

L'Horta: ni oblit, ni perdó



La práctica artística como herramienta de interrupción del discurso dominante.

Máster de Producción artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València

Trabajo de Fin de Máster
Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Presentado por Anaïs Florin
Tutora: Mijo Miquel
2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



MÀSTER *en*
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El Trabajo de Fin de Máster presentado se inscribe dentro de las prácticas artísticas activistas de intervención en el espacio público. Se compone de cuatro piezas realizadas en distintos puntos geográficos de la periferia de Valencia: Benimaclet, La Punta, Castellar-L'Oliveral y Campanar. Éstas consisten en la intervención de vallas publicitarias y de obra a través de la técnica del encolado.

“Ni oblit, ni perdó” aborda el tema de la destrucción de la huerta valenciana en nombre del progreso y trata de rescatar de forma efímera la memoria de los lugares intervenidos, la del lugar, la del drama y también la de la lucha.

Las intervenciones se realizaron junto a las comunidades específicas con un grado de implicación por parte de ellas en el proceso de ideación, ejecución y difusión cambiante en función de cada contexto.

La producción de dicho proyecto fue acompañada de una investigación de campo profunda y de un desarrollo teórico consecuente en el que se estudian los modos de hacer de las prácticas que trabajan desde el lugar, junto a las comunidades y hacia una implicación real y honesta en el proceso.

RESUM

El Treball de Fi de Màster presentat s'inscriu dins de les pràctiques artístiques activistes d'intervenció a l'espai públic. Es compon de quatre peces realitzades en diferents punts geogràfics de la perifèria de València: Benimaclet, La Punta, Castellar-L'Oliveral i Campanar. Aquestes consisteixen en la intervenció de tanques publicitàries i d'obra a través de la tècnica de l'encolat.

“Ni oblit, ni perdó” aborda el tema de la destrucció de l'horta valenciana en nom del progrés i tracta de rescatar de forma efímera la memòria dels llocs intervinguts, la del lloc, la del drama i també la de la lluita.

Les intervencions es van realitzar juntament a les comunitats específiques amb un grau d'implicació per part d'elles en el procés d'ideació, execució i difusió canviant en funció de cada context.

La producció d'aquest projecte va ser acompanyada d'una investigació de camp profunda i d'un desenvolupament teòric conseqüent en el qual s'estudien les maneres de fer de les pràctiques que treballen des del lloc, al costat de les comunitats i cap a una implicació real i honesta en el procés.

ABSTRACT

The final master thesis presented falls within artistic activist practices that intervenes in public space. It is composed by four pieces materialized in different points of Valencia's urban fringe: Benimaclet, La Punta, Castellar-l'Oliveral and Campanar. They are billboard intervened by glued technic.

"Ni oblit, ni perdó" approaches Valencian "Huerta" destruction in the name of progress and tries to rescue, by and ephemeral intervention, the memory of the place, the drama and even the struggle. The interventions have been developed within local communities with different involvement levels in conception, materialization or communication processes in each of the pieces.

Project's production has been followed by a deep field research and theoretical development where it has been studied the know-how practices that works from the place, within communities and towards a real and humble process engagement.

PALABRAS CLAVES

CONTEXTO, ACTIVISMO, LUCHA, VALENCIA, TERRITORIO, MEMORIA, HUERTA, CIUDAD, PROGRESO, PERIFERIA, INTERVENCIÓN

PARAULES CLAUS

CONTEXT, ACTIVISME, LLUITA, VALÈNCIA, TERRITORI, MEMÒRIA, HORTA, CIUTAT, PROGRÉS, PERIFÈRIA, INTERVENCIÓ

KEY WORDS

CONTEXT, ACTIVISM, FIGHT, VALENCIA, TERRITORY, MEMORY, HUERTA, CITY, PROGRESS, PERIPHERY, INTERVENTION

Agradecimientos:

Agradecerle todo a mi familia. El apoyo, el amor y los aprendizajes.

A Alex por hacer que las cosas acaben suciendo siempre, la paciencia y los cuidados.

A mis amigas por acompañarme y hacernos fuertes juntas.

A todas las personas que aparacieron en este camino y lo hicieron posible.

A mi tutora, amiga, compañera de aventuras, Mijo.

A Yolanda por todo su apoyo hasta altas horas de la noche.

ÍNDICE

1. Introducción	p. 3
2. Justificación personal	p. 5
3. Contexto	p. 16
4. Marco teórico	p. 25
5. Marco referencial	p. 33
El Grupo de Arte Callejero	p. 33
Gran Fury y ACT UP	p. 36
Krzysztof Wodiczko	p. 38
Ne Pas Plier	p. 40
El Labofii (Laboratorio de la Imaginación Insurrecta) y la defensa de la la ZAD.	p. 42
DEMOCRACIA	p. 44
Lorraine Leeson	p. 45
Algunos referentes locales	p. 47
Producción	p. 50
Conclusiones	p. 117
Bibliografía	p. 123
Índice de imágenes	p. 128

1. INTRODUCCIÓN

“L’Horta de València és una comarca de terra agrícola mil·lenària on perviu un patrimoni natural, cultural, històric i arquitectònic gairbé única a Europa. Un autèntic tresor de la saviesa popular que, des dels anys seixanta, ha estat en el punt de mira d’interessos polítics i econòmics especulatius, així com d’un suposat concepte de progrés que ha amenaçat el seu futur. Però, des del primer dia, les excavadores s’han hagut d’enfrontar a una resistència silenciada que amb el temps ha esdevingut imparable.”¹

L’Horta: ni oblit, ni perdó es un proyecto que recoge cuatro intervenciones en el espacio público que denuncian la situación de maltrato y destrucción que ha padecido la Huerta valenciana y las personas que la habitan. Dichas intervenciones, como veremos en este trabajo, han sido, en mayor o menor medida, ideadas y construidas de forma colectiva.

El Trabajo Final de Master que se expone a continuación recoge el desarrollo teórico práctico que dio lugar al proyecto nombrado. Este proyecto se enmarca dentro de la rama de Arte Público del Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València bajo la tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Éste se estructura en siete bloques fundamentales. Un primer bloque contextualiza el proyecto dentro de nuestra trayectoria personal y artística y expone cuáles son las motivaciones que han llevado a la realización de un proyecto de estas características.

En el segundo bloque expondremos los objetivos generales y específicos planteados para dicho proyecto, y volveremos a éstos más adelante en el apartado de conclusiones con el fin de valorar su grado de consecución a lo largo del proceso. Seguidamente describiremos la metodología empleada para la totalidad del proyecto y detallaremos las diferentes herramientas utilizadas a lo largo del proceso.

En tercer lugar analizaremos las temáticas que aborda el proyecto *L’Horta: ni oblit, ni perdó* así como las relaciones de poder que están en su origen. Partiremos de un marco amplio como son los procesos generales de desterritorialización.

¹ LLOPIS, Enric. (2016). *La Batalla de l’Horta, cinc dècades de resistència silenciada*. Valencia: Sembra Llibres.

lización, su vinculación con el avance de la ciudad neoliberal y sus consecuencias en el territorio, para centrarnos en un segundo momento en el contexto de intervención, el valenciano.

A continuación, pasaremos al marco teórico del proyecto cuya en el que analizaremos cómo la práctica artística puede vincularse a las luchas de las bases desde la implicación real y el trabajo en contexto. Plantearemos también los límites a los que se enfrentan dichas prácticas así como su niveles de efectividad.

En el bloque siguiente, propondremos proyectos de varios artistas que trabajan en las líneas esbozadas en el marco teórico. Expondremos pues trabajo del Grupo de Arte Callejero, Gran Fury, Krzysztof Wodiczko, Ne Pas Plier, Democracia, Loraine Leeson además de varios referentes cuyo margen de actuación es el ámbito local.

