el mercado de Ruzafa y la Iglesia Parroquial San Valero, como punto de intercambio social, llevaba el texto debajo de la foto “Te sientes representado?”. En el reverso de la postal había una dirección web que explicaba el proyecto y que guiaba a un foro a través del cual el vecindario se podría expresar al respecto. Mi ilusión era encontrarme con gente que fuera más allá, convirtiéndose en colaboradores directos con los cuales crear un colectivo, pero esta idea también se vería defraudada.

La realidad fue la ausencia total de expresiones al respecto. Si quería generar una heteroglosia a través de este modelo tan abierto, no iba a llegar a ningún lugar. Deduje que igual el tema no le parecía importante al vecindario, que el lenguaje de la página web era demasiado rebuscado y que no había suficiente atractivo visual en ella.

Así que me puse a buscar las respuestas acercándome a la gente a través de una metodología más cerrada, a remodelar la web y a darle una apariencia más sofisticada, renunciando a encontrar un colectivo en el cual hacer una disolución de la autoría, al no ver la forma de cómo alcanzarlo.



Figura 1: Postal

#### 6.4.2 En búsqueda dialógica del tema

La entrevista, como segundo método, parecía más adecuada. Consistía en 10 preguntas y eran un enfoque dialógico acerca de los problemas del barrio, para posteriormente resolverlos lo mejor que el arte es capaz de hacerlo.

Si bien la entrevista fílmica es un híbrido entre lo dialógico solamente en forma y lo dialógico también en metodología, también tiene una fuerte carga autoral. Las preguntas condicionan las respuestas y la persona que responde es interrumpida constantemente por otra pregunta, de forma que la intervención autoral es continuada. Por el otro lado la captación de la cita es calcográfica y a priori no es reintroducida en otro marco teórico que no sea la entrevista misma y el interés por el *statement*.

Así que asumiendo las limitaciones de esta metodología a favor de unas respuestas sobre las necesidades del vecindario, hice tandas de entrevistas semanales de nuevo entre el Mercado de Ruzafa y la Iglesia Parroquial San Valero. Hay que decir que la mayor parte de la gente entrevistada eran españoles o extranjeros europeos. La única excepción las constituyeron los casos de un señor boliviano y un señor cubano. Por lo demás me costó mucho conseguir motivar a los habitantes de Ruzafa que constituyen la supuesta multiculturalidad, tan valorada por los demás entrevistados. Los



demás entrevistados en su mayoría no vivían en Ruzafa, eran personas que se iban al barrio a tomarse sus cafés y copas.

En cuanto a la temática que me proponía extraer, la mayoría de la gente me insistía en una multiculturalidad positiva. Por lo demás no parecían tener indicios o pruebas de la gentrificación, o al menos no estaban molestos con esta. Los problemas más señalados eran la falta de espacios verdes, que acabarían siendo constituidos por el Parque Central; la falta de colegio público, que actualmente se está construyendo (colegio Puerto Rico) y supuestamente estará listo para el curso 2014-15; y la falta de limpieza, cuya solución solamente veía a través de una acción más irónica que útil.

Finalmente me decanté por buscar la solución en la entrevista del señor boliviano<sup>120</sup>. Entrevista , que hablaba de las transformaciones que había sufrido el barrio de Ruzafa y de los cambios en la población. Parecía ser consciente de lo que comporta la gentrificación, ya que reconocía que en un sentido global el barrio parecía estar mejor, pero que justamente por ello ha habido gente obligada a mudarse del barrio al no ser capaces de afrontar la subida de los alquileres. Lamentablemente al volver a escuchar la entrevista, me di cuenta que todo lo que había dicho al respecto ocurrió antes o después de la entrevista. Decidí convertir aquello que los habitantes actuales parecen ignorar, a juzgar por las entrevistas, en el hilo argumental del comisariado.

En cuanto a gestión web, las entrevistas servirían para mayor difusión de la página. El efecto Youtube se aplicaría a la web, ya que informaría a los entrevistados sobre la ubicación del vídeo, así ellos mismos harían el trabajo de difusión para enseñarles a sus contactos que han sido grabados en el espacio público. Allí la postal vuelve a entrar en juego, como indicador de la URL. Hay que decir que a nivel de difusión ha sido un éxito, pero parcial. La gente tenía un gran interés por los vídeos, subiendo los accesos a la web de forma exponencial, pero no generaron ni comentarios ni compartían el enlace. El interés mayoritario parecía estar en el vídeo, ignorando el resto de la web que hablaba del proyecto.

#### 6.4.3 Gestión de la memoria fílmica como monumento móvil

Recuperando el primer momento del proyecto, decidí volver sobre el monumento público. Puesto que me había quedado sin participantes debido a un uso ineficiente de la difusión y a un interés temático no compartido, lo importante acabaría siendo mi propia posición en diálogo.

Para ubicar la exposición en el espacio público, ahora la investigación se centraría en los siguientes elementos a encajar: lo virtual, el contenedor, el contenido.

El contenedor se basaba en aquello que enmarcamos en la primera fase: el monumento público. Pero hacía falta contradecir sus bases para no caer en los mismos errores que la supuesta “Fuente

---

<sup>120</sup> Anexo 1, *Entrevista #9*.

Pública". Así que me centré en lo esencial de la escultura pública moderna: es grande, inamovible, única y concebida para la eternidad, marca un espacio y lo modifica según los criterios estéticos del artista. Frente a ello propondremos un contenedor móvil, efímero, que cambia de disposición según el criterio del habitante del espacio, es reproducible de la forma más barata y rápida posible y no significa nada por sí misma más allá de ser un contenedor hueco. Bajo estos supuestos se ha diseñado el monumento móvil, que es una peana hueca con ruedas y una cartela que contiene todo el contenido.

Lo virtual se manifiesta a través de la cartela, que redirecciona a una producción audiovisual a través de un código QR. De esta forma el acceso a un vídeo queda reducido a un mínimo de coste y está deslocalizado, pero integrado en el espacio público.

El vídeo *contenido* se corresponde a grabaciones llevadas a cabo por los propios habitantes de Ruzafa, pero hace 50 años. Por ello se usa el patrimonio constituido horizontalmente del archivo del IVAC, para después intentar aplicarle una difusión que lo reintegra mediante un acceso abierto en su espacio de origen. Lo que queda es un lapsus temporal, que intenta señalar por un lado la continuidad de las fiestas populares retratadas, pero por el otro un cambio importante en la población, ya que si todo el vecindario está en constante cambio, ¿dónde queda la memoria específica del lugar?

Al nivel anteriormente indicado de la autoría etnográfica, aquí habría que decir que una vez descartada la colaboración dialógico crítica, lo que esta museografía alcanza es un modelo dialógico que podría haber funcionado a dos niveles. El primero es el de una polifonía reducida por la cantidad de monumentos, pero polifonía al fin y al cabo, puesto que las grabaciones de la época son citas. El segundo sería el de los comentarios respecto a los vídeos, pero como ya vimos en los anteriores dos intentos de lograrlos, estos tampoco se establecieron en esta fase.

Para entender qué comporta el uso de los vídeos a nivel institucional, a continuación analizaremos la gestión del patrimonio del IVAC, tanto a nivel de constitución, como a nivel de difusión.

## **6.5 Análisis de la gestión del archivo del IVAC**

Para llevar a cabo el análisis sobre la gestión del IVAC<sup>121</sup> nos centraremos en los depósitos de vídeos de carácter popular, vídeos sin valor comercial, cuya relevancia radica de un estar allí que retrata el momento histórico a través de una mirada inserta en el rito retratado.

Teniendo en cuenta el deterioro del material fílmico, mucha gente accede a depositar sus vídeos particulares en el archivo del IVAC, dónde se les proporciona una copia digital y se les conserva el

---

<sup>121</sup> Las conclusiones sobre la gestión del archivo del IVAC las extraemos de una entrevista telefónica con Nacho Lahoz, conservador del archivo del IVAC (Anexo 3).

material fílmico, sin que ellos pierdan la titularidad sobre el material depositado. Al reconocer como potencial patrimonio del archivo a todo material fílmico de Valencia o relevante para la cultura valenciana, el criterio de selección está basado en el medio técnico (el audiovisual) y en el territorio. Podemos decir que a una falta de calificativos cualitativos que jerarquizan el material del archivo, el valor concedido a obras amateur y a producciones fílmicas profesionales es el mismo. La constitución del patrimonio del archivo del IVAC es horizontal y polifónico, siendo el propio ciudadano colaborador de su conformación.

Pero no sucede lo mismo con la difusión, que tiene una relación ambigua con el público. Por un lado el IVAC no es el propietario del material fílmico que contiene, ni tiene los permisos sobre éste, con lo cual no tiene el derecho legal de producir ediciones de los bienes materiales que conserva. La polifonía de todas las voces está presente en el acceso online, ya que generar el acceso a la documentación no es lo mismo que producir copias. Podemos decir que el catálogo online de la filmoteca sí que es horizontal, pero las cosas se complican cuando alguien quiere acceder realmente al contenido. El acceso solamente es permitido a autorizados a la investigación o a avalados por éstos. Es por ello que el archivo parece pasar por desapercibido. No da a conocer sus contenidos y su gestión de la difusión como mucho acaba constituyendo un mecanismo de polifonía silenciada. Es por ello que nos centramos en el material depositado en la filmoteca para hacer un acto de *mejorismo* respecto a esta institución. Si bien los permisos no son del todo legales respecto al archivo del IVAC, sí que cuentan con el apoyo de sus titulares.

## **6.6 El tema propuesto y su relevancia**

El tema propuesto se basa en la memoria específica del lugar en un entorno en gentrificación.

La gentrificación genera un abandono de los vecinos originales de un barrio y unos vecinos más pudientes los sustituyen. En esto Ruzafa ha sido un barrio con una inmigración importante que ha ido mudándose a este, cuando su población estaba disminuyendo. Todo el conjunto de cambios en la población genera una situación difusa en la que ubicar la memoria del lugar se vuelve complicado.

Para ello recurriremos al archivo de la filmoteca, en cuyo interior estaban depositados los registros fílmicos de dos tradiciones populares en el contexto específico de Ruzafa: la procesión de la virgen y las fallas del barrio. Si algo debe de haber quedado claro es que los vecinos en la actualidad fluctúan de forma constante, llevándose sus experiencias con ellos, así que la búsqueda del habitante original es un acto reduccionista y absurdo. Aun así tiene sentido acudir con las grabaciones de la memoria a los años 60. Es el momento anterior a la pérdida de la población que se inicia en los años 70. Son aquellas personas que iniciaron la diáspora y la dispersión de la memoria del barrio, la llevaron con ellos.

