

DESTERRITORIALITZACIÓ EN L'HORTA DE VALÈNCIA

INTERVENCIONS PICTÒRIQUES

Treball Final de Màster

Presentat per Lluïsa Penella Pons

Tutora: María José Miquel Bartual

Tipologia 4

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Màster en Producció Artística

València, Juliol de 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



RESUM

Aquest treball final de màster s'emmarca dins de l'àmbit de l'art públic mitjançant una sèrie d'intervencions pictòriques que posen de manifest les actuals dinàmiques d'ocupació del sòl. Aquestes dinàmiques es veuen fonamentades per una idea de progrés que imposa l'hegemonia del Ser-urbà sobre el Ser-rural, amb el resultat d'un model de ciutats genèriques que s'estenen com a taques d'oli inferint greus agressions als territoris del món. En el nostre cas d'estudi analitzem com l'extensió sense límits de la ciutat de València es produeix sobre l'Horta periurbana i històrica que l'envolta i quines són les seues conseqüències, tant en termes generals, com en els exemples específics de Benimaclet, la Universitat, La Torre i el Barranc de Xiva al seu pas per Catarroja i Massanassa.

Este trabajo final de máster se enmarca dentro del ámbito del arte público mediante una serie de intervenciones pictóricas que ponen de manifiesto las actuales dinámicas de ocupación del suelo. Estas dinámicas se ven fundamentadas por una idea de progreso que impone la hegemonía del Ser-urbano sobre el Ser-rural, con el resultado de un modelo de ciudades genéricas que se extienden como manchas de aceite infiriendo graves agresiones a los territorios del mundo. En nuestro caso de estudio analizamos como la extensión sin límites de la ciudad de València se produce sobre la Huerta periurbana e histórica que la rodea y cuáles son sus consecuencias, tanto en términos generales, como en los ejemplos específicos de Benimaclet, la Universidad, La Torre y el Barranco de Chiva al su paso por Catarroja y Massanassa.

This final master's project is framed within the field of public art through a series of pictorial interventions that highlight the current dynamics of land occupation. These dynamics are based on an idea of progress that imposes the hegemony of the urban-being on the rural-being, with the result of a model of generic cities that spread like oil stains inflicting serious aggressions on the territories of the world. In our case study we analyze how the unlimited extension of the city of València takes place on the peri-urban and historical orchard that surrounds it and what are its consequences, both in general terms, and in the specific examples of Benimaçlet, the University, La Torre and the Chiva Canyon as it passes through Catarroja and Massanassa.

PARAULES CLAU

Pintura; Territori; Cultura; Història; Identitat; Espai;
Desterritorialització; Límits; Cartografies Pictòriques;

Pintura; Territorio; Cultura; Historia; Identidad; Espacio;
Desterritorialización; Límites; Cartografías Pictóricas;

Painting; Territory; Culture; History; Identity; Space;
Deterritorialization; Limits; Pictorial Cartographies;

Agraïments a:

Artur per la geografia

Marisa per la filologia

Andreu per les cures

Mijo i Laura per les ensenyances

Tots aquells que han participat en la producció de les obres:

Mar, Sergio, Andreu, Arcadi, Pau, Irene, Miquel, Laura, Fran, Rai i Guillem.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ p. 8

MARC TEÒRIC p. 16

1. L' HOMOGENEÏTZACIÓ DE LA CULTURA.

La idea de progrés. p. 17

1.1. L'hegemonia cultural i el paper de l'art en la seua imposició.

Les exposicions internacionals. p. 19

1.2. La societat de la informació.

El comportament de l'art en la globalització. p. 21

1.3. Els localismes i el canon estètic occidental.

L'artista paracaigudista. p. 22

2. L' HOMOGENEÏTZACIÓ DEL TERRITORI.

Les colònies. p. 24

3. L' HOMOGENEÏTZACIÓ DE LA CULTURA TERRITORIAL.

El mapa. p. 26

3.1. Metropolització del territori

i l'èxode rural. p. 29

3.1.1. La ciutat genérica

i els "No llocs" p. 30

3.2. Els processos de desterritorialització

L'arquitectura de la modernitat p. 31

3.2.1. Desterritorialització de la metròpoli. p. 33

3.2.2. Construcció d'infraestructures. p. 35

3.3.3. Transformació de l'espai agrari. p. 36

3.3. El terrain vague

i El tercer paisatge. p. 39

MARC CONTEXTUAL p. 44

4. EL PAISATGE

i les identitats territorials. p. 45

5. L'HORTA DE VALÈNCIA

i la creació de la comarca. p. 46

5.1. Processos de desterritorialització de l'Horta. p. 48

OBRA p. 56**6. PINTAR EL TERRITORI** p. 58

6.1. Moviments territorials.

La pintura de bastidor. p. 60

6.2. Sota l'asfalt l'Horta.

Retrat de l'Horta de València. p. 63**7. PINTAR SOBRE EL TERRITORI** p. 70

7.1. Horta Nord. p. 73

7.1.1. Reconstrucció de l'Horta.

Benimaclet. p. 74

7.1.2. Límits i territori.

La Universitat. p. 80

7.2. Horta Sud. p. 87

7.2.1. Falten 346.689 m2 d'Horta.

La Torre. p. 88

7.2.2. Rius temporals.

Catarroja-Massanassa. p. 96**CONCLUSIONS** p. 106**BIBLIOGRAFIA** p. 110**ÍNDIX D'IMATGES** p. 114

INTRODUCCIÓ

L'escrit que a continuació introduïrem, *Desterritorialització de l'Horta de València. Intervencions pictòriques*, es un projecte que recull el desenvolupament d'una serie d'obres que parteixen de la pintura d'estudi per anar endinsant-se progressivament en l'espai públic, compartint una temàtica comú que gira en torn als processos de desterritorialització de l'Horta de València. Es tracta d'un *Treball Final de Màster* produït per al *Màster en Producció Artística* que s'imparteix a la *Facultat de Belles Arts de Sant Carles* en la *Universitat Politècnica de València*. Aquest treball s'emmarca dins del àmbit de l'Art Públic i pertany a la quarta tipologia de les que es contemplen a elegir en la nostra titulació, concretament: Producció artística inèdita acompanyada d'una fonamentació teòrica. L'elaboració de la memòria escrita gaudeix de la següent estructura:

El cos escrit del nostre treball s'ha dividit en tres grans blocs: marc teòric, marc contextual i anàlisi de l'obra, tot tres acompanyats d'exemples visuals. Cadascun d'ells es subdivideixen en els capítols referenciats a l'índex i desenvolupa el contingut que exposem a continuació.

En primer lloc, per a abordar la temàtica de la nostra producció, hem considerat important introduir la fonamentació teòrica del treball amb la *Idea de Progrés* i com s'ha vist afavorida la seua extensió hegemònica arrel del món mitjançant el fet històric del *colonialisme* i la conseqüent *actitud colonialista* d'Occident. Nosaltres considerem que aquest procés ha sembrat el germen de l'homogeneïtzació universal i ha generat tota una serie de jerarquies epistèmiques, responsables fonamentals, dels aspectes que hem abordat posteriorment: Les dinàmiques d'ocupació del sòl, que prioritzen el *ser-urbà* respecte al *ser-rural* amb la generació d'un model de ciutats genèriques que s'estenen com taques d'oli, propiciant un greu procés de *desterritorialització* que passa per la metropolització del sòl, la construcció de grans infraestructures i la transformació de l'espai agrari.

En la segona part del nostre escrit, la fonamentació teòrica abans resumida dona lloc a l'exposició del marc contextual en el que ubiquem l'obra plàstica, l'Horta de València. E n ella primerament establim la nostra vinculació a aquest espai a través de la idea de *paisatge* i les *identitats territorials*, per a, posteriorment, descriure una aproximació històrica en la formació i característiques del lloc que ens permet reflexionar millor sobre la problemàtica específica que existeix al fer-se efectiva l'aplicació de les dinàmiques esmentades en el nostre marc teòric.

Tot seguit s'exposa la descripció de la nostra producció artística, que consta d'una primera part, on abordem la qüestió representativa de pintar el territori i els nostres referents plàstics en aquest camp, i a la que adherim dos de les nostres propostes pictòriques. En elles podem llegir el retrat del conjunt dels processos de desterritorialització en la comarca de l'Horta de València. A la

segona part de la nostra producció exposem el fet de pintar sobre el territori i el marc referencial plàstic en el que ens sustentem per a fer la nostra reflexió. Concretament es descriu l'execució, per una banda, d'altres dos obres que es referencien a l'Horta Nord als espais de Benimaclet i la Universitat Politècnica de València, i per l'altra, es mostren els treballs realitzats en l'Horta Sud, el primer d'ells realitzat en el barri de La Torre, i l'últim dels nostres casos d'estudi ubicat en el Barranc de Xiva al seu pas per les poblacions de Catarroja i Massanassa. El anàlisi de les obres s'ha realitzat seguint un mateix patró: primer es fa una descripció de l'obra, després s'exposa el context concret on s'ubica, a continuació s'enumeren els passos de la seua metodologia específica i per últim es fa una valoració del conjunt.

Un cop desenvolupat el conjunt del nostre treball hem elaborat una serie de conclusions generals en les que valorarem el grau de consecució dels nostres objectius inicials així com la seua adequació als paràmetres exigits per la formació del nostre marc acadèmic. També extraurem algunes conclusions específiques envers la temàtica que ha sigut objecte del nostre estudi.

Per últim, i abans de descriure els nostres objectius, volem esclarir que totes les citacions d'aquest treball han sigut traduïdes per nosaltres mateixa seguint la normativa ISO 690.

Respecte els objectius inicials que s'hem proposat en l'elaboració del nostre Treball Final de Màster, hem fet una diferenciació entre objectius generals i específics tant de l'obra com de la memòria:

Objectius generals de l'obra plàstica:

Elaborar un projecte pictòric motivat pels coneixements adquirits en la titulació del Màster en Producció Artística.

Introduir-se en l'àmbit de l'art públic mitjançant l'acció i la intervenció pictòrica.

Desenvolupar metodologies concretes per a representar el territori des de la perspectiva plàstica.

Objectius generals de la memòria escrita:

Elaborar un treball teòric que recolze la nostra producció i s'adeqüe als criteris acadèmics exigits.

Esclarir les raons històriques i contextuals que precipiten la temàtica a tractar així com esclarir la motivació i els interessos que ens porten a treballar-la.

Esmentar la tècnica, la metodologia i el procés creatiu mitjançant el qual es materialitza l'obra resultant, conjuntament amb la descripció dels referents teòrics plàstics i conceptuals.

Objectius específics de l'obra plàstica:

Descriure els actuals processos de desterritorialització de l'Horta de València i tractar de reivindicar i conscienciar sobre el seu valor. Intervindre plàsticament els mateixos espais d'Horta que son objecte de la nostra reflexió.

Objectius específics de la memòria escrita:

Entendre els fenòmens globals que porten a la metropolització del territori així com les seues conseqüències paisatgístiques per posteriorment traslladar-los a contextos locals concretats en l'Horta de València.

Cohesionar i recollir el conjunt de la nostra producció artística sota un mateix fil conductor.

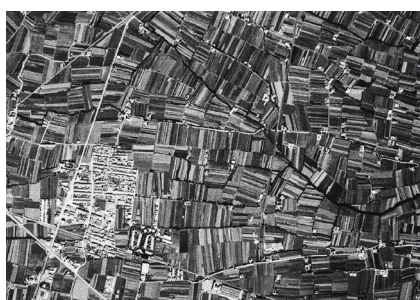
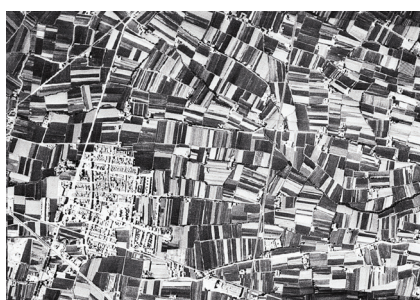


Fig. 2. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria Benimaçlet 2014.
Vol PNOA.

Fig. 3. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria Benimaçlet 1973 - 1986.
Vol Interministerial.

Fig. 4. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria Benimaçlet 1956 - 1957.
Vol Amèrica sèrie B.

Fig. 5. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria Benimaçlet 1945 - 1946.
Vol Amèrica sèrie A

Tot seguit parlarem de la nostra metodologia, com ja hem dit abans hem cregut convenient descriure la metodologia específica de cadascuna de les nostres obres als apartats del seu anàlisi. Tot i això podem mencionar alguns trets característics que s'han donat en totes elles:

Per començar hem de dir que en general la nostra producció s'esdevé suggerida per un lloc.

Partint d'aquesta premissa, i tal com planteja Francesco Careri, en el seu llibre *Walkscapes: el andar como práctica estética*¹, aquesta pràctica ha sigut per a nosaltres un recurs habitual en la metodologia per al desenvolupament de l'obra. La pràctica dels recorreguts habituals a la ciutat de València o el simple fet de deambular per ella, per les seues àrees metropolitanes i les hortes que les delimiten, és el que ens impulsa a seleccionar aquells paisatges suggeridors de ser retratats o intervinguts. L'elecció d'un paisatge com a motiu pictòric ens fa indagar sobre la seua història i sorgiment, però també sobre la seua topografia ampliant el recurs temàtic del paisatge i integrant en l'obra les seues vistes aèries o cartografies.

A través de la observació i detecció de les dinàmiques dels espais que ens son propers es donen les nostres produccions plàstiques.

Un cop elegim el nostre marc d'actuació, investiguem sobre que ha succeït en ell. Per a fer-ho, recorrem a la principal característica metodològica comuna que mencionarem: l'arxiu. Hall Foster exposa en el seu text *An Archival Impulse* "la presència d'una tendència en l'art contemporani que es desmarcaria de l'auge de l'estètica relacional i els models de participació que semblen abundar en un món cada vegada més digitalitzat. L'impuls de l'arxiu, que es caracteritzaria per l'excavació física d'esdeveniments i figures del món modern per a proposar nous models de contra-memòria i reflexió en torn a la disseminació de la informació de hui dia i la creació d'una memòria cultural."² En les diferents propostes d'aquest projecte, l'arxiu cartogràfic serà un element essencial, que en algunes ocasions prendrà el valor de referent, i en unes altres, adquirirà la categoria d'obra plàstica en si mateixa. Seguidament descriurem el procés de forma més detallada.

Mitjançant la recerca web investiguem les cartografies, els mapes i les vistes aèries del nostre paisatge escollit, tant actuals com al llarg de la història registrada. Un cop obtingudes les imatges desitjades que conformaran el nostre arxiu (Fig. 2,3,4,5), amb un programa d'edició d'imatges realitzem una

1. CARERI, F. (2002) *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, .

2. FOSTER, H. (2011) *Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo*. Conferència presentada en el evento Hal Foster + Lucrecia Martel en la Universidad de los Andes, Bogotá D.C.

sèrie de capes superpostes (Fig. 6) que ens ajuden a situar els diferents canvis que ha patit el territori (en les masses de sòl, els reticles urbans, la parcel·lació dels espais, etc) i fent ús de mitjans digitals es tria l'enquadrament i l'escala desitjats del arxiu.



Fig. 6. Superposició de referents cartogràfics editats de l'assentament i creixement urbà de la ciutat de València en diferents segles.

En moltes ocasions l'arxiu original (Fig. 7) s'edita, es modifica o es refà per generar-ne un nou (Fig. 8,). Aquest últim procés és important donat que en funció d'això el resultat de la imatge serà més o menys sintètic, i l'estètica de la representació de la seua geografia variarà.



Fig. 7. Archiu referent: Aránzazu Muñoz Criado. *Plan de la huerta de valencia, un paisaje cultural y milenario. Vol. 1 Estrategias de preservación y gestión.*

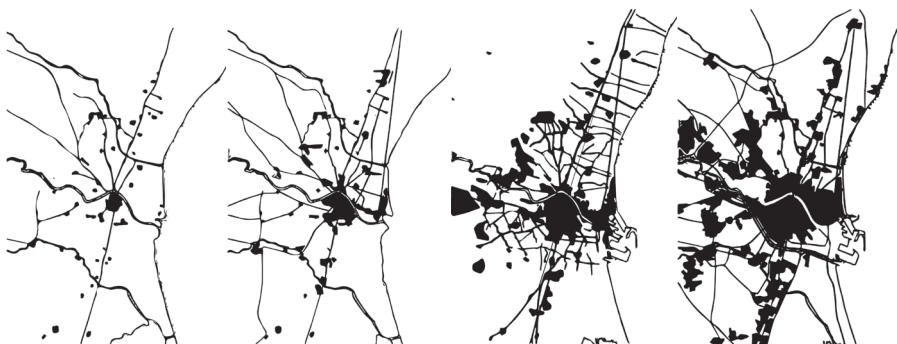


Fig. 8. Referent cartogràfic editat. Assentament i creixement urbà de la ciutat de València, S.XIII, XIX, XX, XXI.

MARC TEÒRIC

1. L'HOMOGENEÏTZACIÓ DE LA CULTURA.

La idea de progrés.

Una de les causes principals a la que podem atribuir la homogeneïtzació de la cultura es la *Idea de Progrés*³, estesa arreu del món com un model comú a obtindre. Segons Piotr Sztompka, les seues arrels es troben en la antiguitat grega, per un banda i en la tradició judeocristiana per altra, es a dir, te un origen Occidental. Els grecs entenien el món com un procés de creixement, on les potencialitats de la humanitat s'anaven desenvolupant de manera gradual passant per etapes fixes i produint avanços i millores. Des de la disciplina artística podem veure en les seues pròpies manifestacions culturals la prova d'açò, donat que avui en dia estudiem l'art grec dividint-lo en els períodes arcaic, clàssic i hel·lenístic, on es suposa una milloria tècnica consecutiva en cada etapa. En la tradició jueva, el progrés s'entén des de la religió, on la història es revela seguint la direcció divina. En la Edat Mitja s'hi adhereix el concepte del coneixement com una cosa que s'incrementa i s'acumula de forma gradual. En paraules de Robert Niesbet - citat al text de Sztompka *Vicisitudes de la Idea de Progreso*-, el sociòleg estatunidenc diu que es pot definir el progrés com “la idea de que la humanitat ha avançat lenta, gradual, contínuament des de la condició original de privació cultural, ignorància i inseguretat cap a nivells cada volta més alts de civilització, i de que tal avanç continuarà, a pesar de alguns retrocessos ocasionals, a través del present cap al futur.”⁴ Aquesta concepció del progrés es deu en bona part a “l'era dels descobriments geogràfics. On es posà de manifest que les societats, les cultures, les organitzacions polítiques i econòmiques humanes no son un bloc homogeni. Es fa evident la tremenda varietat de formes socials en les distintes parts del món”⁵ Amb l'objectiu de mantindre la idea d'humanitat cohesionada mitjançant el motor que era la noció reflexiva de la idea de

3. Piotr Sztompka recull al seu tex *Vicisitudes de la Idea de Progreso* la concepció que es te de la Idea de Progrés amb els següents ítems:

- 1- Conté una noció de temps que flueix de forma lineal positivament avaluada del passat al present.
- 2- Es tracta d'un moviment direccional que en ningun estadi es repeteix, i cada estadi posterior es va aproximant relativament més a un estadi final.
- 3- Es un progrés acumulatiu que opera de forma gradual a través del salts periòdics qualitatius.
- 4- Hi ha una distinció d'estadis (fases, èpoques) a través de les quals passa el procés.
- 5- Hi ha un èmfasis en les causes endògenes dels processos, el desplegament de les potencialitats internes allotjades dins de la societat que alberga el canvi.
- 6- Es un procés inevitable i natural.
- 7- Conté la noció de millorament i avanç en cada estadi i es preveu que culmine en un estadi final que produeix la satisfacció completa de valors com la felicitat, l'abundància, la llibertat, la justícia, i la igualtat.

4. SZTOMPKA, P. (1993) *Vicisitudes de la Idea de Progreso*. Madrid: Alianza Editorial; p.50

5. SZTOMPKA, P. (1993) *Ibid.* p.48

progrés, amb una linealitat temporal que atorgava al present un avanç positiu respecte al passat (progrés aconseguit) i al futur un avanç positiu respecte al present (progrés divisat), es va justificar la diversitat trobada en les noves societats no occidentals debut als diferents estadis de desenvolupament o de progrés als que cada societat ha aplegat partint de les mateixes condicions naturals i primigènies. Es a dir, i com ens explica el sociòleg Piotr Sztompka, “Les més primitives son vistes com si romangueren en els primers estadis, i mostrarien, als més civilitzats, la imatge del seu propi passat; els més civilitzats representen estadis posteriors, mostrant als més primitius la il·luminació del seu futur”⁶ Partint d'aquesta òptica, Occident es va auto-posicionar com a model de societat més exitosa, desenvolupada i civilitzada, termes en els que es va dirigir a la resta de societats. Es tracta d'allò que coneguem com etnocentrisme, i el seu mecanisme d'imposició ha sigut la *colonialitat*⁷.

La colonialitat, imposa el seu propi poder, en el segle XVI, el colonialisme europeu va sembrar el germen de la homogeneïtzació del món, Europa regiria a partir de llavors tots els continents, el món deixaria de ser policèntric i a poc a poc es convertiria en un capitalisme controlat per la mà d'Occident. La colonització de l'espai territorial juntament amb la colonització de la història i el seu temps, a través de la seua periodització en etapes que abasten tota la humanitat; i el progrés de la ciència i tecnologia amb una promesa de expansió il·limitada donarien lloc a l'anomenada modernitat i els seus corresponents valors universals, la imposició del pensament únic. Ni tan sols es contemplava la possibilitat de que un territori concret poguera incidir sobre la cultura que se li ha imposat i completar-la.

Segons Homi Bhabha, en *The Other Question: Stereotype and Colonial Discourse*, “el discurs colonial es legitima atribuint a la producció de coneixement de colonitzadors i colonitzats uns rols estereotipats i antitètics, que garanteixen la supremacia jeràrquica del primer sobre el segon.”⁸ Sistema que ve implantant-se des del temps dels propis romans mitjançant la invenció de raons morals recollides en la idea de progrés, la conseqüència es la gradual disminució de la diversitat cultural en pro de la progressiva homogeneïtzació que ens porta a graus cada cop més elevats de globalització. “En realitat, el pensament únic és el que anomenem hui la globalització. Aquesta idea de que només existeix una manera bona de pensar, una manera útil de pensar, una manera pràctica de pensar, una manera moderna de pensar, i que aqueixa manera bona, útil, pràctica i moderna de pensar consisteix a acceptar el catàleg de les idees de la globalització en l'economia, en el treball

6. SZTOMPKA, P. *Op.Cit.* p. 49

7. Es la nostra intenció distingir el colonialisme, com a sistema o paradigma social i històric, de l'actitud colonialista que es el que entenem com a colonialiat.

8. BHABHA, Homi K. (1999,) *The other question: the stereotype and colonial discourse. Visual culture: The reader*; p. 370-378.

i en la vida quotidiana.”⁹

1.1. L'HEGEMONIA CULTURAL I EL PAPER DE L'ART EN LA SEUA IMPOSICIÓ.

Les exposicions internacionals.

Des d'Occident les formes d'expressió artístiques no occidentals no van ser considerades fins al segle XX. En un inici es van contemplar les temàtiques orientals per la seua proximitat, però sempre mantenint la seua *altretat*¹⁰, l'exaltació de la diferència genera en els artistes la cerca d'aquesta, fent que començaren a incloure temàtiques exòtiques en les seues obres, aportant una visió del món oriental clarament reconstruïda per Occident, que afavoriria la posterior introducció estètica de l'anomenada estampa japonesa.

Més tard, la pràctica artística d'Àfrica, Amèrica i Oceania, influiria en els artistes occidentals ajudant-los a desfer-se del temut llast de l'academicisme clàssic que fonamenta la seua pròpia cultura. Malgrat açò l'artista seguiria tenint una actitud productiva, ja que les avantguardes en la seua cerca de l'originalitat mitjançant les estètiques de la *altretat* van treballar qüestions merament formals.

Progressivament es van introduir nous criteris en la pràctica artística que contenien reflexions d'indole antropològica, plantejant les relacions entre l'occidental i el no occidental. El relat antropològic de la humanitat va ser escrit per Occident, però estudiat sobre altres cultures, diferenciant-se d'elles es definia a si mateix.

Així doncs, es reconeixia la simultaneïtat del comportament creatiu a través de diferents línies culturals, açò últim va engendrar la vocació de grans exposicions internacionals, grans exhibicions de les diferències trobades en múltiples àrees geogràfiques, que les espentà al seu propi fracàs, ja que la retòrica de la identitat basada en la diferència (un aparellament dialèctic on les societats occidentals tendeixen a definir-se en comparació amb altre al que no se'l permet negociar ningun dels termes de la comparació) reforçava el pensament d'un art occidental avançat, conceptual i tautològic que s'estudia a si mateix com una ciència, front altres formes d'expressió no occidentals que nosaltres considerem artístiques, consideració que d'altra banda ni tan sols els seus propis creadors compartien.

9. GONZÁLEZ, Omar. (2005) "La globalización aspira a que la gente, en definitiva, acepte su propia esclavitud" Entrevista a Ignacio Ramonet en *Rebelión*. 2005/01/05 <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=9595>> [Consulta 03/05/2019]

10. D'ara endavant gastarem aquest terme per referir-nos a allò que no es cataloga com a occidental.

Son exemples d'açò exposicions com *Magiciens de la Terre*¹¹, al 1989 al *Centre Pompidou*, on es feia us de termes com màgia per a fer al·lusió al concepte d'art, o el terme terra com alguna cosa on tothom comparteix el sentiment de pertinença.¹² Més tard, i amb l'objectiu de millorar el plantejament universalista que Occident feia de l'art, es va crear la gran exposició universal titulada *Cocido y Crudo*¹³ (1994) en el *Museo Reina Sofía*, on es plantejà un intercanvi interactiu de situacions culturals en que ambdós costats participen negociant les condicions en les que la percepció que cadascú té de la realitat es representa.¹⁴

Tot i les intencions de fer un canvi de viratge ideològic, les exposicions internacionals van quedar obsoletes per la seua inutilitat, no representaven la multiculturalitat des de les diferents cultures en qüestió, sinó des de l'òptica occidental, i gràcies a tots els problemes que van evidenciar van generar noves formes de pràctica artística. Els artistes van entendre la necessitat de l'estudi de les societats dins d'elles mateixes, o bé convivint amb unes altres, o bé parlant de les seues pròpies. És el que va donar lloc a una actitud artística etnògrafa.

En *The Return of the Real, The Artist as Ethnographer*, Hal Foster¹⁵ plantejava la substitució del model de autor productor que proposava Walter Benjamin¹⁶. Aquest model d'artista té que entrar en una comunitat assentada per tal de conèixer no sols la estructura de cada cultura el suficientment bé com per a mapejar-la, sinó també la seua història com per a narrar-la. L'artista etnògraf implicat en una etnologia concreta exerceix una reacció propositiva als processos de homogeneïtzació. Pot reivindicar identitats territorials, però no ho fa des d'una posició hegemònica i universal, sinó mitjançant la comunicació amb l'entorn que és objecte del seu estudi, siga la que siga la seua categoria en el nostre ordre social.

11. CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS). MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE; MARTIN, Jean-Hubert. (1989) *Magiciens de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou. La polèmica que va despertar aquesta exposició en caracteritzar a la "perifèria" de "màgica" i "autèntica" es va analitzar extensament en els articles compilats en el número especial publicat per la revista. *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, 1989

12. MARTIN, Jean-Hubert. (2000) "Magos de la tierra" en *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, p. 347-356.

13. El títol de l'exposició feia honor a la reflexió de Claude Levi-Straus, en el seu tractat sobre antropologies estructurals i documentació de grups de indis a Brasil, on proposa una alternativa a la dicotomia esmentada abans amb el títol de *Lo crudo y lo cocido*,

LEVI-STRAUSS, C. (1971) "Lo crudo y lo cocido" en *Revista de la Universidad Nacional* (1944-1992), no 9, p. 119-157.

14. MIGNOLO, W (2009) "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad." en *Catalog of museum exhibit: Modernologies*, Vol. 43.

15. FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real*. Ediciones Akal.

16. En referència a la inclusió de formes d'expressió artística no occidentals en allò referent a aspectes merament formals, com ara les corrents primitivistes.

1.2. LA SOCIETAT DE LA INFORMACIÓ.

El comportament de l'art en la globalització.

El comportament de l'art d'avui es troba dins del paradigma propi de la societat actual, com probablement ha succeït en tots els temps. La diferència destacable en els nostres dies es troba en la comunicació global i els seus conseqüents intercanvis culturals. Rebem i compartim una gran nombre d'elements identitaris. Cada vegada amb més facilitat i immediatesa es pot accedir de forma més o menys superficial a totes les manifestacions que l'ésser humà produeix. A priori açò podria haver significat un enriquiment del saber recíproc entre les diferents cultures, però lluny d'açò, ens està conduint a una evident homogeneïtzació de la humanitat.

En la era del conformisme mediàtic tots els exemples són seguits a temps real, cadascú rep al mateix instant la informació, dirigint-nos cap a un individualisme de masses. Aquesta continuïtat tan sols es veu trencada per l'esdeveniment, es a dir l'accident intempestiu que comporta una sincronització de l'opinió, i per tant, de la producció. Negant-se així l'autoria, pròpia de la celebritat contemporània, i abocant-nos a un procés de modelització de la societat conegut com globalització. La demagògia produïda per aquesta última espera que confonguem el accident amb l'atemptat, que no es més que el pudor de la subsistència d'allò que esdevé. Com a resultat de tot açò la tirania del temps real s'imposa, fent de la informació i la seua velocitat de comunicació una arma, sens dirigeix cap a la democràcia de l'emoció regida per la por, on el mercat financer únic i les instàncies polítiques internacionals es veuen amenaçades. Aquesta arma ha produït una descomposició de la guerra clàssica. La *infowar*, ara una guerra civil i mundial, on la militarització del coneixement ha passat de ser una ferramenta de protecció de la veritat a una arma de destrucció massiva de la realitat.¹⁷

Es tracta de la habitual confusió entre la informació i la connexió, entre l'accessibilitat a les narratives diferents i la reducció d'aquestes en pro d'establir un discurs dominant. Els problemes del món fa temps que han deixat de considerar-se des de la localitat. L'art dels nostres dies es pot fer els mateixos plantejaments en qualsevol lloc.

17. VIRILIO, P. (2006) *La ciudad pánico, el afuera comienza aquí*, Buenos Aires, Argentina: Libros el Zorzal.

1.3. ELS LOCALISMES I EL CANON ESTÈTIC OCCIDENTAL.

El artista paracaigudista.