En el quinto bloque, el más extenso, describiremos el proceso de producción en su totalidad. Empezaremos por los elementos comunes a todas las piezas como son la técnica, los públicos, los aspectos formales y el plan de trabajo. La segunda parte de este bloque consistirá en la descripción metódica de cada una de las intervenciones, el contexto particular que intervienen, el proceso de ideación, la relación con el tejido social local, la ejecución y los resultados.

Finalmente, el último bloque consistirá en la exposición de las conclusiones generales obtenidas tras la valoración de la totalidad del proceso y de sus resultados. Retomaremos la hipótesis y los objetivos planteados al principio de este trabajo para valorar su grado de consecución. Reflexionaremos sobre los aprendizajes obtenidos, la experiencia en sí y las posibles líneas de futuro a seguir.

L'Horta: ni oblit, ni perdó es una invitación a hacer juntos un ejercicio de memoria y empatía. *L'Horta: ni oblit, ni perdó* es también un homenaje a todos los que luchan por su derecho a la autodeterminación, a la libertad, a la identidad y al territorio

2. JUSTIFICACIÓN

Las motivaciones que nos han llevado a la realización de este proyecto son de diversa índole.

Por un lado, existe un interés personal en torno a los procesos de transformación urbanística que parece habernos acompañado siempre. De hecho, podríamos afirmar que ese interés es el hilo conductor de gran parte de nuestra trayectoria personal, militante, profesional y artística. Podemos rastrearlo por ejemplo, en proyectos colectivos en los que hemos participado los últimos años como la organización del encuentro *Comboi a la Fresca*², la activación del Solar Corona³, los talleres de Ciudad Sensible⁴ o nuestra reciente vinculación a l'Associació De Veïns i Veïnes Castellar-L'Oliveral y la organización con ellos de la Trobada de la València Sud a la que volveremos más adelante.



Figura 1: Solar Corona, autor desconocido.



Figura 2: Taller Ciudad Sensible, MAKEA, 2015.

En segundo lugar, existe una motivación relacionada con la evolución de nuestra práctica artística los últimos tres años. Los formatos siendo siempre diversos⁵, la evolución a la que nos referimos tiene que ver con la relación que

2. El encuentro de la Red de Arquitecturas Colectivas, *Comboi a la Fresca* tuvo lugar en Valencia en julio de 2011. Para más información: https://arquitecturascolectivas.net/sites/default/files/dossier_previo_comboi.pdf y <https://arquitecturascolectivas.net/>

3. Estuvimos implicadas en la activación y gestión del Solar Corona de 2011 a 2014. El solar de Corona es un espacio gestionado y dinamizado por vecinos/as y diferentes asociaciones del barrio del Carmen, situado en el casco histórico de la ciudad de Valencia, en la misma calle Corona que da nombre al proyecto. Para más información: <https://solarcorona.wordpress.com/>

4. Ciudad Sensible es un espacio de comunicación, creación e investigación colectiva que reflexiona en torno a nuevos modelos de hacer ciudad desde una perspectiva transdisciplinar. Sigue un formato que agrupa una serie de talleres prácticos, conferencias, debates y actividades que, durante una semana, buscan reactivar el tejido social y urbano de nuestra ciudad.

Participamos junto a Mijo Miquel en la edición de 2015, *Ciudad Sensible: Infraestructura para la participación*, dentro del proceso de transformación urbana #SiembraOrriols, una iniciativa que pretendía recuperar y activar el descampado de la ermita de San Jerónimo en Orriols, Valencia. Para más información: <https://ciudadsensible.wordpress.com/>

5. Se puede ver algunos de los proyectos llevados a cabo en los últimos años aquí: <http://cargocollective.com/anaisflorin>

establecíamos con nuestros públicos.

Alétheia fue el proyecto que realizamos en 2014 y que presentamos como Trabajo de Fin de Grado. La idea de la que partía Alétheia residía en desvelar descampados urbanos abandonados a los viandantes a través de intervenciones efímeras sobre los muros de dichos espacios. Éstas consistían en el encolado de la fotografía del solar sobre la parte exterior del muro a modo de trompe-l'oeil con el fin de los paseantes pudiesen descubrir el espacio escondido detrás cada muro. La relación que establecía Alétheia con el espectador era totalmente unidireccional. Aunque que el hecho de intervenir en el espacio público nos permitiese salir a buscar a los públicos (había una voluntad de encuentro), éstos no formaba parte del procesos de ideación y de producción de la obra. Nosotras decidíamos qué queríamos tratar, dónde y de qué forma.



Figura 3: *Alétheia #1*, Anaïs Florin, 2014.

Más adelante, intentamos resolver uno de los frentes que Alétheia había dejado abierto: conseguir que la actitud del el espectador no se limitara a ser contemplativa y que de alguna manera interactuara con el espacio de intervención. De esta forma creamos Mobiliario urbano para caminantes, una escalera/plataforma que permitía además de contemplar un descampado urbano, entrar a caminarlo. Mobiliario urbano para caminantes, se instaló por primera vez durante la jornada de visibilización de la Manzana Perdida de Ruzafa⁶. La

⁶ Toda la información sobre el proyecto de la Manzana Perdida está recopilada aquí: <https://drive.google.com/drive/folders/OB2rA9f7LX74lSko4aU9vRmxwMDQ>

pieza había sido ideada y elaborada con anterioridad a la invitación de participar en esas jornadas. No obstante, vincularla a una movilización ciudadana aunque fuera sólo en su instalación fue el germen del deseo de empezar a incluir los públicos específicos a nuestras prácticas.



Figura 4 y 5: *Mobiliario urbano para caminante*, Anaïs Florin, 2015.

En ese sentido, un proyecto fundamental fue el taller de creación *Enfermedad y auto-representación* que impartimos junto a Eva Fernández y Miguel Ángel Martínez dentro del ciclo *CUERPOS EN LUCHA* en Las Naves Centro de Creación Contemporánea⁷. El ciclo *CUERPOS EN LUCHA* proponía, una aproximación crítica a la experiencia de la enfermedad, que atienda a los múltiples niveles que esta experiencia alcanza: es decir, no solamente a los factores médicos, sino también a los factores emocionales, relacionales y sociales que entran en juego cuando enfermamos.

Para ello trabajamos con un grupo de mujeres afectadas por diferentes tipos de cáncer, y enfermedades crónicas. El taller duró un mes, cinco días a la semana, cuatro horas por sesión. Estuvimos todo el mes escuchándonos, grabándonos y fotografiándonos. Así, fuimos generando de forma conjunta y totalmente horizontal un archivo colectivo que tomó diferentes formatos: fotografías personales, fotografías realizadas durante el taller, lecturas compartidas o sesiones de escritura. A partir de ahí, se realizó una exposición del taller, y es importante recalcar que cada de una de las piezas mostradas así

⁷ Para más información sobre el taller y los materiales utilizados para éste, aquí: <https://drive.google.com/file/d/0BxPpaRndgC-qaVZLYzBqMW1MTmM/view?usp=sharing>

como su disposición en la exposición final fue sujeta a procesos de decisión colectiva y horizontal. La implicación en el proceso de las participantes fue inmensa y se prolongó en el tiempo, generando un grupo de apoyo que a día sigue funcionando con regularidad. La experiencia de CUERPOS EN LUCHA fue muy reveladora para nosotras en cuando al tipo de relación que queríamos investigar en nuestra prácticas futuras, entendiendo que el nivel de implicación y co-creación que se había dado en esa ocasión correspondía a un contexto muy particular.



Figuras 6, 7, 8 y 9: Imágenes del proceso y de la exposición de *Cuerpos en Luchas*, Anaïs Florin, 2017.