Así que usaremos como material expositivo las grabaciones hechas sobre lo popular y por lo tanto cultural del barrio, grabadas por los propios integrantes de la sociedad. La relevancia de constituir este autorrelato etnográfico como cita es la de recurrir en un mínimo en los errores de gestión de un relato autoritario. En este sentido la autoría se limita a la gestión del contenedor. El patrimonio durante el proceso ha sido gestionado por el IVAC, a través de sus propuestas sobre el tema y posteriormente por los propios propietarios de los registros, que en dos casos permitieron el uso videográfico propuesto y en un caso lo denegaron. La importancia aquí la tiene la difusión, puesto que, como comentamos antes, el IVAC tiene una construcción patrimonial muy horizontal, pero una salida escasa de lo que la constituye. Así que ayudamos en la difusión, retornándola a su lugar de origen.

En el barrio los actuales habitantes podrán contemplar, como en un espejo extraviado en el tiempo, como aquellos rituales que ellos aun realizan hoy en día, eran llevados a cabo por personas diferentes. Extrañas o cercanas es una conclusión a la que cada vecino que visualiza la imagen debe de llegar por sí mismo. Lo interesante es plantear la duda al poner en contacto el lugar con su pasado social y dar la posibilidad a los actuales habitantes de generar arraigo respecto a la normalidad social anterior.

Resumiendo la relevancia del tema se manifiesta en este caso a cuatro niveles:

- (1) Un *correctionismo* histórico respecto a un vecindario que ya no permanece en el lugar, pero que ha dejado las imágenes de su vida social registradas.
- (2) Un intento de corrección de la gestión del patrimonio del archivo del IVAC, que se construye de forma horizontal, pero que solamente da acceso a aquello que la institución decide o a aquel que está inmerso en un proceso de investigación oficial.
- (3) No construir desde la autoría fuerte del comisario, sino citar el relato autoetnográfico que los integrantes de la comunidad de Ruzafa ya han establecido en el pasado. Una limitación de la autoría a un cambio de contexto del registro, pero siendo este cambio de contexto el contexto original de la grabación.
- (4) Informar y proponer el modelo de antaño de las fiestas y de la sociedad, abierto a la identificación o al rechazo por parte de los ciudadanos actuales. Ofrecer en el visionado una base histórica real de la vida social del barrio, sobre la que fundamentar las prácticas culturales actuales.

## **6.7 El destinatario**

Siendo el comisariado de acción una ruptura con el supuesto de un público especializado del arte, actuando desde el campo expandido del arte como ámbito de la cultura en general y comprometido

con las manifestaciones locales de la cultura, en el caso presente, el destinatario son los vecinos del barrio de Ruzafa.

La relación con el entramado complejo de la sociedad del barrio, se recurre a dos casos de *etnografías amateur* que son precedentes a todos los cambios en la estructura social del barrio. En el primer, caso los cambios en la población originados por la inmigración, en el otro, los cambios más recientes de estudiantes jóvenes que buscan en el barrio la densidad cultural en todas sus manifestaciones y el valor estético de lo multicultural. El denominador común de todos ellos es el estar en el lugar de un pasado anterior a todas estas modificaciones, propio de un vecindario del que quedan algunas personas que han pasado toda su vida allí. Así que podemos agrupar a *grosso modo* tres destinatarios:

- (1) El vecindario que ha pasado toda su vida en el barrio, normalmente personas de tercera edad.
- (2) Los inmigrantes que han ido llegando desde la década de los 70 y que ahora se empiezan a trasladar a otros barrios por motivos económicos.
- (3) Estudiantes y jóvenes que comienzan a llegar al barrio por las cualidades del mismo.

La gran limitación implícita en el modo de gestión de la exposición requiere del acceso a los contenidos mediante el móvil. La visualización a través del código QR exige el uso de la tecnología móvil, hecho excluyente para algunos integrantes de los tres grupos de destinatarios anteriormente enumerados, pero necesario en cuanto a inserción de un medio audiovisual en el espacio público.

## 6.8 El contenido de la exposición

El contenido de la exposición está constituido por los dos vídeos pertenecientes al archivo del IVAC:

- (1) S/T [PERSONAL. PEIRÓ MARÍN, MIGUEL] MAYO. PROCESIÓN DE LA VIRGEN EN RUZAFÁ.
- (2) S/T [INEDITO. COLECCIÓN DOLZ FERRER, SALVADOR 2002. Nº 129].

En ambos casos el proceso de selección del material ha sido automático. Los gestores del archivo del IVAC me propusieron estos vídeos bajo la solicitud de vídeos sobre fiestas populares de carácter amateur. Es un intento de socavar la autoridad comisarial. Al no incorporar el contenido de la exposición en valor de criterio de calidad, el contenido está constituido de una forma no discriminatoria. Pero debido al criterio de selección *site specific*, sí que son específicos del lugar.

Ambos registros han sido generados en la década de los 60, siendo una puerta al pasado de Ruzafa. El vídeo mismo estará online, por ello su ubicación concreta en el espacio depende del contenedor, que es por un lado una página web y por el otro el *monumento móvil*. Aunque quizás sea un intento tímido de polifonía textual, debido a la cantidad poco abundante de vídeos, estos se corresponden a

la voluntad de selección anteriormente explicada. En ello la cantidad de vídeos es el resultado de una selección de éstos ajena.



Figura 2



Figura 3

## 6.9 El contenedor de la exposición

Para introducir los dos vídeos en el espacio se hace uso de dos estrategias que conforman su contexto, desplazando el significado. Ambos hacen alusión a la gentrificación y al monumento:

### 6.9.1 La web

El acceso a los dos vídeos se realiza mediante un código QR inserto a modo de cartela en el monumento móvil. En la página web a la que conducen, además del vídeo, el destinatario se encontrará con un mapa que se actualiza automáticamente y ubica al otro monumento a parte de la posibilidad de dejar su comentario si así lo desea. Los dos vídeos solamente pueden ser accedidos mediante el código QR o la URL, puesto que ningún link conduce hacia ellos. Los dos vídeos serán retirados del espacio online pasado el tiempo de la exposición.

La alusión a la gentrificación se encuentra en la propia naturaleza del registro. Éste es de naturaleza memorial. La deslocalización de esta memoria que reaparece de forma espontánea en el espacio público, alude a los vecinos y a sus experiencias anteriores, encubiertas por el tiempo. El monumento móvil genera que el código QR no sea localizable a voluntad, sino que el encuentro con éste siempre será espontáneo.

### 6.9.2 El monumento móvil

El *monumento móvil* parte de la deconstrucción de aquello que entendemos por monumento público. Sus ruedas le garantizan movilidad e interacción con los destinatarios, que pueden desplazarlo al lugar que deseen. Es una peana sin más contenido que la cartela, que a su vez es un

código QR, que conduce al registro en la web. El desplazamiento contradice el implícito del monumento público, igual que alude a la idea de la gentrificación, que genera movimiento y deslocalización en los barrios. Además los monumentos móviles son efímeros e interactivos, dos elementos más que se oponen a la concepción habitual del monumento público.

### **6.10 Duración y reutilización**

La duración de la exposición está definida por la capacidad de batería del dispositivo móvil que geolocaliza los dos *monumentos móviles*. Ésta se corresponde a una duración aproximada de tres días. De esta forma la exposición pertenecería a la categoría exposición temporal y específica del lugar.

Pasado el tiempo de exposición se retirarán los dos vídeos de la web, puesto que los permisos del archivo del IVAC así lo requieren.

Debido a su especificidad en la ubicación, el reciclaje no es posible. Los dispositivos móviles serán extraídos del monumento y éste pasará a ser retirado del espacio público. El permiso de los vídeos caduca con la exposición. Lo que permanecerá será el archivo online en el que será integrada la acción.

### **6.11 Ubicación**

La ubicación del monumento es el barrio de Ruzafa. Debido a su carácter móvil, solamente se puede predefinir el punto inicial de los dos monumentos, que a partir de este momento estarán a la voluntad de los vecinos del barrio. El punto inicial será, como todas las acciones anteriormente realizadas entre el mercado de Ruzafa y la Iglesia Parroquial de San Valero. La ubicación web en todo momento especificará el lugar de los monumentos mediante un mapa online.

### **6.12 Diseño de la exposición**

Teniendo en cuenta que el espacio de la exposición solamente tiene una ubicación definida a priori, el peso del diseño de la exposición recae sobre dos elementos que hacen la función de contenedor-soporte en sustitución al contenedor-museo:

#### **6.12.1 Diseño del contenedor-soporte *monumento móvil***

El contenedor-soporte *monumento móvil* está construido con cemento. Mide aprox. 1,05m y pesa unos 65 kg. Está ensamblado a partir de 4 placas encofradas mediante perfiles angulares y tornillos. El interior es hueco, pero en la base tiene otra placa de cemento, que se sujeta a los tornillos que

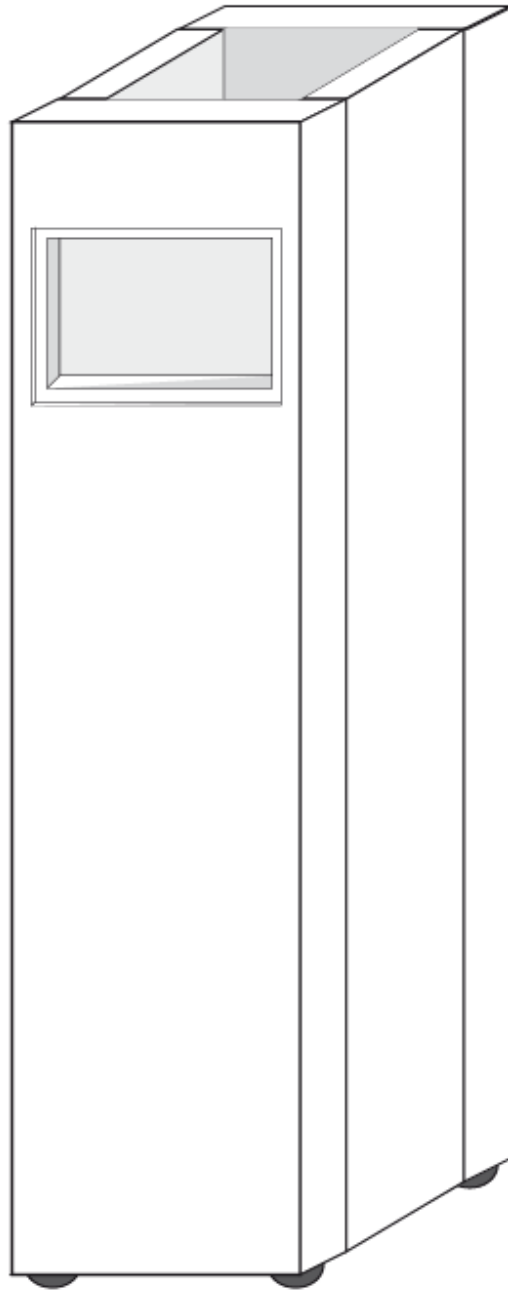
sobresalen de las otras placas. Esta última placa en la base sirve para estabilizar, al ubicar el centro de gravedad por debajo de la mitad. También embebe las ruedas.