Tot i l'actual situació de globalització que espenta a generar discursos globals, existeixen nombroses manifestacions artístiques que treballen en el àmbit local. Martí Peran, en la introducció al text *La geopolítica de l'art com a Querelle*, diu: "l'autor proposava corregir les derives neocolonialistes que subjauen en les nombroses biennals perifèriques, reclamant una específica atenció estètica sobre les produccions locals prèvia a la seua validació com a be cultural concorde als paràmetres occidentals. La premissa encara és la mateixa: urgeixen eines per a preservar la capacitat de l'art per a escoltar i produir la diferència, en lloc de comportar-se com un instrument auxiliar per a la imposició de les narratives hegemòniques."¹⁸

Perán subscriu que en la *Querelle* estètica del s.XVII, entre il·lustrats i moderns, on els anomenats *anciens* defenen la tradició com a principi d'autoritat, mitjançant una reproductibilitat fidedigna i mecànica indiscutiblement del tradicional, s'oposen al *modernes* que consideren que l'única forma de garantir la perdurabilitat d'aquesta tradició exigia prendre-la de referent per la seua constant actualització i adequació contextual. Amb les seues diferències, totes dues parts de la *Querelle* pretenien mantindre l'hegemonia de la tradició occidental, disjuntiva que es pot extrapolar als nostres dies en quant a la gestió del canon artístic occidental en la nova geopolítica del saber. Actualment, dins del sistema de l'art s'han abandonat algunes pràctiques euro-cèntriques prestant atenció a les pràctiques locals i perifèriques, inclús exportant el model de la biennial a territoris nous. La realitat es que fent us d'una de les tècniques més convencionals del colonialisme, l'ocupació i el control directe del territori, s'exporta el canon artístic amb l'objectiu de preservar la seua hegemonia, tot i els esforços del Hall Foster per generar un nou model d'artista occidental en relació als seus veïns. El poder cultural es debat avui entre l'articulació d'instruments per a exportar el canon occidental o adequar el mateix canon sobre les histories locals per a facilitar l'expansió d'aquest últim " El nostre propòsit és donar a entendre que, en realitat, tota aquesta atenció cap a altres contextos hauria d'interpretar-se com una operació d'aproximació d'acord amb la lògica d'un capitalisme cultural deslocalitzat i una nova divisió internacional del treball. Des d'aquesta perspectiva, el sistema de l'art estaria, senzillament, desenvolupant els protocols necessaris per a garantir la seua hegemonia en el perímetre global"¹⁹ Aquesta mena de *colonialisme intern*²⁰, com ho definiria Walter D. Mignolo, es

18. PERAN, M. (2010) "La geopolítica de l'art com a Querelle" en *Roulotte*, Mataró: ACM, n°08. 2010/04/01

19. PERAN, M. (2010) *Ibid*

20. El terme es gasta per referir-se a la situació de diversos pobles originaris (sobretot amerindis sud-americans) que veuen com la seua terra és explotada pels seus Estats i els tracta com a subjectes d'una colònia, podem tobar-ho en MIGNOLO, W. (2009) *Op.Cit.*



Fig. 8. J.R., *Women are heroes*, Favela Morro de la Providencia, Rio de Janeiro, 2008.

Fig. 9. Dionisio González, *Roberto Marinho I* (Serie favelas), 2004.

Fig. 10. Alexander Apostol, *Avenida Caracas, Bogotá* (Serie), 2006.

dona a través de la disciplina dels agents locals, “mitjançant dos procediments directament vinculats amb les històries locals: la seua gestió com a matèria primera per a un procés de producció dirigit des del centre hegemònic, i la connexió de la imaginació que travessa aqueixes històries amb les xarxes globals de la informació per les quals s’accelera una homogeneïtzació narrativa.”²¹ Es a dir, de nou explotant la diferència d’allò local es faciliten recursos, aquesta volta culturals, on el canon estètic hegemònic controla el procés d’edició del producte final, “matèria prima crua i disposada per a ser cuita”²²

Podem trobar diversos exemples d’aquest tractament per part de la cultura occidental cap a espais d’excelsitud en les anomenades *Viles misèria*, barris de vivendes precàries, amb grans carències de infraestructura, espais on la pobresa ha estat criminalitzada de naixement. L’artista ací pretén convertir-se en un agent renovador, aterra com un paracaigudista, amb una actitud més propera a la de l’antropòleg que a la del etnògraf que proposa Foster, i torna més amable l’estètica del lloc facilitant el procés de gentrificació.

En la intervenció de JR en 2008 a la favela Morro de la Providencia a Rio de Janeiro (Fig. 8), l’artista pretén visibilitzar la feminització de la pobresa. Però son aquest tipus d’intervencions les que produeixen un efecte contraproduent, on el resultat es més prompte el de l’estetització de la pobresa, donat que el reclam turístic que suposa les visites a aquest lloc fan que l’administració pública pertinent no tinga ningun tipus de vergonya en no dotar de condicions dignes per a l’habitabilitat a les faveles.

En alguns casos s’arriba a donar el tractament d’espai monumental a la pobresa de forma oberta, com es el cas de Dionisio González (Fig. 9) i Alexander Apostol (Fig.10) amb les seues sèries fotogràfiques de faveles i edificis abandonats respectivament.

21. PERAN, M. (2010) *Op. Cit.*

22. PERAN, M. (2010) *Op. Cit.*

2. L'HOMOGENEÏTZACIÓ DEL TERRITORI.

Les colònies.

Fins ara hem parlat de l'homogeneïtzació cultural mitjançant la colonialitat i la idea de progrés, però hem de mencionar que aquest procés s'ha donat simultàniament a l'homogeneïtzació del territori, el colonialisme.

Alguns dirien que el caminar va ser la primera pràctica artística, un gran acte de creació, de nomenclatura del món. "Caminar consisteix en l'acció de travessar l'espai, primitivament sorgeix de la natural necessitat de moure's amb la finalitat de sobreviure. Però una vegada cobertes les necessitats bàsiques, el caminar adquireix un nou simbolisme, el d'habitar el món."²³ La colonització del territori terrestre tenia un límit espacial, les colonitzacions més recents es van donar sobre territoris ja poblats per grups humans. Aquesta forma de colonització és la que ha marcat el ritme de la nostra vida actual. Sabem que el procés de colonització occidental no va ser una simple imposició de l'hegemonia d'alguns sobre el territori d'uns altres. Es tracta de la idea de progrés associada a la conquesta com a font de riquesa i de puixança d'una nació i, consegüentment, el manteniment dels territoris en règim de colònia. Totes les accepcions de la paraula *colònia*²⁴ es relacionen amb el territori i la seua ocupació. La primera d'elles, que es refereix al conjunt de persones que, procedents d'un país o d'un territori determinat, es traslladen a un altre per

23. CARERI, F. (2002) p.20

24. Al diccionari normatiu valencià de la Acadèmia de la Llengua Valenciana:

colònia [kolònia]

1. f. Conjunt de persones que, procedents d'un país o d'un territori determinat, es traslladen a un altre per poblar-lo, per explotar-lo o per establir-s'hi. Les colònies gregues del sud d'Itàlia.
2. f. Territori o lloc on s'establix este conjunt de persones.
3. f. POLÍT. Territori o país sotmés al domini militar, polític, administratiu o econòmic d'una nació estrangera més poderosa. Angola va ser una colònia portuguesa.
4. f. Conjunt d'individus d'un mateix país que habiten en una població estrangera. La colònia valenciana de París ha organitzat una trobada.
5. f. Conjunt de persones que s'establix en un lloc despoblat del seu propi país.
6. f. Conjunt d'instal·lacions, amb dependències i servicis per a les persones que les ocupen, separades de la població i amb una certa importància.
7. f. Conjunt de persones que passen una temporada en un lloc que no és l'habitual de residència, amb fins d'entreteniment o de descans.
8. f. pl. ENSENY. Conjunt d'activitats educatives i recreatives per a infants dirigides per mestres o monitors, normalment en cases especialitzades. Enguany les colònies d'estiu es fan a Morella.
9. f. ZOOL. Grup d'animals de la mateixa espècie que compartixen un territori o una relació física.
10. f. BOT. Conjunt d'individus d'una mateixa espècie relacionats entre ells, que presenten una forma característica.
11. f. BOT. Població vegetal situada poc o molt lluny de l'àrea principal de les espècies que la componen.
12. f. BIOL. Massa de cèl·lules bacterianes originades per la reproducció d'un bacteri aïllat en un medi de cultiu sòlid o fins i tot líquid.

poblar-lo, per explotar-lo o per establir-s'hi; i la tercera, que remet a un territori o país sotmés al domini militar, polític, administratiu o econòmic d'una nació estrangera més poderosa; són les que millor defineixen el fet històric de la colonització territorial, pel que sembla una condició humana, quasi atàvica, ja que l'ésser humà sempre ha anat a la recerca de nous territoris que habitar, domesticar i definir, una idea més propera a la accepció que defineix la colònia com un conjunt d'individus d'una mateixa espècie relacionats entre ells, que presenten una forma característica.

Occident ha ocupat molts territoris en règim de colònia, però també ha exportat exitosament el seu model territorial als territoris no ocupats físicament, sinó cultural i intel·lectualment, el que s'ha traduït en una colonització del món que presenta les mateixes característiques. L'homogeneïtzació del territori s'atribueix generalment a causes soci-econòmiques, però, i sense voler restar-li responsabilitats, també atén a qüestions demogràfiques “El creixement del nombre de ésser humans -el recobriment del planeta- no coincideix amb un creixement del nombre de conductes humanes. El efecte de la mescladissa cultural es tradueix en una disminució de la oferta de conductes.”²⁵ Destaquem a aquest efecte les impressions d'Alfredo Jaar quant va aplegar a Nova York i que li portaren a realitzar la seua obra *Un logo para América* “Quan vaig arribar a Nova York en el 82, em va xocar descobrir que als Estats Units s'usava la paraula Amèrica per a referir-se no al nostre continent sinó als EUA solament. No és només un problema de llenguatge, ja que és també reflex d'una realitat geopolítica de dominació d'un país, els EUA sobre tot el continent. Ens han esborrat del mapa. Vaig tractar de rectificar aquest problema amb el meu projecte Un Logo per a Amèrica (1987), que es va projectar per un mes, 24 hores al dia, i cada sis minuts en el cor de Nova York.”²⁶

Es tracta d'un exemple de la forma en la que la societat homogeneïtza la seua percepció del territori sota una conducta dominant, obviant la resta de varietats que en ell es contenen.

25. CLÉMENT, G. (2007) *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, p.33

26. BBC NEWS. *El colonialismo visto por artistas latinoamericanos*. 2012/05/11 <https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/05/120508_fotos_colonialismo_arte_latinoamericano_jgc> [Consulta: 2019/04/28]

3. L'HOMOGENEÏTZACIÓ DE LACULTURA TERRITORIAL.

El mapa.

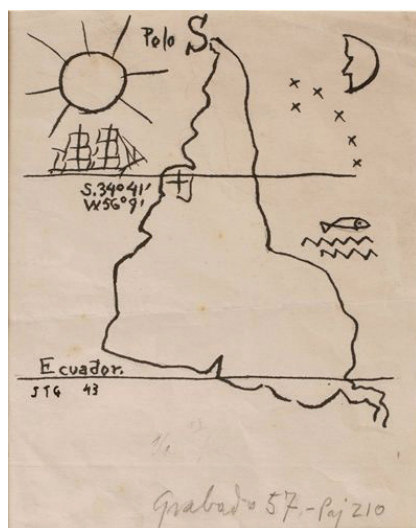


Fig. 11. Torres García, *América invertida*. 1943

Encara que actualment es creu que vivim en un procés de descolonització, la desaparició del colonialisme en llocs concrets no significa que no es seguisca exercint la *colonialitat*, com hem vist aquesta imposa la seua hegemonia del saber, generant tot un seguit de jerarquies, basades de nou en el discurs de les diferències, epistèmiques, espirituals, racials, lingüístiques, sexuals... la colonialitat manté l'hegemonia occidental de la percepció intel·lectual del territori enfront d'altres postulats no occidentals, i per descomptat, existeix una colonialitat del poder, un grup de gentes defineix que és territorialment correcte i per tant sustenten el monopoli d'enunciar-ho, la principal forma gràfica en la que es manifesta es el mapa. "No hi ha mapa objectiu, sinó que tot depén del lloc des del qual es defineixen els espais i el món, perquè el mapa, malgrat tot, està condicionat en la seua escriptura i lectura per la història que habita després d'aqueixa mà que dissenya i aqueixa visió que llig i interpreta"²⁷

A aquest efecte, cal mencionar algunes propostes que sorgiren des del camp de l'art en contraposició al pensament territorial homologat. Concretament parlarem de Joaquín Torres García, que als anys trenta va elaborar el seu conegut dibuix d'*América invertida*, on amb un simple gest posa de manifest el qüestionament sobre qui dictamina que es el Nord i que es el Sud, i més enllà d'açò, qui dictamina la forma en la que es representa sempre el Sud per davall del Nord. Al seu mapa invertit, Torres, adjunta la seua proposta per al desenvolupament d'una escola d'art a Uruguai, la *Escuela del Sur*; on assenyala que la incursió de la indústria i el comerç estranger ha alterat l'ambient local i l'estètica de la ciutat, però a més a més, recomana als artistes que no substitueixquen la seua forma tradicional de expressió artística per les noves tendències foranes, sinó que les incorporen al seu discurs, per tal de generar una corrent contemporània però que els sigui pròpia. "He dit Escola del Sud, perquè en realitat, el nostre Nord és el Sud. No ha d'haver-hi Nord, per a nosaltres, sinó per oposició al nostre Sud. Per això ara posem el mapa a l'inrevés, i llavors ja tenim justa idea de la nostra posició, i no com volen en la resta del món. La punta d'Amèrica, des d'ara, prolongant-se, assenyala insistentment el Sud, el nostre nord."²⁸

27. DE DIEGO OTERO, Estrella. (2008) *Contra el mapa*. Madrid: Siruela. p. 31

28. TORRES GARCÍA, Joaquín. (1941) "Lección 30, La Escuela del Sur" en *Universalismo constructivo*, Madrid: Alianza Editorial. p.193.

La primera imatge del mapa invertit va aparèixer en Cercle i Quadrat, N0 1,1936, la segona de 1943 en Universalisme Constructiu, 1944.

Uns anys abans els surrealistes belgues publicaven, en la revista *Variétés*, *El mapa del món en l'època dels surrealistes* (Fig. 12)²⁹. En ell, tot i que de una forma més personalista, posaven de manifest la manera en la que el mapa representa un constructe social, on el millor representat es el que millor posició ostenta en l'ordre social. En el seu cas, decidiren representar aquelles àrees geogràfiques que més valoraven en funció al seu potencial artístic, alguns exemples son l'elisió de la Península Ibèrica, o la reducció de França a París.



Fig. 12. *Variétés*, *El mapa en la època del surrealistes*. 1929

Lluny de ser un plantejament exclusivament artístic, sabem que als nostres dies es segueixen mantenint els mateixos postulats colonialistes pel que fa a la imatge (principi oculo-centrista) que tenim del món. (Fig. 13)³⁰

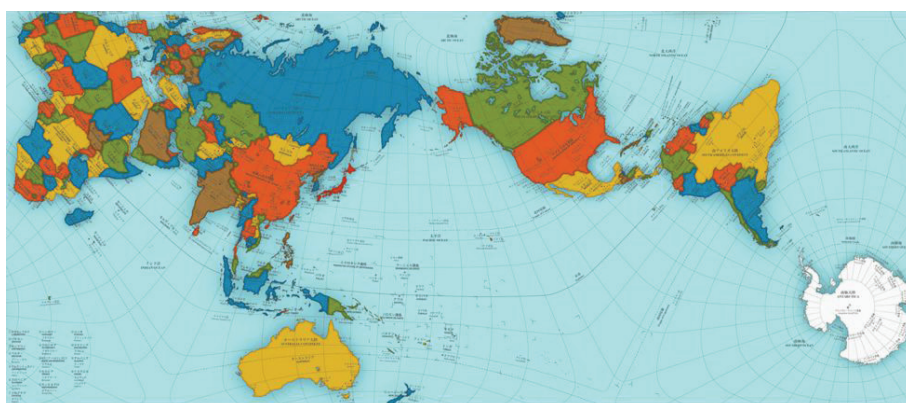


Fig. 13. Hajime Narukawa, *AuthaGraph*.

29. Vist en: DE DIEGO OTERO, Estrella. (2008) *Contra el mapa*. Madrid: Siruela. p. 11

30. Un artista i arquitecte japonés va desenvolupar una representació que sí que reflecteix fidelment les proporcions reals entre regions i països. I per a crear-ho es va inspirar en origami, la mil·lenària tècnica japonesa de plegat de paper. El mapa es diu AuthaGraph i el seu autor, Hajime Narukawa, va guanyar amb ell un dels guardons més prestigiosos de disseny al Japó, el Gran Premi de Disseny o Good Design Award, concedit per l'Institut Japonès de Promoció del Disseny. La font de la informació es pot obtenir en: BBC NEWS. *El extraordinario mapa que muestra al mundo como es realmente*. 2016/11/102 <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-37849281>> [Consulta: 2019/04/28]

Es evident que plasmar en una imatge bidimensional una superfície esfèrica com la d'un planeta presenta certes dificultats. Aquest argument que s'ha gastat per a justificar el retrat del *mapamundi* que apareix en el nostre imaginari col·lectiu, on Occident presenta una escala molt distorsionada (al seu favor) respecte a la resta de territoris, aquest mètode representatiu de l'espai no suposaria un problema per als aborígens australians. Al llarg del continent, els australians varen crear una xarxa de camins invisibles que formaven part de la seua mitologia de la creació, per a descriure'ls ho feien mitjançant la cançó, i en estes cançons nombraven tot el que veien, entre altres aspectes, feien us de diferents entonacions o freqüències per narrar la orografia del lloc. Els colons anglosaxons anomenaren aquests camins *Song-lines* o *Dream-tracks* i es sap que tenien termes com *dhulan* per a referir-se als mapes i el vocable *djalkiri* (les petjades dels ancestres) es podria equivaldre amb el terme cartògraf, qui tenia el deure de protegir els *Song-lines* i fer que es transmeteren entre generacions, ja que un territori desconegut es convertia en un erm.

Només es un exemple de les múltiples formes que han existit per part de la humanitat per a conceptualitzar el territori. “Això significa, que l'acadèmic occidental quan va tindre coneixement de l'existència d'altres cartografies va ser incapaç de comprendre que el procés de representació del món en altres cultures era diferent, a través del qual ells van comprendre, van reconstruir, van mesurar, van ordenar, van deformar, van eliminar i van magnificar els seus mons.”³¹

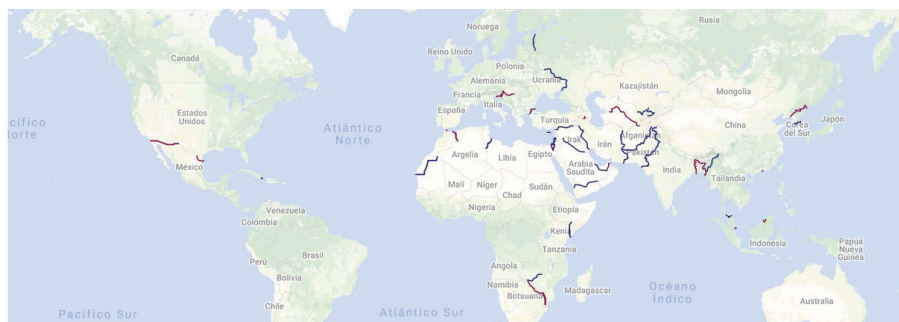


Fig. 14. Captura de mapa interactiu de fronteres amb murs.

Tot i que ací no aprofundirem massa en el tema, volem mencionar la forma en la que les fronteres (Fig. 14) polítiques s'imposen com model occidental d'ordenació territorial del món, repercutint sobre tots els aspectes de la vida.³²

31. PÁJARO HUERTAS, D. (2010) “La cartografía de tierras: un contraste epistemológico.” en *Revista de Geografía Agrícola*, nº44. p. 18

32. La imatge és un mapa polític interactiu que a més mostra els murs fronterers que s'han construït en els últims decennis. En ell es discrim per colors els motius que porten a reforçar aquesta fronteritat. En roig, la contenció de la migració, en el blau contenció del terrorisme i altres conflictes territorials. Es pot trobar en: ABC INTERNACIONAL *Los muros que dividen el mundo*. 2017/01/25 <https://www.abc.es/internacional/abci-muros-dividen-mundo-201701251748_noticia.html> [Consulta: 2019/04/28]

3.1. METROPOLITZACIÓ DEL TERRITORI i l'èxode rural.



Fig. 15. Jean Mohr. Fotografia en *Un séptimo hombre* de John Berger. 1975.

Com hem vist, si ben avui els processos de descolonització han portat a Occident a entonar el *mea culpa*, no han restaurat els imaginaris geogràfics dels llocs colonitzats. Lluny d'açò, ens trobem davant un procés de nova colonització, la metropolització del territori i del saber territorial, que encara que siga imposada pels poders fàctics occidentals, la població que es veu afectada per ella és global, la víctima és el conjunt eco-sistèmic del planeta.

Els països colonitzats segueixen la idea de progrés que conté la noció de millorament i avanç en cada estadi que es preveu que culmine en un estadi final que produeix la satisfacció completa de valors com la felicitat, l'abundància, la llibertat, la justícia, i la igualtat. Per això mantenen el model de la metròpolis universalitzada, que no es més que el reflex, el retrat, o el rostre d'una voluntat de generar utopies socials. Aquestes defineixen "la direcció en la que es suposa que es mou la humanitat. Permeten la crítica de la contemporaneïtat amb la imatge ideal, utòpica, i en este sentit proporcionen una mesura del progrés".³³ Entre les jerarquies que imposa la metròpolis es troba l'hegemonia del *ser-urbà* enfront dels altres models d'existència *no-urbans*.

Aquesta és una fotografia (Fig. 15) de Jean Mohr inclosa en el llibre *Un séptimo hombre*³⁴ de John Berguer sobre les migracions de diferents nacionalitats produïdes per l'èxode rural. Ací entenem que l'èxode rural no es produeix des del camp, sinó des de la ciutat. La ciutat de la modernitat s'ha imposat creant una concepció bastant generalitzada de que és un model de vida millor que el rural. Es tracta d'un gran organisme depredador sense competidors que s'alimenta de la producció agrícola i ramadera de la tradició rural, fins al punt, d'esgotar-la forçant als treballadors de la terra a migrar a la ciutat, per acabar legitimant la seua expansió.

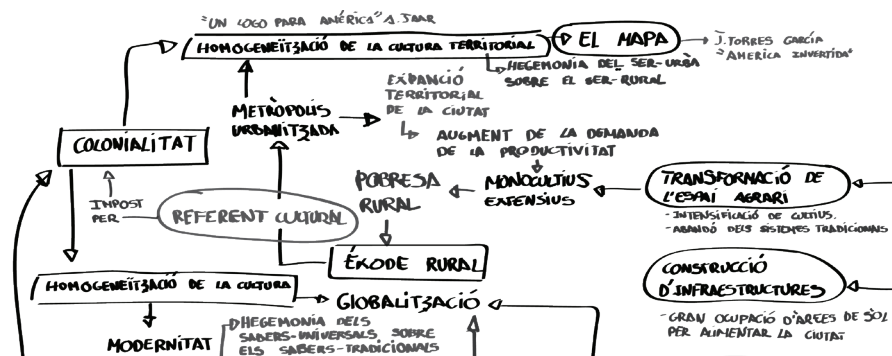


Fig. 16. Fragment de mapa conceptual.

33. SZTOMPKA, P. *Op. Cit.* p.48

34. BERGER, J.; MOHR, J. (2002) *Un séptimo hombre: un libro de imágenes y palabras sobre la experiencia de los trabajadores emigrantes en Europa* (Vol. 24). Huerga y Fierro Editores.

“Aquest privilegi de la metròpolis (ara rebaixada a l’eufemisme de *la perspectiva occidental*) en el control del procés de producció, converteix a la indústria artística en un exemple més de l’economia deslocalitzada. (...) Naturalment que és pertinent qüestionar el colonialisme intervingut per l’arquitectura i l’urbanisme moderns, però aquesta reconstrucció del fracàs del model europeu en territoris del Carib o en deserts africans, no deixa de posar en evidència el protagonisme d’un relat hegemònic que, al cap i a l’últim, està més interessat pel diferencial modernista, per la distància que impossibilita l’eficàcia local del model modern, que per la diferència mateixa; és a dir, que malgrat el registre indiscutiblement crític d’aquest tipus de projectes, el que preval és una autoreflexió sobre el propi relat central que, d’aquesta manera, conserva la seua preeminència.”³⁵

3.1.1. LA CIUTAT GENÉRICA i els “No llocs”

Per parlar de la ciutat hem de parlar de l’urbanisme. “L’urbanisme o la urbanística es ara un mot familiar que prové del llatí, *urbs, urbis*, una ciutat romana. D’aleshores ençà, assoleix el significat de tècnica, ciència, fins i tot d’art d’ordenar, zonificar, sistematitzar i desenvolupar àrees urbanes -territori- per garantir les condicions de vida dels seus habitants-societats”³⁶ en la pròpia idea de progrés primigènia s’inclouen reflexions sobre la ciutat: “Aristòtil, (384-322 a. C.) en la seua *Política* traça el desenvolupament del estat polític des de l’organització familiar i tribal a la ciutat-estat grega (polis) que ell concep com la organització política ideal. Protàgores (481-411 a. C.) proporciona una detallada construcció del progrés en la cultura, des del barbar estat de la natura a la civilització desenvolupada”.³⁷ Al llarg del temps els criteris d’allò que es considera el millor per a aquestes societats ha anat canviant fins al punt en que en els nostres temps “el reconegut arquitecte Rem Koolhaas, amb les seues comparacions eloqüents, ens avisa de la substitució dels valors universals que han regit la societat europea, es a dir, igualtat, llibertat i fraternitat, per uns de nous que l’han fracturada: comoditat, seguretat i sostenibilitat”³⁸

El model urbanístic hegemònic està convertint a les *urbs* de tot el món en genèriques, “La convergència només és possible al preu de despullar-se de la identitat.”³⁹ Rem Koolhaas ens planteja el seu concepte de *Ciutat Genèrica* com un model sorgit de la pèrdua d’identitat, entesa aquesta com una substància física derivada de l’històric i el contextual on allò contemporani difícilment pot contribuir a generar-la (més encara atenent a la velocitat del exponencial

35. PERAN, M. *Op. Cit.*

36. ESTAL, D. (2017) *Urbanisme contradict. Ciutat compartida*. València: Pruna Llibres. p. 111

37. SZTOMPKA, P. (1993) *Op. Cit.* p.50

38. ESTAL, D. (2017) *Ibid.* p. 118

39. KOOLHAAS, R; AVIA, J. (2006) *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili. 1.1

creixement humà i la pressió de les masses turístiques), que ha fet del passat una cosa insuficient per ser habitat i compartit per els que viuen. Quant més forta es la identitat d'un lloc, més es resisteix a convertir-se en genèric.

A aquest efecte Marc Augé ens proposa, al seu llibre *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, tres trets que defineixen el lloc antropològic, la exaltació dels quals podria contribuir a frenar aquesta generalització: *Identificatòri*, perquè les identitats dels individus s'omplen de referències als llocs que ocupen les poblacions; *relacional*, mentre que són espais de relació; i *històric*, doncs estan construïts per la memòria dels esdeveniments i les gents que els habitaren. "Si un lloc pot definir-se com a lloc d'identitat, relacional i històric, un espai que no pot definir-se ni com a espai d'identitat ni com a relacional ni com a històric, definirà un no lloc. La hipòtesi ací defensada és que la *sobremodernitat*⁴⁰ és productora de no llocs, és a dir, d'espais que no són en si llocs antropològics i que, contràriament a la modernitat baudeleriana, no integren els llocs antics."⁴¹ Si be els conceptes esmentats naixen dels Estudis Socials, hi ha tota una serie de processos urbanístics que interfereixen sobre l'ordenació territorial i precipiten aquesta situació.

3.2. ELS PROCESSOS DE DESTERRITORIALITZACIÓ

L'arquitectura de la modernitat

L'arquitectura de la modernitat, o del poder, també es perpetua alimentada per la idea de progrés. Les seues bases intel·lectuals sorgeixen en l'escola territorialista italiana, i exerceix una transformació paisatgística denominada *desterritorialització*: Si bé, la definició de *territorialitzar* es descriu com adscriure (alguna cosa) a un territori; i el prefix de *negació des-* indica inversió del radical al qual s'adjunta; podem entendre que el terme es refereix literalment des-adscriure alguna cosa a un territori. En paraules de Guattari i Rolnik a *Micropolítica. Cartografías del deseo*, la desterritorialització respon a les següents definicions: "TERRITORIALITAT, DESTERRITORIALITAT, RETERRITORIALITZACIÓ: La noció de territori s'entén ací en un sentit molt lat, desborda l'ús que rep en l'etologia i en l'etnologia. El territori pot ser relatiu a un espai viscut, així com a un sistema percebut en el si del qual un subjecte s'assega a la seua casa. El territori és sinònim d'apropiació de subjectivació tancada en si mateixa. El territori pot desterritorialitzar-se, això és, obrir-se i emprendre línies de fugida i fins i tot enfonsar-se i destruir-se. La desterritorialització consistiria en un intent de recomposició d'un territori obstinat en un procés de reterritorialització. El

40. Concepte encunyat per Augé, també conegut com hipermodernitat, per referir-se a l'acceleració de tots els factors constitutius de la modernitat dels segles XVIII i XIX. Es relaciona amb la velocitat en la que rebem la informació i que ens porta a sentir-se dins de la història sense tindre el poder de controlar-la. Te un poder dividuallitzant.

41. AUGÉ, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa. p. 83



Fig. 17. Montserrat Soto, *Tracking Madrid*, 2002.

Fig. 18. Montserrat Soto, *Tracking Madrid*, Exhibició al *Reina Sofia* 2006.

capitalisme és un bon exemple de sistema permanent de desterritorialització: les classes capitalistes intenten constantment *recuperar* els processos de desterritorialització en l'ordre de la producció i de les relacions socials. D'aquesta sort, intenta dominar totes les pulsions processuals que llauren la societat.”⁴²

La seua principal característica és la reducció de l'espai agrícola, malgrat l'actual disminució de l'èxode rural, i l'augment de l'àrea urbana, malgrat el decreixement de la població. L'expansió del sòl urbanitzat segueix una tipologia arquitectònica auto-referida i modular. Açò també és propiciat pel desenvolupament tecnològic dels nostres dies, així com l'abús de l'ús del petroli com a font d'energia. Una altra de les seues característiques és la transformació dels espais agraris. Per imposicions mercantilistes els sistemes tradicionals de cultiu són abandonats en pro d'una intensificació del monocultiu. Finalment, es destinen grans àrees de territori a la construcció d'infraestructures, els beneficiaris dels quals no solen coincidir amb els habitants de les zones ocupades.