A mitad de camino entre el interés que nos suscitaba la transformación del territorio y el deseo de generar prácticas más colaborativas e implicadas, surgió un encuentro que marcó el punto de partida inicial de este proyecto: conocer a l'Associació De Veïns i Veïnes Castellar-L'Oliveral. En junio de 2016 conocimos por casualidad (en el ámbito profesional) a algunos de los componentes más activos de la asociación. Si bien ya existía una curiosidad previa por la historia de la implantación del Plan Sur, la narración de aquellos hechos por aquellos que lo sufrieron nos invadió de lleno y nos llevó a querer investigar el tema. Así, después del verano empezamos a vincularnos a la asociación exponiendo nuestro deseo de investigar la memoria del Plan Sur y de contar con ellos para la ideación y ejecución del proyecto. El tiempo fue pasando y los vín-

culos que establecimos con las personas de la asociación se hicieron fuertes. Organizamos con ellos la Trobada de la Valencia Sud que nos permitió conocer a fondo el contexto específico de Castellar-L'Oliveral así como otras personas que aportarían mucho a aquel proyecto. Al entrar al Máster de Producción Artística, nos planteamos desde un principio presentar como Trabajo Final de Máster el proyecto que teníamos entre manos sobre la memoria del Plan Sur. No obstante, conforme avanzaba el tiempo y se iban concretando los plazos de entrega no dimos cuenta de que aquel proyecto no era compatible con lo que suponía un Trabajo Final de Máster, o al menos no nos sentíamos capaces de adaptarlo. La materia prima de aquel proyecto se componía entre otras cosas del dolor de las personas participantes⁸ y el compartir su relato con nosotras era fruto de un acercamiento delicado y paciente que no podía de ninguna manera ser condicionado por las prisas de una entrega. Decidimos entonces ubicar este proyecto en un plazo de tiempo más largo y abierto.

Así, cuando estos factores se cruzaron en el tiempo, pareció muy natural emprender el camino que nos ha llevado, no sin dificultades, a realizar el proyecto que presentamos a continuación, dándonos la oportunidad de profundizar en aquellos aspectos y aprendizajes que nuestra trayectoria había señalado como importantes para nosotras.

3. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

3.1. OBJETIVOS

Los objetivos planteados para este proyecto son los siguientes:

Objetivo general:

El objetivo general de este Trabajo de Fin de Máster (en adelante TFM) es el de generar un dispositivo de intervención artística en el espacio público que permita interrumpir el discurso dominante para dar cabida a relatos silenciados, de fácil apropiación en su difusión y ejecución por parte de los públicos específicos.

Objetivo específicos:

⁸ Se proyecto a día de hoy realizar entrevistas sobre las expropiaciones del Plan Sur en la zona de Castellar-L'Oliveral. La mayoría de personas que deseamos entrevistar son personas mayores que sufrieron mucho en el proceso de la implantación del Plan Sur.

Desarrollar una propuesta artística propia e inédita y, de manera paralela, elaborar un discurso teórico que la sustente y explique en el contexto enunciado

Concienciar acerca de la problemática existente en el territorio valenciano acerca de la transición huerta/ciudad.

Generar un debate en torno a las temáticas que tratadas en las distintas intervenciones. La obra en este caso no busca tanto generar un cambio como convertirse en la excusa para provocar un debate.

Activar la memoria de un lugar y de sus luchas a través de la intervención artística en el espacio público.

Plantear una nueva dinámica de trabajo más inclusiva en el proceso de producción con los públicos específicos de la obra realizar y obtener el aprendizaje que ésta conlleva.

Llegar a otros públicos no pertenecientes al mundo del Arte, públicos específicos de las temáticas abordadas por las intervenciones así como públicos más amplios.

Realizar un análisis y una reflexión sobre mi propio proceso con el fin de situar mi producción en el campo de la práctica artística en general y en relación a mis expectativas.

3.2. METODOLOGÍA

Este trabajo se enmarca dentro de la tipología 4 de TFM, en la modalidad de *Producción artística inédita* acompañada de una fundamentación teórica. Por tanto la metodología a desarrollar para llevarlo a cabo se ha conformado en función de esos dos polos. Podemos estructurarla en cuatro partes que desarrollaremos a continuación: la investigación documental, la investigación de campo, la realización de un plan de trabajo para abordar la producción artística y finalmente una fase de observación, reflexión y conceptualización de la práctica.

Investigación documental:

La investigación documental fue previa al comienzo de la producción artística pero fue también continuada en el tiempo hasta finalizar el proceso de producción e investigación.

Permitió recopilar y estudiar la información disponible sobre los temas abordados por el proyecto. La podemos estructurar en dos bloques que se realizaron de forma paralela para llevar a cabo el proyecto planteado.

En primer lugar, un bloque de trabajo centrado en los temas y subtemas a tratar a través de las acciones planteadas (la lucha por el territorio en Valencia, la relación huerta/ciudad, la memoria del territorio) así como el contexto en el que se ubicaban dichos temas (evolución de la ciudad de Valencia y de las grandes infraestructuras, los procesos de desterritorialización, etc.). Para ello se realizó, para el contexto global así como para el contexto particular relativo a cada una de las intervenciones aquí presentadas una recopilación y análisis específicos de datos existentes como pueden ser fuentes bibliográficas, prensa, archivos audiovisuales, archivos históricos, documentos oficiales, material gráfico referente al asunto que nos interesa, etc.

En segundo lugar, un bloque de trabajo enfocado a la construcción de un marco teórico y referencial en relación a la práctica artística y a su conceptualización en el que se han ido seleccionando teóricos provenientes de diferentes disciplinas que aportaron a lo largo del proceso claridad sobre los conceptos fundamentales a abordar desde ese prisma además de claridad sobre los pasos a dar. Se trató de llevar a cabo una reflexión continua sobre las fuentes consultadas en directa relación con la práctica artística para evaluar sus repercusiones reales en dicha práctica, ya fuese para su ejecución como para su valoración posterior. Así, fueron fundamentales, entre otras, las lecturas de textos de Marina Garcés, Paloma Blanco, Lucy Lippard o Suzanne Lacy. Fue imprescindible para construir ese marco teórico-referencial la consulta, estudio y análisis de diversas producciones artísticas y proyectos de activismo cultural con las que compartíamos al menos parte del marco teórico o intereses para poner a través de esos referentes conocer otros modos de resolver los simbolismos visuales que nos interesaban. Hemos seleccionado algunos de estos que expondremos más adelante: El Grupo de Arte Callejero (GAC), Ne pas Plier, ACT-UP, Democracia, Labofii con la ZAD, el movimiento anticarreteras británico y la experiencia de Claremond Road.

Investigación de campo

Para la obtención de otro tipo de datos propios de los contextos específicos en los que queríamos trabajar a través de la práctica artística, fueron fundamentales el uso de herramientas de investigación de carácter cualitativo. Dichas herramientas no buscan “obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. Su *modus operandi* son la interpretación y comprensión de

discursos, acciones y conductas.”⁹ Así, la investigación cualitativa es de gran interés para la investigación asociada a la práctica artística, y más concretamente para las prácticas artísticas que trabajan en contexto y que necesitan de la interacción con la esfera social para realizar sus proyecto.

Algunas herramientas que utilizamos fueron:

La **observación externa directa**, a través de la asistencia a actividades y eventos organizados por los diferentes colectivos vecinales y militantes que nos interesaban (charlas, actividades culturales, manifestaciones, etc) a los cuales asistíamos como público.

La observación externa se define como la percepción no mediada por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado.¹⁰

La **observación participante**. En este caso, la observación y obtención de datos se realizaba a través de nuestra participación activa en asambleas y reuniones de colectivos vecinales, así como la organización conjunta de actividades. Esta herramienta se dio principalmente en el caso de Castellar-L’Oliveral, donde estuvimos asistiendo a las reuniones de la asociación de vecinos durante varios meses y con quiénes organizamos las jornadas *La Trobada de la València Sud* en mayo de 2017.