En una de las placas, la que de esta forma se convierte en la frontal, hay una placa de metacrilato, detrás de la cual se ubica el móvil que geolocaliza el monumento en un espacio que queda tapado por el código QR, éste se encuentra entre ambos.

El *monumento móvil* está hecho de cemento para integrarlo visualmente en el espacio urbano y para recordar a una peana hueca. Su peso evita que sea retirado del espacio público con demasiada facilidad y la plancha de metacrilato quiere recordar a una cartela o a una placa de mirador, detrás de la cual se ubica el código QR que permite el acceso al vídeo.

Los dos monumentos que contendrán la exposición están previstos para funcionar como múltiple y adaptable, pero la cantidad de vídeos ha restringido la necesidad de *monumentos móviles*.





## MONUMENTO MÒVIL

*Figura 4: Diseño para Mounmento Móvil.*

## 6.12.2 Diseño del contenedor-soporte web

### A) La web 1.0:

La primera web que se usó para este proyecto estaba programada íntegramente con html y css a partir de la nada. El aspecto quedó relativamente precario y la interactividad estaba muy limitada, así que el contenedor-soporte tendría que pasar a ser web 2.0.



71  
Figura 5: La web 1.0.

## B) El blog 2.0

El blog 2.0 nace de la necesidad de dar la posibilidad de interactuar, de visualizar vídeos, como las entrevistas y de una apariencia más amigable. Las diferentes acciones que se llevaron a cabo hasta el resultado aparecían como posts y los vídeos de las entrevistas como galería. A pesar de las facilidades de interacción del blog, dónde se proponía por ejemplo grabar vídeos caseros para incluirlos en la web, estas posibilidades de interacción pasaron inadvertidas. El flujo de visitas para ver las entrevistas sí que fue un éxito, pero la apariencia de blog no fue útil una vez el trabajo estuvo cerrado. Debió de convertirse otra vez en web con la función de aportar un resumen de la acción realizada.

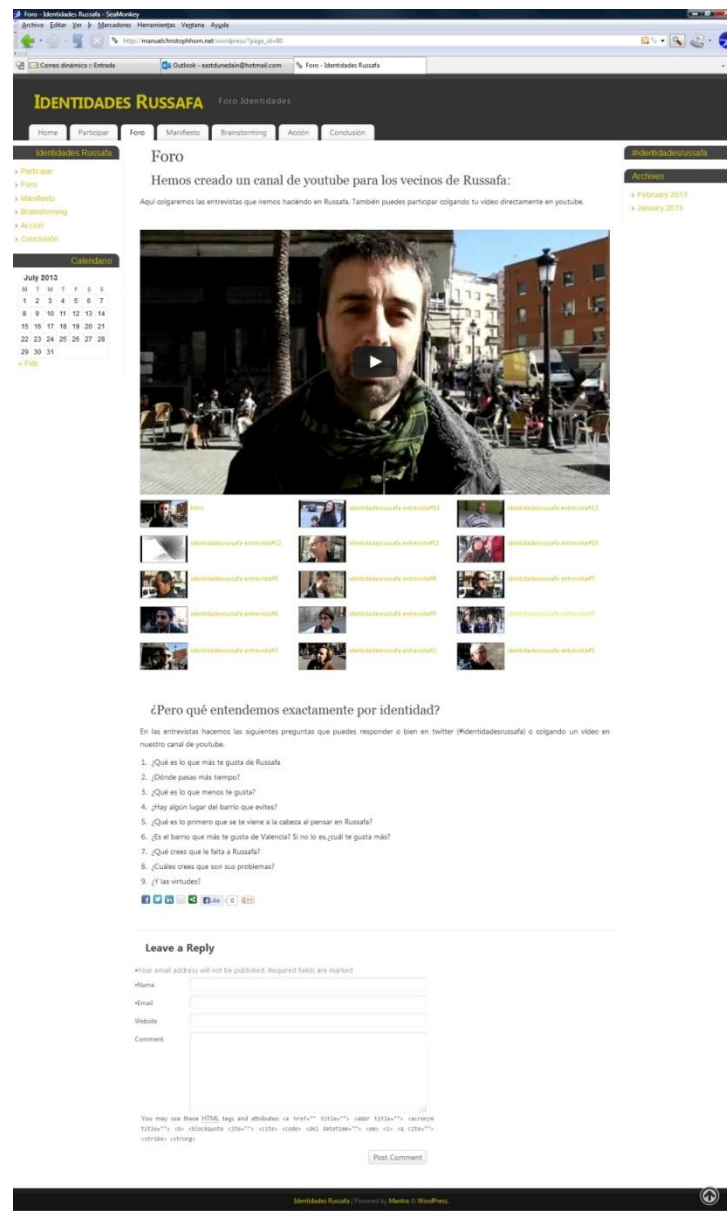


Figura 6: El blog 2.0.

### C) La web cerrada

Pasada la concepción de la web como espacio interactivo, ésta pasará a convertirse en contenedor-soporte de los dos vídeos y en el relato del recorrido por el otro. En ninguno de los dos casos la naturaleza de blog tiene una importancia fundamental, aun así, al menos en el caso del contenedor-soporte, no parece ser mala opción continuar dejando la posibilidad del comentario abierta.

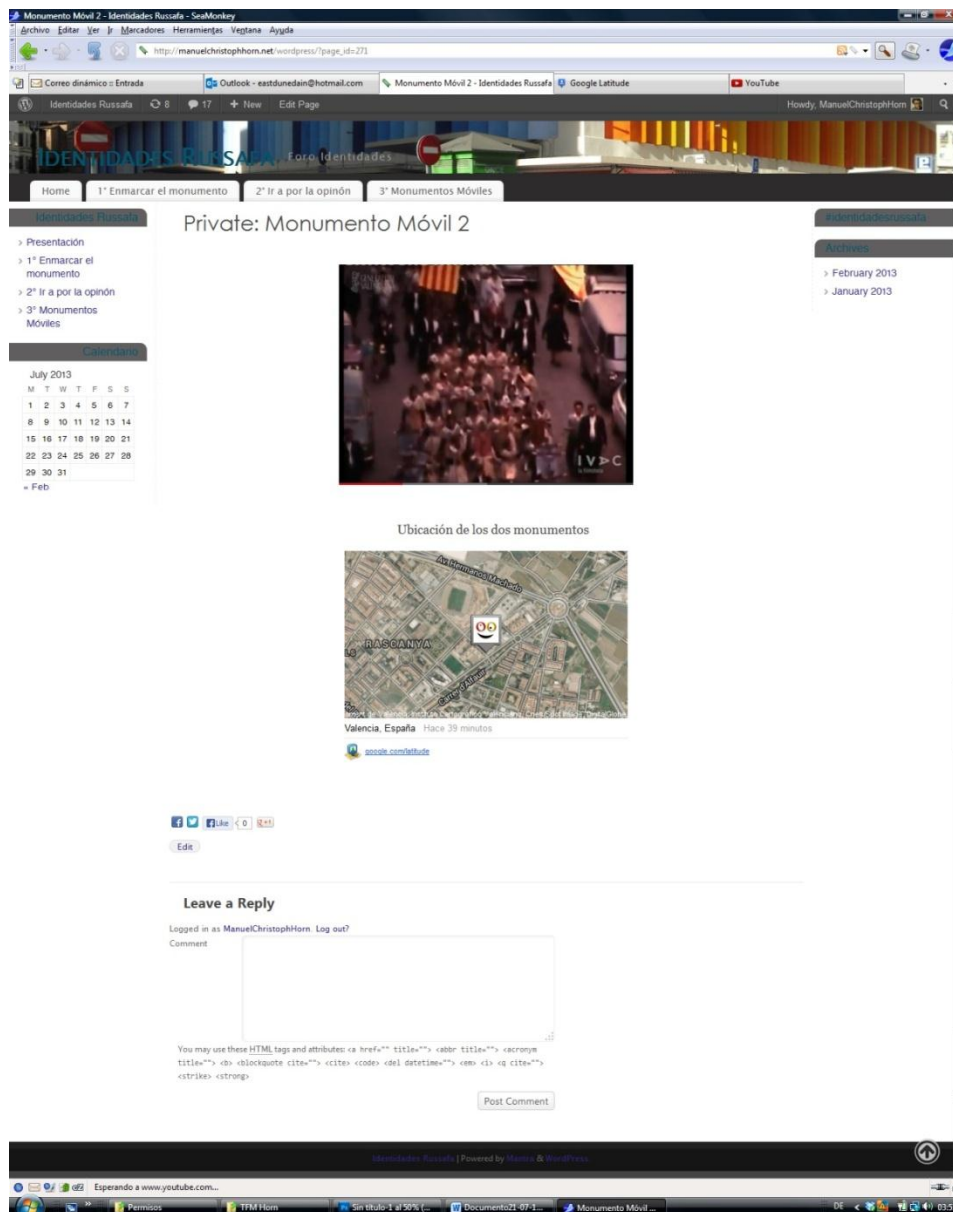


Figura 7: La web cerrada.

D) Diseño de la cartela como frontera

El código QR en sí mismo es una estructura fronteriza. Enlaza el mundo físico con el mundo virtual. Por ello es una estructura bilingüe, que se mueve entre dos códigos. Aunque a nivel material su significado siempre se reduce a señalar una información oculta que solamente llega a revelarse en la web. En este sentido hay que tener en cuenta que su bilingüismo siempre tiende al movimiento de lo real y ubicuo a lo virtual y deslocalizado. En nuestro caso, debido al contexto, pasa también a adquirir el significado de cartela, especificando que indicará aquella información que complementa la comprensión del objeto.

El trabajo de Miguel Martín Romero se centra en esta información que permanece oculta hasta que la prótesis tecnológica la revela. Por ello el código QR ha sido generado en colaboración con su proyecto *transcend*<sup>122</sup>.



Figura 8: MARTÍN ROMERO, Miguel, *transcend*.

<sup>122</sup> MARTÍN ROMERO, Miguel, *Transcend*.