En l'obra de Montserrat Soto, *Tracking Madrid* (Fig. 17 i 18), es poden veure els efectes dels processos de constant transformació de la ciutat moderna. El text de la exposició confirma la nostra relació: “L'artista està especialment interessada en l'exploració del paisatge i els efectes del desenvolupament urbà pel que fa al procés de construcció i destrucció. En el projecte *Tracking Madrid* concebut específicament per a el *Espacio Uno* del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, mostra en cinc grans projeccions la imatge de la ciutat canviant, en la qual conflueixen la naturalesa i la cultura, el passat i el futur. Els canvis provocats per un urbanisme privatitzat, amb un tipus de construcció agressiva, afecta als costums dels seus habitants i crea un sentiment de pèrdua i enyorança del que s'associava a la ciutat.”⁴³

A continuació s'explicaran algunes de les característiques dels processos de desterritorialització, totes elles s'acompanyaran d'exemples fotogràfics que són del nostre interès, donat que, la representació de la metròpolis en els diversos mitjans ha trobat des del seu origen un instrument privilegiat en la fotografia: “En el seu desenvolupament tècnic i estètic la fotografia ha desplegat diferents sensibilitats en relació amb la representació arquitectònica, fins al punt que en els darrers anys ha estat possible establir la relació inseparable entre el nostre coneixement de la arquitectura moderna i la mediació que els fotògrafs ha introduït en aquest mateix coneixement.”⁴⁴

42. GUATTARI, F.; ROLNIK, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Editorial Vozes Ltda, Petrópolis. p.372 ,

43. Extret del resum de l'exposició disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/montserrat-soto-tracking-madrid>> [Consulta: 2019/03/15]

44. RUBIÓ, I.; SOLÀ-MORALES, I., et al. (1996) “Terrain vague” en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 212: 34-43. p.35



Fig. 19, 20. Imatges de llibre *Planeta de ciutades misèria* de Mike Davis. 2014.

3.2.1. DESTERRITORIALITZACIÓ DE LA METRÒPOLI.

La *desterritorialització de la metròpolis* passa per un alliberament o desvinculació de la ciutat respecte al territori físic que ocupa i la que cultura que s'ha desenvolupat arran d'aquest. Al seu torn es dona un alliberament del territori que es converteix en un mer contenidor de les activitats urbanístiques que en ell es donen, sense adequar-se a les seues característiques naturals. Com a conseqüència es produeix una degradació del lloc en els aspectes ambientals, socials i identitaris. Això últim ocorre perquè la destrucció del territori implica una destrucció del paisatge i les identitats que s'associen a ell. Les principals característiques de la desterritorialització de la metròpolis son:

EXPANSIÓ DE L'ÀREA METROPOLITANA, PÈRDUA DELS LÍMITS FÍSIC I HISTÒRICS.

L'expansió de l'àrea metropolitana és la més perceptible de les transformacions urbanístiques. Es tracta d'un creixement que ha perdut els límits físic i històrics de la ciutat i creix sense cap contenció i convergeix amb la idea de progrés com a fenomen lineal que sempre te que avançar sense limitacions. En les imatges (Fig. 19 i 20) veiem fotografies del llibre *Planeta de ciutades misèria* de Mike Davis, on s'aprecia l'expansió il·limitada de la ciutat.⁴⁵

CONSTRUCCIÓ NO CORRELACIONADA AMB LA DENSITAT DE POBLACIÓ:

En alguns casos aquest fenomen es deu a que la densitat de construccions i la densitat de població no són equivalents, es construeixen més edificis dels necessaris per a viure, el criteri que espenta a la construcció es especulatiu. Aquestes imatges (Fig. 21 i 22) que retracten tan bé el fenomen són d'un projecte d'Hans Haacke per al *Reina Sofia*⁴⁶ sobre l'àrea metropolitanas de Madrid, on l'artista parla sobre el fenomen de les ciutats dormitori, i alhora, articula la crisi amb la cultura: En arribar a Madrid, Haacke, es troba amb un gran descampat, en ell hi ha un nucli urbà format per esquelets arquitectònics abandonats. Els carrers del projecte urbanístic porten noms d'artistes i de



Fig. 21, 22. Imatges de les obres de l'exposició *Castillos en el aire* de Hans Haacke al *Reina Sofia*. 2012

45. El llibre que s'està citant, DAVIS, M. (2014). *Planeta de ciutades misèria*. Madrid: Akal, retrata l'expansió de barricades a Lima i les muntanyes de fem a Manila entre altres, mostra un forma de urbanització que separat de la industrialització i fins i tot del creixement econòmic. L'autor realitza una quantificació de la producció en massa de la misèria que caracteritza a les ciutats contemporànies. Davis argumenta que el creixement exponencial de les ciutades misèria no és accidental sinó que és el resultat d'una conjunció simultània de la corrupció de les classes dirigents, del fracàs institucional i de l'acció del FMI i dels Programes d'Ajust Estructural (SAP), dirigits a transferir la riquesa de pobres a rics.

46. Text de sala: HAACKE, H; BORJA-VILLEL, M. J. (2012) *Castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. On es pot llegir: Per a Castells en l'aire Haacke ha seleccionat acuradament els treballs tenint en compte les condicions específiques del present, ajustant-se al context actual i local. Ha valorat l'espai físic, és a dir, les sales on exposa, el lloc (Madrid, Espanya), l'època (principis de 2012) i el marc social (la crisi més profunda que ha viscut Espanya des de la transició democràtica de finals dels setanta).



Fig. 23. Francesco Jodice, de la sèrie *What We Want, Secret Traces*.

Fig. 24. Francesco Jodice, de la sèrie *Citytellers*.

moviments del segle XX relacionats amb el món de l'art: per exemple, carrer *Arte conceptual*, carrer *Arte pop* o carrer *Chillida*. Seguint aquest referent, l'autor, instal·la cadascuna de les obres adequant-les als criteris del moviment que es cita en el carrer on pren la fotografia. El propi autor cita al text de sala: "El títol *Castillos en el aire* posseeix un significat literal i un altre metafòric. Els dos gratacels coronen aquest suburbi desolat que recorda als castells medievals dels camps espanyols, construccions en ruïnes que només conserven la torre".⁴⁷

FRAGMENTACIÓ, PAISATGE HÍBRIDS:

La falta de límits nítids en la distribució del ordenament territorial produeix una fragmentació dels espais, que es converteixen en paisatges híbrids de difícil lògica discursiva. Costa tipificar què es el paisatge que estem veient. Francesco Jodice, evidencia en la seua obra *What We Want, Secret Traces* i *Citytellers* (Fig. 23 i 24) exemples de paisatges híbrids on l'urbanisme s'ha autogestionat de tal forma que en els paisatges de les seues fotografies conviuen arquitectures diametralment oposades, tant en estètica com en significat. L'autor defén la necessitat de que l'arquitectura i la sociologia troben espais de confluència.

SEGREGACIÓ I GUETIFICACIÓ:

Aquesta fragmentació també perjudica la relació entre els individus tendint a la segregació i la guetificació⁴⁸, tant per la generació de nous espais físics, on moltes vegades barris sencers queden desconnectats de la ciutat a causa de la elaboració de grans infraestructures de comunicació que actuen com a frontera física, com si de nous ordres socials es tractara, on el fet de que la teua vivenda s'ubique en un lloc concret pot arribar a determinar la teua consideració social. El col·lectiu *Boa Mistura* realitza intervencions de pintura mural (Fig. 25) en espais altament atomitzats i *guetificats* mitjançant eslògans que descriminalitzen a la població i infonguen un actitud positiva front a la seua realitat. Per a fer-ho, en el seu procés impliquen a la població local així com als gremis, integrant-se en la comunitat i estudiant quines son les seues necessitats.



Fig. 25. *Boa Mistura, Somos Luz*, 2013.

47. HAACKE, H; BORJA-VILLEL, M. J. (2012) *Op. Cit.*

48. Procés de privatització de l'espai públic en què es potencia la separació física d'un col·lectiu respecte de la població en general.

ARQUITECTURA DE LA MODERNITAT:

La metròpolis urbanitzada, a més, ha generat un model urbanístic que està convertint a les urbs de tot el món en un prototip genèric d'arquitectura modular i auto-referida. Genera en les persones un efecte dividuallitzant, on la seua manifestació vertical afavoreix el tancament i la disminució de la vida en l'espai públic.



Fig. 26. Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993.

Aquesta verticalitat, a més de desvincular-la del seu entorn la fa tecnològica i energèticament molt dependent

PROCÉS HOMOLOGANT:

Tot plegat, el resultat es el de un procés homologant de la ciutat, on impera una estètica homogènia, des-provista d'identitat relacional amb el lloc que ocupa, on la arquitectura de grans finestrals que genera la falsa sensació de lligam amb l'espai exterior en realitat fomenta un règim de la mirada i la auto-vigilància.

“Només una arquitectura del dualisme, de la diferència de la discontinuïtat instal·lada en la continuïtat del temps, pot afrontar l'agressió angoixant de la raó tecnològica, de l'universalisme telemàtic, del totalitarisme cibernètic del terror igualitari i homogeneïtzador.”⁴⁹

3.2.2. CONSTRUCCIÓ D'INFRAESTRUCTURES:

Les infraestructures a més de l'òbvia ocupació de l'espai, solen ocupar un percentatge de sòl molt elevat respecte a les àrees metropolitanes que alimenten o comuniquen, també produeixen un gran impacte mediambiental en la seua construcció i per les activitats que en elles es realitzen que solen ser molt contaminants (com les emissions de gasos i la producció de residus en les

49. RUBIÓ, I.; SOLÀ-MORALES, I., et al. (1996) *Op. cit.* p.41



Fig. 27. Cássio Vasconcellos, *Arte cidade*, 1997.

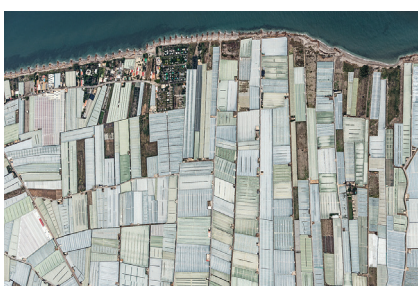


Fig. 28, 29. Bernhard Lang, *Aerial Views Mar del Plástico*, 2014.

indústries, l'alteració dels sistemes hídrics naturals amb tot el seu contingut biològic, o en el cas de les infraestructures de mobilitat l'emissió directa a l'entorn per part dels automòbils). I per descomptat es produeix una alteració en les dinàmiques i sinergies tradicionals dels habitants amb el territori, ja que són construccions que actuen com a fronteres infranquejables (Fig. 27).

3.2.3. TRANSFORMACIÓ DE L'ESPAI AGRARI- INTENSIFICACIÓ DE CULTIUS.

La primera de les tipologies de la transformació dels espais agraris seria la *intensificació dels cultius*. Aquesta forma de cultiu és més productiva, demanda que no respon a necessitats alimentàries tant com a les mercantilistes, i es veu afavorida des de les administracions públiques mitjançant criteris aranzelaris o subvencions.

Aquests monocultius fan ús de químics i tòxics que es filtren en la terra i s'expandeixen en l'ambient (d'ací gran part de la seua productivitat) així com de maquinària energèticament dependent de combustibles fòssils. Empobreixen el sòl per la sobreexplotació d'una única espècie, enfront d'altres formes de cultiu rotatiu tradicionals, i resten diversitat biològica i paisatgística. El cas d'Andalusia és un exemple molt pertinent pel que fa als monocultius d'hivernacle (Fig. 28 i 29)

La segona de les tipologies de la transformació dels espais agraris seria l'*abandó dels sistemes tradicionals* agrícoles en pro dels sistemes d'intensificació de cultiu que hem esmentat abans. Aquesta substitució dels models de producció agrícola ha tingut una responsabilitat rellevant en l'anomenat èxode rural, deixant obsolet el *saber tradicional*. El món rural deixa de gaudir del sentit productiu de la seua existència, i de nou es confronta amb la jerarquia epistèmica, la del tractament del sòl. "La visió dels llauradors, sempre enfocada a la resolució de problemes d'indole pràctic, funcional o legal, la qual cosa es resumeix en la frase que ells expressen: la problemàtica sobre les terres. I per un altre, la visió dels tècnics, enfocada a aspectes específics del perfil del sòl, i que per tal raó obvien, obliden o són indiferents a aqueixa problemàtica, centrant-se en "el coneixement de les terres"⁵⁰ Els llauradors parlen de terres i croquis, els acadèmics de sòls i mapes; evidentment dos enfocaments epistemològics contrastants.

L'Estat espanyol compta amb grans àrees de de territori rural en risc d'extinció, dins del món de l'art s'han fet algunes propostes per tractar de reactivar-lo mitjançant la cultura:

50. PÁJARO HUERTAS, D. (2010) *Op. Cit.* p. 20

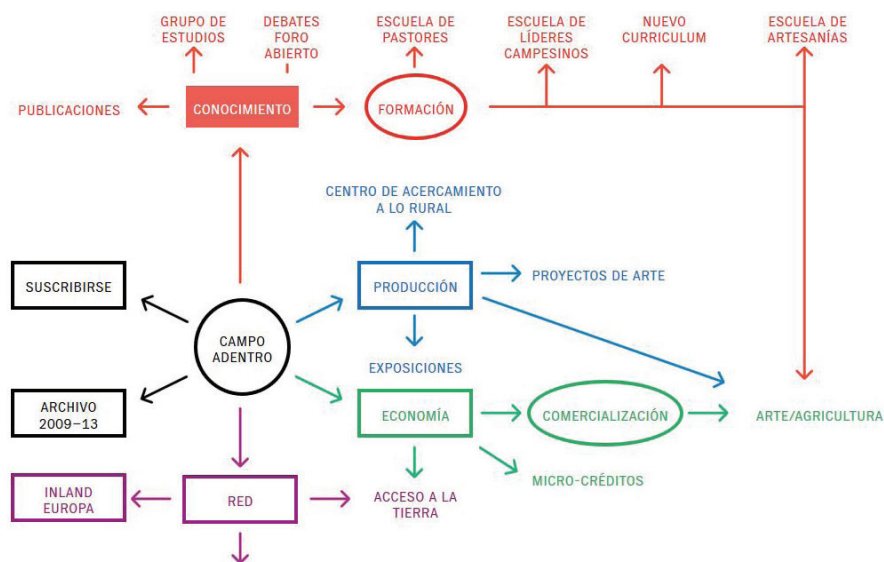


Fig. 30. Captura d'imatge de la web *Inland*.

Aquesta és una captura de la web de *Inland*⁵¹ (Fig. 30), en ella apareixen tota una sèrie de propostes d'estratègies culturals sobre les relacions entre camp-ciutat plantejant nous contextos i funcions per a l'art contemporani. Dins de la web trobem el col·lectiu *Campo abierto*, que realitza projectes artístics en diversos llocs d'acolliment en el medi rural repartits per tota la península.

Algunes de les conseqüències d'aquests processos de desterritorialització serien les noves pobreses de l'anomenat desenvolupament. Existeix una evident pobresa en la qualitat de l'hàbitat, ja que els habitatges genèrics no estan fets per al confort dels seus habitants, sinó per al benefici econòmic dels seus constructors. Però més enllà d'açò, la pèrdua del sentiment d'herència i pertinença a un lloc, que es dona amb els processos de desterritorialització, genera pobresa d'identitat. Desvincular a la societat del lloc que habita, precipita la desentesa d'aquest, facilitant als organismes de poder executar en el sòl allò que més els convinga. Una altra conseqüència és l'imminent esgotament dels recursos primaris, ha de crear-se una transició socio-ecològica, que recupere la memòria tant del cultiu tradicional, com la memòria de la urb tradicional:

D'una banda, originalment les formes de cultiu eren més sostenibles, no solament per la manca de recursos tècnics, sinó, perquè existia una biocultura de subsistència que feia a la gent més respectuosa amb el mitjà agrícola i natural per viure d'ell d'una forma més directa, allò que Ernest García tracta al seu article: *¿Por qué andamos siempre a la greña con la naturaleza si nos*

51. Web de projecte: < <http://inland.org/es/> > [Consulta: 2019/03/28]

pasamos la vida jurándole amor eterno?, com el concepte d'*estomac ple* pel qual es pressuposa que les societats més riques es consideren més ecologistes que totes les demés, excusant-se en que estan més formades científicament i per tant coneixen millor la problemàtica : "Dunlap i Mertig (1996; 1997), per exemple, van constatar que, en moltes societats del Tercer Món, la preocupació expressada pel medi ambient és igual o superior a la registrada en els països més desenvolupats.(...) Van assenyalar que açò constitueix una seriosa objecció a la hipòtesi que els valors post-materialistes són la causa d'aquesta preocupació, atès que la presència dels mateixos sol ser superior en les societats més riques. No hi ha correlació entre el grau de desenvolupament econòmic i la preocupació expressada pel medi ambient. (...) La urbanització destrueix sistemes naturals o terres agrícoles implicant pèrdues per a les comunitats que tenien accés lliure als serveis proporcionats per aqueixos espais. etc. Situacions així provoquen accions i moviments socials, que poden produir-se (com de fet ha ocorregut en múltiples ocasions històriques) sense que el seu llenguatge siga explícitament ecologista. En l'actualitat, és probable que les poblacions afectades tendisquen a incorporar creences i valors ecologistes o pròxims a l'ecologisme. En una paraula: ens preocupem pel medi ambient perquè som víctimes, perquè patim els efectes de la seua degradació (una experiència que tendeix a ser comuna i freqüent, que tendeix a afectar cada dia a més gent i a manifestar-se en episodis cada vegada menys separats entre si en el temps). La majoria de les elaboracions acadèmiques d'aquest punt de vista tendeixen a ser molt sensibles a la desigual distribució social de l'accés als recursos i de la vulnerabilitat davant els riscos. Certs grups socials són, per dir-ho així, més víctimes que uns altres, la qual cosa els porta a recórrer amb major rapidesa i intensitat el camí que porta de l'experiència viscuda a la formació de valors pro-ambientalistes."⁵²

D'altra banda, les ciutats han de tornar a ser territorialitzades, tornar a vincular-se a les característiques del terreny que ocupen tant en la seua construcció com en la seua cultura, en lloc d'afavorir el balafament energètic d'eludir-ho. La tornada al territori és un nou model més sostenible i des-jerarquitzat ue generaria un nou paradigma vital, la nomenada *transmodernitat*⁵³. Les identitats territorials generen actituds propositives als processos de homogeneïtzació del territori.

52. GARCÍA, E. (2008) "¿Por qué andamos siempre a la greña con la naturaleza si nos pasamos la vida jurándole amor eterno?" en: *¿En qué estamos fallando?: Cambio social para ecologizar el mundo?*. Barcelona: Icaria.

53. Terme que es va desenvolupar per primera volta per la filòsofa valenciana Rosa Maria Rodríguez Magda, i que podríem descriure'l de la següent forma: Si a la societat industrial corresponia la cultura moderna, i a la societat postindustrial la cultura postmoderna, a una societat globalitzada li correspon un tipus de cultura que Rodríguez Magda denomina *transmoderna*. El prefix *trans* connota no solament els aspectes de transformació, sinó també la necessària transcendència de la crisi de la modernitat, representant els seus reptes pendents, ètics i polítics, però assumint les crítiques postmodernes.

3.3. EL TERRAIN VAGUE

i El tercer paisatge.

Les conseqüències que resten d'aquests fenòmens urbanístics els podem trobar a totes les ciutats, posem especial atenció als espais habituals que en el ús del nostre llenguatge informal anomenem *solars*, l'arquitecte i urbanista Solà Morales els anomena *terrains vagues* i abraça més continguts en la seua definició. El terme francès *terrain* fa referència, tal i com apunta l'autor, a una extensió de sòl de límits precisos, edificable, a la ciutat. També es pot referir a extensions mes grans i menys precisas, com ara una porció de terra a la espera de ser aprofitada amb alguna finalitat productiva. Per altra banda el terme *vague* s'entén com el derivat llatí de *vacuus*, vacant o buit. Els *terrains vagues*, llavors, farien referència a "La relació entre l'absència d'ús, d'activitat i el sentit de llibertat, d'expectativa. (...) Un buit, per tant, com una absència, però també com una promesa, com un encontre, com l'espai del possible, l'expectació."⁵⁴

Un *terrain vague*, que es podria traduir per espai no compromés, o espai lliure per a convertir-se, es una absència dins de la metròpoli contemporània, es materialitza en espais i edificis obsolets i improductius, àrees abandonades per l'evolució econòmica, zones indefinides i residuals. Amb aquesta definició, buits d'activitats i eficàcia, i trobant-se fora de la dinàmica urbana, es podria entendre que es tracta de territoris inútils, però, lluny d'açò s'erigeixen com territoris de resistència front al poder econòmic i polític, precisament per la seua improductibilitat i imrendibilitat i actuen com un espai de llibertat davant la homogeneïtat de la arquitectura urbana.



Fig. 31. Manolo Laguillo, *Barcelona*, 2005.

Podem trobar exemples visuals de fenomen en l'obra de Manolo Laguillo (Fig. 31), "El recorregut històric i geogràfic d'aquest llibre comença amb els primers treballs de Laguillo, entre el 1978 i el 1983, un període en què se sent fascinat, com ell mateix confessa, per tot el que és cutre; i acaba amb una sèrie

54. RUBIÓ, I.; SOLÀ-MORALES, I., et al. (1996) *Op. cit.* p.40



Fig. 32, 33. Mathieu Pernot i Anna Malagrida, *Barrio Chino*. 2003

feta el 1997 a la zona fronterera de l'Hospitalet de Llobregat. Entre aquests dos episodis, Laguillo recorre diversos llocs clau de la transformació olímpica de la segona meitat dels vuitanta. Així reconstrueix fotogràficament el gran procés de transformació de la ciutat que culminarà la dècada següent.”⁵⁵

“Son llocs aparentment oblidats on sembla que predomina la memòria del passat sobre el present. (...) Des d'un punt de vista econòmic hi ha àrees industrials, estacions de ferrocarril, ports, zones residencials insegures i llocs contaminats que han esdevingut àrees de les quals podem dir que la ciutat ja no hi és.”⁵⁶ La seua imatge retrata la ciutat precisament per la seua pròpia el·lipsi, donat que la ciutat representa l'aglomeració. “Són els llocs urbans que volem denominar amb l'expressió *terrain vague*, els que sembla que esdevenen fascinadors punts d'atenció, els indicis més solvents per poder referir-nos a la ciutat, per indicar amb les imatges el que són les ciutats, l'experiència que en tenim. Com en qualsevol producte estètic, la fotografia comunica no solament les percepcions que podem acumular d'aquests espais sinó també les afeccions, és a dir, aquelles experiències que passen del físic al psíquic, convertint el vehicle de les imatges fotogràfiques en el mitjà a través del qual establim un judici de valor amb aquests llocs, vistos o imaginats.”⁵⁷

Trobem altre exemple a les imatges (Fig. 32 i 33) del projecte fruit d'una primera col·laboració entre Mathieu Pernot i Anna Malagrida. “Les fotografies han sigut realitzades en el barri barceloní del Raval, més conegut amb el nom de *Barri Xinés*, lloc que ha patit una profunda transformació des de 1998. La instal·lació fotogràfica es presenta en forma de fresc urbà, fragment de ciutat reconstituït a partir d'imatges d'edificis en vies de demolició.”⁵⁸

Els processos de desterritorialització son grans agents generadors de terrains vagues. La velocitat de la transformació paisatgística moltes voltes oblida requalificar xicotets terrenys agrícoles, pot no considerar rentable enderrocar un edifici antic, pot tindre que lluitar amb alguna llei de protecció del patrimoni, o simplement es troba amb algun propietari civil resistent al canvi o l'expropiació. De la mateixa forma sorgeix el *tercer paisatge*.⁵⁹

Gilles Clément, jardiner, paisatgista i botànic, manté que “el tercer paisatge està constituït per el conjunt d'espais residuals de l'home. Aquests màrgens

55. Extracte del text de la exposició, en <<https://www.macba.cat/ca/barcelona-1978-1997--manolo-laguillo>> [Consulta: 2019/04/07]

56. RUBIÓ, I.; SOLÀ-MORALES, I., et al. (1996) *Op. cit.* p.40

57. RUBIÓ, I.; SOLÀ-MORALES, I., et al. (1996) *Ibid* p. 40

58. Extret de la web de l'autora que es pot trobar en: <https://www.annamalagrida.com/barrio_chino.htm> [Consulta: 2019/04/07]

59. Ací el terme *tercer* no té una dimensió numèrica, es refereix més bé a un altre paisatge, un paisatge oblidat, passat per alt.



Fig. 34. Agnes Denes, *Wheatfield. A Confrontation*. 2003

reuneixen una diversitat biològica que no s'entén com una riquesa.”⁶⁰

Son espais residuals que sempre es generen després d'una ordenació territorial, en els sectors rurals solen correspondre a relleus incompatibles amb la explotació del sol o a la pròpia disposició de la propietat. Es tracta d'espais com ara marges de camps, bardisses o vores de carreteres. La ciutat els produeix de la mateixa forma, en el seu centre solen ser més xicotets i escassos, per la seua verticalitat i densitat, mentre que en la perifèria tendeixen a ser grans i nombrosos. Pot ser la seua principal característica es que al sorgir per subtracció, de la gestió dels altres espais per l'ésser humà, contenen una diversitat biològica espontània. Son reservoris d'allò que els administradors no han contemplat incloure en la resta dels paisatges.

Tots dos tipus d'espais es creuen poc productius i s'escapen al control humà, Solà els relaciona més directament amb l'arquitectura, té un visió més horitzontal d'ells, i Clément amb la ordenació del sòl, una visió més vertical, però en ambdós casos actuen com a contenidors de la diversitat, resistents a l'homogeneïtzació del paisatge planetari. Es desitjable que desapareguen, però, tampoc resulta productiu fer-los desaparèixer. La seua existència sempre té una dimensió política a l'hora que urbanística, per tant, la resistència a la seua desaparició també. Son un paradigma a la metropolització del món i per tant espais suggerents per al camp de la actuació artística.

Un dels exemples més sonats en la història de l'art contemporani es la intervenció *Wheatfield. A Confrontation*, que l'artista Agnes Denes duagué a terme en 1982 a Nova York. La zona hui coneguda com *Battery Park City* era una àrea de Manhattan que es va generar artificialment amb l'abocament que es va fer al riu Hudson de tones d'enderrocs procedents de les excavacions de la construcció del *World Trade Center*. Als anys 80' aquest espai representava el solar buit més gran de la ciutat, que contava amb quasi 8.000 metres quadrats. En ell, Denes, va plantar dos acres de blat amb l'objectiu de evidenciar que les prioritats de la societat, al seu parèixer, estan equivocades. “Per a aconseguir els seus objectius, Denes ha plantat càpsules temporals que protegeixen els preceptes fonamentals de la saviesa humana per a les generacions futures. Ella ha inoculat el rural en l'urbà, plantant un camp de blat sota l'ombra de les torres del *World Trade*. Ella s'ha basat en la metàfora del vaixell com a buc per a la preservació humana, i les ovelles i els ocells com a models per al comportament humà.”⁶¹

60. CLÉMENT, Gi. (2007), *Op. Cit.* p.12

61. DENES, A.; HEARTNEY, E.; (2003), *Agnes Denes: Projects for Public Spaces. A Retrospective*. Samek Art Gallery, Bucknell University.

Per recopilar les idees ací plantejades, el nostre marc teòric comença exposant *l'homogeneïtzació cultural* que s'ha establert a través de *la idea de progrés*, aquesta idea naix als orígens de la Civilització Occidental amb al principi fonamental d'una humanitat en procés de creixement constant i inevitable, on mitjançant una sèrie d'etapes fixes es van desenvolupant les potencialitats ocultes i innates de l'ésser humà, des del bàrbar estat de la natura cap a una civilització avançada. Així doncs, la privació de progrés s'entén com la privació de la cultura, es per això que el nostre substrat cultural s'ha vist abocat aglomerar-se sota un mateix criteri. No obstant, en la era dels descobriments geogràfics, Occident es va trobar amb altres civilitzacions, cultures i organitzacions socials que al seu parèixer no estaven igualment desenvolupades, açò qüestionava la progressiva linealitat temporal de les etapes d'evolució de la humanitat que conté la idea de progrés. Per a mantenir la creença d'una humanitat cohesionada i dirigida cap a la consecució d'un estadi final de progressió -proper a allò- diví, es van imposar una sèrie d'invençions morals cap als postulats no occidentals, pressuposant que aquells que no es trobaven en el mateix estadi del progrés, havent partit de les mateixes condicions naturals i primigènies, necessitaven la orientació d'Occident per a mostrar-los el futur d'una societat més avançada.

D'aquesta manera s'imposa l'*actitud colonialista*, on uns territoris ocupats en règim de *colònia* son sotmesos als criteris intel·lectuals dels seus colons generant tota una sèrie de jerarquies epistemològiques. Al nostre treball exemplifiquem aquest fenomen de *l'hegemonia cultural a través de l'art* i el paper que ha jugat en la seua imposició, com en son un exemple les *exposicions internacionals*, que tot i tindre la voluntat d'anàlisi i visibilització de les cultures de *l'altretat* en el circuit cultural global, no han deixat d'imposar una actitud paternalista, tractant de determinar que es pot considerar art i que no envers a les manifestacions culturals dels altres.

Aquestes dinàmiques han empentat el món cap a la seua homogeneïtzació, fet que conjuntament amb la *societat de la informació* que impera als nostres dies, on els intercanvis culturals son cada cop majors, fa que s'intercanvien gran nombre d'elements identitaris amb molta facilitat, devaluant-los i desvirtuant-los. Es tracta del paradigma conegut com la *globalització*.

L'art de la globalització imposa el seu *cànon estètic occidental* sobre els localismes, mantenint l'actitud colonialista que determina quina es l'estètica que pot ser acceptada en el context del art contemporani. A banda, es genera un model de comportament en el tractament d'allò local, on els artistes intervenen sobre les problemàtiques de poblacions concretes de forma superficial i sense atendre a les conseqüències que açò pot reportar, es tracta del model d'*artista paracaigudista*. Davant aquesta dinàmica, es proposen models d'actitud artística que no fomenten la productivitat banal o la visió enunciativa de l'antropòleg, estem parlant de la proposta de l'*artista etnògraf* que defèn Hall Foster d'un artista que s'assenta en comunitats específiques per tal de conviure amb elles i entendre-les.

Si el colonialisme va portar de la mà de la idea progrés l'*homogeneïtzació cultural* amb els seus *sabers universals*, també va portar l'*homogeneïtzació del territori* associant a aquesta idea el model de conquesta com a font de riqueses i de puixança d'una nació, les colònies. Espais sobre els quals també es va imposar un model de saber territorial. En aquest marc teòric posem especial èmfasi en l'ús que se li ha donat al *mapa* com a recurs per imposar l'hegemonia d'Occident en la representació del món, on aquest es retrata d'una forma intencionadament inexacta, al seu favor respecte als altres, i s'erigeix al centre del món determinant quin lloc ha de ocupar en la representació de l'espai cada territori i imposant els seus criteris d'orientació.