Se llama observación participante cuando el propio investigador toma parte en la acción que desea observar ¹¹

Entrevistas en profundidad y conversaciones informales con vecinos, agentes locales y técnicos. Las entrevistas y conversaciones fueron en algunos casos planeadas (sobre todo en el caso de los técnicos) y en otros espontáneas. No se grabaron en ningún caso, a veces por decisión propia y otras por imposibilidad técnica.

La entrevista es una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y respuestas orientadas a una temática u objetivos específicos. Puede ser estructurada, cuando se sigue escrupulosamente un cuestionario, semiestructurada, cuando hay un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla, o pue de ser a profundidad, si la entrevista es personal, directa y no estructurada, la indagación es exhaustiva e instaura un espacio abierto de comunicación que permite que el entrevistado hable libremente, controlando él

9 LÓPEZ, Rubén, SAN CRISTOBAL Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya

10 LÓPEZ, Rubén, SAN CRISTOBAL Úrsula, ibíd.

11 LÓPEZ, Rubén, SAN CRISTOBAL Úrsula, ibíd.

mismo los tiempos y temáticas abordadas y expresando en forma detallada sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema.¹²

Grupos de discusión. Se organizaron durante las jornadas de Castellar-L'Oliveral varios grupos de trabajo así como mesas redondas (con un formato que permitía una interacción real entre invitados y participantes) y una sesión de trabajo interno con la asociación de Castellar-L'Oliveral dinamizado por un estudio de sociología. En cuanto a los grupos de trabajo que tuvieron lugar en Castellar-L'Oliveral, algunos abordaban temáticas específicas del lugar y otros temáticas comunes a otras zonas de de Valencia como eran La Punta y Campanar. Todos los grupos de trabajo así como el taller interno fueron grabados para su posterior difusión en el caso de los primeros y análisis y reflexión para el segundo.

El grupo focal o de discusión es una representación a escala de un grupo social. Permite observar cómo se origina, debate o acepta lo que un grupo opina y piensa sobre un tema determinado.¹³

La organización de las Jornadas fueron muy productivas para el proceso de investigación y la recopilación de información específica ya que permitieron invitar a expertos a dar ponencias sobre los temas que interesaban en primer lugar a la comunidad local y en segundo lugar a temas específicos de este proyecto (es el caso de la ponencia de Joan Olmos, Doctor Ingeniero de Caminos, *60 anys d'infraestructures des de la desfeta*), generaron encuentros entre vecinos y agentes locales y permitieron también estrechar vínculos personales que contribuyeron a un grado de implicación creciente. Todas las ponencias y actividades de las jornadas fueron registradas para su posterior difusión y estudio.

Finalmente y de forma paralela, la investigación de campo se materializó también en la recopilación de documentación personal, archivos fotográficos y audiovisuales personales. Esa recopilación sucedió de forma simultánea a las etapas de investigación documental y observación pero éstas fueron absolutamente necesarias para la obtención de dichos materiales.

Realización de un plan de trabajo para abordar la producción artística

Para la parte de producción de obra, se optó por la elaboración de un plan de trabajo que permitiese sistematizar, al menos algunos puntos de la puesta en marcha de las acciones y que fuera adaptándose a cada contexto.

12 LÓPEZ, Rubén, SAN CRISTOBAL Úrsula, *ibíd.*

13 LÓPEZ, Rubén, SAN CRISTOBAL Úrsula, *ibíd.*

Así, para cada producción podemos identificar seis partes: Investigación previa e ideación, planificación y preparación, ejecución, documentación, recopilación de reacciones y repercusiones, valoración de la acción.

La **investigación previa** está relacionada con las herramientas descritas anteriormente en los apartados relativos a la investigación documental e investigación de campo. **La ideación** se producía a través del análisis y valoración de los datos y archivos obtenidos y pasaba por diferentes niveles de consensos con los públicos específicos en función de cada intervención.

Luego, **la planificación y la preparación de la intervención** fueron fundamentales para llevar a cabo con éxito cada una de éstas y abarcaban desde la localización del soporte, los recursos materiales hasta los recursos humanos.

La ejecución necesitaba de una planificación específica y debía haber sido debidamente preparada en la fase anterior para evitar cualquier imprevisto que pudiese arriesgar su fracaso.

La documentación de la acción y pieza se realizaba en tres tiempos: durante la acción, al día siguiente a primera hora de la mañana y finalmente a última hora de la tarde.

Se procedía en los días siguientes a la intervención a la **recopilación de las reacciones individuales y colectivas** en redes sociales sobre todo además de las repercusiones de la intervención en medios generales y especializados. Esta recopilación se hacía con el fin de analizar la respuesta de los públicos a dicha intervención y relacionarla con la consecución o no de los objetivos propuestos.

Finalmente realizaba **una valoración de cada intervención** en la totalidad del proceso, haciendo un balance entre los puntos positivos y negativos que pondremos en relación con el avance de nuestro marco teórico con el fin de detectar los puntos en lo que el avance teórico y referencial pudiese enriquecer la práctica futura.

Observar, reflexionar y conceptualizar la práctica

Tras la realización del proyecto aquí presentado, desde la investigación previa, la construcción de su marco teórico-referencial y finalmente de su parte práctica, se trató de observar y reflexionar sobre el proceso y sus resultados. Por un lado se analizó el proceso y sus resultados en relación a la experiencia en sí misma y a los objetivos planteados al principio de proyecto. Por otro lado, se puso en relación la práctica con el marco teórico-referencial con el fin de conceptualizar algunos elementos de nuestra práctica, “ponerle nombre a las

cosas". Ambos acercamientos permitieron valorar de forma exhaustiva el proyecto además de abrir nuevas metas a la acción artística.

4. EL CONTEXTO

Detengámonos a mirar el contexto urbano actual global. Sin necesidad de profundizar demasiado, parece fácil constatar la creciente homogeneización de las prácticas arquitectónicas, urbanísticas y territoriales. El funcionalismo arquitectónico acompañado de una especulación privada sin límite ha contribuido a crear ciudades contemporáneas cada vez más homogéneas, con el rascacielos como figura central de dicho desarrollo urbanístico (ya sea en términos de arquitectura de poder o de arquitectura masiva de viviendas).¹⁴ Las urbes resultantes de esa tendencia no se asocian a ningún territorio o contexto real, son testimonio de una clara pérdida de identidades, no sólo en términos arquitectónicos y estéticos sino también en términos sociales y culturales. Son urbes descontextualizadas, cuya dinámica de expansión responde ante todo al modelo capitalista y conlleva la aparición de procesos de transformación paisajística y desterritorialización.

Los principales procesos de transformación paisajística y desterritorialización serían: la expansión del suelo ocupado por la urbanización, la transformación de los espacios agrarios y la construcción de infraestructuras. Desde el punto de vista cualitativo, el proceso de expansión de suelo urbanizado es seguramente el más importante en cuanto a las transformaciones que éste conlleva, sin que se produzca, paradójicamente, de forma paralela el crecimiento poblacional, dando lugar a una urbanización contemporánea extensa y de baja densidad. Además, este desarrollo urbano desenfrenado se nutre del uso de fuentes no renovables en nombre del desarrollo tecnológico occidental y de un supuesto progreso¹⁵ que producen a su vez modelos de crecimiento insostenibles. Este desarrollo urbano se sistematiza, se tipifica, reproduciendo una y otra vez el mismo modelo arquitectónico, produciendo así una fuerte pérdida de identidad territorial, dando lugar a ciudades y arquitecturas desterritorializadas, sin límites claros, con periferias que crecen cada vez más, y con ellas, las desigualdades sociales. Un caso claro en la actualidad serían las megaciudades del sur donde se produce la coexistencia de rascacielos y favelas.