E) El diseño en su conjunto

Todos los elementos vistos en su conjunto debían de evocar una imagen de mobiliario urbano, para poder permanecer más tiempo expuestos sin ser retirados. En principio el diseño y los materiales están planteados bajo el supuesto de una integración en lo urbano.



*Figura 9: Documentación fotográfica del monumento móvil.*



## F) El diseño en el espacio público



Figura 10: Ubicación inicial del monumento móvil.

### 6.13 Permisos

Los permisos han sido gestionados a través del archivo del IVAC, que creó el contacto con los depositantes. Seguido de una solicitud formal, conforme que estoy siendo avalado por un investigador (Anexo 4), me solicitaron los 3 permisos para poder usar los diferentes vídeos. El vídeo depositado por Salvador Artemi Mollá Alcañiz, me prohíbe explícitamente generar cualquier copia destinada a internet, así que tuve que prescindir de la inclusión de su vídeo en la exposición. En el caso de los otros dos vídeos se hace uso de un vacío legal al alegar a una tarea de investigación, siendo el motivo de este proyecto la investigación entendida desde las bellas artes. Aun así también

podría ser entendida como difusión, que en cualquier caso también lo es. Así que nos amparamos en este territorio indefinido por ventajas económicas.

## 6.14 Presupuesto

| Precio/Unidad | Unidades | Precio |
|---------------|----------|--------|
|---------------|----------|--------|

| A) Encofrado:              |          |      |         |
|----------------------------|----------|------|---------|
| Papel autoadhesivo:        | 1,00 €/U | 6 U  | 6 €     |
| Madera (corte y material): |          |      | 51 €    |
| Ruedas:                    | 1,90 €/U | 12 U | 22,80 € |
| Tornillos:                 | 0,03 €/U | 50 U | 1,50 €  |
| Brocas                     | 1,25 €/U | 1 U  | 2,50 €  |
| Caja Tornillos             | 2,90 €/U | 1 U  | 2,90 €  |

**Subtotal:** 87,00 €

| B) Monumento:      |          |      |         |
|--------------------|----------|------|---------|
| Bolsas de cemento: | 4,45 €/U | 5 U  | 22,25 € |
| Malla metálica     | 3,00 €/m | 5 m  | 15,00 € |
| Perfiles angulares | 0,65 €/U | 16 U | 10,40 € |

**Subtotal:** 47,65 €

| C) Geolocalización          |              |          |          |
|-----------------------------|--------------|----------|----------|
| Tlf. Samsung Galaxy Mini 2  | 119,00 €/U   | 2 U      | 238,00 € |
| Gastos de envío Tarjeta SIM | 6,57 €/envío | 2 envíos | 13,14 €  |
| Tarifa 2 céntimos + 600 MB  | 12,40 €/mes  | 2 meses  | 24,80 €  |

**Subtotal:** 275,94 €

| D) Tramitación IVAC     |          |     |         |
|-------------------------|----------|-----|---------|
| Copia a sist. Doméstico | 36,06€/U | 1 U | 36,06 € |
| DVD-R                   | 2,85 €/U | 1 U | 2,85 €  |

**Subtotal:** 38,91 €

|                        |                 |
|------------------------|-----------------|
| <b>Base Imponible:</b> | <b>449,50 €</b> |
| <b>IVA 21%</b>         | <b>94,40 €</b>  |
| <b>TOTAL</b>           | <b>543,90 €</b> |





## 6.16 Evaluación y seguimiento

Los criterios de evaluación se medirán mediante nuestras tres estrategias de seguimiento:

- (1) Mediante el mapa online podemos ver el desplazamiento de los objetos. Éste o bien puede indicar la interacción de los vecinos del barrio o la retirada anticipada por parte del ayuntamiento.
- (2) Mediante los accesos a la web podremos valorar el alcance que ha tenido la difusión de los dos vídeos.
- (3) La posibilidad de dejar comentarios tras visualizar los vídeos.

Evaluaremos los resultados según los datos obtenidos a través del seguimiento. Los valores a alcanzar con los que contrastamos el impacto son:

- (1) La visibilidad y la competencia de nuestra estrategia de difusión.
- (2) El impacto obtenido por la exposición.
- (3) Generar una lectura integrada ente los diferentes componentes de lo expuesto.
- (4) Dar a conocer el pasado específico del barrio y generar una reflexión al respecto.
- (5) Generar un relato personalizable a través del encuentro inesperado con la exposición.
- (6) Dar a conocer el patrimonio del archivo del IVAC como lugar de la memoria fílmica valenciana.

## 7 Conclusión

---

A medida que fracasa la colaboración directa de los vecinos del barrio de Ruzafa, las estrategias en la consecución de una democracia horizontal se van sustituyendo por aquellas que desarman la monografía del relato. Pero ésta no llega a su total disolución en la práctica museográfica, puesto que funcionan como citas escogidas por el comisario.

En tanto que la práctica museográfica va planteando nuevos problemas no previstos por la museología, ambos enfoques se tienen que ir remodificando entre ellos para una optimización en la gestión y a favor de más realismo.

En ello se abre la primera futura línea de investigación: una recopilación de casos semejantes pensados para otros espacios urbanos, en los que la eficiencia de la gestión, como generadora de polifonía, se va poniendo de nuevo a prueba.

De caso en caso, los comisariados de acción irán constituyendo un archivo, del que deriva la segunda línea de investigación: crear la herramientas conceptuales, cómo el análisis casuístico y los paradigmas teóricos ya establecidos, sea desde la filosofía o la historia del arte o más recientemente los estudios culturales, para definir al comisario como etnógrafo, tema que en este caso se ha tratado como propuesta de una metodología personal, pero que seguramente es inscribible dentro de una tendencia más amplia, en la que las barreras entre arte, antropología y gestión cultural se acaban difuminando.

En cuanto a nuestra práctica en concreto, la colaboración no tuvo lugar, a menos que yendo más allá de lo espontáneo y especificado por un fin concreto. Por ello la construcción del relato mismo no tuvo lugar de forma colaborativa, sino más bien ha ido siendo enmarcada por la iniciativa de un autor, que si bien dialoga, tiene que recurrir a sus propias conclusiones y lecturas sobre los problemas del barrio. Un elemento que en este caso intenté evitar, ponerme en contacto directamente con asociaciones culturales ya activas, puede agilizar la práctica del comisariado de acción. Pensaba que dentro de la asociación me iba a encontrar con un perfil concreto de persona en detrimento de la voz de muchas otras, pero por el otro lado ésta ya tiene sus metas y su red de contactos establecidos, de los cuales futuras prácticas podrían hacer uso.

Sobre el enfoque de una ciencia de acción, es imprescindible crear una agenda de valores consensuada en futuras intervenciones. Si bien en este caso partí de una propuesta provisional a la espera de replantearla en una acción colaborativa, este caso nunca se llegó a dar. Es por ello que se vuelve importante generar la acción sobre actores sociales ya establecidos en este tipo de temáticas, como lo son las asociaciones culturales. Defender una serie de valores en nombre de personas que

no han sido preguntadas al respecto, en ningún caso ocurre en defensa de una gestión cultural horizontal.

En cuanto a la inserción del medio web en el espacio público, el resultado implica que, a favor de una visualización optimizada, el aporte tecnológico se desplace hacia el vecino del barrio, al que se le exige que para la lectura del contenido disponga de un Smartphone. Esta estrategia, aunque muy funcional desde la perspectiva de la gestión, es excluyente para aquellas personas que no disponen de la tecnología requerida. Por lo tanto está pendiente de revisión.

Finalmente creemos adecuada la poética sobre la memoria. Queda por resolver el coste del *monumento móvil*, cuya reproducción debería ser más ágil en el tiempo y menos cara. De esta forma en lugar de incluir dos, se podrá hacer una exposición con quince, cosa que permitiría aumentar el número de citas videográficas para favorecer la fidelidad de una representación de la pluralidad, de la que está compuesta el tejido social de Ruzafa y en convertir la exposición en interactiva a medida que el destinatario-partícipe va recorriendo las calles en búsqueda del siguiente monumento con su aporte audiovisual.





## Bibliografía:

---

1. ALOSNO FERNÁNDEZ, Luis, *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
2. - *Museología y museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.
3. ARDENNE, Paul, *Una Arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2006.
4. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, *Documentos del censo de población y viviendas 2001* [online], Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2001, [Fecha de consulta: 05/07/2013, disponible en : < [http://www.valencia.es/ayuntamiento/otras\\_publicaciones.nsf/fResultadoCenso?ReadForm=&lang=1&nivel=8&bdorigen=ayuntamiento%2Festadistica.nsf&tipo=Poblaci%F3n&territorio=Barrios&Buscar.x=18&Buscar.y=3&envio=0](http://www.valencia.es/ayuntamiento/otras_publicaciones.nsf/fResultadoCenso?ReadForm=&lang=1&nivel=8&bdorigen=ayuntamiento%2Festadistica.nsf&tipo=Poblaci%F3n&territorio=Barrios&Buscar.x=18&Buscar.y=3&envio=0)>].
5. BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
6. CLIFFORD, James, «Sobre la autoridad etnográfica», *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa D.L., 2001.
7. DE CERTEAU, Michel, «De las prácticas cotidianas de oposición», ed. BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPOSITO, Marcelo, *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
8. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
9. GONZÁLEZ CRIMELE, Lilly, «Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario» [online], *Cuicuilco*, N° 44, septiembre-diciembre, 2008, pp. 135-159, México D.F., Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008, ISSN 1405-7778 [Fecha de consulta: 14/06/2013, disponible en < <http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v15n44/v15n44a7.pdf> >].
10. HERNÁNDEZ ESPINOSA, Rafael, «Del colonialismo al colaboracionismo dialógico-crítico: una aproximación a la dimensión política y reflexiva de la antropología en México», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 2, N° 2, Mayo-Agosto, Madrid, Antropólogos Iberoamericanos en Red, 2007, ISSN: 1695-9752 [Fecha de consulta: 20/06/2013, disponible en < <http://www.aibr.org/antropologia/02v02/articulos/020204.php> >].
11. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, «Evolución del concepto de museo» [online], *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 2(1), pp. 85-97, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, ISSN-e 1988-2858 [Fecha de consulta: 05/06/2013, disponible en < <http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9292120085A>>].