Altre aspecte fonamental derivat de l'*homogeneïtzació de la cultura territorial* es la *metropolització del territori*. Es tracta d'un nou model d'ocupació del territori que entre les jerarquies epistemològiques que imposa destaquem la del *ser-urbà* sobre el *ser-rural*, per trobar-se aquest últim més proper a la natura, fet del que, com hem dit, la idea de progrés defèn que hi ha que allunyar-se o del contrari es corre el risc de resultar ignorant. La metropolització del territori garanteix que no hi ha haja lloc per a la natura amb la creació d'un model de *ciutats genèriques* totalment desvinculades del territori, de la seua cultura i la seua història, allò que Marc Augé defineix com a *No llocs*.

Aquestes ciutats son grans organismes altament dependents que per a mantenir-se posen en marxa una sèrie de processos agressius cap al territori. Es tracta dels *processos de desterritorialització*, on l'expansió de la metròpolis no te cap tipus de límit, produint una construcció no correlacionada amb la densitat de població i que respon a interessos especulatius amb poc criteri i projecció, el que ens du a un paisatge fragmentat que produeix l'atomització i guetificació d'algunes zones de la ciutat amb nefastes conseqüències socials per als seus habitants. Per alimentar-se, aquesta metròpolis, transforma els espais agraris imposant models d'hiperproducció i intensificació de cultius, per abastir-se i comunicar-se, construeix grans infraestructures que actuen com a barreres infranquejables en els espais limítrofes a la ciutat, espais en els que els seus habitants pateixen les conseqüències negatives de la ciutat sense veure els beneficis.

L'*Horta de València* es un bon exemple d'aquests processos, es tracta d'una horta periurbana que rodeja la ciutat i per la seua ubicació sobre ella es poden veure els efectes que es produeix tant en l'expansió de la ciutat sense límits, com en la transformació dels espais agraris i en la construcció de grans infraestructures. Tot seguit parlarem d'ella per a definir el nostre marc contextual.

MARC CONTEXTUAL

S'ha qüestionat molt al llarg de les propostes d'intervenció artística que es descriuran en aquest treball la legitimitat amb la que intervindrem l'espai públic. Si bé tenim en compte els criteris de Hall Foster per allunyar-se del model de artista productor, i tenint por de caure en actituds dèspotes abans esmentades amb resultats negatius (com el cas de JR) hem arribat a la conclusió de que ens sentim legitimades en la nostra producció artística, no com a antropòlogues ni com a sociòlogues, sinó com a **indígenes** del nostre marc contextual.

4. EL PAISATGE i les identitats territorials.

“L’interés sobre el paisatge no es nou, però sí que ho és la manera d’abordarlo. En front del tradicional concepte del sublim es genera un nou paisatge sobre el qual s’estableix una mirada diferent. Ja no s’observa des de la representació (impressionisme) o abstracció (suprematisme o neoplasticisme). Hi ha una nova manera d’entendre el sublim, generalment sense dimensió simbòlica, des de la manipulació del propi paisatge, que possibilita la transformació del mitjà.”⁶²

La noció de paisatge, entenent aquesta com el resultat d’una transformació col·lectiva de la naturalesa, es tracta de “la projecció cultural d’una societat en un espai determinat, el rostre del territori.”⁶³ El paisatge genera un *imaginari geogràfic*, que pot veure’s lligat tant a llocs i territoris, és a dir formes físiques, com a societats o polítiques, és a dir a poblacions concretes. Aquells pobladors d’un determinat paisatge i el seu conseqüent imaginari geogràfic desenvolupen *identitats territorials*. El *subjecte geogràfic* ha absorbit el paisatge al llarg de la seua evolució d’una forma gradual, els actuals processos de desterritorialització de ritme frenètic i violent desestructuren els gèneres de vida de l’èsser humà i les seues corresponents identitats territorials. “Paisatge es cultura, i precisament per això, es una cosa viva, dinàmica i en continua transformació, capaç d’integrar i assimilar amb el temps modificacions territorials importants, sempre i quan aquestes modificacions no siguin brusques, violentes, ni massa ràpides.”⁶⁴

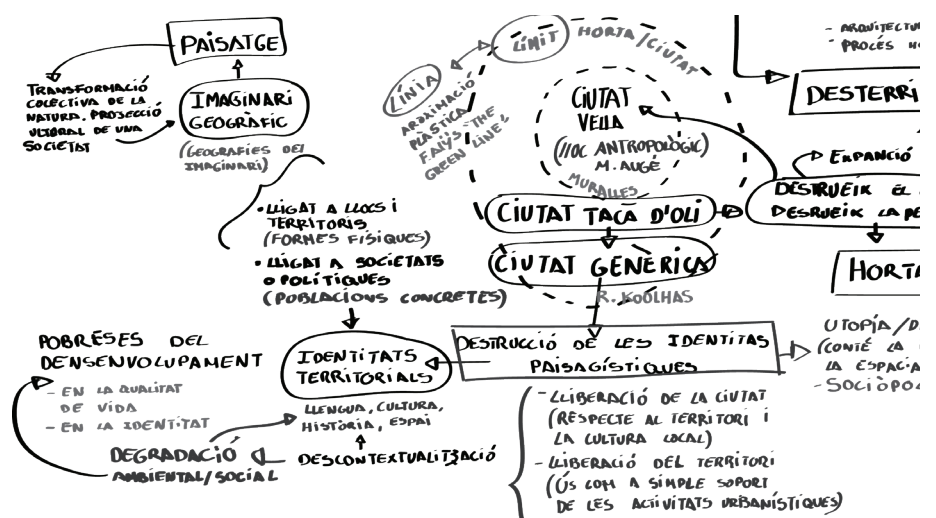


Fig. 35. Fragment de mapa conceptual.

62. LACOUR, R. (2015) “Acción urbana y arte conceptual. La transformación del espacio público contemporáneo” en *Dearq. Revista de Arquitectura*, nº16: 60-75. p.65

63. LINDÓN, A.; HIERNAUX, D.; et. al., (2012) *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos, p129

64. LINDÓN, A.; HIERNAUX, D.; et. al., (2012) *Ibid* p.129

En la elaboració d'aquest treball hem fet us del paisatge de València, concretament de la comarca de l'Horta, per a parlar d'aquest territori en el que es desenvolupa la nostra identitat i la nostra cultura, que pensem s'estan vent amenaçades. Per tal de fer-ho hem cregut necessari elaborar una aproximació històrica de la seua formació i nomenclatura amb l'objectiu d'entendre millor el seu valor i la problemàtica de la seua destrucció.

5. L'HORTA DE VALÈNCIA *i la creació de la comarca.*

Durant el període republicà, els regionalismes guanyen presencia en la administració territorial de l'Estat espanyol. Però no es tractava solament de un procés administratiu, representava la situació ideològica de un estat que es subdivideix en diferents identitats territorials. De la mateixa forma les regions es varen subdividir en comarques, que també representaven variacions identitàries entre elles. "Poques dècades després, dins dels cercles valencianistes de la Segona República, sorgirà un nou interès per la identitat valenciana i, amb aquest, les primeres propostes de comarcalització del País Valencià."⁶⁵

La primera iniciativa d'aquest procés de divisió comarcal moderna es va presentar uns mesos deprés de que es fera una proposta d'aquestes característiques a Catalunya. Vingué de la mà de Felip Mateu i Llopis, però no va ser fins al 1970 que es publicara una proposta formal per part de Emili Beüt i Berenguer. Inspirades en autors com Cabanilles, fins aquell moment totes les propostes prèvies de subdivisió atenien a criteris fiscals, judicials o administratius "les de Mateu i Beüt, no obstant això, partien de la concepció tradicional de la comarca com una unitat natural definida a partir de trets físics, històrics, lingüístics i culturals (formes de vida i producció)."⁶⁶ descripció que per altra banda s'ajusta molt més al concepte que en remet Marc Augé sobre que es un *lloc*. Entre totes les propostes que es feren destaca la de Joan Soler i Riber, que es la que gaudeix de més vigència. El seu èxit radicà en previndre reaccions localistes fent us de caràcters de tipus fisiogràfic per donar-lis nomenclatura i tractant sempre de que el nom de la comarca no coincidira amb el de la capital comarcal, que a més d'evitar conflictes tingué com a resultat un model que fomentava encara més la descentralització i adequant-se millor la administració a les necessitats de la població local. El principal criteri de Soler atenia a la generació de nuclis conformatos per llaços de veïnat, condicions fisiogràfiques comunes i l'empremta històrica de les relacions naturals entre les localitats d'aquestes comarques. Tot i això prompte se'l va criticar per gastar aquests valors que els defensors de la idea del progrés calificaren

65. TENA, M.; CARLES, J; (2013), *La división territorial valenciana: antecedentes, problemas y política de la Generalitat*. Cervantes virtual. p.13

66. TENA, M.; CARLES, J; (2013), *Ibid* p. 14

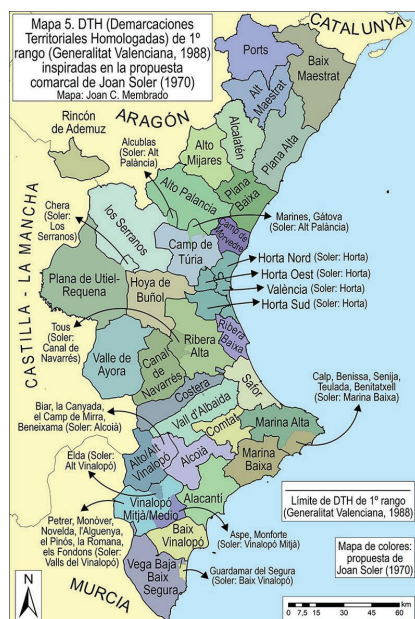


Fig. 36. Mapa comarcal extret del text *La división territorial valenciana: antecedentes, problemas y política de la Generalitat*.

d’economia del carro, així com per atendre també a criteris lingüístics en la subdivisió entre zones de parla castellana i valenciana. Aquest últim criteri, a més, posava de manifest una voluntat per revertir el model hegemònic castellà que fomentava la disglòssia lingüística.

Alguns exemples del seu criteri toponímic serien: “Encunyant així el terme Baix Segura (en lloc de Horta d’Oriola), Baix Vinalopó (i no Camp d’Elx), Alt Palància (no Vall de Sogorb) o Camp de Túria (no Camp de Lliria). (...) Altres vegades, Soler va recórrer a la recuperació de noms històrics en desús, creant així el Camp de Morvedre per a referir-se a la comarca de Sagunt, l’Alcalatén per a la de l’Alcora, el Comtat per a la de Cocentaina, i la Safor per a la de Gandia. (...) va eliminar la capçalera comarcal del nom de la comarca i la va substituir, amb voluntat integradora, pel segon centre més important: així, Requena, Aiora, Énguera i Xiva eren en la seua proposta les capçaleres comarcals, respectivament, de la Plana d’Utiel, la Vall de Cofrents, la Canal de Navarrés i la Foia de Bunyol. (...) A vegades ho eliminava: així, l’Horta de València és l’Horta; els Ports de Morella, els Ports; i la Plana de Castelló, la Plana (Alta o Baixa, però no de Castelló)”⁶⁷ (Fig 36)

Centrant-nos en la la comarca que ens ocupa, si el concepte *horta* correspon a un nom col·lectiu, és a dir, conjunt de parcel·les regades; l’*hort* designa una sola parcel·la, encara que siga molt gran, i s’utilitza en plural per designar una contrada determinada, *horts*. De la mateixa forma l’*horta*, conjunt de parcel·les regades, defineix l’*Horta* com a comarca que envolta d’*horts* la ciutat de València.⁶⁸

Si castellans o portuguesos, al llarg de la història, han tingut una expansió cap enfora amb la creació de grans imperis, el poble valencià té una expansió cap endins, la conquesta de la terra. No militarment, sinó amb el treball fet pam a pam sobre el propi territori per tal d’aconseguir l’accés al ple domini de la terra com diria el poeta Salvador Espriu. El domini sobre la terra ha anat a tantes: al segle XIII s’aconsegueix el que seria el país; a principis del segle XVII s’ocupa el buit que deixen els moriscos expulsats; als segles XVIII i XIX comença a treure’s més profit dels secans per una banda i per l’altra s’ocupen aiguamolls, marenys i llacunes, ara es tracta de guanyar noves terres a l’aigua, es la nostra *Terranova* la colonització interior. La nostra èpica és la narrativa naturalista de *Cañas y barro* amb el que té de conquesta del medi físic.

67. TENA, M.; CARLES, J; (2013), *Op. Cit.* p.15

68. Al llarg del text es la nostra voluntat diferenciar l’ús del terme *Horta* com a topònim de comarca de l’ús del terme *horta* com espai de cultiu agrícola.

5.1. PROCESSOS DE DESTERRITORIALITZACIÓ DE L'HORTA.

Partint de la perspectiva social, en l'actualitat, aquest model de conquesta agrícola s'ha vist substituït per una dictadura del formigó, açò succeeix perquè la ciutat de València gaudeix de l'especial característica de situar-se en el centre de l'horta, envoltada tota ella per aquesta s'han establert sinergies històriques entre ambdues. L'expansió de la ciutat es produeix a costa de l'horta limítrofa i suposa la desaparició d'identitat característica de València. “El significat de les transformacions del paisatge valencià pot ser comprès a la llum de la importància històrica de l'Horta per a la política regional valenciana en les seves nombroses disfresses ideològiques.”⁶⁹ Amb aquestes paraules, David Prytherch professor de geografia de la *Miami University*, ens parla de la importància de l'Horta com a icona cultural de València i com se'n ha fet ús en les diferents variables ideològiques valencianes per tal de parlar de la seua identitat., des del “valencianisme o regionalisme cultural de la Renaixença literària, passant pel Republicanisme de Vicente Blasco Ibáñez, i pel moderat nacionalisme regional pancatalà de Joan Fuster, fins arribar al localisme antiglobalització dels diversos moviments dels *Salvem*.”⁷⁰ Si seguim aprofundint en el text de Prytherch, *Reconstruir el paisatge per a reconstruir el Regionalisme? L'Horta, la Ciutat de les Ciències, i la política ideològica de la modernitat valenciana*, podem sostroure que, independentment del viratge ideològic, la població rural de l'Horta de València ha sigut un refugi, una mena de càpsula temporal, on s'han preservat alguns dels trets característics de la identitat valenciana, des del manteniment del seu paisatge hortícola, a les costums que a ell s'associen, i fins i tot la llengua. De fet, inclòs amb les seues diferències, tant llauradors com urbanites, sempre han estat d'acord en que el paisatge era el major tret representatiu de la ciutat, almenys fins fa poc. Actualment, i després de dècades de expansió urbanística, l'horta s'ha reduït notablement junt a la seua empremta identitaria. Açò es deu als interessos especulatius que s'associen a la idea de progrés en les ciutats contemporànies, que com hem vist amb anterioritat sempre van de la mà de una hiperconstrucció, però en aquest cas, a banda del fenomen global, hi ha hagut una forta voluntat per part de la pròpia administració regional en substituir les seues icones identitàries per unes altres “La façana oriental de la ciutat, per exemple, avui es troba més marcada per la imponent Ciutat de les Arts i de les Ciències que pels conreus de l'Horta de la Punta.(...) Més que una juxtaposició, es tracta d'un desplaçament de paisatges per invasió. Efectivament, els edificis de Calatrava desplacen físicament fragments de l'Horta i canals de rec, com ara la *séquia na Rovella*, que connectava estretament la ciutat i els seus

69. PRYTHERCH, D. L. (2006). “Reconstruir el paisatge per a reconstruir el Regionalisme? L'Horta, la Ciutat de les Ciències, i la política ideològica de la modernitat valenciana.” en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 189-213. p.195

70. PRYTHERCH, D. L. (2006) *Ibid* p.195

conreus.”⁷¹ L’imaginari geogràfic dels valencians ha sigut substituït per un altre, per tant, com hem vist abans, la seua projecció cultural també i amb això la seua identitat es debilita.

La identitat, per la seua pròpia essència, es resisteix a la seua destrucció, una identitat fragmentada és més fàcil de combatre. Per a executar aquest procés sobre aquells que es mostren resistents al model de la metròpolis, s'utilitza una doctrina de la por on els habitants d'aquests espais es veuen pressionats tant per l'avasallament de la construcció que produeix un paisatge descontextualitzat, com per l'acció policial i judicial de les autoritats. Aquests, al seu torn, es veuen indefensos donat que l'actual conducta dividuïtzant de la nostra societat ha afeblit la força del col·lectiu, a més, el problema de desvinculació identitària entre el centre de la ciutat i la seua horta perifèrica ha derivat en una falta d'empatia per part de l'urbanita cap al seu pròxim veí el llaurador.

Des de un punt de vista tècnic, els processos de desterritorialització en el cas concret de la ciutat de València es varen veure afavorits per la *Llei reguladora de l'activitat urbanística* aprovada en 1994, que ha permès que el dret d'urbanització del sòl deixe de ser de la propietat civil per a passar a ser controlat per les administracions públiques, obligant als xicotets propietaris del minifundi tradicional valencià a executar les seues decisions públiques, en moltes ocasions aplicades sobre el sòl agrari.

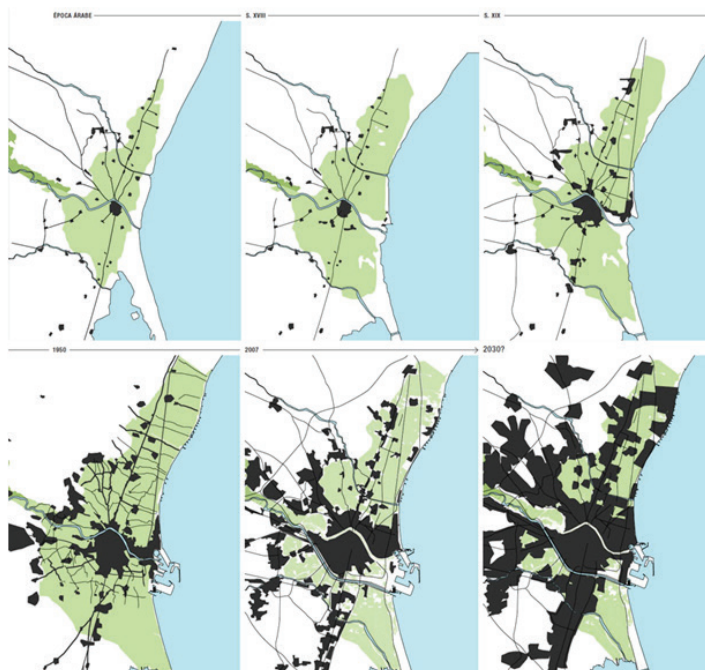


Fig. 37. Aránzazu Muñoz Criado. Mapa de la previsió de creixement de la ciutat de València extret de: *Plan de la huerta de valencia, un paisaje cultural y milenario. Vol. 1 Estrategias de preservación y gestión.* 2010

71. PRYTHERCH, D. L. (2006) *Op. Cit.* p. 199

La primera pauta, es la metropolització del sòl, “Al llarg dels darrers anys, els governs europeus han deixat gairebé d'utilitzar el terme “desenvolupament sostenible”, i l'han substituït per un altre ben diferent: “creixement (econòmic) sostingut””⁷² “aquest mesurament rendible del sòl es fa visible en qualsevol desenvolupament urbà: les àrees d'ocupació de les quals en sí dota de prestigi als seus habitants, el desplaçament dels poderosos seguint costums i desenvolupaments tècnics (buscant zones assolellades o ombrívoles) la proximitat dels centres de govern o, per contra, l'allunyament del nucli medieval a la recerca d'una planificació perifèrica perfecta en termes de mobilitat i higiene”⁷³ Parlem d'un model europeu que afavoreix el desenvolupament urbanístic de l'anomenada ciutat genèrica. Com ja hem vist abans, en els processos de desterritorialització, la construcció de infraestructures que abasten la ciutat es indispensable, i en el cas de València cobren especial importància la concentració de infraestructures viàries per una banda, i la transformació de les infraestructures hídriques per altra: “El creixement sostingut sembla confiar en una capacitat il·limitada de les eines tecnològiques per a corregir els impactes ambientals generats per aquest desenvolupament econòmic. Un dels camps en què més transcendència ha adquirit (...) és la política del maneig dels recursos hídrics, on l'avanç tècnic ha permès abastir, cada vegada més, actuacions amb impactes ambientals més intensos –transvasaments hídrics, embassaments, canalització dels llits fluvials, etc.”⁷⁴ Aquesta gestió de l'aigua també ha influït en la presa de nous models agraris, altre dels aspectes propis de la desterritorialització, com la extensió del monocultiu de regadiu en zones de secà, pensant en una major rendibilitat de la producció en un mercat global i obviant el balafament de l'aigua que suposen aquests models en el context geogràfic valencià. “En el cas de les nostres terres, on l'equilibri de l'aigua i dels seus organismes és encara molt més fràgil, es proposen canalitzacions entre rius invocant la necessitat de nodrir una agricultura que ha crescut durant dècades sense cap tipus de control, molt per damunt dels límits raonables per a les característiques naturals del territori.”⁷⁵

Dins del camp de la producció artística trobem nombrosos exemples de reacció crítica cap aquestes dinàmiques, totes elles produïdes des de l'àmbit local. Destaquem especialment la exposició *Testimonis de la ciutat*, produïda en el IVAM i comissariada per Álvaro de los Ángeles en 2016, on es recull tot una sèrie de manifestacions populars, ordenades cronològicament, en contra d'algunes de les polítiques urbanístiques de la ciutat de València, totes representades per l'ús de la imatge que feren servir per a reivindicar-se. Més

72. LAGUNA, E. (2003). “Planificació hídrica i riscos biològics, una assignatura pendent” en *Mètode*, nº38, 77-79. p.77

73. BARTUAL, M. M. (2016). (Re) “construcció espacial del sujeto ciudadano.” en *Dilemata*, nº22, 245-255. p.247

74. LAGUNA, E. (2003), *Ibid* p.77

75. LAGUNA, E. (2003), *Ibid* p.77

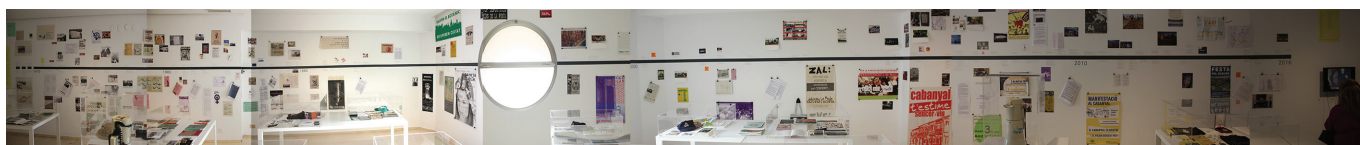


Fig. 38. Panoràmica de l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.



Fig. 39. Expositor de l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.



Fig. 40. Cartel de *Salvem el Botànic* a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.

que un estudi arquitectònic i de la vida urbana, en aquesta exposició s'ha fet un treball de documentació i ordenació cronològica dels col·lectius activistes per la ciutat. El fet d'exposar-los dins del marc d'un museu nacional, més enllà de donar-los visibilitat, ens ofereix una mirada panoràmica de la quantitat de successos agressius que se li han efectuat a la societat valenciana sense mostrar-nos-els directament, tan sols mitjançant el retrat dels agents socials que s'han esforçat a defensar-la. Aquests, al seu torn, compten amb les seues pròpies estratègies visuals de conscienciació que podríem considerar dins l'àmbit artístic, com són la cartelleria, l'obra gràfica, la fotografia o el marxandatge. (Fig.39)

En l'exposició podíem veure com davant aquesta gestió del sòl sorgeixen diferents col·lectius i associacions vertebradors de resistència per la defensa de territori, com és el cas de la plataforma *Salvem el Botànic* (Fig. 40), recuperem la ciutat que serviria d'inspiració per a la formació d'altres associacions, agrupades en el terme *Salvem* anteriorment esmentat, entorn als problemes de gestió urbanística de la ciutat i la qüestió de l'horta. "Sorgits els primer anys de la democràcia i l'autonomia, una varietat de grups cívics es van oposar als majors projectes de desenvolupament urbà amb una ideologia caracteritzada per dosis equivalents d'ambientalisme, activisme veïnal, crítica d'esquerres a la urbanització capitalista i la globalització, i nacionalisme valencià (tota protesta és feta en valencià)."⁷⁶

Altres agents socials que es s'entremen en aquestes qüestions i que apareixen representats en l'exposició serien el *Moviment ocupa*, la dinàmica del qual d'ocupació i revitalització d'espais abandonats de la ciutat també s'exportaria als habitatges desprotegits de l'Horta, o l'organització *Ecologistes en Acció*, que ha reivindicat els valors mediambientals sabent vincular-los als valors culturals.

També apareixen alguns exemples associacions veïnals resposta a diferents agressions com son *Abusos Urbanístics No*, *Associació de Veïns i Afectats Mestrets*, *Xúquer Viu* o *No a la Subestació de Patraix*.

Tots aquests exemples en el territori local, i també l'estatal, van anar propiciant el sorgiment d'una major participació ciutadana, accentuada per la

76. PRYTHERCH, D. L. (2006) *Op. Cit.* p.198



Fig. 41. Cartel de *Cabanyal portes obertes*, a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.



Fig. 42. Cartel de *Per l'Horta*, a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.



Fig. 43. Pancarta *Stop deportació veïns de La Punta*, a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.

situació de crisi econòmica. Es aquest augment de la participació ciutadana al seu torn afavoreix la generació d'una xarxa de barris, *EntreBarris*, que es solidaritzen entre si per al suport de diferents causes que les administracions pertinents han desatés. Són un exemple d'això els barris de Ciutat Vella, Russafa, Cabanyal, Benimaclet i Orriols.

A la exposició veiem reflectit el *Pla especial de protecció i reforma de l'interior (PEPRI)*, el cas del barri mariner del Cabanyal, una idea gestada en la burgesia valenciana del s. XIX. L'objectiu era el de traçar una gran avinguda que prolongara Blasco Ibáñez al mar, partint el barri per la meitat i per tant destruint les seues estructures físiques i socials. A la exposició també podem trobar la cartelleria que s'ha usat per a promoure el projecte *Cabanyal Portes Obertes* (Fig. 41), on diversos artistes agrupats per la associació de veïns *Salvem el Cabanyal-Canyamelar* exposen les seues obres a les cases obertes per a tal efecte pels veïns, generant un moviment que posa de manifest no sols el valor cultural del barri per sí mateix, sinó per els continguts que alberga.

Una de les organitzacions que es recullen es *Per l'Horta* (Fig. 42), hereu de la primera *Iniciativa Legislativa Popular* per la protecció de l'Horta de València, tant com a espai agrícola com a comarcal, que s'intrica amb altres moviments i col·lectius que comparteixen la matriu del problema de la desterritorialització del sòl.

Entre els plans aprovats després del sorgiment de la *Llei Reguladora d'Activitats Urbanístiques*, que també es recull a l'exposició, destaca la *ZAL (Zona d'activitats logístiques)* en l'horta de La Punta. Segons una necessitat forçosa per al port de València es va expropiar la terra. La reurbanització es va executar en 2002, convertint-la la zona en un gran solar amb carrers i fanals que segueix sense ser usat i que en l'actualitat es manté en el primera plana del debat polític de la ciutat de València, donat que va ser una expropiació molt violenta on es va canviar l'estil de vida de moltes famílies (Fig. 43). Una de les agressions que es va cometre va ser la venda literal de la terra, la matèria orgànica, que portava segles sent treballada i enriquida per els habitants del lloc.

En aquest cas es dugueren a terme diverses estratègies artístiques per a visibilitzar la problemàtica, una de elles va ser la creació d'un catàleg, *Estar en La Punta, retrat d'una exposició itinerant*. Abans de la destrucció de La Punta, un conjunt d'artistes es van organitzar per a realitzar una sèrie de fotografies del lloc i una posterior exposició itinerant, amb l'objectiu de sensibilitzar a la població apel·lant al sentit de la bellesa. Acabada l'exposició es va editar un llibre catàleg que podem trobar en diferents biblioteques públiques.

*Patirmoni*⁷⁷ es una obra d'intervenció en l'espai públic que es va fer per a abordar la situació de La Punta de forma urgent, i que a més es pot exportar a qualsevol dels conflictes urbanístics ha viscut l'Horta valenciana. Dissenyada per l'artista Frederic Perers, va ser una comanda de l'associació de veïns *La Unificadora* i *Per l'Horta*. De creació col·lectiva, l'obra s'executà segant sobre la terra conrada el mot *Patirmoni* (Fig. 45) una conjunció del terme *Patir* i el terme *Patrimoni* que defineix ambdues cares del sentiment que qualsevol persona implicada en el territori sent cap aquest espai.

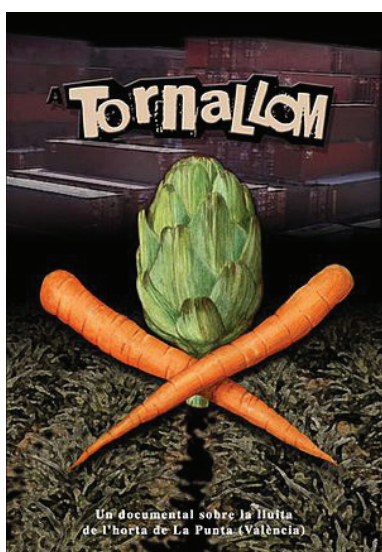


Fig. 44. Enric Peris i Videohakers, *Tornallom*. 2005.



Fig. 45. Frederic Perers, *Patirmoni*. 2003.

També es va generar un documental, *Tornallom* (Fig.44), dirigit per Enric Peris i *Videohakers* en 2005, que recull el procés de desnonament i expropiació dels veïns de l'horta de la La Punta així com la seua lluita legal, emocional i física davant aquest procés. L'expressió a tornallom es refereix a la situació per la qual cosa un llaurador fa la labor de camp per un altre a canvi d'un treball futurible. Pel que pareix un terme adequat per al treball de registre audiovisual del procés de destrucció de La Punta, que es va dilatar en més de deu anys precisament per la capacitat de generar un col·lectiu resistent i solidari que van tindre els veïns.

Aquest treball sembla haver establert un precedent en la sensibilització artística valenciana cap a les qüestions territorials de l'horta. En ell, es mostren els diferents agents socials que van treballar per la protecció de l'espai, la associació de veïns de La Punta, el *Moviment Ocupa* i la plataforma *Per L'Horta*. També ens mostra les diferents accions de visibilització que es van portar a terme, com l'ocupació de l'espai d'horta permanent, parar les màquines de demolició, la creació del centre social ocupat *Horta o Mort* i

77. Es pot trobar més informació de la intervenció a la web < <https://fredericperers.cat/portfolio/patirmoni/> > [Consulta: 2019/04/07]

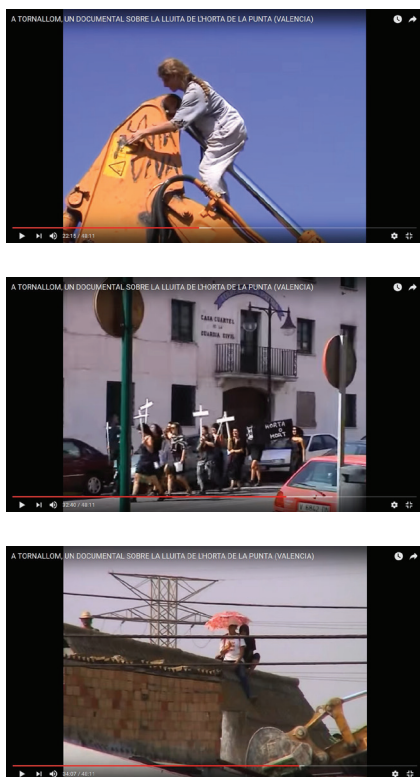


Fig. 46, 47, 48. Enric Peris i Videohakers, Captures del documental *Tornallom*. 2005.