Simultáneamente, otro proceso de transformación paisajística y desterritorialización sería la transformación de los espacios agrarios. En primer lugar, las zonas agrarias reducen su superficie, intensifican sus cultivos y obtienen beneficios económicos mayores, llevando a una homogeneización territorial

14 En ese sentido, aunque no las desarrollaremos aquí, es interesante retomar las ideas planteadas por Marc Augé en *No lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad* y por Rem Koolhaas en su libro *La Ciudad Génerica*.

15 Albelda, José. (2010). *Progreso, ¿Qué progreso?* Revista Ecología Política versión digital.

importante y produciendo una gran transformación paisajística. En segundo lugar, y como consecuencia de este primer punto, se puede constatar el abandono de los sistemas tradicionales de cultivo. Aquí ya no se trata únicamente de un cambio en los modelos de producción, sino que se produce también una pérdida de memoria, de la “memoria biocultural”, de los conocimientos tradicionales en relación al territorio del cual proceden.

Un tercer proceso de transformación paisajística y desterritorialización sería la construcción de infraestructuras y megaproyectos (autopistas, pantanos, red ferroviaria, etc.) que conllevan a la creación de no-lugares¹⁶. Este último punto es verdaderamente relevante dentro de los procesos de transformación territorial ya que produce cambios en la ocupación específica del territorio pero también produce cambios en las dinámicas territoriales a través de su uso (recalificación del suelo y aumento del suelo urbanizable y urbanizado, procesos especulativos, etc.).

El modelo de desarrollo contemporáneo lleva consigo la aparición de nuevas pobreza. Este modelo no está planteado para el bienestar y conlleva al aumento de las dificultades de vida en relación con las transformaciones del hábitat. Por un lado, existe una pobreza en términos de identidad. Los procesos desterritorializadores rompen con los conocimientos contextuales en todos los aspectos de la vida (arquitectónicos, urbanísticos, alimenticios, sociales, culturales, emocionales, lingüísticos, etc.). Además, incrementa la pobreza en relación a la calidad del hábitat y con ella, la vulnerabilidad biológica (crecimiento exponencial de las enfermedades), estructural (dificultades crecientes para la vida), soportes para la vida (escasez y polución del agua, el aire, y los alimentos), económica (crisis fiscal y financiera) y funcional (costes crecientes y congestión).

Por si fuera poco, estos procesos van además acompañados de un agotamiento de los recursos. El desarrollo de ciudades descontextualizadas y los sistemas de producción desterritorializados van de la mano de un modelo insostenible a todos los niveles. El petróleo barato se acaba, y con él, la sociedad tal y como la conocemos. Estamos entrando en una crisis ecológica global y una crisis de la ciudad y el territorio. Es el comienzo de una transición socioecológica y una vuelta a lo local, a la memoria biocultural, parece la única salida responsable.¹⁷

16 AUGÉ, Marc. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

17 En ese sentido, recomendamos lecturas como la de *Ética ecológica: propuestas para una reorientación* de Jorge Riechmann.

Llegados a este punto, es interesante dar un paso atrás y revisar este fenómeno desde la perspectiva modernidad/colonialismo. ¿Cómo eran los modelos urbanísticos previos al modelo contemporáneo? ¿De qué forma hemos ocupado el territorio desde la modernidad?

Previamente al inicio de la expansión imperial occidental, podíamos encontrar una auténtica constelación de tipologías de ciudades. Para entonces, ya fuera en Europa o en América Latina, las ciudades estaban pensadas y construidas en relación con las condiciones territoriales. Tenían en cuenta las condiciones físico-ambientales, la disponibilidad local de materiales, las tecnologías de construcción, las cosmovisiones, los sistemas filosóficos y religiones, los sistemas de organización social, los modos de vida y producción y las necesidades materiales y espirituales. Las urbes resultantes estaban territorializadas, seguían las reglas productivas y reproductivas del lugar produciendo así modelos sostenibles en los contextos en los que éstas se inscribían. Con el descubrimiento de América y la colonización, se exporta el modelo de ciudad británico y francés. La ciudad colonial es por lo tanto una ciudad descontextualizada que se implanta en un territorio ajeno en términos de dominación. Se impone un modelo (el colonizador) sobre otro (el colonizado), quedando este segundo subalterno y despreciado. A partir de ahí, se establece un nuevo mundo (el moderno) en el que se construye el hombre occidental “como sujeto de enunciación superior y patrón de supuesta validez universal, sustento filosófico por el que Occidente ha dictado y pretende seguir dictando las normas de toda la existencia humana mundial”.¹⁸ Así, tras la descolonización, los países ya no dominados en términos de gobiernos siguieron repitiendo estructuras y discursos propios de la hegemonía del modelo epistémico desplegado por Occidente. Los mecanismos de control ya no eran los represivos utilizados anteriormente, sino que pasaban por, entre otros, los modelos de construcción de las ciudades. La configuración de los espacios de la vida humana (las ciudades) dentro de ese modelo homogeneizador dictado por Occidente está estrechamente vinculado a la pérdida de identidad territorial que nombrábamos anteriormente. El mundo se globaliza, se homogeneiza y eso siempre a través de un filtro que, supuestamente universal, responde en realidad al modelo de hombre blanco, capitalista, militar, cristiano, patriarcal y heterosexual. Así la enunciación del sujeto moderno sólo puede entenderse en claves de dominación, colonización y jerarquías fuertes.

Podemos hablar de una colonialidad global cuya estructura es triangular: la

18 FARRÉS Yasser, MATARÁN Alberto. (2012). *Colonialidad Territorial: Para Analizar A Foucault En El Marco De La Desterritorialización De La Metrópoli*. Notas Desde La Habana. Tabula Rasa, (16), 139-159. Disponible en: <http://polis.revues.org/9891>

colonialidad del ser territorial, la colonialidad del saber territorial y la colonialidad del poder territorial. Estos tres aspectos de la colonialidad territorial responden siempre al esquema de dominación que subalterna al “ser no urbano” al “ser urbano”. El “ser urbano” descubrió al “ser no urbano” (le negó la existencia) (colonialidad del ser territorial); el saber del “ser urbano” es siempre más importante que el saber del “ser no urbano”, los saberes contextuales son despreciados antes los saberes producidos por la modernidad (colonialidad del saber territorial); el “ser urbano” será siempre el que define lo correcto y lo incorrecto sustentando así el poder de enunciación (colonialidad del poder territorial).

La subalternidad del “ser no urbano” se debe entre otras cosas a los diferentes mitos que alimentan un imaginario colectivo que la legitima. Por ejemplo, el mito generalizado del progreso basado en la idea de la superación y del crecimiento de económico¹⁹ y que encuentra aplicación en los dinámicas territoriales de carácter desarrollista. Otro mito sería la supuesta marginalidad de las agriculturas, de sectores del empresariado agrícola y del campesinado. Así, esta creencia ha permitido situar esta parte esencial de nuestra memoria biocultural “en clara desventaja con respecto a otros usos propios de la metrópolis contemporánea, donde el carácter no empresarial de gran parte de las agriculturas periurbanas (o por tamaño de parcela o por necesidades alimentarias) implica una mayor desconsideración si cabe de un uso del suelo desvinculado de la especulación financiera que domina la economía mundial.”²⁰ Las voces del territorio afectado son silenciadas en el imaginario colectivo, se despersionalizan y se les resta la importancia que tienen en la trama local. Su expulsión y destrucción las hace caer en el olvido (sin contar con las estrategias mediáticas que contribuyen de forma activa e interesada a su silencio), y con ellas, desaparece poco a poco la memoria del lugar provocando un desapego profundo del territorio.