12. LLULL PEÑALBA, Jossué, «Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural» [online], *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 17, pp. 175-204, Madrid, 2005, ISSN: 1131-5598, [Fecha de consulta: 02/06/2013, disponible en: <<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0505110177A.PDF>>].
13. MARTÍN ROMERO, Miguel, *Transcend* [página web], MARTÍN Romero, Miguel, <<http://transcend-free.blogspot.com.es/>> Valencia, 2010 [Fecha de consulta: 01/07/2013].
14. MCEVILLEY, Thomas, «Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra», Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
15. MERGE, Juan Carlos, «La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde» [online], *Sociedad Hoy*, N° 12, primer semestre, pp. 45-57, Concepción, Universidad de Concepción de Chile, 2007, ISSN: 0717-3512, [Fecha de consulta: 19/05/13, disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90201204>>].
16. MONCUSÍ FERRÉ, Albert, *Nuevos y viejos vecinos en dos barrios de Valencia (Orrilos y Ruzafa)* [online], Valencia, Ajuntament de Valencia, [2008, Fecha de consulta: 05/07/2013, disponible en: <[http://www.academia.edu/458685/Nuevos\\_y\\_viejos\\_vecinos\\_en\\_dos\\_barrios\\_de\\_Valencia](http://www.academia.edu/458685/Nuevos_y_viejos_vecinos_en_dos_barrios_de_Valencia)>].
17. PADRÓ, Carla, «Museus i educació: cartografia d'un cas», Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, *practiques dialògiques. Interseccions de la pedagogia crítica i la museologia crítica*, [Palma], Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2006.
18. REYNOSO, Carlos, «Presentación», *El surgimiento de la Antropología posmoderna*, México D.F., Gedisa, 1991.
19. TORRES PÉREZ, Francisco, MONCUSÍ FERRÉ, Albert, OSVALDO ESTEBAN, Fernando, *Ciudadanía, convivencia multicultural y crisis. Análisis comparativo de dos barrios de Valencia*, [registro online de conferencia], GT25 Sociología de las Migraciones, Sesión 3, Inmigración y crisis económica, 11/07/20013, 16:00, Federación Española de Sociología, Madrid [Fecha de consulta: 18/07/2013, disponible en: <<http://www.fes-web.org/uploads/files/modules/congress/11/papers/594.docx>>].
20. VINDEL GAMONAL, Jaime, «De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de las transformaciones históricas de la relación entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta» [online], *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, pp. 193-213, Madrid, Universidad Complutense de



Madrid, 2012, ISSN-e: 1988-2491 [Fecha de consulta: 19/05/13, disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41329/39491>>].

21. ŻMIJEWSKI, Artur, «Hunerttausend Menschen», Berlin Biennale, *Forget Fear*, Köln, KW Institute for Contemporary Art, 2012.



## Índice de figuras, esquemas y mapas

---

### Figuras

**Figura 1:** Elaboración propia, *Postal* [impresión digital], Valencia, 2012.

**Figura 2:** PEIRÓ MARÍN, Miguel, *Fotograma de S/T* [PERSONAL. PEIRÓ MARÍN, MIGUEL] MAYO. PROCESIÓN DE LA VIRGEN EN RUZAFÁ [película], Valencia, Archivo del IVAC [incluido en el DVD].

**Figura 3:** Fotograma de S/T [INÉDITO. COLECCIÓN DOLZ FERRER, SALVADOR 2002. Nº 129, película], Valencia, Archivo del IVAC [incluido en el DVD].

**Figura 4:** Elaboración propia, *Monumento móvil* [ilustración], Valencia 2013.

**Figura 5:** Elaboración propia, *La web 1.0* [página web], Valencia, 2012.

**Figura 6:** Elaboración propia, *El blog 2.0* [página web], Valencia, 2013.

**Figura 7:** Elaboración propia, *La web cerrada* [página web], Valencia, 2013 [disponible en: <http://manuelchristophhorn.net/wordpress/>].

**Figura 8:** MARTÍN ROMERO, Miguel, *transcend* [impresión digital], Valencia, 2013 [disponible en: <http://transcend-free.blogspot.com.es/>].

**Figura 9:** Elaboración propia, *Documentación gráfica del monumento móvil* [fotografía], Valencia, 2013.

**Figura 10:** Elaboración propia, *Ubicación inicial del monumento móvil* [documentación fotográfica], Valencia, 2013.

### Esquemas

**Esquema 1:** Elaboración propia, *La museología tradicional*, Valencia, 2013.

**Esquema 2:** Elaboración propia, *La nueva museología*, Valencia, 2013.

**Esquema 3:** Elaboración propia, *Acción patrimonial Tucumán Arde*, Valencia, 2013.

**Esquema 4:** ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, Introducción a la nueva museología, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 141, Gráfico 4: «Diagrama del museo cibernético (B. Deloche [1985], 1989)».

### Mapas

**Mapa 1:** PONCE LEÓN, FRANCISCO, TAMARIT, Jesús, BENTABOL, Pedro, GONZÁLEZ SAMPER, Antonio, *Plano de Valencia y sus alrededores*, Valencia, 1882-3 [Detalle].

**Mapa 2:** *Plano general de Valencia 1925*, Valencia, Electa Valenciana S.A., 1925 [Detalle].



## Anexo 1: Entrevistas a los vecinos de Ruzafa

---

### ENTREVISTA #1

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 1:** Pues el barrio en sí, en concreto todo el barrio. Sobre todo la catedral de Ruzafa que es San Valero.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E1:** Hombre, yo en el barrio suelo pasar poco tiempo porque voy al hogar del jubilado, como te he dicho antes, y por las tardes, como tengo la rodilla un poco fastidiada pues no puedo salir. O sea que voy a un hogar del jubilado. Por Ruzafa paseo mucho.

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E1:** Uy, la suciedad que hay. La suciedad que hay, que no está el barrio bien cuidado.

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E1:** ¿qué intente evitar? Pues no, ninguno. Ninguno, tan sólo... no, ninguno. Te iba a decir, por allí por allá, por la calle Cuba, que antes aquello estaba infectado de extranjeros, y eso, pero ha sido poco, pero no por eso sino porque voy poco por allí.

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E1:** Qué es lo primero que me viene a la cabeza, pues... la verdad es que... pues nada. Es un barrio en el cual he nacido, apreció mucho, y la prueba es que llevo aquí 76 años viviendo en el barrio. O sea, es un barrio del que no me iría por nada del mundo.

**CPD: ¿Entonces es el barrio que más le gusta de todo Valencia?**

**E1:** Sí, sí, no lo cambiaría por nada.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

Pues al barrio, le falta... pues... antes cuando nací yo estaba peor, y poco o mucho ha mejorado, pues ahora no sé qué le falte nada. Un poco de limpieza si acaso porque están las calles bastante sucias. Pero el barrio en sí está muy bien.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E1:** EL mayor problema que tiene el barrio..., pues... yo no veo problemas en el barrio.

**CPD: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E1:** ¿La mayor virtud? Pues ser el mejor barrio del mundo.

### ENTREVISTA #2

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 2:** La gente, toda la gente que vivimos en Ruzafa... ¿De Ruzafa? La gente.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E2:** En casa, en la iglesia, en el mercado, paseando por las calles. Siempre hay algo nuevo que ver. Porque cambia, de día a día cambia Ruzafa.

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E2:** Ruido. Los bares, cuando por la noche, en lugar de beber la copa tienen que estar dentro y están en la calle me molestan. Lo que menos me gusta

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E2:** No.

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E2:** ¿En mi barrio? Pues cuando el rey Don Jaime entró en Valencia, y esto todo era un jardín con huerta, debería de haber sido maravilloso. Con sus alquerías, su masía, su huerta, su gente... Debía tener una cosa... maravillosa. Y hoy, es muy bonito, pero claro, los edificios... hacen un poco de... sombra a lo que hubiera podido ser Ruzafa con sus jardines.

**CPD: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E2:** Sí. Y luego el barrio del Carmen.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E2:** Gente joven. Gente joven, con niños; que los niños dan mucha alegría y eso es lo que falta, para mí ¡eh!, al barrio.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E2:** ¡Uh!, no creo que tenga muchos problemas. Quizás es porque yo vivo aquí mismo, en la plaza y entonces... ¿sabes? no creo que tenga muchos problemas.

**¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E2:** Pues no sé, si me gusta la gente, será la gente.

### **ENTREVISTA #3**

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 3:** El movimiento, la gente... todo un poco.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E3:** En el parque paseando al perro, de todo, en las terrazas ahora que hay buen tiempo.

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E3:** No sé, en principio me gusta todo.

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E3:** Eh... no. El mercaito. Cuando voy en bici, pasar por el mercaito en bici es incómodo.

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E3:** Las terracitas, el sol, el ambiente.

**CPD: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E3:** Es... uno de los barrios. Sí.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E3:** Le falta a Ruzafa... a Ruzafa le falta... no sé, no sé qué le falta. Sí, sí. Le falta un parque y un colegio para que jueguen los niños, que están siempre jugando en la calle. Que están pegando balonazos en la acera y no tienen ni un parque que sea para jugar.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E3:** Supongo que es el de toda Valencia. Por aquí no hay problemas, no hay cerca casi ninguno.

**CPD: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E3:** No sé, la multiculturalidad, quizás.

#### **ENTREVISTA #4**

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 4:** La gente. La gente, el ambiente que hay, la cantidad de locales que hay. Es un barrio bastante familiar. Por lo menos, siempre lo ha sido. Ahora ya... empieza a haber mucha más gente... alternativa. Pero se sigue estando bien en el barrio.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E4:** Solemos estar más tiempo por (poner? Bonet?) por esta zona de aquí, por los barecitos que hay por ahí que están muy bien. Sobre todo ahora, con el momento crisis, eso de que una cervecita un euro, se agradece. Pues sí.

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E4:** Que no se puede aparcar. Viene demasiada gente, no hay aparcamiento y es... misión imposible.

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E4:** Yo no. Esta zona no. Es una zona, bastante segura.

**CPD: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E4:** Para mí sí con diferencia.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E4:** Aparcamiento. Principalmente.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E4:** Las obras. Hay mucha obra empezada y sin acabar. Un poquito de más limpieza también estaría bien.

**CPD: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E4:** Que está todo cerca. Tienes la ventaja de estar en el centro sin tener los problemas que lleva vivir en el centro. Puedes ir a cualquier sitio de Valencia cogiendo el autobús, y andando .

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E4:** Comodidad. A mí, comodidad. Lo tienes todo; establecimientos, centros de salud... gimnasio.

## ENTREVISTA #5

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 5:** Pues per que está molt prop del centre, y perque m'agrada perque he viscut aquí sempre.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E5:** Per ací, per la zona del mercat, ací per la zona del.... En general pel barri. Para dins, pel carrer de Cadis. Per aquí, fins a banda.

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E5:** Del barri? M'agrada tot. En general tot m'agrada. No tinc manies.

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E5:** No.

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E5:** Qu'estic en ma casa. Quan arribe ja al túnel ja pense, ja estic a casa. De viatge, o qualsevol cosa d'eses.