Fig. 50. Rogelio Lopez Cuenca, Captura de la web *Polivalencias*, 2015.

diferents manifestacions i cercaviles reivindicant el dret a la vida en l'horta. El documental ens narra el testimoniatge oral del sofriment i lluita dels veïns per la pèrdua de les seues llars juntament amb el seu estil de vida, l'evidència de la falta d'empatia del ser urbà enfront del ser rural i la posada en valor de la terra a nivell orgànic i cultural. (Fig. 46, 47, i 48)

Altre exemple de producció artística desenvolupada a València i que conté alguns casos de destrucció de l'Horta seria la realitzada al IVAM per Rogelio López Cuenca en l'exposició *Radical Geographics*, que ens presenta una espècie de mapa mental exposat en clau mural (Fig. 49), el seu treball amb un caire molt sociològic fa un retrat diferent sobre les ciutats. Dibuixa un paisatge conceptual sobre aquestes mitjançant un discurs reivindicatiu on evidència les seues manques i errors en el seu desenvolupament. En el cas de la seua obra referida a la ciutat de València es centra en aspectes com les aberracions immobiliàries i turístiques o la destrucció del patrimoni històric i natural, d'ells es pot deduir les conseqüències que això genera sobre la gradual desaparició de la cultura original del lloc.



Fig. 49. Rogelio Lopez Cuenca, *Mapa Polivalencias* en l'exposició *Radical Geographics*. 2015.

Cal destacar que el treball de l'autor es realitza de manera grupal, assumint així una multitud d'autories. Aquestes col·laboracions són d'artistes, estudiants i investigadors de diferents disciplines. "Tots aquests projectes interpel·len i són interrogats per la pròpia ciutat -l'urbà com a concepte clau de l'experiència moderna del món- i les ciutats concretes, els llocs que s'erigeixen com la realitat, i els imaginats; la història oficial i les memòries extirpades; la manera en què la violència pren cos sobre el territori i els seus habitants. Però també les desobediències que aventuren altres geografies. I altres històries possibles. El teixit d'un tercer espai en curs."⁷⁸

A banda de la presentació museística, el treball compta amb una web, *Polivalencias* (Fig. 50) d'accés lliure⁷⁹, on es recullen les diferents problemàtiques que planteja en l'exposició sobre el desenvolupament de la ciutat. La web està organitzada per ítems i cadascun d'ells conté informació de diferents fonts periodístiques tant en positiu com en negatiu sobre el conflicte

78. Extret del resum de la exposició a la web del IVAM: <<https://www.ivam.es/es/exposiciones/rogelio-lopez-cuenca/>> [Consulta: 2019/04/07]

79. Web interactiva del mapa *Polivalencias*: <<https://mapadevalencia.lopezcuenca.com/>> [Consulta: 2019/04/07]

a tractar, dotant al treball crític d'objectivitat. Més enllà de la informació escrita, cada ítem conté una icona gràfica (Fig. 51) que s'ha gestat per a representar el tema. Dins d'aquesta web trobem un apartat que es refereix a la situació de l'Horta de València en general i alguns casos específics.

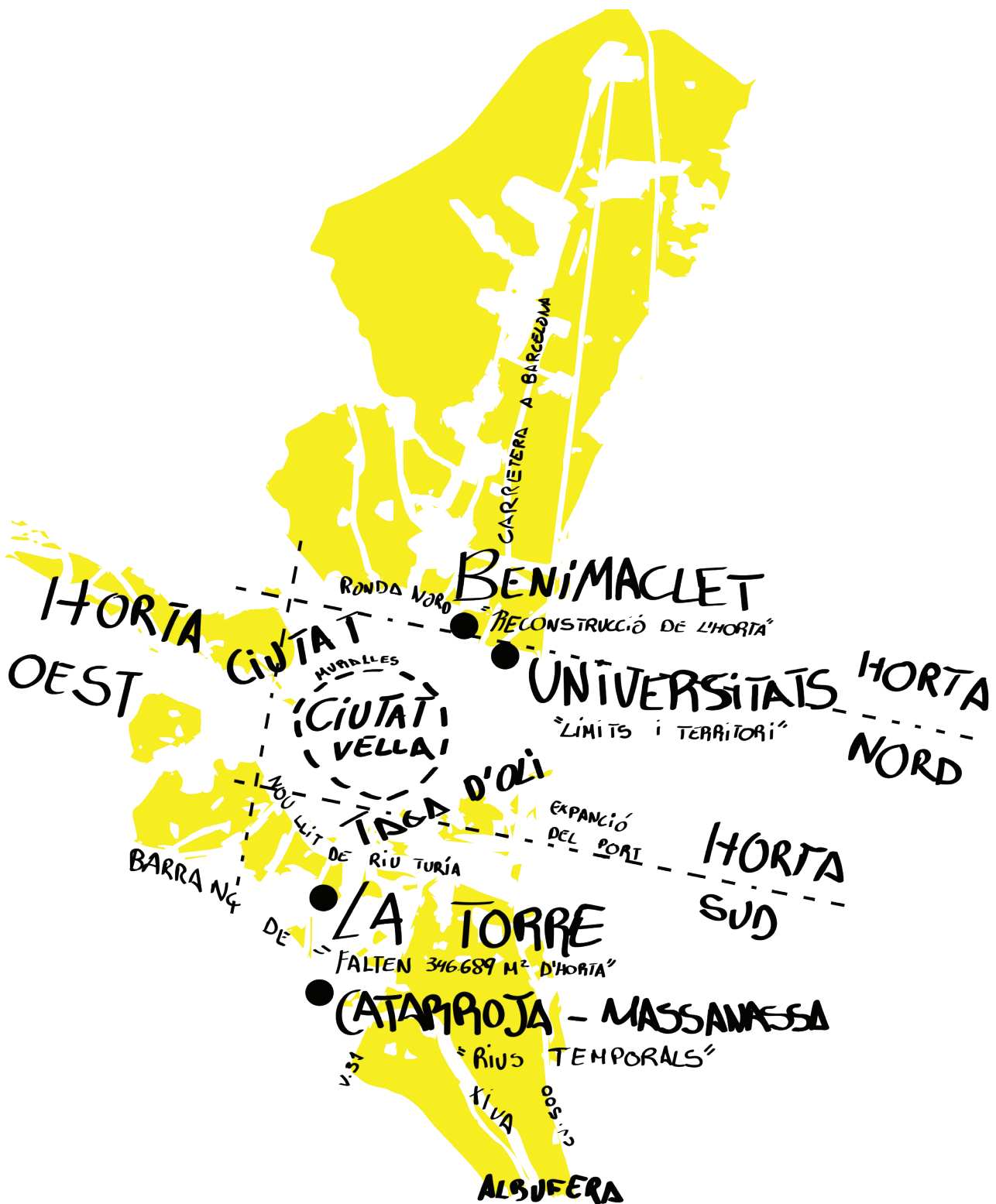


Fig. 51. Rogelio Lopez Cuenca, Captura de la web *Polivalencias*, 2015.

ANÀLISI DE L'OBRA

Les idees explicades en el nostre marc teòric ens han ajudat a entendre quin ha sigut el mecanisme que ha portat, mitjançant la ferramenta de la colonialitat, a estendre's arreu del món una idea de progrés que s'ha vist materialitzada en el model de la metròpolis urbanitzada. Aquesta metròpolis ha generat un serie de jerarquies epistèmiques sobre el *ser-urbà* envers al *ser-rural* que ens han facilitat entendre millor el motius pels quals hi ha hagut una progressiva destrucció de l'Horta de València, espai amb el que ens sentim vinculades i que com hem dit, serà el marc contextual de la nostra producció artística.

Fig. 52. Mapa d'ubicacions de les intervencions artístiques.



6. PINTAR EL TERRITORI



Fig. 53. Exemple de pintura de paisatge horitzontal, Lluïsa Penella i Pons, *Locus amoenus obert*. 2014.

Fig. 54. Exemple de pintura de paisatge horitzontal, Lluïsa Penella i Pons, *Locus amoenus tancat*. 2014.

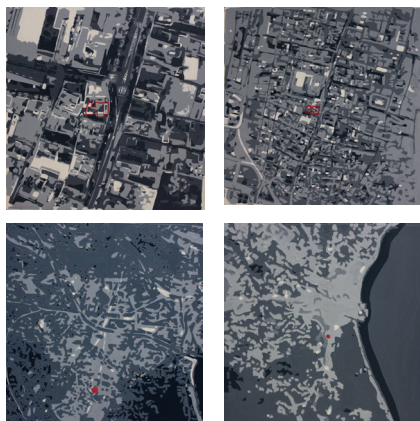


Fig. 55. Exemple de pintura de paisatge vertical, Lluïsa Penella i Pons, sèrie *Ecosistemes del jo*. 2015.

Si bé hem dit que enmarquem la nostra producció artística dins del gènere del paisatge, cal aclarir, que deprés de molts exercicis previs de producció en aquest gènere pictòric hem decidit substituir el nostre punt de vista horitzontal del paisatge tradicional (Fig. 53 i 54) per un punt de vista vertical que ens du a treballar el paisatge des de referents com les vistes aèries, les cartografies o els mapes. (Fig 55)

David Pájaro Huertas, al resum del seu article *La cartografía de tierras: un contraste epistemológico*, escriu: “Els mapes de terres, com els mapes prehistòrics mesoamericans, no usen projeccions euclidianes, estan basats en una projecció humanística o social. La realitat espacial en aquests mapes és definida i estructurada per les relacions socials. Un mapa de terres representa a una comunitat que mostra el seu territori i història, i no solament a una àrea, com en els mapes tècnics convencionals. Un mapa de terres pot definir-se com la projecció en forma de símbols gràfics, de les relacions espacials abstractes a partir del coneixement disponible en mapes cognitius dels ambients que el llaurador coneix, abans que ser el resultat de tècniques sofisticades, com les usades en els aixecaments de sòls o de percepció remota. Mentre que un mapa convencional haurà de tindre escala (per a comunicar distàncies), projecció (per a comunicar direccions) i un grup de signes abstractes (per a comunicar el significat semàntic de les característiques del paisatge). Tals són els supòsits bàsics que s’han heretat del món clàssic, la qual cosa es resumeix en l’ús de la geometria i projecció euclidiana com les úniques formes per a estructurar formalment a l’espai; així com mesuraments angulars i geomètrics com les unitats exclusives per a representar cartogràficament a una àrea. Per tant, es tenen dues visions de la realitat, derivats de dos esquemes de pensament, diferents i plasmats en sengles tipus de mapes: la del llaurador i la de l’acadèmic. Totes dues categories es juxtaposen, són incommensurables i és obligat que coexistisquen. Els llauradors parlen de terres i croquis, els acadèmics de sòls i mapes; evidentment dos enfocaments epistemològics contrastants.”⁸⁰

Amb aquestes paraules, l’autor planteja que existeixen diferents mètodes epistemològics en la creació dels mapes, no sols en funció a diverses cultures que poblen el món, com hem vist en el marc teòric (el cas dels *Songlines* dels aborígens australians), sinó com en l’exemple que exposa la dicotomia entre tècnics de formació universal i llauradors formats en el saber tradicional local. De aquesta reflexió s’extrau que en funció del objectiu intel·lectual que es vullga abordar en la seua representació, es pot legitimar qualsevol mena de

80. PÁJARO HUERTAS, D. (2010) *Op. Cit.* p. 9



Fig. 56. Julie Mehretu, *Congress*. 2003

representació cartogràfica. Cada cop es més habitual trobar en les pràctiques artístiques el recurs de la cartografia o el mapa, en el nostre cas s'ha convertit en un element vehicular de la producció en diferents formes. La primera de elles seria l'ús del mapa d'arxiu com a referent en la elaboració dels nostres propis mapes.

Respecte al camp referencial plàstic, un dels referents principals que ens han influenciat en la producció d'aquesta línia de treball ha sigut Julie Mehretu i les seues cartografies pictòriques (Fig. 56). Ella considera que els sistemes de relacions han passat a ser part constituent del nou territori, per tant, han d'integrar-se també en els sistemes de representació d'aquests. Per a això crea obres pictòriques on superposa capes de significats: En una primera capa estableix els elements que han sigut tradicionals en la representació del territori, trets cartogràfics i traços arquitectònics, que funcionen com a estructura i es refereixen a la construcció racionalista de l'entorn. Seguidament, una segona capa inclou representacions d'edificis públics, línies de transports i xarxes de comunicació. Amb això mostra els fonaments d'institucions culturals, els espais de relació entre els diferents grups socials, els desplaçaments que aquestes societats provoquen i les seues motivacions. Finalment, introdueix una tercera capa referent a les tensions entre les minories i els poders fàctics a través d'una sèrie de signes i icones que pertanyen a la cultura mediàtica.

El resultat plàstic del seu treball mostra un aglomerat de línies, plans i traços superposats que doten de profunditat a la seua obra i, malgrat que el llenguatge d'aquesta es pot llegir en clau abstracta, tots i cadascun dels elements pictòrics gaudeixen d'un contingut semiòtic.

El treball de Mehretu ens ha fet reflexionar, en essència, sobre la possibilitat de cartografiar aspectes culturals o socials que no pertanyen al camp d'aquesta representació ortodoxa del territori, per altra banda, la seua metodologia de treball on les capes de significat es superposen deixant llegir el que hi ha baix com si de un palimpsest es tractara ha sigut un recurs tècnic molt emprat en la nostra producció.

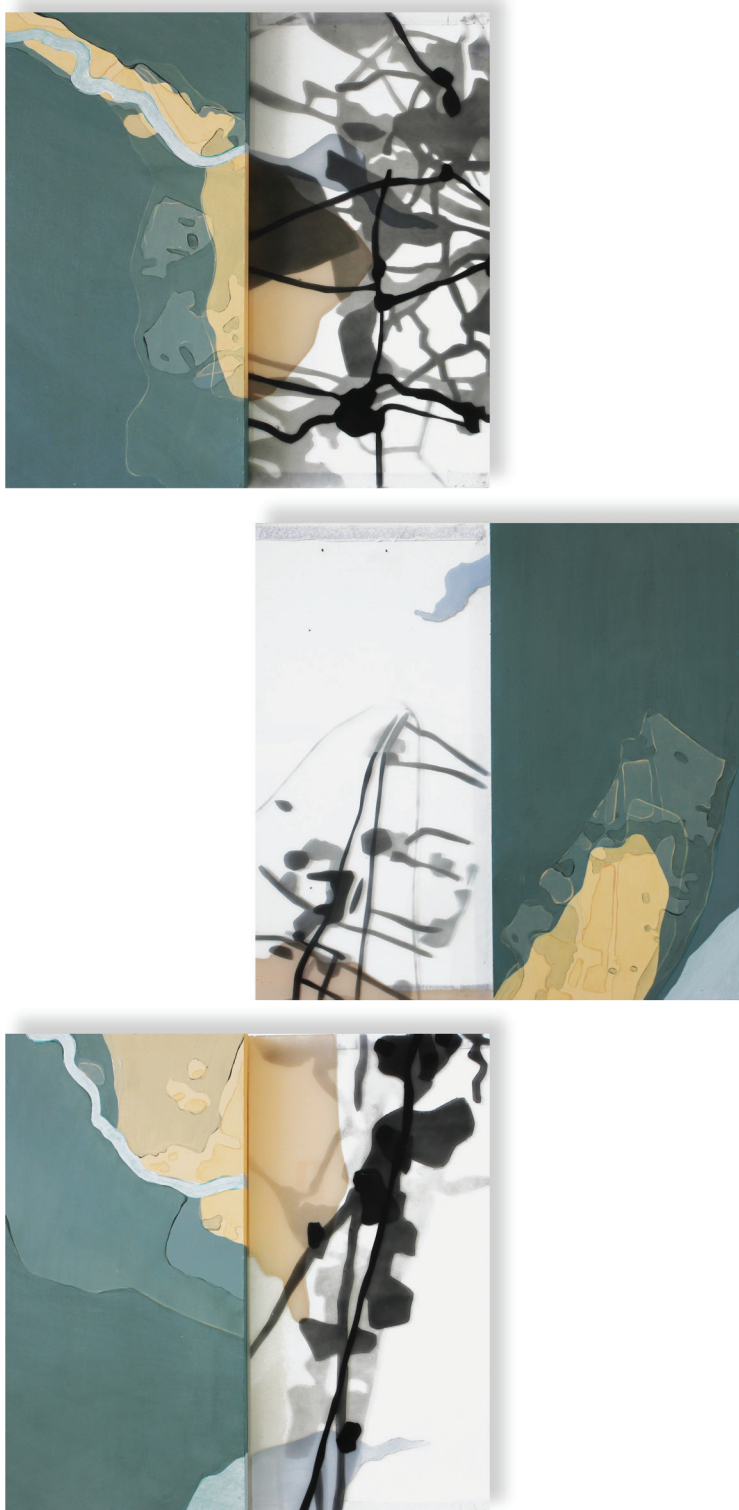
6.1. MOVIMENTS TERRITORIALS.

La pintura de bastidor.

DESCRIPCIÓ DE L'OBRA

La primera de les obres que presentarem, *Moviments Territorials*, parteix de la pintura tradicional de bastidor i ens mostra una representació dels diferents moviments que ha patit la ordenació territorial de l'Horta de València. Un cop descobrirem l'estudi de Aránzazu Muñoz Criado, *Pla de l'Horta de València, un paisatge cultural i mil·lenari. Vol. 1 Estratègies de preservació i gestió*, vam prendre com a recurs referencial el mapa que en el treball es presenta sobre l'evolució de l'àrea metropolitana de València i la seua previsió de creixement (Fig. 37)⁸¹ per a elaborar una obra pictòrica on sobre la mateixa superfície bidimensional es plasmarà el canvi gradual que ha patit l'Horta a través de l'expansió de la ciutat com una mena de taca d'oli.

Fig. 57. Lluïsa Penella i Pons, *Moviments territorials*. Políptic, acrílic i oli sobre xapa i metacrilat. 90 x 180 cm. 2017.



81. Figura 37 referenciada en la pagina 49

METODOLOGIA

Després d'estudiar els mapes de València en els diferents períodes històrics escollits, concretament els segles XIII, XIX, XX, XXI, es treballen digitalment amb el programa d'edició d'imatge *Photoshop* per tal de simplificar-los, amb l'objectiu de mantindre només aquells elements que ens interessen i determinar la seua escala i composició. (Fig. 58, 59, 60 i 61)

En aquest cas concret es van treballar les masses de color que es referencien als espais d'Horta sobre contraxapat. El primer referent és trasllada sobre la superfície pictòrica, i seguint un sistema de capes es realitza una primera capa amb pintura acrílica, la qual determina l'harmonia cromàtica que contindrà l'obra. Seguidament es van realitzant capes de veladures d'oli amb líquin, cadascuna d'elles representa períodes històrics posteriors a la anterior. La veladura ens permet veure a través d'ella cadascuna de les capes, donant-nos amb una sola mirada una visió de conjunt del succeït. En la imatge de l'obra es mostren les tres peces que segueixen el procés pictòric enunciat anteriorment de representació del sòl, a elles se'ls suma la introducció de tres peces de metacrilat on s'han representat els reticles produïts per les urbs i la seua progressiva expansió. Aquests reticles també s'han realitzat seguint el mateix procés amb un sistema de capes, però el mitjà pictòric emprat és l'esprai, concretament un esprai negre translúcid que afavoreix l'efecte de superposició.

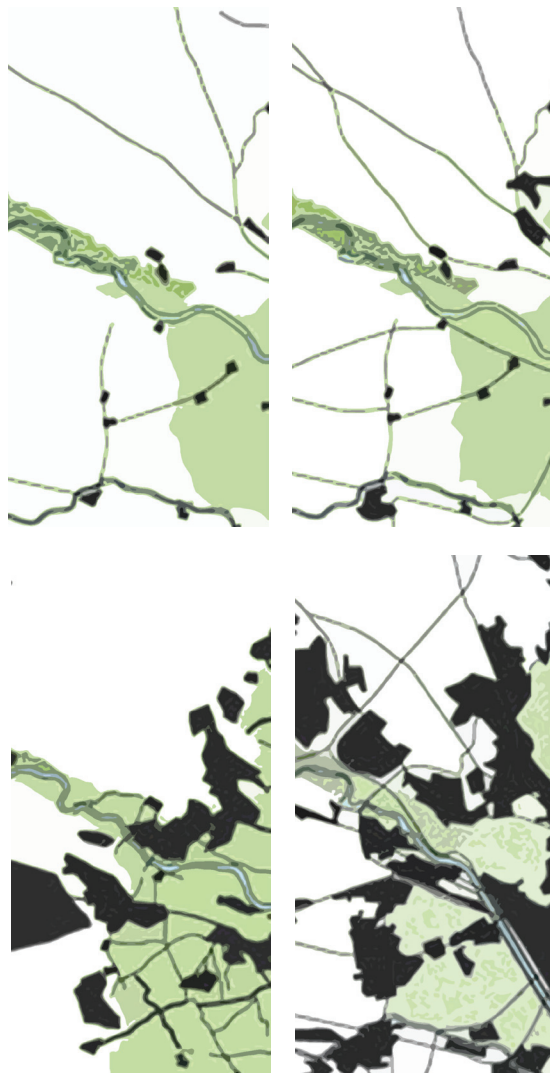


Fig. 58. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XIII. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 59. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XIX. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 60. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XX. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 61. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XXI. Espai cartografiat Horta Oest



Fig. 62. Resultat de la translació de l'informació cartogràfica al suport pictòric. Espai cartografiat Horta Oest.

VALORACIÓ DELS RESULTATS

Les peces es converteixen així en díptics que poden funcionar com a elements discrets, però la seua instal·lació conjunta, tal com s'aprecia en la imatge, els atorga una major presència en forma de políptic. Cadascuna d'elles es correspon a les hortes històriques de València, l'Horta Oest, l'Horta Nord i l'Horta Sud corresponentment.

L'objectiu ací no es fer una translació exacta de la realitat cartogràfica del sol, més aviat, pretenem trobar una sistema de representació en el qual es puga enunciar de manera pictòrica el moviment que ha succeït en la forma d'ordenació del sol en la ciutat de València i la conseqüent desterritorialització de l'Horta.

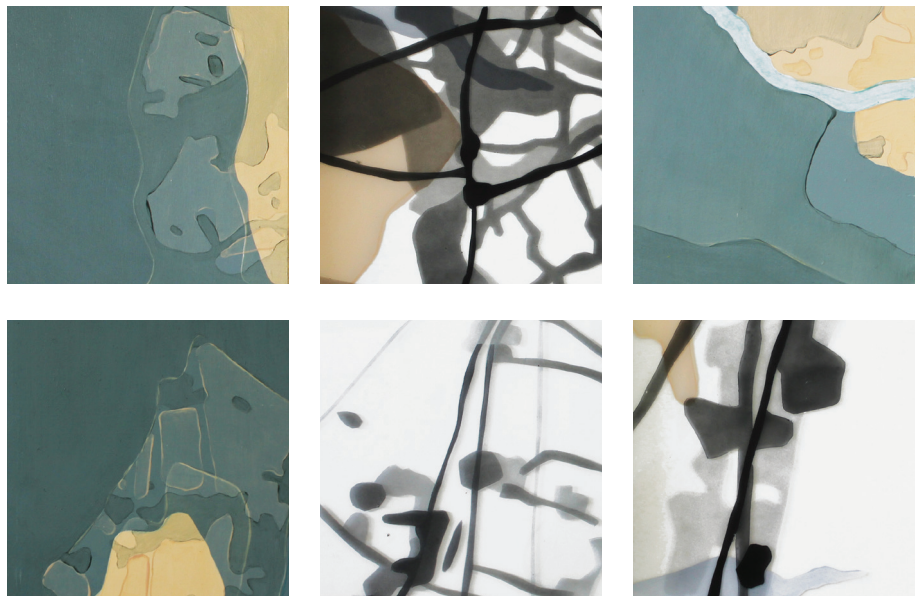


Fig. 63. Mosaic de detalls de *Moviments territorials*..

6.2. SOTA L'ASFALT L'HORTA.

Retrat de l'Horta de València.

DESCRIPCIÓ DE L'OBRA

Una volta determinat el mètode de treball que hem descrit en l'obra anterior, va sorgir la necessitat de treball amb formats de major dimensió que ens permeteren un millor estudi del territori i d'una forma menys parcel·lada, (en el cas de *Moviments territorials* representàvem les tres Hortes valencianes de forma separada) per passar a fer un retrat de conjunt de tota l'horta periurbana de València.

D'aquesta forma es desenvolupà el projecte *Sota l'asfalt l'Horta*. Emmarcat dins dels context de la mostra de *Produccions Artístiques i Multimèdia, PAM 19'*, per als alumnes del Màster en Producció Artística de la Facultat de Belles Arts de València, UPV, on es va obrir una convocatòria per a la realització d'un mural subvencionat en el vestíbul d'aquesta facultat de la qual vam ser seleccionat

LIQUITEX WHITE WALLS (LWW)

Acta del Jurado calificador de la I convocatòria de Liquitex White Walls por The Fine Art Collective dentro del marco PAM19 en la Universitat Politècnica de València (Año 2019)

Presidenta:

- Paula María Fernández Pais
Responsable de The Fine Art Collective en España

Vocales:

- Dña. Stephanie Nebbia
Artista plástico y global manager en The Fine Art Collective

- Dña. Beatriz Sáez Alonso
Artista plástico colaborador en The Fine Art Collective

- D. José Galindo Gálvez
Decano de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

- D. José Luis Clemente
Director de PAM19 de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

- Laura Silvestre
Vicedecana de Cultura de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

- Isabel Tristán
Vicedecana relaciones internacionales de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

- Javier Chapa
Departamento de pintura de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

- Juan Canales
Departamento de pintura de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

En la ciudad de Madrid, siendo las 10:00 horas del día doce de abril de 2019, como presidenta del Jurado calificador, en representación del Jurado calificador de la primera Convocatoria al proyecto Liquitex White Walls- organizado por The Fine Art Collective con la colaboración de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, y organizado dentro del programa PAM19 de la misma- y compuesto por los señores/as anteriormente citados, y previa recepción de los votos y deliberaciones precisas por su parte, hago uso de las atribuciones que las Bases de la citada Convocatoria confieren y comunico en esta acta que las partes acuerdan conceder en votación final, y por mayoría de votos, el proyecto Liquitex White Walls a:

1er. Premio, Dña. Lluïsa Penella Pons, alumna de Máster en Producción Artística de la Facultad de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, mediante el cual The Fine Art Collective y la marca Liquitex se comprometen a proveer de materiales artísticos para la intervención de un mural en la pared dispuesta por la facultad, con una superficie de unos 24m2, a la estudiante seleccionada con un presupuesto máximo de 2.000€ PVR, así como soporte técnico por parte de la artista TFAC Beatriz Sáez y del mentor del proyecto: el artista Dulk. El proyecto se producirá e instalará durante las fechas de PAM: del 6 al 10 mayo de 2019.

Fig. 64. Imatge del acta de resolució de la convocatòria.

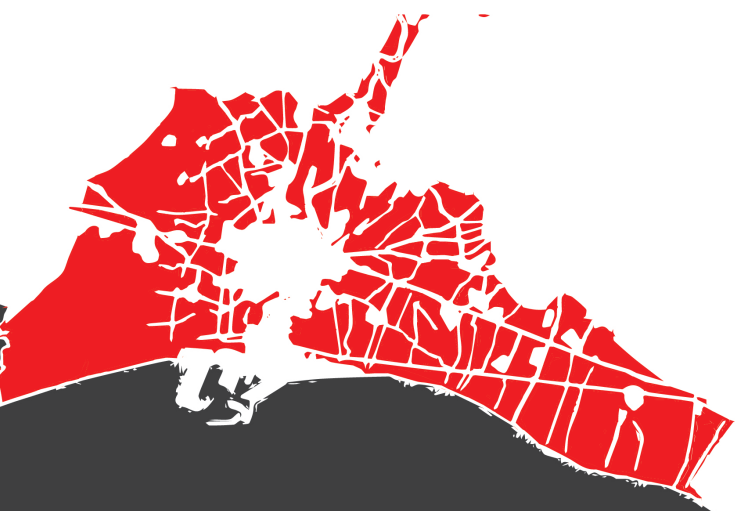
82. Adjuntem aquesta memòria en forma d'annex el dossier presentat a la convocatòria (Anex 1).

Es tracta d'una cartografia de l'Horta de València al complet on es superposen els diferents estadis que ha patit al llarg del progrés en la història. Els punts cardinals no responen al criteri del nord en la part superior propi d'aquesta disciplina, la cartografia s'ubica prenent com a referent la ubicació en l'espai del lloc de la intervenció. Així doncs el Nord es situa a la dreta de la nostra composició, on es situa el nord geogràfic de l'espai a intervindre, i per la naturalesa del nostre sistema de lectura de esquerra a dreta l'obra començara a llegir-se partint del Sud.

Les tonalitats roges predominen en la composició i s'han gastat per a representar tots aquells espais que contenen o contenien espais hortícoles, com una mena de metàfora sobre la ferida de l'Horta. La ciutat apareix dibuixada per la subtracció de potència cromàtica en les zones de color referent a l'Horta. Les àrees negres representen els espais d'aigua, el que ens ha permés incloure en l'obra no sols la expansió de la ciutat, sinó l'expansió del port.

Fig. 65. Lluïsa Penella i Pons. *Sota l'asfalt l'Horta*. Mural, 6 x 4 m. 2019.





El títol escollit, *Sota l'asfalt l'Horta*, pretén sumar un contingut reivindicatiu al treball allunyant-lo de la simple representació. Amb aquest *leitmotiv* volem incloure en la nostra pràctica artística una referència a la lluita popular contra la destrucció de l'Horta, donat que es tracta d'un *eslògan* utilitzat en les diferents manifestacions cíviques que s'han fet al respecte, i que al seu temps es una apropiació que ens porta al clima de lluita de Maig del 68' amb la consigna *Sous les pavés, la plage*.