Estamos ante una doble desvinculación del territorio. Una primera producida a través de la destrucción física del territorio con la implantación de un modelo de ciudad descontextualizada por su expansión y por las grandes infraestructuras que la acompañan, generando así la homogeneización de las prácticas arquitectónicas, urbanísticas y territoriales y la pérdida de referentes locales. Una segunda, en relación a esa subalternidad del “ser no urbano” grabada a fuego en el imaginario colectivo, que resta importancia a las dinámi-

19 FARRÉS Yasser, MATARÁN Alberto. *Íbid.*

20 ENTRENA Francisco. (1999). *La desterritorialización de las comunidades locales y su creciente consideración como unidades de desarrollo*. Revista De Desarrollo Rural Y Cooperativismo Agrario, (3), 29-42.

cas humanas y territoriales existentes fuera del desarrollo urbano y que deslegitima fuertemente las luchas que están asociadas a ellas. Esta doble desvinculación contribuye a la pérdida del lazo social²¹ y con ésta, a la naturalización del capitalismo y a su avance, considerando como normal y deseable la jerarquización que existe en relación al mercado sobre el territorio y las personas que lo habitan.

En ese sentido, el territorio valenciano es un claro ejemplo de esa doble desvinculación y de sus efectos. En los últimos cincuenta años, la huerta de Valencia ha retrocedido un 64%²², y lo ha hecho en nombre del progreso, de la seguridad ciudadana, del crecimiento poblacional, de la cultura, pero en realidad y sobre todo, en nombre de la especulación urbanística. Es necesario remontarse un poco en el tiempo para poder entender qué dinámicas se han ido estableciendo y han forjado las relaciones de poder que han estructurado el territorio valenciano, conllevando la desaparición progresiva de gran parte del suelo hortícola así como de la identidad que le era propia.

Como consecuencia de los cambios políticos e institucionales a raíz de la Guerra Civil, los órganos de decisión urbanística, entre otros, se trasladaron a la capital del Estado, conllevando una planificación descontextualizada. Resultante de aquel cambio político, el Plan General de Ordenación de Valencia y su Cinturón de 1946, muestran una influencia clara del urbanismo fascista italiano²³, planteando un modelo urbano radiocéntrico continuista con la morfología urbana de la ciudad preexistente, así como una ocupación muy intensiva del territorio, con una elevada densidad edificatoria.²⁴ El Plan en sí es relativamente modesto, de crecimiento contenido y una ideología aún muy tradicionalista, salvando durante un tiempo a la huerta de una posible edificación, enfocando el crecimiento a las tierras de secano. Sin embargo, será una catástrofe natural la que ejercerá de punto de inflexión en esa relación con el territorio.

El 14 de octubre de 1957 se abate sobre la comarca de l'Horta una de las riadas más destructivas de los dos últimos siglos. Rápidamente se crea una Comisión Técnica Especial con el fin de buscar soluciones a las catástrofes que

21 LATOUCHE Serge. (2016). La megamáquina. Razón tecnocientífica, razón económica y mito del progreso. Madrid: Días & Pons. p 78

22 <http://www.lavanguardia.com/local/valencia/20141023/54417235460/huerta-de-valencia-pierde-64-superficie-50-anos.html>

23 GAJA Fernando, BOIRA Josep Vicent. (1994). *Planeamiento y realidad urbana en la ciudad de Valencia (1939-1989)*. Revista Cuadernos de Geografía, (55), 63-89.

24 GAJA Fernando, BOIRA Josep Vicent. *Ibíd.*

ocasionan periódicamente las avenidas del Turia. Se plantean tres posibles soluciones, la *Solución Norte* (desvío del río por el norte y su conexión con el cauce del Barranc del Carraixet), *Solución Centro* (basada en la construcción de una presa a la altura de Villamarxant) y la *Solución Sur* (la creación de un nuevo cauce al sur de la ciudad). Un año más tarde, se opta por la *Solución Sur*, planteada como un proyecto estrictamente hidráulico pero que conllevó por sus dimensiones la necesidad de una revisión de todo el planeamiento. Así, se redactó la adaptación a la *Solución Sur* del Plan General dando lugar al Plan General de Ordenación Urbana (en adelante PGOU) de 1966, y un punto de no retorno en las transformaciones espaciales de la comarca de l'Horta. Esta obra supuso la transformación irreversible de una enorme superficie de huerta, además de la fragmentación de las áreas hortícolas al norte y al sur del nuevo cauce. A partir de ese momento, los proyectos de reordenación son consecuencia de algún tipo de acontecimiento, ya sea catastrófico, o lúdico, o vinculado a operaciones de grandes infraestructuras o sencillamente para resolver los déficits de los crecimientos desordenados, pero también y sobre todo, los proyectos de reordenación empiezan a estar sujetos a operaciones de carácter especulativo. En aquel momento, la simplificación de las formas está a la orden del día, los materiales como el acero y el hormigón invaden el mercado y se fomenta el culto al automóvil, al transporte privado. Las grandes infraestructuras son protagonistas del crecimiento económico y de la vertebración territorial. Así, empieza un profundo cambio en el paisaje valenciano. En paralelo a la aparición de grandes infraestructuras, tiene lugar la expansión de la ciudad, producida por el crecimiento demográfico y económico del momento, conllevando cambios estructurales importantes en la propia ciudad y en el espacio metropolitanos más inmediato. Así, la ciudad se acomoda en su tendencia a invadir el espacio agrícola circundante a modo de "mancha de aceite", incorporando además sistemas de gestión con mayor participación de iniciativa privada como es la Ley del Suelo de 1975. La ordenación urbanística del plan de 1966 tuvo una incidencia mucho más real que la del plan anterior, fue más extensiva en consumo de suelo y aún más intensiva en densidad edificatoria.

Veinte años tarde, en un contexto político que devuelve las competencias urbanísticas a los municipios, se empieza a redactar el nuevo PGOU.²⁵ En principio pensando para controlar la expansión de la ciudad, focalizándose sobre el suelo urbano existente y en teoría más respetuoso con el suelo agrícola a través de medidas austeras, el PGOU de 1988 se va flexibilizando conforme se redacta ante el cambio de coyuntura (*El quiqueno milagroso*, 1986 -1990) y el

25 En 1979, gobierna en Valencia la coalición del Partit Socialista del País València-PSOS y el Partit Comunista del País Valencià.

boom especulativo. El modelo que planteaba el PGOU de 1988 resultó ser excesivamente localista, imponiendo un plan de ámbito municipal sin ninguna coordinación a nivel territorial. Por otra parte, ese plan se caracterizaba por la facilidad con la que los ayuntamientos tenían para proponer la modificación puntual de su planeamiento o incluso su revisión acelerada y finalista para desarrollar proyectos urbanísticos con grave afección a la huerta. El desprecio por la huerta de los políticos que fueron apareciendo a posteriori con los cambios de Gobierno municipal sumado al deseo especulativo y a los políticos corruptos conllevaron una alta recalificación de suelo agrícola a urbanizable. Así se dieron grandes dramas como fueron las expropiaciones de tierra para la construcción de la Zona de Actuación Logística en La Punta (ZAL) (que veremos con un poco más de detalle más adelante en este trabajo en el apartado dedicado a la producción artística). Con el año 2000 y posteriores, llegó la fiebre de los macroproyectos urbanísticos, el espectáculo de la especulación, como el proyecto megalómano de *Sociópolis*, proyecto de un barrio de unas tres mil viviendas de protección oficial ideado por arquitectos de referencia, ubicado sobre la huerta de La Torre, y paralizado por la explosión de la burbuja inmobiliaria, dejando en su lugar numerosos descampados. No obstante, desde los años 70, empiezan a gestarse movilizaciones ciudadanas sobre el tema, se inician las luchas, hay una toma de conciencia y un deseo de paralizar esa fiebre capitalista que está destruyendo y desmembrando un territorio con alto valor ambiental, social e identitario. Algunas se ganan (El Saler)²⁶ y el viejo cauce del río Turia²⁷ y otras se pierden, como La Punta. Aparece el fenómeno de los *Salvem*²⁸ que tanto caracteriza a día de hoy la lucha en Valencia y las grandes plataformas.²⁹ Esa movilización creciente es la que salvará 415 hectáreas de suelo hortícola sobre el cual se habían proyectado 17 000 viviendas y nuevas infraestructuras con el nuevo PGOU del 2015. La campaña “Horta és

26 La Universitat de València dedica actualmente una exposición, *EL SALER PER AL POBLE, ARA! El poder de la ciutadania en la transformació responsable del paisatge i del territori*, que rememora el éxito de *El Saler per al poble*, uno de los primeros movimientos ciudadanos de España, que en los años setenta consiguió paralizar una urbanización que hubiera acabado con la Devesa de El Saler, y reivindica los retos que todavía quedan para este Parque Natural.