**CPD: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E5:** Sí. Es natural. Estic tota la vida ací i m'agrada.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E5:** Nada, el barri. Antes tenía problemas de les finques, estaven molt velles, no les havien arreglat. Pero ahora, casi totes, hi a alguna que no, pero están totes arreglaetes, están molt boniques. Les fachades están boniques. M'agrada. Alguna casa molt lletga que dius, esto ho podrien tirar, pero no ho van a tirar. Pues aixó.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E5:** Home, que no té jardins. Pero aixó no té solució, en el barri no hi han solars. I no té, logo que no té casi escoles per la gent jove que tenen xiquets es un problema.

**CPD: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E5:** Pues que tenim el mercat a prop, que estem... jo que sé, que estem aquí. Jo estic acostumada, ja et dic que per mí es ho que estic acostumada i es ho que m'agrada. No puc dir ..\$&%\$, es ho que pasa. Aixó es tot.

## ENTREVISTA #6

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 6:** It is a very multicultural area... es muy multicultural, y hay cosas muy chulas como bares y restaurantes.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E6:** En los locales paquistaníes.

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**



E6: -----

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

E6: -----

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

E6: -----

**CPD: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

E6: Creo que sí.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

E6: No sé, hay todo aquí. No hay falta nada. Creo que, no sé.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

E6: Problema? Eh.. No, creo que no.

**CPD: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

E6: Sí que es, en Valencia es un barrio más multicultural para mí. Porque en Inglaterra, mi ciudad en Inglaterra es, para mí, muy multicultural. Entonces, para mí aquí, está mejor, es más cómodo para mí. Por ejemplo, hay tiendas de todos tipos, hay tiendas de paquistanís, con comida de la India y Paquistán, para mí es, es mejor.

## **ENTREVISTA #7:**

**Manuel Horn: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 7:** Me gusta la nueva zona que han hecho que está muy agradable para pasear.

**MH: ¿Dónde pasas más tiempo?**

E7: Por aquí por la zona que hay detrás de la iglesia, es la zona que más me gusta.

**MH: ¿Qué es lo que menos te gusta?**

E7: Lo que menos me gusta es para aparcar, es la única pega que le veo.

**MH: ¿Hay algún lugar del barrio que evites?**

E7: ¿Alguna zona que evite? No, no

**MH: ¿Qué es lo primero que se te viene a la cabeza al pensar en Ruzafa?**

E7: ¿En Ruzafa? Mi infancia, porque es dónde yo crecí. Y las fallas, también.

**MH: ¿Es el barrio que más te gusta de Valencia? Si no lo es, ¿cuál te gusta más?**

E7: Éste es, sí.

**MH: ¿Qué crees que le falta a Ruzafa?**

E7: Le falta un punto de zonas verdes. Un poquito más de árboles y de zonas verdes.

**MH: ¿Cuáles crees que son sus problemas?**

E7: Pues problemas, yo creo que no tiene problemas, porque la convivencia últimamente está muy bien, la gente mayor, la gente joven,... Hay sitio para todo. A parte de la dificultad para poder aparcar no le veo ningún otro problema.

**MH: ¿Y las virtudes?**

**E7:** Se ha hecho mucho para la gente ahora, hay muchos sitios al que puede ir mucha gente, es muy abierto.

**MH: Pues muchas gracias,**

**E7:** Vale.

## **ENTREVISTA #8**

**Manuel Christoph Horn: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 8:** Pues, lo que más me gusta es el ambiente que hay por las tardes y por las noches, por las calles del centro de Ruzafa, calle Cádiz. Todo el ambiente de bares y gente joven.

**MCH: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E8:** Pues, la verdad paso más tiempo... pues paso más tiempo en estas calles. Visitando bares nuevos, y ofertas nuevas que proponen nuevos establecimientos.

**MCH: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E8:** Pues lo que menos me gusta... Hombre, me gustaría que hubiera más zonas verdes

**MCH: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E8:** Pues la verdad es que no.

**MCH: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E8:** Pues el centro de Valencia, con más ambiente bohemio y un ambiente... no sé. Más o menos.

**MCH: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E8:** Creo que le falta que empiecen a hacer ya el parque central.

**MCH: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E8:** Pues a mí sí.

**MCH: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E8:** Pues los problemas... creo que es la falta de alguna zona verde, y que faltaría rehabilitar o ayudar a rehabilitar algunas casas antiguas que son muy bonitas.

**MCH: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E8:** Pues que estás en el centro de Valencia a un paso de todo y con un ambiente, la verdad, como en ningún otro barrio.

## **ENTREVISTA #9**

**Manuel Christoph Horn: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 9:** Bueno, aquí lo que más me impresiona es la diversidad de culturas que veo y la tradición que tiene en el barrio, hay muchos años que... eso es lo que más me interesa.

**MCH: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E9:** La verdad que paso más tiempo en la biblioteca y escuchando música.

**MCH: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E9:** Pues la actuación de los organismos del estado, que veo que constantemente están por aquí, está la gente hostigando con esa cuestión de los documentos, eso es lo que más me... pero son cosas que tienen que irse llevando.

**MCH: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E9:** No. La verdad es que no. Por donde voy camino con total libertad, y... sí, no, no.

**MCH: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E9:** Es que cuando yo me enteré de la existencia de este barrio pues fue un barrio que creció a las afueras del centro de Valencia y que era un barrio marginal para la gente que, que no tenía recursos especialmente los que venían de fuera. Y, me parece que aquí se había asentado mucha gente, hablando así de lo, o sea en palabras concretas de los moros o gente, lo que pasa es que eso me viene a la mente de lo que es Ruzafa. Y la palabra mismo, que no entiendo que, qué significado tiene Ruzafa, ¿tú me lo podrías decir, qué significa Ruzafa?

**MCH: Creo que es jardín, o algo así. En árabe**

**E9:** Ah... pues ya ves, pues mira eso sería algo muy bonito, si tú o ustedes me logran decir algo porque eso también yo no he logrado desentrañar algo aunque he leído por ahí algunas cosas. Pero, sinceramente el nombre, mira se sabe quién que algo te dice de un contenido árabe, ¿no? pero no entiendo exactamente lo que significa Ruzafa.

**MCH: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E9:** Pues... puede ser, como segundo barrio. Porque el primer barrio al que he llegado a vivir ha sido en el barrio del Carmen, y ése sí que me... que ha llegado a mí.. que me, me gusta. Aunque tiene sus cosas del pasado y que, por eso hoy en la actualidad ya forma parte de lo que es prácticamente te estorbaría, ¿no?, porque son calles que están muy mal tratadas, que no tienen mucha atención gubernamental, pero ... ese barrio sí me gusta. Y ése también, sí. Ése sí me gusta.

**MCH: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E9:** No sé, la verdad es que Ruzafa tiene de todo, de todo, para todos. Posiblemente... no, aunque centros culturales hay muchos. Yo por lo que veo que la gente clama aquí en el barrio, me parece que les faltaría algún centro educativo para los pequeños. Me parece a mí que van por eso, que es lo que clama el barrio.

**MCH: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E9:** Yo creo que ahora los problemas que más se dan es por la cuestión de la multirracial que hay. Realmente, pues los... los vecinos, o sea, sin conocerte ya hacen juicios de ti, ¿me entiendes?, y no saben la riqueza cultural que puedes aportar o que tienes, y que pueden aprender ellos también de ti. Me parece que ese es uno de los principales problemas que acarrea el barrio, que al mirarte así, pues te asocian con la inseguridad, con... no sé, con la delincuencia y todo eso. Pero eso son prejuicios, es más, la gente es muy bien, la gente aquí es muy ... bueno, donde yo voy me abren sus puertas y sus corazones, y todo, y ... por eso, no sé más.

**MCH: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E9:** Eso es lo que te digo. Que aquí hay mucha gente que es pues, muy, muy buena. Inclusive te tienden una mano te, si preguntas tú una dirección te dicen, vamos, vamos, te indico. ¡Imagínate! Eso es muy bonito, que una gente así pues... te, una vez que tú le dices algo, pues, o sea, le llenas un espacio a esa gente también. O sea, no es fácil que alguien te diga que te indico bien... Yo creo que eso es una de las virtudes de la gente de este barrio que son muy cordiales, muy comunicativos.

## **ENTREVISTA #10:**

**Lourdes Marco Soler: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 10:** Me gusta la gente que hay, qué es muy variado, es un ambiente muy variado. No es exclusivo.

**LMS: ¿Dónde pasas más tiempo?**

**E10:** ¿Aquí en el barrio? En el Turia.

**LMS: ¿Qué es lo que menos te gusta?**

**E10:** El barrio me encanta. Es que yo también era del barrio, mi familia era del barrio entonces...

**LMS: ¿Hay algún lugar del barrio que evites?**

**E10:** No, no, a mí me encanta.

**LMS: ¿Qué es lo primero que se te viene a la cabeza al pensar en Ruzafa?**

**E10:** Pues no sé qué se me viene a la cabeza... Que es mi sitio, si, es mi sitio.

**LMS: ¿Es el barrio que más te gusta de Valencia? Si no lo es, ¿cuál te gusta más?**

**E10:** Si, si, por supuesto.

**LMS: ¿Qué crees que le falta a Ruzafa?**

**E10:** Pues ahora últimamente se está muy bien, porque lo tiene todo. Antes faltaban colegios, pero últimamente están haciendo también colegios y esto...

**LMS: ¿Cuáles crees que son sus problemas?**

**E10:** No...

**LMS: ¿Y las virtudes?**

**E10:** Pues no sabría decirte, a mí me encanta estar aquí.

**LMS: Pues muchas gracias,**

**E10:** Denada.

## **ENTREVISTA #11**

**Lourdes Marco Soler: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 11:** Pues que estamos cerca del centro y tenemos el mercado.

**LMS: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E11:** Pues en la verdad que en las terracitas tomando el sol.