METODOLOGIA

Seguint el anterior mètode de treball vam perdre el mapa del text de Aránzazu Muñoz Criado, *Pla de l'horta de valència, un paisatge cultural i mil·lenari. Vol. I Estratègies de preservació i gestió* (Fig. 37)⁸³, com a referent, en aquest cas amb la diferència de realitzar a partir de la informació que ens donava els nostres propis mapes (Fig. 66, 67, 68 i 69) per a incorporar-los al nostre arxiu fent ús del programa d'il·lustració en vectors, *Illustrator*.

Fig. 66. Esbós vectorial corresponent al S. XIII. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 67. Esbós vectorial corresponent al S. XIX. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 68. Esbós vectorial corresponent al S. XX. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 69. Esbós vectorial corresponent al S. XXI. Espai cartografiat Horta de València.

83. Figura 37 referenciada en la pagina 49.



Un cop obtinguts els nostres referents passarem a realitzar el mural donant-li un caràcter performatiu al nostre sistema de capes. Per a tal efecte vam executar la activitat pictòrica en quatre fases diferenciades:

En primer lloc realitzar una primera capa on el contingut semiòtic reflectia una Horta primigènica desenvolupada durant el període àrab (Fig. 70). Per a fer-ho varem projectar la imatge referent a la paret, atenent a les seues dimensions, 6 x 4 metres, i la vam materialitzar amb pintura acrílica.

Seguidament, i sobre aquesta primera capa estructural, vam encaixar la segona capa referent a l'Horta del Segle XIX (Fig. 71) per a posteriorment pintar-la amb pintura acrílica mitjançant veladures molt diluïdes, en aquest cas per mitjà acrílic.

Continuant amb aquest mètode progressivament vam introduir més matèria pictòrica en cadascuna de les veladures de cada capa realitzada, Segle XX i Segle XXI (Fig. 72 i 73), per potenciar el joc de profunditat que es genera en la pròpia superposició de capes velades.

Fig. 70. Fase 1 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XIII. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 71. Fase 2 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XIX. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 72. Fase 3 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XX. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 73. Fase 4 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XXI. Espai cartografiat Horta de València.

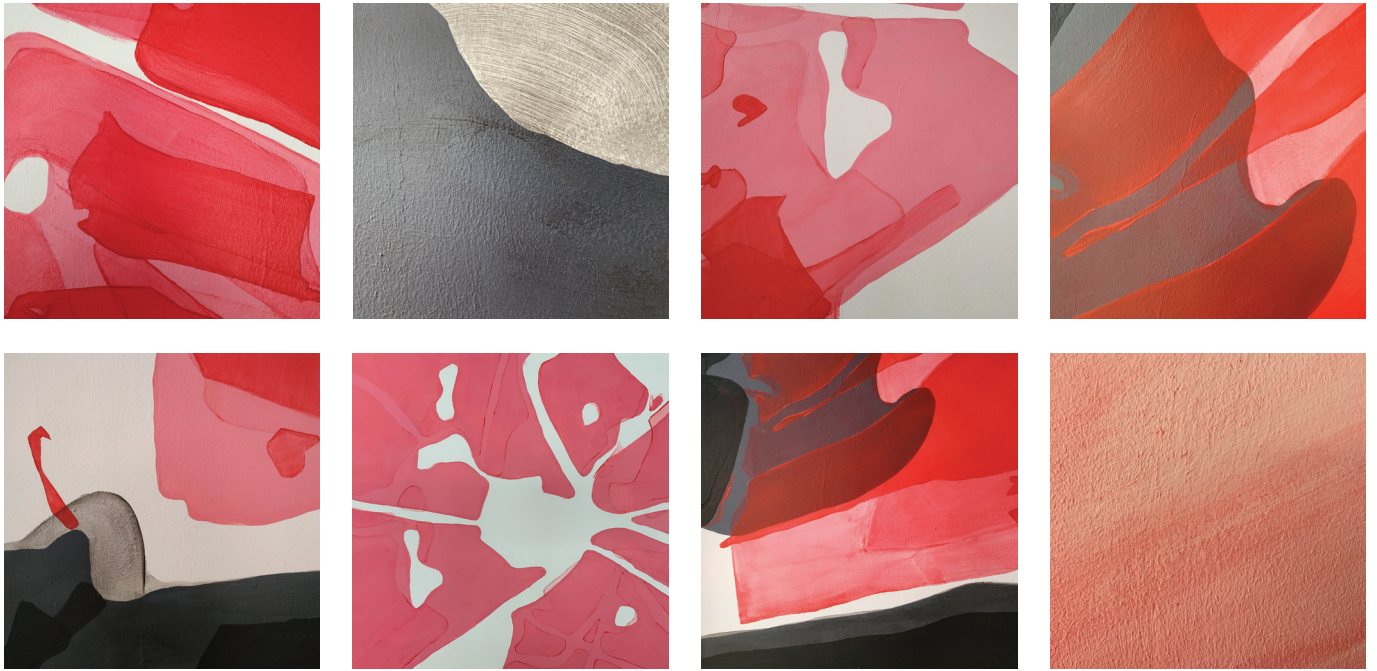


Fig. 74. Mosaic de detalls del mural *Sota l'asfalt l'Horta*.



Fig. 75. Detall de la llegenda del mural *Sota l'asfalt l'Horta*.

VALORACIÓ DE L'OBRA

Partint dels aspectes de caràcter plàstic, aquest sistema de capes diferenciades va permetre al espectador veure durant l'execució del mural (que es va dilatar durant dos setmanes) la progressiva evolució que ha patit el sòl, dotant al treball d'eixe caràcter performàtic que aporta la temporalitat. Un cop acabada la intervenció pictòrica l'obra funciona per sí mateixa com un element estàtic, en el que es pot llegir tot el contingut semàntic gràcies a la introducció d'una llegenda (fig. 75, 76) on es descriu a quin període històric correspon cada tonalitat emprada.



Fig. 76. Detall de la llegenda amb el mural *Sota l'asfalt l'Horta*.

Cal destacar que al tractar-se d'un treball subvencionat per una marca de pintura l'obra va gaudir de certa difusió pública en les xarxes socials, aquesta marca va realitzar un vídeo (Fig. 77 i 78)⁸⁴ que recull tot el procés i que també li va dotar de difusió més enllà de la natural per trobar-se en un espai públic.

Per altra banda, durant l'execució del treball vam entendre millor el nostre territori, no sols ubicant-nos millor en l'espai, sinó entenent de quina forma la ciutat s'expandeix radialment sobre l'horta, en la majoria dels casos substituint-la, però en molt altres desplaçant-la i fragmentat-la. Amb açò últim es conclou que la problemàtica de l'Horta va més enllà dels espais que han sigut destruïts, es la seua fragmentació pròpia de la construcció de grans infraestructures de comunicació allò que la fa improductiva per al conreu, portant-la al seu desús i posterior abandonament que afavoreix l'especulació immobiliària fent que l'Horta resistent siga susceptible de ser destruïda i com a conseqüència desterritorialitzada. Paral·lelament, i fent una analogia sobre la idea de progrés que expliquem al principi d'aquesta memòria, pensem que la consecutiva linealitat en les diferents etapes de evolució de l'Horta que hem pogut visualitzar durant l'execució d'aquesta obra no ha sigut un progrés positiu per a ella. Ens qüestionem doncs si el progrés es pot considerar com a tal quant una de les parts que el viuen -Horta/Ciutat- no es veu beneficiada.

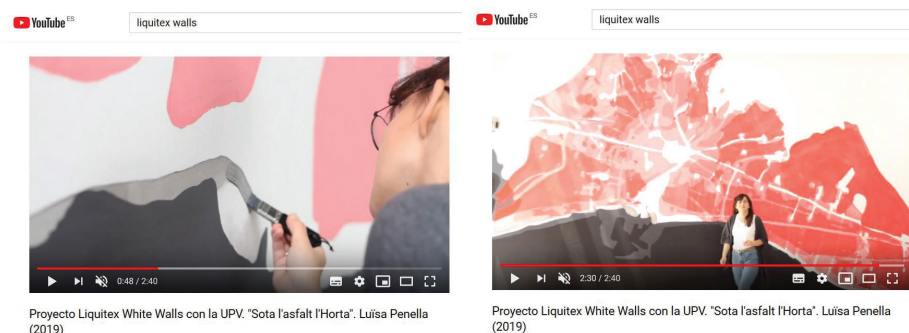


Fig. 77, 78. Captura del vídeo del procés d'execució del mural *Sota l'asfalt Horta*.

84. Vídeo del procés d'execució del mural en <<https://www.youtube.com/watch?v=s4Y-OmEXRM8>>

7. PINTAR SOBRE EL TERRITORI.

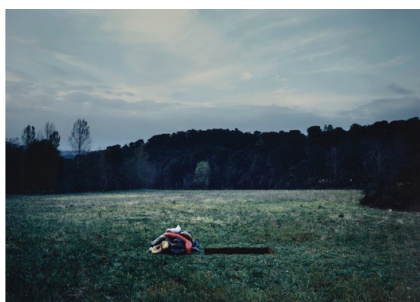


Fig. 79. Pere Jaume, *Pintura: Furiosos*. 1990.

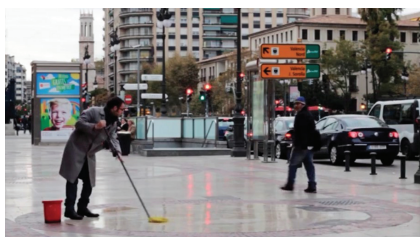


Fig. 80. Juan Sánchez, *Limpieza parcial del espacio público en Valencia*, Audiovisual, 00:07:27. 2014



Fig. 81. Francis Alÿs, *The Green Line (Sometimes doing something poetic become political and sometimes doing something political become poetic)*, 2004

Donada la voluntat reivindicativa que es volia atorgar a la línia de producció es va fer òbvia la necessitat de visibilitzar la problemàtica territorial amb la qual s'ha treballat. En aquest moment l'art d'acció, es va plantejar com una possibilitat, sempre tractant de mantindre l'essència pictòrica en el projecte. Una forma de filar totes dues propostes va ser la *des-pintura* que proposa PereJaume: "(...) encara no sabem destriar amb suficient nitidesa si el *des-pintar* és un ofici o si es tracta d'un pur simulacre de l'ofici de pintor, o, fins i tot, si no és un subterfugi que s'ha provocat la mateixa pintura per a continuar pintant."

En el seu article, *Parcs interiors, l'obra de set des-pintors*⁸⁵, Pere Jaume descriu diferents formes de fer *des-pintura*, una d'ella és la de l'*artista com a reparador d'un greuge secular*, retornant les pintures al lloc d'on han sigut extretes (retirant la pintura del quadre i enterrant els pigments en el lloc d'on prové la imatge Fig. 79). Vam pensar que podíem adoptar aquesta actitud per a dirigir-nos als espais d'Horta que en moltes ocasions hem retratat i intervenir-ls.

Alguns artistes dels que ens servim com a referents en l'àmbit plàstic dins d'aquesta línia de treball d'acció son:

JUAN SÁNCHEZ

L'obra de Juan Sánchez que es troba a mig camí entre l'íntim i el públic. La seua pràctica artística juga entre la pintura i la instal·lació. A través de la introducció de formes abstractes, presenta modificacions de l'espai circumdant, creant noves relacions amb l'espai anterior, mostrant com la incursió d'una lleugera modificació transforma completament l'experiència espacial (Fig. 80). Aquestes reflexions sobre la espacialitat, així com la subtileza de l'expressió pictòrica en l'espai públic, són les que ens interessan a nivell referencial.

FRANCIS ALÿS

Destaquem l'obra *The Green Line (Sometimes doing something poetic become political and sometimes doing something political become poetic)* (Fig. 81) de Francis Alÿs en 2004, un projecte dut a terme en el límit geopolític establert en 1948 entre Israel i Jordània, per on l'artista va caminar vessant pintura verda d'una llanda amb un xicotet orifici en la seua part inferior.

85. BORRELL, P. J. (1997) "Parc interiors" en *Tres dibuixos*. Santiago de Compostela: CGAC.



Fig. 82. Richard Long, *A line made by Walkin*. 1967.

Ens servim d'aquest treball com a referent per múltiples qüestions, d'una banda la reflexió social sobre les determinacions geopolítiques que són aspectes a considerar en el nostre treball. D'altra banda ens interessa l'element de línia/límit, com a intervenció de l'espai públic i assenyalament del context, el material de la qual a més és pintura, el que ens permet enllaçar el treball plàstic amb el conceptual, fent una analogia de les fronteres geopolítiques amb les fronteres que existeixen en el límit de la ciutat de València i l'Horta.

RICHARD LONG

“Les fotografies de Long mostrant els resultats del seu caminar, apreciables en les petjades en línia o cercle sobre el paratge, arriben a convertir-se en la pròpia obra. (...) En formalitzar en el museu una configuració diferent dels objectes obtinguts del lloc, deliberadament ordenada enfront de la qual posseïa en l'espai exterior, sorgeix una nova significació necessària perquè l'acció com a experiència pugui constituir una manifestació creativa. De la mateixa manera, l'acció urbana té valor per si mateixa, però el registre és consubstancial, pel fet que la seua repercussió també forma part de l'acció.”⁸⁶ A banda del interès que ens suscita l'ús de la línia (Fig. 82) en el registre del transit al treball de Richard Long, es també del nostre interès la reflexió abans descrita sobre la seua obra, on se'ns explica la importància de traslladar en l'art d'acció el seu registre a l'espai expositiu per tal de dotar-li importància i repercussió.

ANNA MALAGRIDA

L'obra *Frontera*, 2009, de l'artista Anna Malagrída es descriu a la seua web de la següent manera: “El vídeo *Frontea* és una intervenció realitzada en un paratge natural. Sobre la presa fixa d'un paisatge primaveral acompanyat pels sons de la naturalesa escoltem de sobte una explosió seguida de l'aparició d'un fum roig que va envaint el camp visual. Després de cobrir-ho, assistim a la seua reculada, mitjançant un efecte de moviola, fins que la terra absorbeix el fum i es torna a la imatge inicial. L'escena ha sigut gravada en un punt de l'antiga frontera entre França i Espanya, a les muntanyes Corbières. En la divisòria entre dues nacions-estat i escenari de conflictes en el passat, el fum de *Frontera* funciona com a metàfora que reintrodueix la memòria del lloc.”⁸⁷ Es tracta de l'enregistrament d'una acció que pot semblar molt sotil en l'entorn que es realitza per tractar-se d'un gran espai obert, però que cobra presència a través de la peça expositiva on l'enquadrament de la imatge del registre té un valor important. Com en el cas de Long, ens interessa aquest tractament de l'acció en la seua forma final per a extrapolar-lo en la nostra producció, donat que algunes de les peces que més endavant mostrem perden

86. LACOUR, R., (2015) *Op. Cit.* p. 68.

87. Text de l'obra a la web de l'autora: <<https://www.annamalagrída.com/frontera.htm>> [consulta: 2019/04/07]

protagonisme en el context dels amplis espais en que es desenvolupen per a després recuperar-lo en la peça expositiva.

Per altra banda el ús de la metàfora en el material emprat per a realitzar l'acció i activar la memòria es altre recurs que tindrem en compte a l'hora de triar els nostres propis materials.



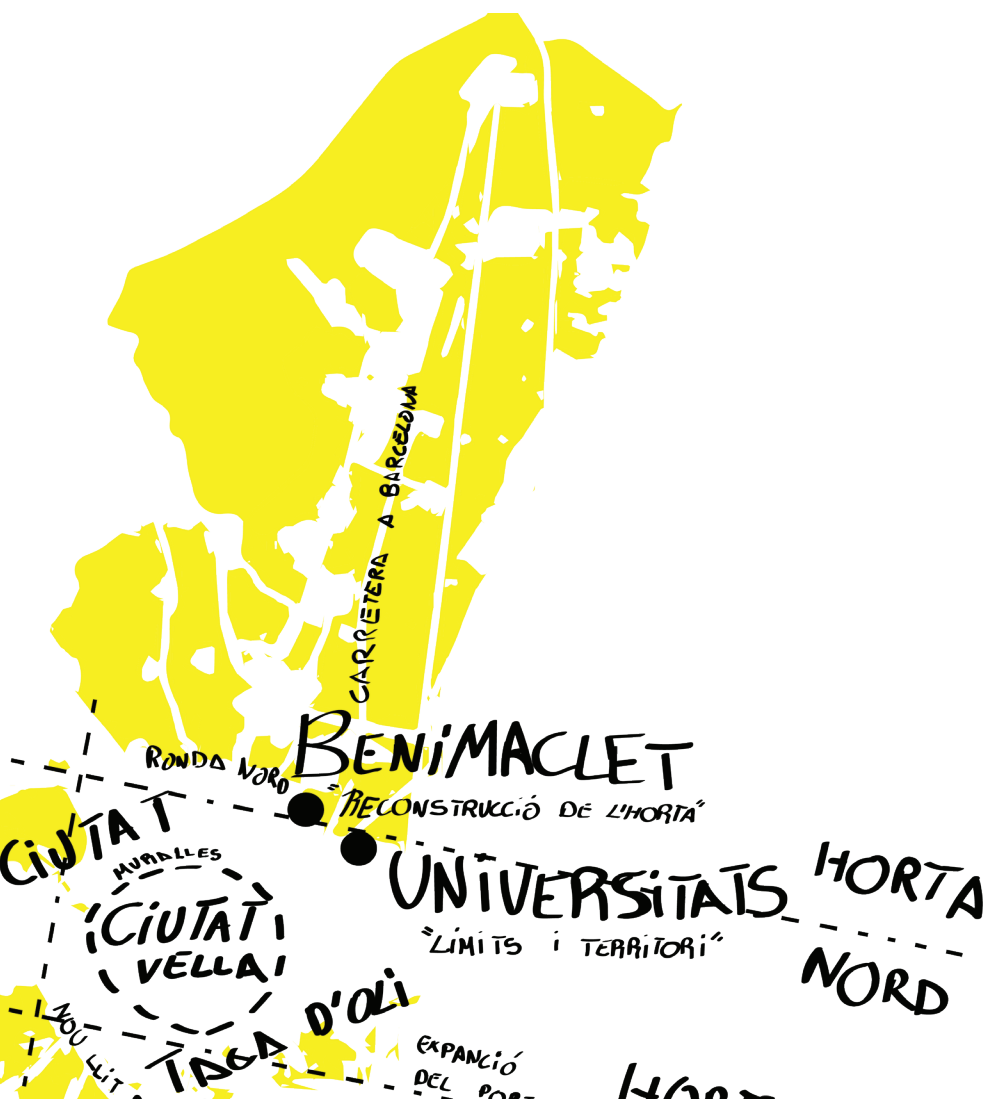
Fig. 83. Ana Malagrida, *Fronteras*. 2009.

Per a parlar dels casos concrets on s'ubica la nostra producció de pintura sobre el territori, hem d'esmentar que la comarca de l'Horta, natural i històricament, s'ha subdividit en les subcomarques: Horta Nord, Horta Oest, Horta Sud i la comarca de València, tot i que en la actualitat aquestes no gaudeixen de representació administrativa individual. En el present treball s'han estudiat casos concrets de diferents projectes urbanístics que s'han superposat a espais d'horta de les diferents subcomarques. Seguirem el criteri subcomarcal per elaborar l'estructura expositiva de la nostra obra.

7.1. HORTA NORD.

Fins aquest moment les obres que hem presentat es referien al conjunt de l'Horta de València. A partir d'ara passarem a parlar de casos concrets d'agressions al territori. Començarem per l'Horta Nord, concretament en alguns casos de desterritorialització produïts per la construcció de la Ronda Nord, la carretera a Barcelona i la zona universitària.

Fig. 84. Detall mapa d'ubicacions de les intervencions artístiques.





7.1.1. Reconstrucció de l'Horta. Benimaclet.

DESCRIPCIÓ DE L'OBRA

Inspirada en la *des-pintura* de Pere Jaume l'obra que descriurem s'ubica en el barri de Benimaclet, Horta Nord. En ella es mostra la realització d'una acció d'intervenció pictòrica, aquesta consisteix en pintar els límits de les parcel·les d'Horta sobre el lloc en què es trobaven abans de la seua destrucció.

L'eina pictòrica ací emprada és un esprai marcador de sòl (Fig. 85), el mateix tipus que s'utilitza en la construcció. D'aquesta manera es pretenia que l'obra enunciarà un missatge de reconstrucció de l'horta.

Fig. 85. Lluïsa Penella i Pons. Registre de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.



Fig. 86, 87, 88, 89. Lluïsa Penella i Pons. Captures del vídeo de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.

La intervenció que es presenta, també, convergeix amb la idea que ens planteja Allan Kaprow de *des-artista*⁸⁸. Un artista que canvia de treball per a modernitzar-se, ja que aquest, sense abandonar la idea d'art, utilitza mitjans aliens a ell en un context que no és el seu entorn habitual, fent que l'espectador empatitze, evitant els rols artístics i mantenint una actitud lúdica. En tractar-se d'una zona amb un pla de construcció projectat sobre ella es va triar un estètica d'acord amb això. Per eixe motiu el subjecte de l'acció, nosaltres mateixa, vist amb una granota, un casc i unes botes d'obra (Fig. 86, 87, 88 i 89).

En realitzar l'acció pictòrica simultàniament es van caminar les línies traçades. Davant això, el caminar va adquirir també un valor artístic. Francesco Careri, en el seu llibre *Walkscapes. El caminar com a pràctica artística*, planteja una sèrie de qüestions entorn del simbolisme que es troba en l'acció de caminar, així com, la seua relació amb l'estètica resultant de la pràctica d'aquest acte, el trànsit pels llocs ha generat en les geografies naturals el dibuix d'unes noves geografies creades per l'ésser humà. És per això que caminar suposa un dels primers grans actes de creació. El simple fet d'orientar-se ja és atribuir significat, nominació i lloc a les coses.⁸⁹

Com diu Careri, en modificar els significats de l'espai travessat, el recorregut es va convertir en la primera acció estètica que va penetrar en els territoris del caos, construint un ordre nou sobre les bases del qual es va desenvolupar l'arquitectura dels objectes col·locats en ell. Tornar a caminar aquests espais d'una Horta anterior segons la seua disposició original els tornava a conferir certa existència.

88. KAPROW, A., CASADO, D. G., & MONESINO, A. (2007). *La educación del des-artista: seguida de Doctor*. MADRID: Árdora.

89. CARERI, F. (2002). *Op. Cit.*



Fig. 90. Mosaic d'imatges del registre de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.

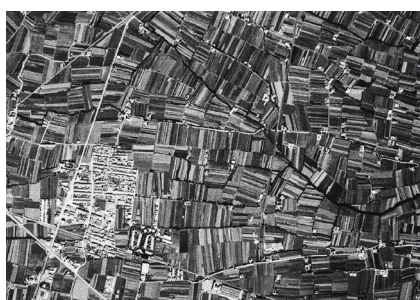
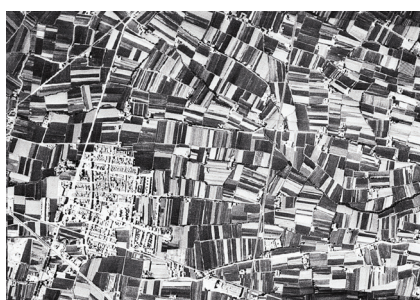


Fig. 91. Cartografia intervinguda amb l'ubicació de PAI de Benimaclet.

Fig. 92. Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 1973 - 1986. Vol Interministerial.

Fig. 93. Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 1956 - 1957. Vol Americà serie B.

Fig. 94. Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 1945 - 1946. Vol Americà serie A

EL CONTEXT

Es va fitar la zona d'actuació en el *PAI (Programa d'Actuació Integrada)* de Benimaclet (Fig. 91), lloc designat per l'administració pública per a edificar prop de 2.000 habitatges, ja que representa a la perfecció la reflexió realitzada a l'inici d'aquest escrit sobre la pèrdua del sòl agrícola en pro d'interessos especulatius.

En les imatges (Fig. 91, 92, 93 i 94) s'aprecia com el poble original i l'horta confrontant han sigut absorbits per la ciutat de València. A més, la construcció de la infraestructura viària de la Ronda Nord i la Carretera de Barcelona, han contribuït a trencar les sinergies naturals establides entre els habitants de la zona i l'Horta Nord.

L'execució de la Ronda Nord, a més de separar al barri de l'horta, va precipitar que un sector d'aquesta quedara segregat. Aquest sector es va convertir en l'escenari perfecte per a la projecció d'un pla urbanístic en el qual no solament es perdria sòl agrari, amb totes les connotacions negatives que suposaria per a la població i que anteriorment hem esmentat, a més el barri, que anteriorment va ser un poble, es veuria encara més absorbit i injuriat per aquesta espècie de ciutat invasora que acabaria rodejant-lo totalment. .

Com en altres casos que hem explicat del nostre territori, el sòl va ser reparcel·lat i preparat per a la urbanització, una execució que per diversos motius mai es va dur a terme, la propietat del sòl passà a mans de bancs i el procés, encara que paràlitzat, amenaçava amb desenvolupar-se. Ara mateixa gran part d'aquest espai es troba en un estat de Standby que ha favorit el seu abandó, generant la creació d'un gran Terrain Vague a les portes del Nord de la ciutat, que al seu temps ha portat a la producció d'un Tercer Paisatge inserit en ell.

Malgrat això, existeix un moviment veïnal fort que ha actuat de forma propositiva davant la situació, recuperant algunes zones de sòl, no en propietat sinó en matèria prima, i generant xicotets horts urbans auto-gestionats. Davant l'amenaça del pla urbanístic es va gestar l'associació Benimaclet és futur, la qual va presentar una proposta urbanística per al lloc que passava per un procés participatiu del qual vam participar, on almenys els veïns pogueren decidir la manera menys perjudicial per al desenvolupament d'aquest projecte.

METODOLOGIA

Una vegada determinat el marc d'actuació es va procedir a realitzar un estudi cartogràfic del lloc seguint la nostra metodologia habitual. Mantenint el sistema de superposició de capes es va determinar que espais agrícoles existien anteriorment a la reparcel·lació del lloc. Per a això es van usar com a fonts referencials fotografies aèries del arxiu de la *Fototeca de la web de l'Institut Geogràfic Nacional*. Després d'aquest estudi, es va observar aquells punts més suggeridors de ser intervinguts per la seua falta d'ús i la seua visibilitat, i es va realitzar una aproximació als límits de les parcel·les d'horta que allí es situaven abans del PAI (Fig. 99, 104, 19). Tot seguit es va procedir a realitzar l'acció de repintar els límits d'hortes.

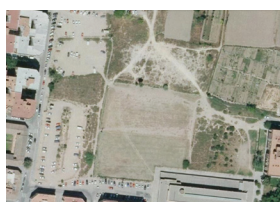


Fig. 95. Camí de Farinós. Benimaclet. 1945 - 1946.

Fig. 96. Camí de Farinós. Benimaclet. 1956 - 1957.

Fig. 97. Camí de Farinós. Benimaclet. 1973 - 1986.

Fig. 98. Camí de Farinós. Benimaclet. 2014.

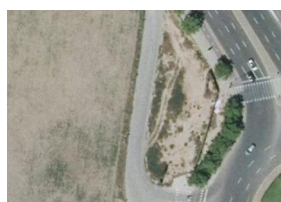
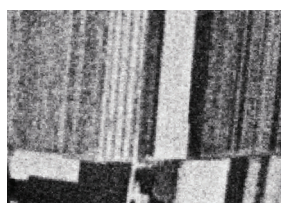


Fig. 100. Camí de Farinós. Benimaclet. 1945 - 1946.

Fig. 101. Camí de Farinós. Benimaclet. 1956 - 1957.

Fig. 102. Camí de Farinós. Benimaclet. 1973 - 1986.

Fig. 103. Camí de Farinós. Benimaclet. 2014.

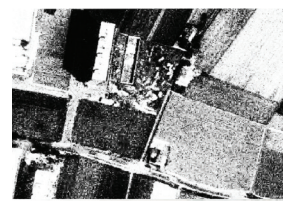


Fig. 105. Carrer del Mistral. Benimaclet. 1945 - 1946.

Fig. 106. Carrer del Mistral. Benimaclet. 1956 - 1957.

Fig. 107. Carrer del Mistral. Benimaclet. 1973 - 1986.

Fig. 108. Carrer del Mistral. Benimaclet. 2014.



Fig. 99. *Projecció de la intervenció en el Camí de Farinós.* Benimaclet.



Fig. 104. *Projecció de la intervenció en el Camí de Farinós.* Benimaclet.



Fig. 109. *Projecció de la intervenció en el Camí de Farinós.* Benimaclet.



VALORACIÓ DE L'OBRA

Les cartografies generades amb l'estudi de les vistes aèries del procés van adquirir el valor d'obra, es van intervingre pictòricament (Fig. 110,111 i 112)

Tot el procés va ser recollit digitalment mitjançant enregistraments i a posteriori es va editar un vídeo que es presentaria conjuntament a la resta de peces anteriorment descrites.

“En qualsevol cas, el resultat és el registre del procés, tal com va expressar Sol LeWitt: “l'essencial en l'obra no és el producte últim, sinó el procés”.Ja que el registre actua com a exploració de l'expressió de l'art, sorgiran noves vies i nous canals de difusió, que alhora documenten i acrediten la tasca realitzada per l'artista. Fonamentalment seran: material previ de croquis i maquetes, fotografies, pel·lícules i fins i tot la pròpia televisió.”⁹⁰

Amb la realització d'aquest treball vam gaudir de l'experiència de treballar d'una forma molt directa en l'espai sobre el que reflexionem, pràctica que hem anat assolint gradualment durant la execució de les obres que es descriuen a continuació en aquesta memòria.

Fig. 110. Cartografia intervinguda, carretera a Barcelona.

Fig. 111. Cartografia intervinguda, carretera a Barcelona.

Fig. 112. Cartografia intervinguda, carretera a Barcelona.

90. LACOUR, R. (2015) *Op. Cit.* p.67

7.1.2 Límits i territori.

La universitat.

DESCRIPCIÓ D EL'OBRA

Una volta vam realitzar l'acció de *Reconstrucció de l'Horta*, vam projectar una proposta expositiva per a la mostra de *Produccions Artístiques i Multimèdia, PAM 18'*, també dins de l'àmbit de la facultat, que combinava l'exposició del vídeo de l'acció de *Reconstrucció de l'Horta* amb la generació d'un objecte específic que parlava dels límits de la Universitat i la mateixa Horta Nord que es descriu en el cas de Benimaclet.

La nostra obra, *Límits i territori* (Fig. 113), mostra una cartografia, perforada i suspesa en l'aire, de la *Universitat Politècnica de València* i l'Horta amb la que limita directament. Es per això que gastem el terme límit per anomenar el nostre treball, on igual que a la resta d'obres que en aquest escrit recollim, la reflexió sobre els límits Horta/Ciutat es constant.

Fig. 113. Detall de la instal·lació. *Límits i territori*. 2018.