27 Una vez desviado el río Turia hacia las afueras de Valencia tras la gran riada de 1957, el gobierno franquista proyectó construir en el antiguo cauce una gran autopista urbana que atravesara toda la ciudad. La gran movilización ciudadana que se produjo a mediados de los años setenta en contra de este proyecto, organizada en torno a la campaña cívica “El llit del Túria és nostre i el volem verd”, consiguió paralizarlo.

28 Para más información sobre el fenómeno de los *Salvem* en Valencia: González Collantes, C. (2005). *Moviments socials i defensa del patrimoni a la ciutat de València: el cas dels Salvem*. Editorial Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/54551>.

29 En relación a ese tema fue muy interesante la exposición que inauguró en 2016 el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) inauguró la exposición *Testigos de la Ciudad. Activismos Políticos y Culturales en la Comunidad Valenciana que recorría más de 40 años de lucha urbana desde principios de los años 70 hasta hoy*.

Futur³⁰ consigue paralizar el nuevo Plan General impulsado por la mayoría absoluta del Partido Popular.

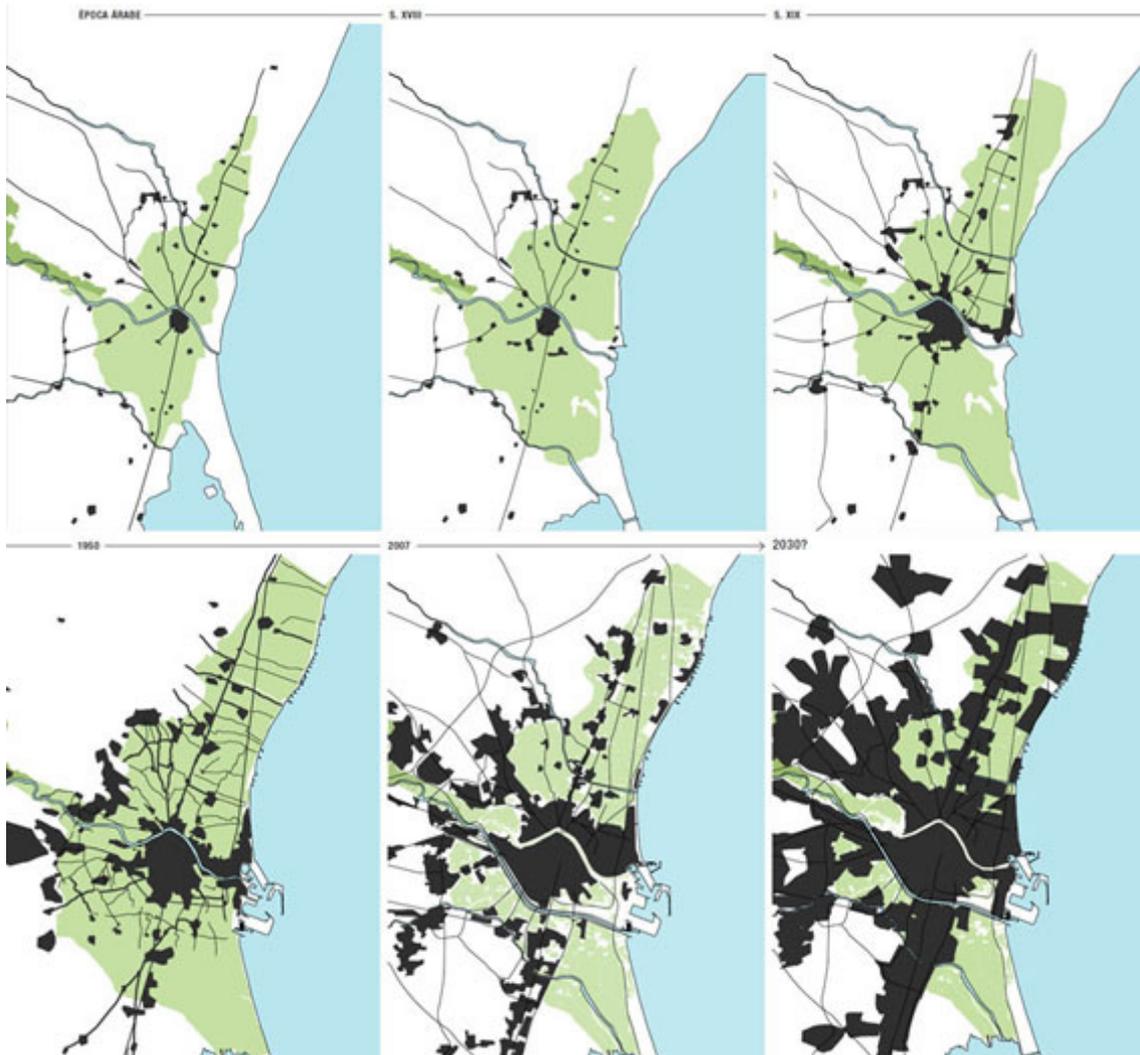


Figura 10: Evolución del área metropolitana. El asentamiento urbano: previsión de crecimiento.

Fuente: Documento del PATH

Llegados al contexto actual con un nuevo cambio de Gobierno local³¹, cabe esperar que de la Historia uno aprenda. Sí es cierto que podemos observar un cambio progresivo en la relación de la Administración con el territorio, al menos en el discurso, cosa que dado el menosprecio existente hasta ahora, no es nada despreciable. No obstante, el camino es largo y las malas manías

30 Enric Llopis relata de forma muy detallada todo el proceso de la campaña *Horta és Futur* en su libro *La Batalla de l'Horta*. LLOPIS, Enric. (2016). *La Batalla de l'Horta, cinc dècades de resistència silenciada*. Valencia: Sembra Llibres.

31 Actualmente ejerce de alcalde-presidente del municipio Joan Ribó (Compromís) con el apoyo de PSPV-PSOE y València en Comú.

son difíciles de modificar. Así, a día de hoy, después de todo, los medios siguen dando malas noticias para el territorio y su cuidado: un posible recinto de macroconcertos en la ZAL, una propuesta de ampliación del Bioparc en la Partida del Pouet en Campanar o el traspaso del 40% de los suelos del PAI de Benimaclet del BBVA a una gran promotora privada para la ejecución de viviendas en unos terrenos que podrían haber sido la clave para una transición huerta-ciudad más respetuosa e inclusiva.³²

Parece necesario pues, seguir denunciando y concienciando. Parece necesario, recordar y hacerlo juntas, los lugares, las vidas, los dramas y las luchas. Ya que, por lo visto, todavía no las recordamos con la suficiente intensidad. Así planteamos contribuir a la construcción del relato de la lucha a través de las herramientas que manejamos, las propias de la prácticas artística. Veremos a continuación cómo la práctica artística ha podido acercarse desde la honestidad y respeto a relatos silenciados y ha construido junto a las personas que los habitan formas de contárselos al mundo.