**LMS:** ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?

**E11:** Que no tenemos zona verde.

**LMS:** ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?

**E11:** No.

**LMS:** ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?

**E11:** Pues... Bienestar.

**LMS:** ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?

**E11:** Si

**LMS:** ¿Qué cree usted que le falta al barrio?

**E11:** Pues, más que nada lo que te he comentado. El tema de zonas verdes y más zonas peatonales.

**LMS:** ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?

**E11:** Pues el tráfico fundamentalmente y poco más.

**LMS:** ¿Y la mayor virtud del barrio?

**E11:** Pues que está todo muy a mano, y sigue cultivando un poquito lo de antes, espíritu de barrio.

## **ENTREVISTA #12:**

**Lourdes Marco Soler:** ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?

**Entrevistado 12:** Pues el barrio, porque es como muy anticuado.

**LMS:** ¿Dónde pasas más tiempo?

**E12:** ¿A qué te refieres?

**LMS:** ¿Aquí en Ruzafa?

**E12:** Ah, pues camino mucho por el: por el mercado...

**LMS:** ¿Qué es lo que menos te gusta?

**E12:** Pues... lo que se va remodelando que no es lo que era.

**LMS:** ¿Hay algún lugar del barrio que evites?

**E12:** No, o sea no por miedo a él.

**LMS:** ¿Qué es lo primero que se te viene a la cabeza al pensar en Ruzafa?

**E12:** San Valero, la torre.

**LMS:** ¿Es el barrio que más te gusta de Valencia? Si no lo es, ¿cuál te gusta más?

**E12:** Me gusta mucho lo que es el ensanche. Mucho más casi que... pero bueno, cada cosa en su contexto.

**LMS: ¿Qué crees que le falta a Ruzafa?**

**E12:** Vamos a ver, le puede faltar más zona verde, pero si pensamos en el Ruzafa como era, no había zona verde, o sea que tampoco...

**LMS: ¿Cuáles crees que son sus problemas?**

**E12:** Yo no puedo hablar mucho de los problemas del barrio porque yo vivo, digamos en el Ensanche.

**LMS: ¿Y las virtudes?**

**E12:** Pues las virtudes para mí es eso, que aún sigue manteniendo el aspecto de barrio, cosa que posiblemente el resto del Ensanche no lo tiene y yo por ejemplo adolezco de donde ir a comprar en el Ensanche. En cambio aquí la pequeña tienda creo que sigue existiendo... y el mercado sigue existiendo...

**LMS: Pues muchas gracias,**

**E12:** Pues de nada.

## **ENTREVISTA #13**

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 13:** La energía que desprende, es que... A toda hora que pasáis por aquí podéis ver el trasiego de personas de un lado para otro. Tiene mucha alegría, es un barrio muy alegre en su esencia.

**CPD: ¿Dónde pasa usted más tiempo aquí, en el barrio?**

**E13:** Bueno, pufffff, me gusta todo el barrio. Más tiempo, principalmente en mi puesto de trabajo, pero cuando salgo de aquí también me gusta compartir el momento, el esplendor de poder ver el barrio en sí. ¿Sabes? De tomarme un café aquí, de la, la arquitectura colonial que tiene que da un matiz especial al barrio.

**CPD: ¿Vives aquí en el barrio?**

**E13:** No, no vivo aquí en el barrio.

**CPD: ¿Llevas tiempo en Valencia?**

**E13:** Sí, llevo 10 años

**CPD: ¿Qué es lo que menos le gusta del barrio?**

**E13:** Lo que menos me gusta... es, bueno, un poco, cuando vamos paseando por la plaza, la aglomeración de vehículos aparcados aquí en la plaza, un poco que le quitan color a una plaza de tanto esplendor que hay.

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que intente evitar?**

**E13:** No, pues mira, pues no, porque este barrio es un barrio muy tranquilo y a cualquier hora puedes pasar por aquí sin ningún tipo de temor. Siempre está abierto, bien alumbrado... Yo pienso que es un buen barrio.

**CPD: ¿Qué es lo primero que le viene a la cabeza al pensar en su barrio, en el barrio de Ruzafa?**

**E13:** Uno de ellos

**CPD: ¿Es el barrio que más le gusta de Valencia?**

**E13:** Uno de ellos. Me gusta también disfrutar del barrio del Carmen que es un barrio que encierra en sí mucha historia, y también es un barrio con muy buena energía.

**CPD: ¿Qué cree usted que le falta al barrio?**

**E13:** Yo pienso que... si el ayuntamiento se preocupara más, un poco más, por las calles, y un poco más por, dar un poco más de ayuda para darle un poco más de color a las casas, sería perfecto. Y la limpieza de la plaza, también un poco que... que le de un poco más de limpieza a la plaza.

**CPD: ¿Cuál cree que es el mayor problema que tiene el barrio?**

**E13:** Es en sí, un poco las calles... y lo que hablamos. No veo así grandes problemas en el barrio parece ser un barrio muy bueno.

**CPD: ¿Y la mayor virtud del barrio?**

**E13:** Es la alegría, la esencia de las personas. Es lo que hace ser grande este barrio.

#### **ENTREVISTA #14:**

**César Pérez Delgado: ¿Qué es lo que más te gusta de Ruzafa?**

**Entrevistado 14:** Del barrio a donde más venimos es al mercado, nos gusta mucho comprar.

**CPD: ¿Es dónde pasáis más tiempo?**

**E14:** Pues sí.

**CPD: ¿Y por qué?**

**E14:** Pues porque lo tenemos cerca de casa y luego con los niños venimos también aquí a la plaza. También juegan y ven a sus amigos del colegio...

**CPD: ¿Qué es lo que menos te gusta?**

**E14:** Lo que menos nos gusta, pues... podría estar más limpio. Luego también, pues para los niños, algo para hacer, más parquecitos, más atracciones, para que puedan jugar ellos, sólo tienen el del parque grande, eso, algún parque más para los niños.

**CPD: ¿Hay algún lugar del barrio que evites?**

**E14:** Pues todo lo que está muy cerca de RENFE sí que intentamos no ir, como mucho al parque pero ya a los alrededores no.

**CPD: ¿Y por qué esta zona no, por algo en especial?**

**E14:** No, pero menos, no sé, el ambiente.

**CPD: ¿Es el barrio que más te gusta de Valencia? Si no lo es, ¿cuál te gusta más?**

**E14:** Es de los más bonitos, sí, puede que el más más no, pero de los que más.

**CPD: ¿Y cuál crees que es la mayor virtud del barrio?**

**E14:** Pues es muy en familia, se mueve muy en familia, conoces a mucha gente y te encuentras siempre a amigos o a conocidos, la vida del barrio.

**CPD: ¿Qué es lo primero que se te viene a la cabeza al pensar en Ruzafa?**

**E14:** Pues en la zona e Restaurantes y Bares, en la calle Cádiz y el mercado. El mercado es lo

que más conocía yo antes de venir para aquí.

**CPD: ¿Bueno, no vives entonces aquí en Ruzafa?**

**E14:** Al lado.

**CPD: ¿Has visto si el barrio ha cambiado de aquí a hace unos años?**

**E14:** Sí que se vive más en el barrio en estos últimos años, más vida de estar por la calle, más actividades hacen muchas actividades. Todo lo de Navidades fue por que hicimos unos cuantos talleres y eso estuvo muy chulo.

**CPD: ¿Ha mejorado entonces el barrio?**

**E14:** Sí, sí, ha mejorado. Y el teatro también, el teatro... -es que ahora no sé cómo se llama-, el teatro que hay... también ha ayudado a mejorarlo. Hay muchas actividades para los niños, eso es lo mejor.



## Anexo 2: Tabla de conclusiones de las entrevistas a los vecinos de Ruzafa

|          | 1) |    | 2) |    | 3)   |      |      |      |      | No |
|----------|----|----|----|----|------|------|------|------|------|----|
|          | Sí | No | Sí | No | 3.1) | 3.2) | 3.3) | 3.4) | 3.5) |    |
| Entr. 1  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 2  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 3  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 4  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 5  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 6  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 7  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 8  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 9  |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 10 |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 11 |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 12 |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 13 |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |
| Entr. 14 |    |    |    |    |      |      |      |      |      |    |

1) Percibe los efectos positivos del proceso que genera la gentrificación.

2) Asocia un malestar anterior en el barrio con la inmigración.

3) Percibe alguno de los efectos del proceso como negativos.

3.1) Las zonas verdes.

3.2) La construcción del colegio público Puerto Rico.

3.3) La vida cultural y las personas atraídas como nuevos residentes por ésta.

3.4) La apertura de bares de copas y restaurantes y la vida nocturna.

3.5) Las construcciones ligadas al saneamiento.



## **Anexo 3: Entrevista telefónica a Nacho Lahoz del archivo del IVAC, 15/07/2013, 11:45**

---

### **Manuel Christoph Horn: ¿Cómo se constituye el patrimonio del archivo del IVAC?**

**Nacho Lahoz:** Los mecanismos que tenemos para la adquisición de fondos, legamente hay compra, depósitos y donaciones. Podemos hacer todo estos tipos de adquisición. Los más abundantes que tenemos son depósitos, en su mayoría son depósitos de particulares, películas familiares. Eso ha generado una gran cantidad de materiales de este tipo. Muchas copias en 35mm de películas comerciales están en régimen de depósito. Nosotros hemos comprado materiales cuando nos han parecido de especial relevancia para el patrimonio valenciano, porque tuvieran esta mayor vinculación, porque se han quedado aquí, porque son producciones valencianas, porque hay cineastas valencianos. También todo lo que es en soporte de microcelulosa, porque este material se descompone, necesariamente hay que restaurarlo para que no se pierda, tanto si está directamente vinculado al patrimonio valenciano como si no. Y luego hay algunas normaciones, que tienen que ver con todo tipo de materiales. Además tienen obligación de entregar copia todas las producciones que reciben subvención desde la Generalitat Valenciana, con el argumento que sea. Ya sea para producción, guiones, todos los que reciben ayudas públicas valencianas, tienen que depositar materiales en el archivo.

A lo largo del tiempo los materiales que se piden para la conservación, los materiales que tienen que entregar los que han recibido subvenciones, han cambiado. Hemos pasado de tener una mera copia a pedir materiales que sirven para la preservación a largo plazo de las obras realizadas. Esto es muy relevante desde el punto de vista de los materiales, ya que son estos materiales los que nos van a permitir realizar esta preservación. Según en qué casos ellos piden duplicados en 35mm a todo el proceso de generación y postproducción de las películas en sistemas digitales.

Así es como se formando toda la colección que tenemos. Además hay actuaciones específicas o campañas dirigidas a los depósitos de películas, hubo campañas para el cine en soporte en celulosa, iniciativas para el cine familiar, ahora se tenemos en marcha una campaña para la recuperación e películas sobre las fallas. Siguiendo pregunta.