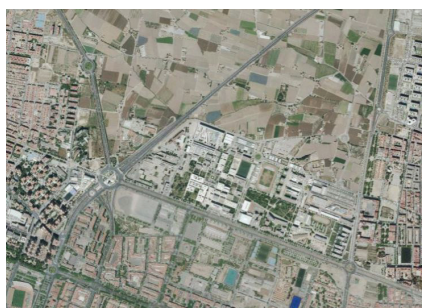


En la nostra cartografia a simple percepció estètica es pot apreciar la diferència que s'extrau de la construcció matemàtica de la universitat respecte a la execució orgànica que descriu l'Horta. Darrere de la nostra cartografia es pot entre-llegir, seguint amb el criteri d'un palimpsest, una fotografia de gran format del paisatge horitzontal que conforma la universitat (Fig. 114). Confrontada a aquesta instal·lació es troba un gran finestral que emmarca el propi paisatge de l'Horta. La cartografia està ubicada de nou atenent a la ubicació del espai que la alberga, de forma que per la situació d'aquest espai el Sud es troba en aquest cas en la part superior i el Nord en la inferior. El conjunt de la instal·lació es pot llegir en dues direccions sense alterar el seu significat, amb l'Horta a les nostres esquenes o amb la fotografia de paisatge a les nostres esquenes, com si es tractara d'un palíndrom.

Fig. 114. Lluïsa Penella i Pons. *Límits i territori*. Instal·lació. 2018.



CONTEXT



La universitat, al trobar-se situada a l'esquerra del barri de Benimaclet on havíem treballat anteriorment, ens va dur a reflexionar sobre el grau de responsabilitat que aquesta tenia en fomentar el desenvolupament de la urbs sobre l'Horta i la seua conseqüent desterritorialització. Per una banda es fomenta l'expansió de la construcció d'habitatges per pobladors temporals que assisteixen a la zona universitària i que no sempre tenen una actitud propositiva cap al territori, es troben de passada i no solen implicar-se en la creació del teixit local i els agents socials. Un dels llocs susceptible de rebre aquest pobladors intermitents seria Benimaclet. Per altra banda la construcció de la universitat s'ha donat sobre el propi sòl agrari, legitimada per la hegemonia cultural de la idea de progrés on el *ser-urbà* i les seues pràctiques intel·lectuals universals tenen prioritat al el *ser-rural* i els seus sabers tradicionals locals (Fig. 116, 117 i 118).

METODOLOGÍA

En el cas de la metodologia específica d'aquest treball vam partir de la selecció de l'espai expositiu per tal de configurar la producció. Vam tirar un dels passadissos de la *Facultat de Belles Arts de València*, conegut com la T4, que per la seua ubicació, situat als marges de les hortes pròximes (Fig. 119); i la seua arquitectura, on un gran finestral fa les funcions de mur; podia donar més contingut discursiu al nostre treball. (Fig. 120)

Fig. 116. Institut geogràfic nacional. Vista aèria UPV, 1956 - 1957.

Vol Amèrica serie B.

Fig. 117. Institut geogràfic nacional.

Vista aèria UPV, 1973 - 1986.

Vol Interministerial.

Fig. 118. Institut geogràfic nacional.

Vista aèria UPV, 2014.

Vol PNOA.

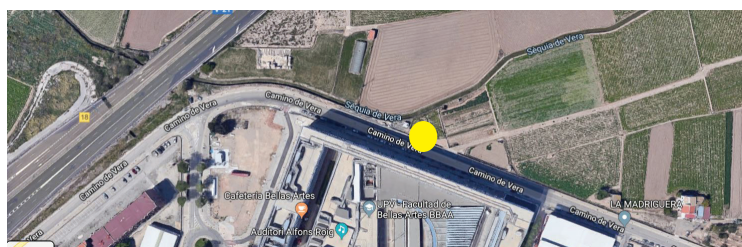


Fig. 119. Ubicació de T4.

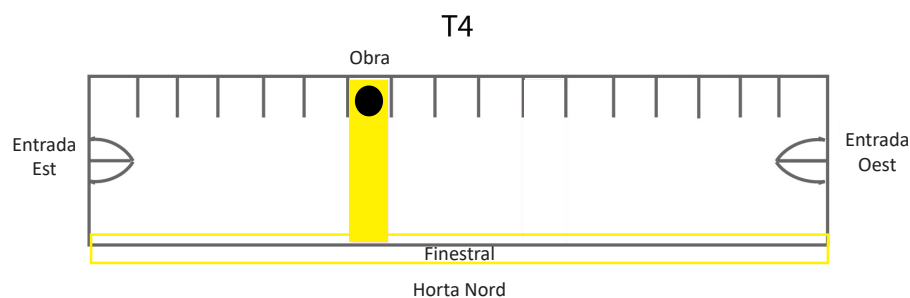


Fig. 120. Ubicació de l'obra *Límits i territori*.

Un cop determinat el lloc, i després de l'anàlisi abans descrit sobre la seua problemàtica territorial, vam procedir a la busca del nostre referent cartogràfic. En aquest cas el vam extreure de *google maps* per a posteriorment vectoritzar els aspectes que en interessaven amb un programa específic de cartografia i informació geogràfica (Fig. 121), concretament el *QGIS*.

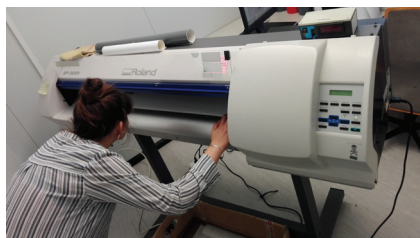


Fig. 121. Resultat de vectorització amb *QGIS*.

Seguidament vam editar la nostra imatge amb *InDesign* per tal de traduir-la a un format d'arxiu adequat per a la seua impressió, *EPS*, donar-li el format de plantilla i adequar-la al la escala que ens interessava per a el espai expositiu que volíem ocupar (Fig. 122).



Fig. 122. Resultat de vectorització amb *InDesign*.



El següent pas a realitzar era el de tornar física la nostra cartografia, per a fer-ho vam decidir emprar el recurs d'un plotter de tall (Fig. 123), que per la capacitat de les seues dimensions insuficients ens va portar a dividir la cartografia en quatre parts (Fig. 124) que implicaren la reelaboració del nostre referent cartogràfic així com dividir el nostre suport en paper i adequar-lo a la mesura màxima admesa per la màquina.



Per a instal·lar la cartografia i que es gaudira millor de l'efecte de espacialitat que generen els buit del retall del paper vam triar fer-ho de forma suspesa en l'aire, amb l'ús d'un filferro tens i unes pinces que subjectaven el paper al filferro.

Per altra banda vam realitza una fotografia panoràmica de gran format (Fig. 125). Per a la seua impressió i per motius econòmics es va imprimir a mode de mosaic en A3 i es va procedir a la seua instal·lació en la pared situada al darrere de la cartografia.

Fig. 123. Imatge del procés de tall.

Fig. 124. Imatge del procés de tall.

Fig. 125. Fotografia panoràmica Horta/Universitat.





Fig. 126. Detall de la instal·lació. *Límits i territori*. 2018.

VALORACIÓ DE L'OBRA

En allò que refereix als aspectes tècnics, gràcies aquesta obra hem trobat un nou mètode per a traslladar la cartografia al món plàstic. Tot i que aquesta obra té un caràcter més objectual que les anteriors, considerem que es manté dins del àmbit de l'espai públic per generar-se i ubicar-se específicament en la universitat pública.

D'altra banda, i com hem comentat amb anterioritat, considerem important portar les nostres reflexions sobre l'espai públic a formats i espais de caràcter més expositiu per a traslladar la nostra reivindicació a altres àmbits. Es per aquest últim motiu que vam trobar interessant incloure el vídeo de l'acció *Reconstrucció de l'Horta* a aquesta instal·lació (Fig. 126 i 127), donat que l'Horta de Benimaclet també es veu reflectida en la cartografia, i com hem vist s'intrica en la problemàtica que es qüestiona al treball, i més ens aporta un gest pictòric com a element vehicular de tota la nostra producció.



Fig. 127. Lluïsa Penella i Pons. *Límits i territori*. Instal·lació 2018.

7.3. HORTA SUD.

Així com hem destacat els casos de la Ronda Nord i la Carretera a Barcelona com a exemples d'infraestructures viaries des-vertebradores del territori a l'Horta Nord, en el cas del Sud a banda dels nombrosos exemples d'aquestes vies de la incomunicació, com ara la CV-500 que travessa el parc natural de l'Albufera separant-lo de la pinada i l'estructura natural de les dunes de la platja del Saler, o la V-31 que incomunica els pobles de l'Horta Sud precisament amb aquesta horta, ressaltem les execucions administratives sobre la transformació de les infraestructures hídriques que han tingut una repercussió tant ecològica com descriurem en el cas del Barranc de Xiva, com sociològica, com es el cas de la execució del nou llit del riu Turia. Aquest últim es tracta d'un projecte faraònic i franquista que els valencians es varen veure obligats a auto-finançar, la creació d'un nou riu totalment artificial que va fer desaparèixer espais d'Horta i de vida, així com dinàmiques de convergència del l'Horta Sud amb la ciutat, com ara el sistema de séquies que servien també com a espais de transit no sols d'aigua sinó de persones, i va dividir per la mitat algunes pedanies de la ciutat, una de elles, La Torre, serà l'objecte d'un dels nostres cassos d'estudi.

Fig. 127. Detall mapa d'ubicacions de les intervencions artítiques.





7.3.1. Falten 346.689 m2 d'Horta. La Torre.

Partint d'aquest context, la següent proposta pictòrica d'intervenció en l'espai públic pretén reivindicar la memòria territorial de l'Horta de La Torre, així com, visibilitzar l'agressiu procés de la seua transformació paisatgística.

DESCRIPCIÓ DE L'OBRA

El treball consisteix en una serie de intervencions pintades mitjançant plantilles ubicades en cadascun dels edificis realitzats en l'espai del projecte urbanístic de *Sociópolis*.

A les pintades es llegeix en negre i per una banda *Falten 346.689 m2 d'Horta*, títol del projecte que fa referència a la quantitat de metres d'horta destruïts. Per l'altra veiem un plànol de les parcel·les hortícoles que hi havien abans de la actual urbanització, executat amb un color groc fluorescent associat a mètodes de marcatge del sòl en el sector de la construcció

Fig. 128. Lluïsa Penella i Pons. *Falten 346.689 m2 d'Horta*. Intervenció pictòrica. 2019.



Fig. 129. Mosaic d'imatges, Lluïsa Penella i Pons. *Falten 346.689 m2 d'Horta*. Intervenció pictòrica. 2019.



Fig. 130. Mosaic d'imatges, Lluïsa Penella i Pons. *Falten 346.689 m2 d'Horta*. Intervenció pictòrica. 2019.



CONTEXT

En aquest treball s'ha triat el pla urbanístic de *Sociópolis* (Fig. 131, 132, 133 i 134), situat al sud de la ciutat de València en la pedania de la Torre, com a zona d'actuació per que sembla que exemplifica molt bé els aspectes tractats en el marc teòric del nostre treball on per una banda, des de l'àmbit arquitectònic es mostra el model de ciutat genèrica que impera de grans edificis modulars i auto-referits que trenquen el paisatge i no estan correlacionats amb la demanda de vivendes, i per altra banda la substitució dels models rurals per els urbans mitjançant la imposició i sense deixar negociar a una de les parts els termes de la ocupació del territori, tot un exemple de dinàmiques colonialistes. Amés a més es pot veure la imposició de la hegemonia cultural dels sabers universals sobre els sabers tradicionals que en aquest cas s'exemplifica amb la substitució de l'Horta històrica pel model d'horts urbans.

Es tracta d'un projecte realitzat per l'arquitecte Vicente Guallard per a la *Generalitat Valenciana* durant el govern del *Partit Popular*. Pretén generar un model urbà de transició entre l'Horta i la ciutat amb l'afegit de ser un *Habitatge Social*.

Malgrat això es tracta d'un model que podríem classificar d'invàlid, donat que la ciutat de València, per la seua naturalesa històrica, sempre ha gaudit d'espais transicionals Horta/Ciutat i La Torre ja era un exemple d'açò. A més no es correspon amb una demanda real de necessitat d'habitatges en aquests moments, prova d'això és que només s'han construït alguns dels edificis projectats i la majoria de pisos es troben deshabitats. Es tracta d'una ciutat fantasma, convertida tota ella en un *Terrain Vague*, on les construccions semi buides xoquen diametralment amb el model arquitectònic de la zona, entre elles es troben grans espais dels que s'ha apoderat el tercer paisatge, barrats per a impedir qualsevol ús alternatiu sobre ells.

Fig. 131, 132, 133, 134. Fotografies d'una deriva per *Sociópolis*.



Fig. 135. Fotografia de restes d'antigues construccions a Sociòpolis.

El sòl sobre el qual s'erigeix es correspon a 350.000 m² del que anteriorment va ser una horta protegida i que es va destruir (Fig. 135). Per a tractar d'instaurar aquest model "transnacional" es realitzaren 3.311 m² d'hortos urbans (Fig. 136 i 137), gestionats pel *Consell Agrari*, tancats i amb limitacions horàries. El seu ús està totalment regulat i no es pot accedir a ells sense passar per diversos requisits del sistema, com ara estar empadronat en la ciutat tot i ubicar-se just en el límit entre València i els pobles de l'Horta, negant-se l'accés a aquells que no siguin de la capital.

El títol del projecte, Falten 346.689 m² d'Horta, sorgeix de les anteriors xifres, atés que la intenció no era negar el model de vida associat a l'ús d'hortos urbans coma forma d'oci i que a priori en sembla interessant per a fomentar la empatia cap a la natura i les formes de producció no urbana, més prompte, el problema radica en la forma en la que s'han executat aquests horts, a través d'una desterritorialització de l'Horta que ens sembla totalment innecessària, donat que l'horta valenciana es naturalment periurbana.

Així doncs, la xifra correspon a l'espai d'horta protegida que ha desaparegut restant l'espai d'horta urbana que existeix.

Fig. 136, 137. Fotografies d'hortos urbans a Sociòpolis.



METODOLOGIA

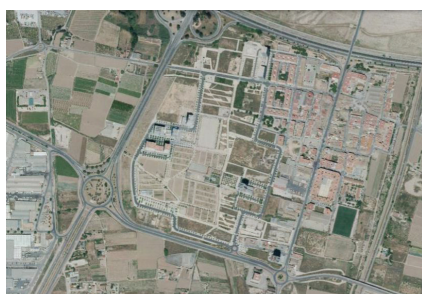


Fig. 138. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria *Sociópolis*, 1973 - 1986.
Vol Interministerial.

Fig. 139. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria *Sociópolis*, 2014.
Vol PNOA.

Molta de la informació emprada per a la elaboració i contextualització d'aquest treball es va extreure de l'ora, que alhora actua com a referent, de Rogelio López Cuenca, Radical Geographics exposat en l'IVAM sobre la ciutat de València. On vam trobar destacat aquest projecte i mitjançant la web interactiva associada a l'obra ens vam poder informar del context del lloc gràcies als diferents articles als que la pàgina ens remet, son d'aquests articles dels que hem estret les xifres del nostre treball⁹¹.

Un cop obtinguda la informació i determinada la nostra consigna ens vam plantejar que donades les dimensions del nostre espai d'intervenció seria més efectiu realitzar diverses intervencions per tot l'espai en lloc d'una sola per a que gaudira de més visibilitat. D'aquesta manera determinarem fer unes plantilles per a una ràpida execució de forma seriada.

Seguint la nostra metodologia habitual es van estudiar les vistes aèries de l'Horta que hi havia abans (Fig. 138 i 139), per a posteriorment realitzar un mapa de vectors amb Illustrator. De la mateixa forma vam vectoritzar les lletres del nostre slogan i vam procedir a tallar-les sobre un suport de DM de 50 x 70 cm. amb una talladora làser per a posteriorment aplicar la pintura en esprai sobre les nostres plantilles als llocs escollits, concretament cadascun dels edificis que s'han construït.



Fig. 140. Mapa de parcel·les d'Horta vectoritzat.

FALTEN
346.689 M²
D'HORTA

Fig. 141. Frase vectoritzada.

⁹¹ Articles dels que vam extreure la informació:

ORTIZ, A., M., "El futuro está en Sociópolis" en *El mundo. Magazine*. n° 347 <<https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/347/1148060998.html>> [consulta: 20018/01/20]

PARRILLA VALENCIA, J. "Per l'Horta califica de "cínica" la idea de que Sociópolis protege la huerta" en *Levante* 24.05.2012 <<https://www.levante-emv.com/valencia/2012/05/24/per-lhorta-califica-cinica-idea-sociopolis-protege-huerta/907522.html>> [consulta: 20018/01/20]

VELERT, S. "Sociópolis aguarda el despegue" en *El País* 3 MAY 2009 <https://elpais.com/diario/2009/05/03/cvalenciana/1241378285_850215.html> [consulta: 20018/01/20]



VALORACIÓ DE L'OBRA

Després de realitzar les nostres plantilles (Fig. 142 i 143) vam entendre que aquestes gaudien d'un valor plàstic per elles mateixa que els conferia el caràcter d'obra i que podrien ser exportables al context expositiu com a registre del nostre treball conjuntament amb les fotografies preses de les intervencions.

Per altra banda, en aquest treball destaquem la introducció de la paraula i el recurs de la seriació en les intervencions com a mètodes expressius en l'obra que ens han donat lloc a noves possibilitats que es reflecteixen en el projecte actual que estem realitzant i que descriurem a continuació.

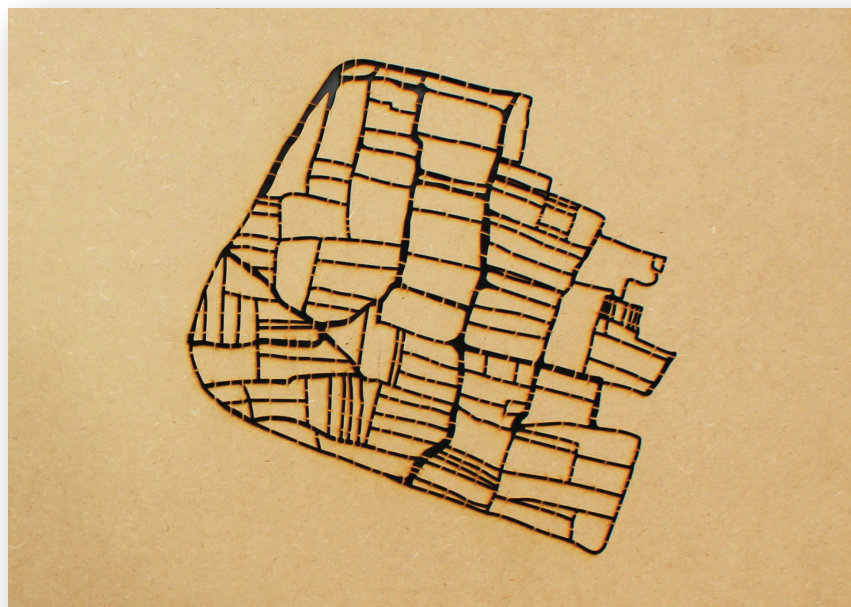
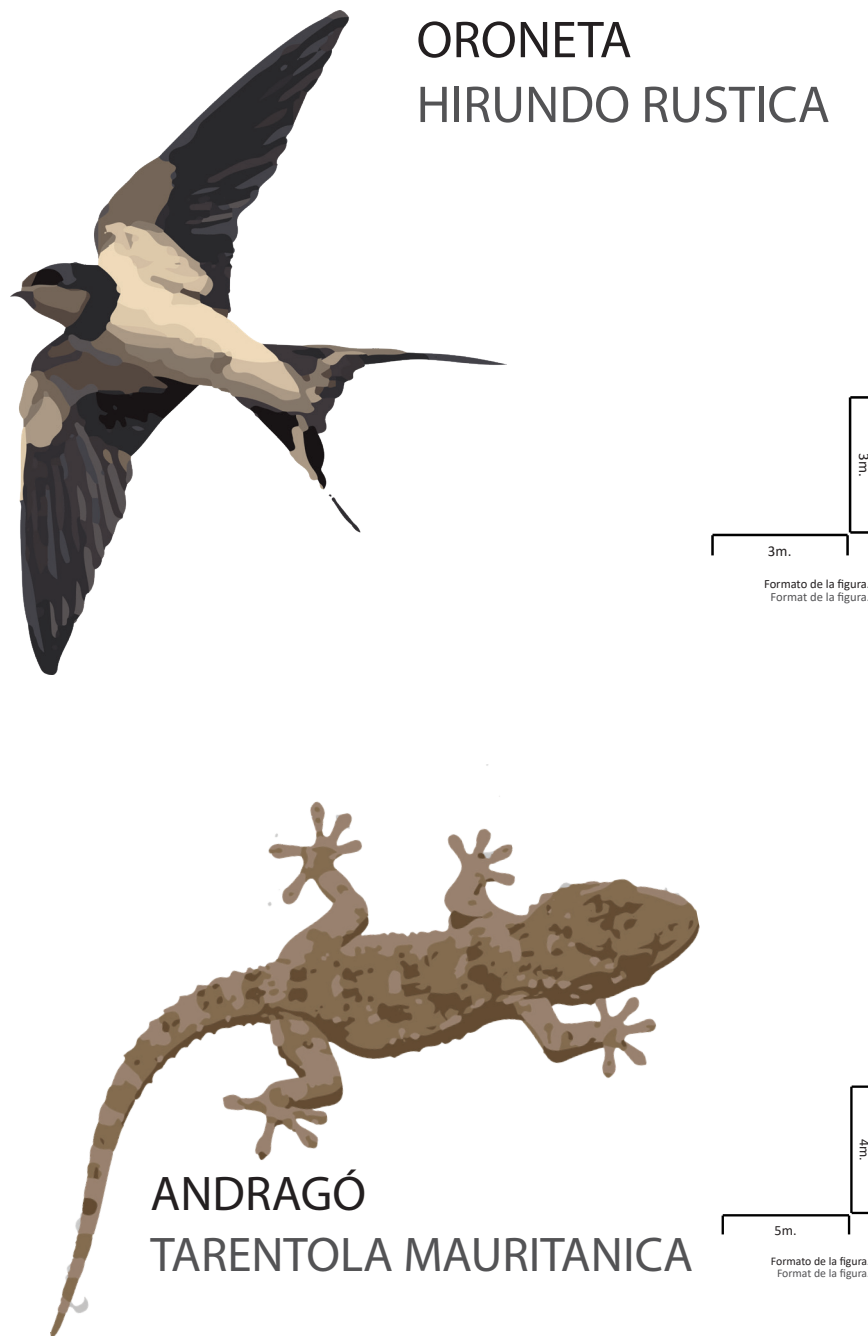


Fig. 142. Pantilla mapa de parcel·les d'Horta.

Fig. 143. Plantilla *Falten 346.689 m2 d'Horta*

Fig. 144. Detall plantilla *Falten* 346.689 m² d'Horta





7.2.2. Rius temporals. Catarroja-Massanassa.

(DESCRIPCIÓ DE L'OBRA)

Rius temporals es tracta d'un projecte en procés que s'està realitzant en la rambla d'*El Poio*, també coneguda com a barranc de Xiva o barranc de Torrent, concretament en la franja que es situa entre les poblacions de Catarroja i Massanassa. Aquesta franja es troba actualment encimentada i sobre ella hem projectat la seua intervenció mitjançant una serie de murals de flora i fauna autòctona de l'Albufera de València, amb l'objectiu principal de sensibilitzar a la població autòctona del valor eco-sistèmic de la zona, seguint l'estètica d'un animalari o herbari (Fig. 145 i 146), on apareixerien també el nom comú i el nom científic de cada espècie.⁹²

Una vegada realitzada la intervenció, es faria un reportatge fotogràfic de les peces pintades, amb la finalitat d'editar un fanzine, amb aquesta estètica d'animalari abans esmentada, que podria vincular-se a espais didàctics com poden ser els col·legis de la zona o el centre de recuperació de fauna i flora El Tancat de la Pipa.

Fig. 145, 146. Pàgines interiors del dossier del projecte *Rius temporals*.

92. Adjuntem a aquesta memòria en forma d'annex el dossier del projecte presentat als ajuntaments pertinents així com a la Confederació Hidrogràfica del Xúquer.

A les imatges que es motren a continuació es poden veure algunes de les intervencions que ja s'han executat.

Fig. 147. Detalls del projecte *Rius temporals, Anec coll verd*.

Fig. 148. *Rius temporals, Anec coll verd*.

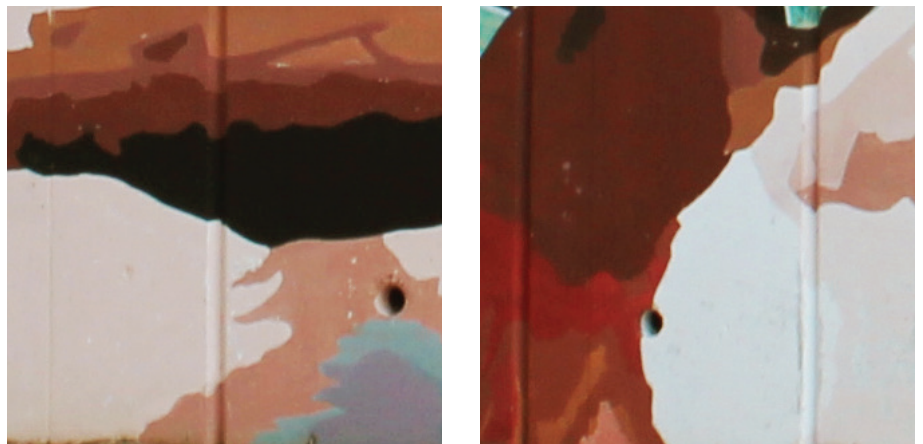


Fig. 149. Detalls del projecte *Rius temporals*, Oroneta.
Fig. 150. *Rius temporals*, Oroneta.



Fig. 151. Detalls del projecte *Rius temporals*, Andragó.
Fig. 152. *Rius temporals*, Andragó.



Fig. 153. Detalls del projecte *Rius temporals*, Garça.

Fig. 154. *Rius temporals*, Garça.



CONTEXT

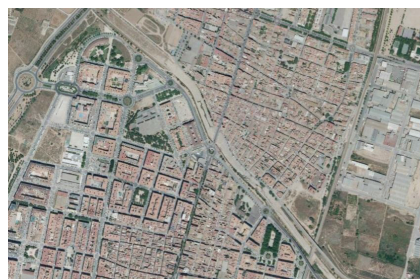


Fig. 155. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria Barranc de Xiva, 1998-2003.
Quinquenal

Fig. 156. Institut geogràfic nacional.
Vista aèria Barranc de Xiva, 2014.
Vol PNOA.

La franja encimentada del barranc de Xiva (Fig. 155 i 156) s'ha convertit en un gran *Terrain Vague*, on només podem trobar algunes mostres de *Tercer Paisatge* entre les juntes dels blocs de ciment, es tracta d'un espai buit a la espera de contindre fugaçment algun torrent d'aigua. Al nostre territori sempre hi han hagut llargs períodes de sequera, açò ha afavorit l'assentament en els espais de llits i riberes donat que la falta de perspectiva en temps geològic ha fet que semblaren espais segurs per a la seua ocupació. La conseqüència més directa ha sigut l'eliminació dels elements amortidors de l'impacte de grans avingudes d'aigua com son la vegetació i la terra de rius i rambles. Quan alguns d'aquests espais resulten suggeridors de catàstrofes fluvials la resposta sol ser un increment de l'artificialitat en la canalització de l'aigua, cobrint de ciment rius i barrancs. En el cas que ens ocupa, i com es descriu a l'article d'Emili Laguna *Planificació hídrica i riscos biològics, una assignatura pendent* a la revista *Mètode*, "sembla estendre's la filosofia –sense cap fonament científic– que la fixació artificial dels llits permet alçar les restriccions per a urbanitzar terrenys propers; n'és un exemple evident el cas de la conca baixa del barranc de Xiva, afectada des de fa pocs anys per un fortíssim procés urbanitzador als termes de Catarroja, Massanassa, Paiporta i Picanya."⁹³

El barranc de Xiva, es un dels elements físics més importants de la comarca, un camí d'aigua natural que comunica el nucli urbà amb el llac de l'Albufera, i tradicionalment ha suposat un element important en la vida dels seus veïns d'on s'extreien molts recursos propis de l'economia d'autoabastiment i agropecuària valenciana, i on gaudien d'un espai d'oci. Tot i això, com ens conta Borja Català al seu article *El barranc de Torrent: un espai viu en conflicte amb l'home* en *Papers de l'Horta*, "Hui només guardem amb ell una relació de conflicte a causa de les inundacions, oblidant que en som culpables i que, en cas de recuperar-lo, el barranc de Torrent podria esdevenir un autèntic pulmó verd per a l'Horta Sud."⁹⁴

Fig. 157. Panoràmica del actual estat del barranc de Xiva al seu pas per Catarroja i Massanassa.



93. LAGUNA, E. (2003). *Op. Cit.*, p 78.

94. CATALÀ, B. (2006). *El barranc de Torrent: un espai viu en conflicte amb l'home* en *Papers de l'Horta*. Num.25 10-15 p.10

Durant el procés d'encofrat del barranc es varen donar diverses respostes ecologistes en contra d'aquesta execució, tant des de l'àmbit acadèmic com son els diversos articles i estudis sobre la seua necessitat, alguns dels quals citem en al nostra bibliografia, com des de la protesta ciutadana que engendrà la *Plataforma Un Barranc Viu, Sense Formigó- Barranc de Xiva* i que va portar a la realització conjunta amb altres plataformes d'afectats per dinàmiques similars del manifest *Rius i Barrancs vius sense formigó*.⁹⁵

Hem ubicat l'última de les nostres propostes d'intervenció pictòrica en aquest lloc donat que es tracta de la nostra població d'origen, i si bé érem menudes quant es va donar aquest procés, en el nostre imaginari persisteix el record de la implicació en contra de la encimentada del barranc per par del nostre entorn. Així doncs, mes enllà de l'objectiu de sensibilitzar a la població de la zona amb la problemàtica ecològica que suposa l'estat actual del barranc, donat que aquesta franja de ciment ens fa oblidar que es tracta d'un paratge natural que també ha de ser conservat i mantenir-se net, volem fer memòria a la lluita que es va dur a terme per tal de preservar-lo en el seu estat natural realitzant una reconstrucció pictòrica del paisatge amb la serie de murals de fauna flora autòctona que abans habitaven el paratge.

METODOLOGIA

En primer lloc vam fer un estudi i posterior selecció d'aquells exemplars autòctons de flora i fauna de l'albufera que ens van semblar més representatius, prenent com a referent l'exemplar especial de la revista *Sedució ambiental. Animals i plantes de l'Albufera de València*. Editada per el projecte *Sedució ambiental* del *Ajuntament de València / Comissió Europea*. (Fig. 158)



Fig. 158. Pàgines interiors de la revista *Sedució ambiental. Animals i plantes de l'Albufera de València*.