### **MH: ¿Entonces el criterio de constitución del patrimonio es territorial?**

**NL:** Bueno, somos un archivo de la Comunidad Valenciana y el ámbito de actuación en principio es la Comunidad Valenciana. Esto no quita para que podamos recuperar películas no solo en cualquier lugar de España, sino en cualquier lugar del mundo. Porque tenemos capacidad para actuar en todas partes siempre y cuando tenga sentido desde nuestro punto de vista de nuestras concepciones, es decir, para el patrimonio audiovisual valenciano. En estos casos lo que se hace y nosotros lo hacemos mucho, es colaborar con otros archivos. Cuando se inicia una colaboración afecta a cualquier planteamiento de trabajo. Por ejemplo, con la Filmoteca de Cataluña restauramos las películas que se conservaban de la productora valenciana Cuesta. Con Filmoteca Española formamos una iniciativa para la consolidación de la preservación de toda la filmografía de Luís García Berlanga, para asegurar precisamente eso, que los materiales necesarios para conservarlas a largo plazo fueran disponibles, que no lo estaban en todos los casos, entonces nos tuvimos que adentrar en todo este proyecto y nos mandó a generar copias para que pudiéramos difundir esta filmografía. Luego participamos en proyectos europeos, ahora mismo estamos involucrados en el *cine y la I Guerra Mundial*, el año que viene será el centenario del estallido de la primera guerra mundial. Entonces la Unión Europea a

través de Europeana, hizo una iniciativa para la recuperación del patrimonio cultural con la finalidad de que esté completamente accesible a través de esta enciclopedia virtual europea. Y al mismo tiempo la UE colaboraba con los archivos fílmicos en la digitalización. La digitalización implica, desde la lógica de los archivos, en el trabajo que tenemos que hacer, asegurar la preservación de esas películas, es lo más caro para nosotros. Además de participar en una iniciativa comunitaria, tenemos esta ventaja.

**MH: Comentó antes una iniciativa sobre la recuperación de los archivos fílmicos relacionados con las fallas. ¿Entonces ustedes también hacen una tarea de recuperación de la memoria popular?**

**NL:** Sí, claro. La iniciativa de la campaña de recuperación de las filmaciones falleras está vinculada al ayuntamiento de Valencia y la junta central fallera. Seguimos este recuperar de todo aquello que ha ido filmando la gente por la afición, por la cuenta de la vida de las comisiones falleras. Parece algo muy obvio, pero afecta a ocupación. Entonces hay todo tipo de referencias, desde las actividades de la propia comisión a lo que tiene que ver con la vida social de la comisión, por muy sencillo que sea, a la propia filmación que puede ser cada cual de la falla o de las fallas, o sea ya como monumentos. Allí hay mucho material y muy rico en el que la gran resistencia es el apego que tiene la gente a sus objetos. En las bobinas de película en cuanto a objetos que pertenecen a las familias, que es donde están registradas sus propias imágenes y demás, les cuesta mucho desprenderse de ello. Nosotros lanzamos la iniciativa, los resultados son de momento muy lentos. Pero bueno.

Más en el ámbito popular está también toda la convención del cine familiar. A medida en que la gente se da cuenta de que lo que nosotros les proponemos es que vamos a conservar sus películas a largo plazo y les vamos a entregar una copia digital para que las puedan seguir viendo, esto no tiene coste para ellos, y siguen manteniendo la titularidad, es decir la propiedad de sus películas. A mucha gente le va convenciendo esto. Esto es un planteamiento que se ha ido manteniendo a lo largo del tiempo. Siguiendo esta idea tenemos más de 4.000 ejemplares ya en el catálogo.

**MH: En cuanto a difusión, dicen en su página web que editan una compilación de los ejemplares más significativos de su colección en un DVD. Me gustaría saber con qué frecuencia lo editan.**

**NL:** No editamos ningún DVD así. Vamos a ver, el IVAC en los últimos años ha ido publicando una edición de cortometrajes producidos en el año anterior, no necesariamente subvencionados. Aquellos cortometrajistas que han querido sumarse a esta iniciativa, se hace una selección y esto sí que se publicándose en DVD. Pero esto es un cine muy actual. Me decían que se llama *Curt: 2012, 2010, 2009...* creo que empieza el 2009. Pero esto ni siquiera lo hace el archivo, no nos encargamos nosotros de esta gestión.

El archivo del IVAC solo ha publicado en DVD la película *¿Qué es España?*. Sí que es una edición del archivo. Es la única y además se hizo el 2012 y porque la iniciativa estaba lanzada, estaba bien planteada y tal. La cuestión está en que en los tiempos que corren es un gasto elevado, elevado para los pocos presupuestos que tenemos que tenemos actualmente y todo se orienta ahora hacia la web. Lo que pasa es que para publicar películas, porque no es lo mismo dar acceso que hacer publicaciones, hay una cantidad de problemas de derechos. Por eso la mayor parte de las filmotecas publican tan poco. Porque no tenemos los derechos de los fondos que conservamos, entonces no tenemos derechos a publicarlos. La cosa es como damos acceso.

Nosotros tenemos publicado el catálogo con todo lo que tenemos catalogado en la web, accesible vía web, este catálogo además te da acceso a la videoteca, gran parte del fondo está en la videoteca y allí se puede consultar todo. Bueno todo o todo lo que tenemos disponible, pasado a video,...

Aunque en ocasiones parezca que hay algo que no está y tal, nos esforzamos en que si es necesario hacer las copias en vídeo para que se pueda ver en el tiempo más rápido posible cuando alguien lo necesita.



## Anexo 4: Permisos IVAC

---

### 1. Solicitud formal



DEPARTAMENT D'INVESTIGACIÓ I INNOVACIÓ  
TÈCNICA I D'INNOVACIÓ

D. **Wenceslao García Puchades**, profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia y tutor del alumno **Manuel Christoph Horn** en el Master de Producción Artística realizado en la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad

#### EXPONE

Que Manuel Christoph Horn está realizando una investigación para su trabajo de fin de master.

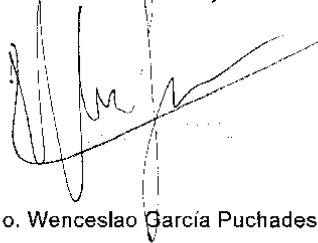
Esta investigación tiene origen en la documentación de la gentrificación en Russafa, y en el modo en que la población actual se enfrenta a vídeos de ritos de la cultura común del pasado. Si asumimos el hecho de que ha habido gentrificación en el barrio, la población que se ha mudado el barrio se ha llevado sus memorias y la que ha venido más recientemente desconoce lo que hubo con anterioridad.

Por todo ello, dicha investigación pretende estudiar las reacciones de la población actual de Russafa al enfrentarse a una anterior cultura común documentada en imágenes.

#### SOLICITA

Que le sea prestados a Manuel Christoph Horn los documentos **Nº 000015822, 000029524 y 000020118**, puesto que mezclan el rito desde lo local hacia lo universal dentro de la sociedad.

En Valencia a 23 de mayo de 2013



Fdo. Wenceslao García Puchades

2. Autorización de utilización de imágenes de Salvador Dolz Ferrer

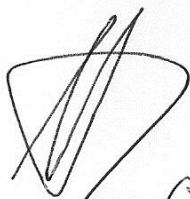
**AUTORIZACION DE UTILIZACION DE IMAGENES**

Yo, D. Salvador Dolz Ferrer  
con domicilio en C/ Durriana n: 42 p-5  
y DNI 22.530655 Q

como propietario de las películas descritas en el contrato de depósito firmado por mí con CulturaArts Generalitat. Unidad del Audiovisual y la Cinematografía - IVAC, autorizo a este organismo para que ceda las imágenes correspondientes a [INEDITO. COLECCIÓN DOLZ FERRER, SALVADOR 2002. Nº 129] a Manuel Christoph Horn con el exclusivo fin de utilizarlas en su Trabajo Final de Máster de la Universidad Politécnica de Valencia, tanto en el anexo de dicho trabajo, como en visualizaciones junto a miembros del vecindario de Russafa para sondear lo que queda de la memoria específica del lugar y como se recibe, siendo este y otros vídeos ejemplos de esta memoria.

Firmado: D.

Lugar y fecha



Valencia 31.5.13

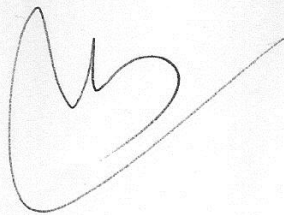


3. Autorización de utilización de imágenes de Miguel Peiró Marín

**AUTORIZACION DE UTILIZACION DE IMAGENES**

Yo, D. Miguel Peiró Marín  
con domicilio en Paseo Jines, 1, 3º.  
y DNI 19749.966-X

como propietario de las películas descritas en el contrato de depósito firmado por mí con CulturaArts Generalitat. Unidad del Audiovisual y la Cinematografía - IVAC, autorizo a este organismo para que ceda las imágenes correspondientes a [PERSONAL. PEIRÓ MARÍN, MIGUEL] MAYO. PROCESIÓN DE LA VIRGEN EN RUZAFÀ a Manuel Christoph Horn con el exclusivo fin de utilizarlas en su Trabajo Final de Máster de la Universidad Politécnica de Valencia, tanto en el anexo de dicho trabajo, como en visualizaciones junto a miembros del vecindario de Russafa para sondear lo que queda de la memoria específica del lugar y como se recibe, siendo este y otros vídeos ejemplos de esta memoria.



Firmado: D. Miguel Peiró Marín  
Lugar y fecha Valencia, 31/05/2013

4. Autorización de utilización de imágenes de Salvador Artemi Mollá Alcanyiz

AUTORIZACION DE UTILIZACION DE IMAGENES

Yo, D. SALVADOR-ARTEMI MOLLÀ I ALCANIZ Y Dª LAURA-JOSEFA MOLLÀ ALCANIZ con domicilio en VALENCIA calle Ingeniero Joaquin Benloch nº 10-7º y DNI 22672453-L y 22519710-L

Como propietarios de las películas descritas en el contrato de depósito firmado por mí con CulturaArts Generalitat. Unidad del Audiovisual y la Cinematografía - IVAC, autorizo a este organismo para que ceda las imágenes correspondientes a [FAMILIAR. MOLLÀ ALCANIZ, SALVADOR. PRIMERA COMUNIÓN] a Manuel Christoph Horn con el exclusivo fin de utilizarlas en su Trabajo Final de Máster de la Universidad Politécnica de Valencia, tanto en el anexo de dicho trabajo, como en visualizaciones junto a miembros del vecindario de Russafa para sondear lo que queda de la memoria específica del lugar y como se recibe, siendo este y otros vídeos ejemplos de esta memoria, queda expresamente desautorizado su uso y difusión en Prensa, Internet, o cualquier otro tipo de redes sociales, o medio de comunicación, que los expresados en este documento, no pudiendo realizarse copia alguna .



Firmado: D. D. SALVADOR-ARTEMI MOLLÀ I ALCANIZ Y Dª LAURA-JOSEFA MOLLÀ ALCANIZ

València 8de Junio de 2013