95. Aquest manifest es pot consultar a la web: <http://www.carrasca-ecologistesenaccio.org/_antiga/rius-manif.htm> [Consulta: 2019/06/16]

Un cop seleccionats, vam realitzar els nostres propis esbossos digitals per a prendre'ls de refent en l'execució dels nostres murals. (Fig. 159 i 160)

AGRÓ BLAU ARDEA CINEREA



Previsualización de la intervención. Mural Garza Azul.
Previsualització de la intervenció. Mural Agró Blau.

Fig. 159, 160. Pàgines interiors del dossier del projecte *Rius temporals*.

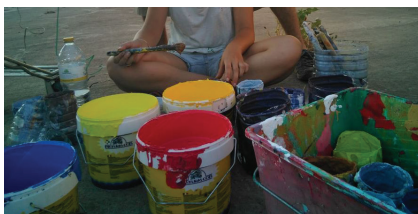
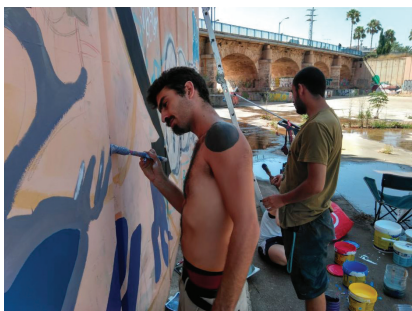


Fig. 161, 162, 163. Imatges de procés pictòric.

Donades les dimensions del projecte, i després d'una primera temptativa en una de les peces, es va fer necessari obtindre l'autorització de les autoritats pertinents per a treballar. En primer lloc es va demanar permís a la *Confederació Hidrogràfica del Xúquer* a través d'una sol·licitud per registre d'entrada a aquesta institució conjuntament amb un dossier⁹⁶ explicatiu del projecte. Amb aquest mateix dossier ens vam dirigir als governs de les localitats on es situa el marc de la intervenció, ajuntaments de Catarroja i Massanassa, fent les sol·licituds pertinents també a través del registre d'entrada. Aquests ajuntaments posteriorment van aprovar en ple municipal el projecte i ells mateixa es posaren en contacte amb la confederació per tal de agilitzar el procés.

Un cop autoritzat el projecte es va procedir a la seua execució atenent als paràmetres que ens posaven aquestes administracions, i que principalment es centren en l'impediment d'ús d'elements fixes com ara andamis per a realitzar el treball.

Respecte als aspectes tècnics vam treballar amb pintura específica per a revestiments exteriors, amb una base de silicats que admeten millor les inclemències climàtiques a les que es veuen exposades les peces.

Vam escollir treballar amb colors primaris i compondre cromàticament cadascun dels murals a través d'harmonies de color de les nostres pròpies barratges. Ajudades per una escala hem anat aplicant la pintura a la superfície de formigó amb brotxes i allargadors. (Fig. 161, 162 i 163)

96. Adjuntem el dossier del projecte al nostre anex (Anex 2.).

VALORACIÓ DE L'OBRA

Al tractar-se d'un projecte en procés no podem fer una valoració completa de l'obra. Si podem dir que es preveu que tot el conjunt de murals es pugui apreciar des d'una única perspectiva, que seria el pont històric que uneix tots dos municipis, generant així una sensació de paisatge, però també podran apreciar-se un a un, passejant la boga del barranc, tornat a atorgar-li un valor d'oci a l'espai, fomentant que la població s'apropie de nou d'aquest espai públic, experiència que al menys durant la execució de les peces estem constatant en la mostra de suport dels veïns que venen a visitar-nos.

Cal destacar que aquest projecte ha tingut molt bona valoració per part dels agents locals, i està sent elaborat conjuntament amb la participació d'artistes que habitualment treballen el lloc des de la disciplina del grafiti (Fig. 164), donat que s'ha volgut respectar les peces de grafiti que allí s'han generat per a que convisquen. Per altra banda s'ha obert la veda gràcies a les nostres gestions administratives a que l'espai pugui ser gastat per a diversos projectes pictòrics amb el beneplàcit de l'administració.

L'elecció del títol, *Rius temporals*, fa referència a la temporalitat de l'aigua en els barrancs, que arribada la temporada de pluges s'omplien per albergar vida. Es tracta d'un model de rius que podem trobar al llarg de tot el nostre territori i que pensem que pot ser exportable a altres barrancs que es troben en la mateixa situació de desterritorialització. És per això que veiem aquest treball com un projecte a llarg plaç en el que treballar conjuntament amb l'administració a altres paratges de condicions similars.

Fig. 164. Imatges de procés pictòric.



CONCLUSIONS

Duran l'execució d'aquest *Treball Final de Màster* hem viscut algunes de les nostres millors experiències en el camp de la producció artística, que ens ha permès **elaborar un projecte pictòric basat en els coneixements adquirits durant les assignatures cursades en el Màster en Producció Artística**. A més a més ho hem fet introduint-se en un camp de producció desconegut per a nosaltres, l'art públic, traçant un camí que ens ha dut des de la pintura de bastidor a les intervencions murals, passant pel terreny de l'acció i contant amb la col·laboració d'agents locals.

Hem desenvolupat metodologies noves per a nosaltres en la representació del territori, que ens han portat a canviar el punt de vista de la representació tradicional del paisatge horitzontal a una visió aèria amb l'ús de l'arxiu cartogràfic per tal de generar un sistema de capes on superposem diferents estadis històrics del sòl per entendre i ubicar els canvis que ha patit. Amb aquest recurs, l'influència i **l'estudi dels nostres referents** hem ideat diverses tècniques per a traslladar la nostra informació cartogràfica al terreny plàstic, com ara, el sistema de capes de veladures de pintura que es deixen entreveure unes a les altres; el recurs de la línia en la intervenció de l'espai per a ubicar parcel·les de sòl; o la introducció de nous mètodes per a generar plànols, com son el *plotter* de tall o la talladora làser.

Amb l'elaboració de la memòria que ens ocupa **hem pogut conceptualitzar, ordenar, relacionar i ampliar els coneixements teòrics** que ens remogueren per a realitzar la nostra obra i que ara sabem que percebíem de forma intuïtiva però que no hem acabat d'entendre bé fins a realitzar el nostre escrit.

Aquest marc teòric ens ha dut a estudiar la idea de progrés, que ara sabem que es troba al nostre substrat cultural, i quines son les seues característiques principals: La concepció d'una humanitat en procés de creixement constant i inevitable, on mitjançant una sèrie d'etapes fixes es van desenvolupant les potencialitats ocultes i innates de l'ésser humà, des del bàrbar estat de la natura cap a una civilització avançada on la privació de progrés s'entén com la privació de la cultura. Ara sabem que aquesta idea es va imposar sobre altres estructures socials mitjançant el fet històric del colonialisme, generant tota una sèrie de jerarquies epistemològiques sota la premissa del coneixement universal, i que han portat un conjunt de dinàmiques d'homogeneïtzació tant en el camp de la cultura, propiciant el fenomen de la globalització, com en el del territori, afavorint la metropolització del sòl. Aquesta última ha dut a les societats del món a perseguir el model d'una ciutat genèrica que s'estén sense límits i que ha perdut els valors identitaris, històrics i relacionals, allò que Marc Augé denominaria com *No llocs*. En la seua expansió, el món rural perd el seu sentit pràctic i es veu empenyat a l'èxode cap a la les ciutats, generant un cercle viciós per el que la ciutat es ratifica.

La ciutat genèrica es altament dependent de recursos i segueix un patró d'arquitectura depredadora, homologant i auto-referida. Per alimentar-se posa en marxa una sèrie de processos de desterritorialització, com son, la construcció de grans infraestructures des-vertebradores del territori o la transformació dels espais agraris en grans extensions de cultius intensius. Aquests processos precipiten la fragmentació del paisatge, generant espais d'excepció com el *Terrain Vegue* o *El tercer paisatge*, i diluint les identitats territorials tan importants per a que el subjecte geogràfic tinga una actitud pro-positiva per al seu entorn.

Amb l'assentament d'aquests coneixements, l'estudi dels nostres referents i la introducció de l'art públic en la nostra pràctica artística per elaborar projectes pictòrics amb noves metodologies, podem concloure que en termes generals els nostres objectius inicials s'han vist complits de forma exitosa.

Per altra banda, i entrant en conclusions de terrenys més específics, estem satisfetes donat que hem pogut *extrapolar el marc teòric que hem estudiat al marc contextual que es del nostre interès, l'Horta de València, descrivint els seus actuals processos de desterritorialització*. Per ha fer-ho hem intervingut tant en espais que en el passat eren d'Horta i que actualment estan totalment descontextualitzats d'aquesta, com ara la universitat; com en espais en els que actualment està desapareixent, com el PAI de Benimaclet, o la urbanització de Sociòpolis. Fet que per altre banda ens ha dut a dirigir-se a diferents públics específics en la nostra voluntat de **reivindicar i tractar de conscienciar sobre el valor de l'Horta de València**.

Cal destacar, que des de la perspectiva plàstica ens ha paregut curiós **descobrir trets característics en tots els exemples de la nostra pròpia producció**, com es el recurs constant del palimpsest -el sistema de capes translúcides- i que no havíem detectat fins que elaborarem aquest escrit, fet del que ens sembla ens ha influït la nostra pròpia temàtica, donat que, nosaltres pensem que no es pot parlar d'un territori sense conèixer que ha succeït en ell, quines son les capes que l'han generat superposant-se les primeres a les últimes en el temps, però sense negar-se, deixant-se entre-llegir les unes a les altres.

Es per això que l'actual destrucció i fragmentació de l'Horta ens sembla una aberració contracultural, que arranca literalment la terra del sòl per a efectuar en el seu lloc ràpides transformacions paisatgístiques de difícil absorció que destrueixen el patrimoni, dilueixen la identitat i esborren la memòria. Tot i que sabem que es tracten de fenòmens globals nosaltres pensem que son les autoritats locals qui els faciliten dur-se a terme i ens du a plantejar-se, pot tindre dret un govern, encara que siga democràticament electe, a decidir sobre la identitat territorials del seu poble? I si es així, com es legitima com a govern si durant la seua legislatura ha canviat la identitat dels seus votants?

De açò últim, sostraiem que altre dels aprenentatges que ens ha aportat el treball ha sigut **detectar fenòmens globals com son els processos de desterritorialització en els contextos locals** que en son propis, podent argumentar-se millor en la nostra militància i trobant noves estratègies creatives pròpies de l'àmbit artístic per a irrompre en el discurs dominant, encara que siga d'una forma mínima, donant espai a la nostra reivindicació. Nosaltresensem que aquesta mena d'actituds ens fan retornar la mirada a la terra per tal de vincular-la del nou al seus espais, la seua cultura, la seua llengua i la seua fauna i flora. El nostre treball ens ha donat força per a eixir al carrer i participar, i fer que d'altres també hi participen.

BIBLIOGRAFIA

- ABC INTERNACIONAL *Los muros que dividen el mundo*. 2017/01/25 < https://www.abc.es/internacional/abci-muros-dividen-mundo-201701251748_noticia.html > [Consulta: 2019/04/28]
- AUGÉ, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BBC NEWS. *El colonialismo visto por artistas latinoamericanos*. 2012/05/11 <https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/05/120508_fotos_colonialismo_arte_latinoamericano_jgc> [Consulta: 2019/04/28]
- BBC NEWS. *El extraordinario mapa que muestra al mundo como es realmente*. 2016/11/102 <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-37849281>> [Consulta: 2019/04/28]
- BERGER, J.; MOHR, J. (2002) *Un séptimo hombre: un libro de imágenes y palabras sobre la experiencia de los trabajadores emigrantes en Europa* (Vol. 24). Huerga y Fierro Editores.
- BORRELL, P. J. (1997) “Parc interiors” en *Tres dibuixos*. Santiago de Compostela: CGAC.
- CARERI, F. (2002) *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, .
- CATALÀ, B. (2006). El barranc de Torrent: un espai viu en conflicte amb l'home” en. *Papers de l'Horta*. Num.25 10-15
- CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS). MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE; MARTIN, Jean-Hubert. (1989) *Magiciens de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- CLÉMENT, G. (2007) *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, p.33
- CUCALA FÈLIX, A. (2012) *Entre tejidos. Ciertas prácticas del arte contemporáneo a la luz de la antropología*. València: Universitat Politècnica de València.
- DAVIS, M. (2014). *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Akal.
- DE DIEGO OTERO, Estrella. (2008) *Contra el mapa*. Madrid: Siruela. p. 31
- DENES, A.; HEARTNEY, E.; (2003), *Agnes Denes: Projects for Public Spaces. A Retrospective*. Samek Art Gallery, Bucknell University.
- ESTAL, D. (2017) *Urbanisme contradict. Ciutat compartida*. València: Pruna Llibres.
- FOSTER, H. (2011) *Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo*. Conferencia presentada en el evento Hal Foster + Lucrecia Martel en la Universidad de los Andes, Bogotá D.C.
- FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real*. Ediciones Akal.

- GARCÍA, E. (2008) “¿Por qué andamos siempre a la greña con la naturaleza si nos pasamos la vida jurándole amor eterno?” en: *¿En qué estamos fallando?: Cambio social para ecologizar el mundo?*. Barcelona: Icaria.
- GONZÁLEZ, Omar. (2005) “La globalización aspira a que la gente, en definitiva, acepte su propia esclavitud” Entrevista a Ignacio Ramonet en *Rebelión*. 2005/01/05 <[http:// www.rebelion.org/noticia.php?id=9595](http://www.rebelion.org/noticia.php?id=9595)> [Consulta 03/05/2019]
GUATTARI, F.; ROLNIK, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Editorial Vozes Ltda, Petrópolis.
- HAACKE, H; BORJA-VILLEL, M. J. (2012) *Castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- IVAM. Ivam.es. (2016) Valencia. [Consultado el 2018-03-20] Disponible en: <<https://www.ivam.es/exposiciones/rogelio-lopez-cuenca/>>
- KAPROW, A., CASADO, D. G., & MONESINO, A. (2007). *La educación del des-artista: seguida de Doctor*. MADRID: Ardora.
- KOOLHAAS, R; AVIA, J. (2006) *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LACOUR, R. (2015) “Acción urbana y arte conceptual. La transformación del espacio público contemporáneo” en *Dearq. Revista de Arquitectura*, nº16: 60-75.
- LAGUNA, E. (2003). “Planificació hídrica i riscos biològics, una assignatura pendent” en *Mètode*, nº38, 77-79.
- LEVI-STRAUSS, C. (1971) “Lo crudo y lo cocido” en *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, no 9, p. 119-157.
- LINDÓN, A.; HIERNAUX, D.; et. al., (2012) *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- LLOPIS, E. (2016). *La Batalla de l'Horta, cinc dècades de resistència silenciada*. Valencia: Sembra Llibres.
- MARTIN, Jean-Hubert. (2000) “Magos de la tierra” en *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, p. 347-356.
- MIGNOLO, W (2009) “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad.” en *Catalog of museum exhibit: Modernologies*, Vol. 43.
- MIQUEL BARTUAL, M. (2016). “(Re) construcción espacial del sujeto ciudadano.” en *Dilemata*, nº22, 245-255.
- MUÑOZ CRIADO A., (2010) *Plan de la huerta de valencia, un paisaje cultural y milenario. Vol. 1 Estrategias de preservación y gestión*. València: Generalitat Valenciana.
- NAVARRETE TUDELA, C., L., (2017) *Género y espacio. Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València.

- ORTIZ, A., M., “El futuro está en Sociópolis” en *El mundo Magazine*. nº 347 <<https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/347/1148060998.html>> [consulta: 20018/01/20]
- PÁJARO HUERTAS, D. (2010) “La cartografía de tierras: un contraste epistemológico.” en *Revista de Geografía Agrícola*, nº44.
- PARRILLA VALENCIA, J. (2012) “Per l’Horta califica de “cínica” la idea de que Sociópolis protege la huerta” en *Levante* 24.05.2012 <<https://www.levante-emv.com/valencia/2012/05/24/per-lhorta-califica-cinica-idea-sociopolis-protege-huerta/907522.html>> [consulta: 20018/01/20]
- PERAN, M. (2010) “La geopolítica del arte como Querelle” en *Roulotte*, Mataró: ACM, num. 08. 2010/04/01 < <http://www.martiperan.net>> [Consulta: 20/02/2017]
- PERAN, M. (2015). *Maneres de desfer*. Inter-Accions, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- PRYTHERCH, D. L. (2006). “Reconstruir el paisatge per a reconstruir el Regionalisme? L’Horta, la Ciutat de les Ciències, i la política ideològica de la modernitat valenciana.” en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 189-213.
- RUBIÓ, I.; SOLÀ-MORALES, I., et al. (1996) “Terrain vague” en *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, nº 212: 34-43.
- SANTIAGO MARTIN DE MADRID, P. (2010) *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. Tesis Doctoral.
- SZTOMPKA, P. (1993) *Vicisitudes de la Idea de Progreso*. Madrid: Alianza Editorial; p.50
- TENA, M.; CARLES, J; (2013), *La división territorial valenciana: antecedentes, problemas y política de la Generalitat*. Cervantes virtual.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. (1941) “Lección 30, La Escuela del Sur” en *Universalismo constructivo*, Madrid: Alianza Editorial. p.193.
- VELERT, S. (2009) “Sociópolis aguarda el despegue” en *El País* 3 MAY 2009 <https://elpais.com/diario/2009/05/03/cvalenciana/1241378285_850215.html> [consulta: 20018/01/20]
- VIRILIO, P. (2006) *La ciudad pánico, el afuera comienza aquí*, Buenos Aires, Argentina: Libros el Zorzal.

ÍNDEX D'IMATGES

- Fig. 1.** Mapa conceptual.
- Fig. 2.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 2014. Vol PNOA.
- Fig. 3.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 1973 - 1986. Vol Interministerial.
- Fig. 4.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 1956 - 1957. Vol Americà serie B.
- Fig. 5.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria Benimaclet 1945 - 1946. Vol Americà serie A.
- Fig. 6.** Superposició de referents cartogràfics editats de l'assentament i creixement urbà de la ciutat de València en diferents segles.
- Fig. 8.** J.R, *Women ara heroes*, Favela Morro de la Providencia, Rio de Janeiro, 2008.
- Fig. 9.** Dionisio González, *Roberto Marinho I (Serie favelas)*, 2004.
- Fig. 10.** Alexander Apostol, *Avenida Caracas, Bogotá (Serie)*, 2006.
- Fig. 11.** Torres garcía, *América invertida*. 1943.
- Fig. 12.** Varietés, *El mapa en la època del surrealistes*. 1929.
- Fig. 13.** Hajime Narukawa, *AuthaGraph*.
- Fig. 14.** Captura de mapa interacctiu de fronteres amb murs.
- Fig. 15.** Jean Mohr. Fotografia en *Un septimo hombre* de John Berger. 1975.
- Fig. 16.** Fragment de mapa conceptual.
- Fig. 17.** Montserrat Soto, *Tracking Madrid*, 2002.
- Fig. 18.** Montserrat Soto, *Tracking Madrid*, Exhibició al Reina Sofia 2006.
- Fig. 19.** Imatge de llibre *Paneta de ciudades misèria* de Mike Davis. 2014.
- Fig. 20.** Imatge de llibre *Paneta de ciudades misèria* de Mike Davis. 2014.
- Fig. 21.** Imatge d'obra de l'exposició *Castillos en el aire* de Hans Haacke al Reina Sofia. 2012.
- Fig. 22.** Imatge d'obra de l'exposició *Castillos en el aire* de Hans Haacke al Reina Sofia. 2012.
- Fig. 23.** Francesco Jodice, de la sèrie *What We Want, Secret Traces*.
- Fig. 24.** Francesco Jodice, de la sèrie *Citytellers*.
- Fig. 25.** Boa Mistura, *Somos Luz*, 2013.
- Fig. 26.** Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993.
- Fig. 27.** Cássio Vasconcellos, *Arte cidade*, 1997.
- Fig. 28.** Bernhard Lang, *Aerial Views Mar del Plástico*, 2014.
- Fig. 29.** Bernhard Lang, *Aerial Views Mar del Plástico*, 2014.
- Fig. 30.** Manolo Laguillo, *Barcelona*, 2005.
- Fig. 32.** Mathieu Pernot i Anna Malagrida, *Barrio Chino*. 2003.
- Fig. 33.** Mathieu Pernot i Anna Malagrida, *Barrio Chino*. 2003.
- Fig. 34.** Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation*. 2003.
- Fig. 35.** Fragment de mapa conceptual.
- Fig. 36.** Mapa comarcal extret del text *La división territorial valenciana: antecedentes, problemas y política de la Generalitat*.
- Fig. 37.** Aránzanzu Muñoz Criado. Mapa de la previsió de creixement de la ciutat de València extret de: *Plan de la huerta de valencia, un paisaje cultural y milenario. Vol. I Estrategias de preservación y gestión*. 2010.
- Fig. 38.** Panoràmica de l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.
- Fig. 39.** Expositor de l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.
- Fig. 40.** Cartel de *Salvem el Botànic* a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.
- Fig. 41.** Cartel de *Cabanyal portes obertes*, a l'exposició *Testimonis de la*

ciutat en l'IVAM, 2016.

Fig. 42. Cartel de *Per l'Horta*, a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.

Fig. 43. Pancarta *Stop deportació veïns de La Punta*, a l'exposició *Testimonis de la ciutat* en l'IVAM, 2016.

Fig. 44. Frederic Perers, *Patirmoni*. 2003.

Fig. 45. Enric Peris i *Videohakers*, Captures del documental *Tornallom*. 2005.

Fig. 46. Enric Peris i *Videohakers*, *Tornallom*. 2005.

Fig. 47. Enric Peris i *Videohakers*, Captures del documental *Tornallom*. 2005.

Fig. 48. Enric Peris i *Videohakers*, Captures del documental *Tornallom*. 2005.

Fig. 49. Rogelio Lopez Cuenca, *Mapa Polivalencias* en l'exposició *Radical Geographics*. 2015.

Fig. 50. Rogelio Lopez Cuenca, *Captura de la web Polivalencias*, 2015.

Fig. 51. Rogelio Lopez Cuenca, *Captura de la web Polivalencias*, 2015.

Fig. 52. Mapa d'ubicacions de les intervencions artístiques.

Fig. 53. Exemple de pintura de paisatge horitzontal, Lluïsa Penella i Pons, *Locus amoenus obert*. 2014.

Fig. 54. Exemple de pintura de paisatge horitzontal, Lluïsa Penella i Pons, *Locus amoenus tancat*. 2014.

Fig. 55. Exemple de pintura de paisatge vertical, Lluïsa Penella i Pons, sèrie *Ecosistemes del jo*. 2015.

Fig. 56. Julie Mehretu, *Congress*. 2003

Fig. 57. Lluïsa Penella i Pons, *Moviments territorials*. Políptic, acrílic i oli sobre xapa i metacrilat. 90 x 180 cm.. 2017.

Fig. 58. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XIII. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 59. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XIX. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 60. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XX. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 61. Referent cartogràfic editat corresponent al S. XXI. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 62. Resultat de la translació de l'informació cartogràfica al suport pictòric. Espai cartografiat Horta Oest.

Fig. 63. Mosaic de detalls de *Moviments territorials*.

Fig. 64. Imatge del acta de resolució de la convocatòria.

Fig. 65. Lluïsa Penella i Pons. *Sota l'asfalt l'Horta*. Mural, 6 x 4 m. 2019.

Fig. 66. Esbós vectorial corresponent al S. XIII. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 67. Esbós vectorial corresponent al S. XIX. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 68. Esbós vectorial corresponent al S. XX. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 69. Esbós vectorial corresponent al S. XXI. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 70. Fase 1 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XIII. Espai cartografiat Horta de València.

Fig. 71. Fase 2 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XIX. Espai cartografiat Horta de València.

- Fig. 72.** Fase 3 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XX. Espai cartografiat Horta de València.t.
- Fig. 73.** Fase 4 d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*, corresponent al S. XXI. Espai cartografiat Horta de València.
- Fig. 74.** Mosaic de detalls del mural *Sota l'asfalt l'Horta*.
- Fig. 75.** Detall de la llegenda del mural *Sota l'asfalt l'Horta*.
- Fig. 76.** Detall de la llegenda amb el mural *Sota l'asfalt l'Horta*.
- Fig. 77.** Captura del vídeo del procés d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*.
- Fig. 78.** Captura del vídeo del procés d'execució del mural *Sota l'asfalt l'Horta*.
- Fig. 79.** Pere Jaume, *Pintura: Furiosos*. 1990.
- Fig. 80.** Juan Sánchez, *Limpieza parcial del espacio público en Valencia*, Audiovisual, 00:07:27. 2014.
- Fig. 81.** Francis Alÿs, *The Green Line (Sometimes doing something poetic become political and sometimes doing something political become poetic)*, 2004.
- Fig. 82.** Richard Long, *A line made by Walkin*. 1967.
- Fig. 83.** Ana Malagrida, *Fronteras*. 2009.
- Fig. 84.** Detall mapa d'ubicacions de les intervencions artístiques.
- Fig. 85.** Lluïsa Penella i Pons. Registre de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.
- Fig. 86.** Lluïsa Penella i Pons. Captures del vídeo de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.
- Fig. 87.** Lluïsa Penella i Pons. Capture del vídeo de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.
- Fig. 88.** Lluïsa Penella i Pons. Capture del vídeo de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.
- Fig. 89.** Lluïsa Penella i Pons. Capture del vídeo de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.
- Fig. 90.** Mosaic d'imatges del registre de la intervenció pictòrica *Reconstrucció de l'Horta*. 2017.
- Fig. 95.** Camí de Farinós. Benimaclet. 1945 - 1946.
- Fig. 96.** Camí de Farinós. Benimaclet. 1956 - 1957.
- Fig. 97.** Camí de Farinós. Benimaclet. 1973 - 1986
- Fig. 98.** Camí de Farinós. Benimaclet. 2014.
- Fig. 99.** *Projecció de la intervenció en el Camí de Farinós*. Benimaclet.
- ig. 100.** Camí de Farinós. Benimaclet. 1945 - 1946.
- Fig. 101.** Camí de Farinós. Benimaclet. 1956 - 1957.
- Fig. 102.** Camí de Farinós. Benimaclet. 1973 - 1986.
- Fig. 103.** Camí de Farinós. Benimaclet. 2014.
- Fig. 104.** *Projecció de la intervenció en el Camí de Farinós*. Benimaclet.
- Fig. 105.** Carrer del Mistral. Benimaclet. 1945 - 1946.
- Fig. 106.** Carrer del Mistral. Benimaclet. 1956 - 1957.
- Fig. 107.** Carrer del Mistral. Benimaclet. 1973 - 1986.
- Fig. 108.** Carrer del Mistral. Benimaclet. 2014.
- Fig. 109.** *Projecció de la intervenció en el Camí de Farinós*. Benimaclet.
- Fig. 110.** Cartografia intervinguda, carretera a Barcelona.
- Fig. 111.** Cartografia intervinguda, carretera a Barcelona.
- Fig. 112.** Cartografia intervinguda, carretera a Barcelona.

- Fig. 113.** Detall de la instal·lació. *Límits i territori*. 2018.
- Fig. 114.** Lluïsa Penella i Pons. *Límits i territori*. Instal·lació. 2018.
- Fig. 115.** Mosaic d'imatges, *Límits i territori*. Instal·lació. 2018.
- Fig. 116.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria UPV, 1956 - 1957. Vol Americà serie B.
- Fig. 117.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria UPV, 1973 - 1986. Vol Interministerial.
- Fig. 118.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria UPV, 2014. Vol PNOA.
- Fig. 119.** Ubicació de T4.
- Fig. 120.** Ubicació de l'obra *Límits i territori*.
- Fig. 121.** Resultat de vectorització amb *QGIS*.
- Fig. 122.** Resultat de vectorització amb *InDesign*.
- Fig. 123.** Imatge del procés de tall.
- Fig. 124.** Imatge del procés de tall.
- Fig. 125.** Fotografia panoràmica Horta/Universitat.
- Fig. 126.** Detall de la instal·lació. *Límits i territori*. 2018.
- Fig. 127.** Lluïsa Penella i Pons. *Límits i territori*. Instal·lació 2018.
- Fig. 128.** Detall mapa d'ubicacions de les intervencions artístiques.
- Fig. 129.** Mosaic d'imatges, Lluïsa Penella i Pons. *Falten 346.689 m2 d'Horta*. Intervenció pictòrica. 2019.
- Fig. 130.** Mosaic d'imatges, Lluïsa Penella i Pons. *Falten 346.689 m2 d'Horta*. Intervenció pictòrica. 2019.
- Fig. 131.** Fotografies d'una deriva per *Sociòpolis*.
- Fig. 132.** Fotografies d'una deriva per *Sociòpolis*.
- Fig. 133.** Fotografies d'una deriva per *Sociòpolis*.
- Fig. 134.** Fotografies d'una deriva per *Sociòpolis*.
- Fig. 135.** Fotografia de restes d'antigues construccions a *Sociòpolis*.
- Fig. 136, 137.** Fotografies d'horts urbans a *Sociòpolis*.
- Fig. 138.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria *Sociòpolis*, 1973 - 1986. Vol Interministerial.
- Fig. 139.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria *Sociòpolis*, 2014. Vol PNOA.
- Fig. 140.** Mapa de parcel·les d'Horta vectoritzat.
- Fig. 141.** Frase vectoritzada.
- Fig. 142.** Pantilla mapa de parcel·les d'Horta.
- Fig. 143.** Plantilla *Falten 346.689 m2 d'Horta*
- Fig. 144.** Detall plantilla *Falten 346.689 m2 d'Horta*
- Fig. 145.** Pàgines interiors del dossier del projecte *Rius temporals*.
- Fig. 146.** Pàgines interiors del dossier del projecte *Rius temporals*.
- Fig. 147.** Detalls del projecte *Rius temporals, Anec coll verd*.
- Fig. 148.** *Rius temporals, Anec coll verd*
- Fig. 149.** Detalls del projecte *Rius temporals, Oroneta*.
- Fig. 150.** *Rius temporals, Oroneta*.
- Fig. 151.** Detalls del projecte *Rius temporals, Andragó*.
- Fig. 152.** *Rius temporals, Andragó*.
- Fig. 153.** Detalls del projecte *Rius temporals, Garça*.
- Fig. 154.** *Rius temporals, Garça*.
- Fig. 155.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria *Barranc de Xiva*, 1998-2003. Quinquenal.
- Fig. 156.** Institut geogràfic nacional. Vista aèria *Barranc de Xiva*, 2014. Vol

PNOA.

Fig. 157. Panoràmica del actual estat del barranc de Xiva al seu pas per Catarroja i Massanassa.

Fig. 158. Pàgines interiors de la revista *Sedució ambiental. Animals i plantes de l'Albufera de València*.

Fig. 159. Pàgines interiors del dossier del projecte *Rius temporals*.

Fig. 160. Pàgines interiors del dossier del projecte *Rius temporals*.

Fig. 161. Imatges de procés pictòric.

Fig. 162. Imatges de procés pictòric.

Fig. 163. Imatges de procés pictòric.

Fig. 164. Imatges de procés pictòric.