32 <http://www.levante-emv.com/economia/2017/07/14/bbva-traspasa-metrovacesa-suelo-600/1593047.html>

5. MARCO TEÓRICO

Lucy Lippard habla de una “amnesia social”³³ causada por la pérdida del lugar, entendiendo lugar como “emplazamiento social con un contenido humano”³⁴ y establece una relación directa entre esa pérdida de lugar y el contexto ecológico catastrófico en que el mundo se está transformando. Así, detecta la urgente necesidad de plantear la práctica artística como posible herramienta para hacer frente a dicha amnesia y que permita de alguna manera devolver el lugar a las personas, enraizarlas de nuevo en un mundo que están perdiendo. Lucy Lippard apuesta por un arte que se vincula con el lugar, que lo investiga y que se compromete con la realidad social para hablar de ésta, a través de la reactivación de los recuerdos personales individuales y colectivos. Un arte que trae la memoria al lugar explorando los vínculos que existen en tiempo presente y pasado para volver a imaginarlo juntos. Una práctica artística ubicada en el espacio público, optando por una relación directa con el público sin intermediarios³⁵, que cuestiona un arte público convencional producto de las instituciones y que legitima por norma general los discursos dominantes. Lucy Lippard define de este modo el arte público como “cualquier obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien y con quien ha sido realizada, respetando la comunidad y el medio. El resto es obra privada.”³⁶ Es cuestión de dejar atrás la desvinculación generalizada de la producción artística de las problemáticas sociales y proponer un trabajo de tipo político de acuerdo con una concepción ampliada del trabajo “estético” y que establezca vínculos con la realidad directa y sus problemáticas.

El arte, al igual que la vida, debe repolitizarse y trabajar con lo real, fomentando el reencuentro de la creación y lo político. Es importante, no asociar la repolitización de la práctica artística únicamente a las temáticas que trata, sino, y sobre todo a “su modo de estar” en el mundo. No se trata ya de plantear un arte comprometido con lo real sino un arte implicado en lo real. Así, Marina Garcés plantea esa diferenciación entre el compromiso y la implicación en términos de “honestidad con lo real”³⁷. La práctica artística debe de tra-

33 LIPPARD Lucy. (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 51-71.

34 LIPPARD Lucy. *Ibíd.*

35 ARDENNE, Paul. (2002). *Un Art Contextuel : Création Artistique En Milieu Urbain, En Situation, D'intervention, De Participation*.

36 LIPPARD Lucy. *Ibíd.*

37 GARCÉS, Marina. (2013). *Un mundo Común*. Barcelona : Edicions Bellaterra.

tar lo real de forma honesta repensando su relación con la realidad, sumando a sus ya existentes modos de representar y modos de intervenir, los modos de tratar. El artista debe aprender a cómo tratar la realidad, con la realidad misma e implicarse de lleno en ésta. Pasamos entonces de trabajar sobre la realidad considerándola un campo de intereses del cual extraer elementos a representar a considerarla como campo de batalla en el cual implicarnos y exponeros. De esta forma, el artista deja el compromiso atrás como condición creadora que lo coloca en una posición distante y unilateral como una “decisión de una voluntad separada que interviene sobre el mundo”³⁸. El artista opta así por dejarse afectar por el mundo, descubriéndose de pronto implicado en él.³⁹ Otro matiz a rescatar que diferencia el compromiso de la implicación, es el carácter violento de ésta última. Implicarse es salir de la anestesia dominante, es buscar alterar el mapa general de la realidad y “violentar la validez de sus coordenadas”⁴⁰, o como lo comentábamos anteriormente, plantear otro modo de estar en el mundo y otros modos de tratar la realidad. Se trata más de hacer realidad que de buscar representarla y para ello es imprescindible dejarse afectar por ella, aprendiendo y pensando de forma situada. Así, la práctica artística debe de pasar por un proceso de implicación real para generar modos de respuesta a una realidad que nos es impuesta y contribuir quizás, no tanto (o no de forma directa) a transformarla, sino a hacerla transformable. La práctica artística tiene la capacidad de proporcionar herramientas visuales así como procesuales para hacer inteligibles las distintas realidades que coexisten y cuestionar con éstas el actual sentido del mundo. El arte puede, en ocasiones servir para “interrumpir el sentido del mundo”, dar voz y visibilidad a quienes suelen ser obviados, rescatar los relatos olvidados, exponer contradicciones y forzar una toma de consciencia.⁴¹

El artista, en un acto de empatía y humildad, “posibilita una vía de expresión y sensibilización, de autoconocimiento individual o colectivos”⁴² generando así, signos ni alienantes, ni cosificadores, aptos para la construcción colectiva de sentido así como medios de autorrepresentación fácilmente apropiables por parte de los públicos específicos de cada proyecto. Dicha empatía no es condescendiente, sino que la necesaria exposición que comentábamos antes, del conocimiento y entendimiento del contexto al que nos acercamos. El artista implicado experimenta una inquietud que busca compartir y trans-

38 GARCÉS, Marina. *Ibíd.*

39 GARCÉS, Marina. *Ibíd.*

40 GARCÉS, Marina. *Ibíd.*

41 GARCÉS, Marina. *Ibíd.*

42 BLANCO Paloma. (2005). *Prácticas colaborativas en la España de los noventa*. Revista De-sacuerdos, (2), 188-205

mitir con los diferentes públicos de su práctica. No es cuestión de rescatar al espectador “provocando su incorporación a una supuesta comunidad o su participación en un evento colectivo, como tantas veces ocurre hoy en el espacio público y en las prácticas artísticas”⁴³, éste no necesita ser salvado, ni tampoco a ese otro espectador que desconoce la causa de la que estamos hablando, no tenemos que salvarlos, no lo necesitan. Lo que sí necesitamos es “conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el mundo enfrente, aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros.”⁴⁴ Estar en el mundo juntos para poder ser honestos en nuestras representaciones y discursos. El artista que trabaja con comunidades específicas y en el espacio público debe ser honesto y responsable para no caer en la cosificación de dichas comunidades. Para ello, es fundamental involucrarnos de lleno, conocer y respetar todas las partes y ser conscientes de en qué medida nuestro trabajo puede afectarlas.

Aunque los grados de implicación del artista dependen siempre del contexto y de los formatos con los que trabaja, no concebimos como implicadas (pero sí comprometidas) las prácticas que utilizan las comunidades y contextos como meras referencias retóricas y en las que el artista no se plantea profundizar los vínculos con los públicos específicos (como podría darse en un proyecto fotográfico que se encarga de retratar un comunidad marginal que está en el centro de un debate político, por ejemplo). De igual manera, las prácticas artísticas que, deseosas de vincularse a los movimientos sociales y a sus luchas limitan su labor a la decoración de manifestaciones “o simple labor de agitación y propaganda o animación cultural domesticada.”⁴⁵ La politización del arte pasa también por la politización de sus prácticas, de sus modos de producción y existe una necesidad real de generar nuevas dinámicas de relación y trabajo con los agentes sociales implicados en proyectos artísticos políticos que se quieren colaborativos. La escucha y los cuidados deben estar en el centro de la acción colectiva que pretende promover el artista. De esta manera, el arte puede ser útil para una comunidad y sus luchas. El artista se vuelve medio de expresión de todo un grupo social, desarrollando proyectos conjuntos a través de diversos consensos. Los públicos específicos colaboran en la realización de la obra resolviendo junto al artista el simbolismo visual que actuará como soporte de discurso colectivo. El artista es sensible a los asuntos y necesidades comunitarios y escucha a las personas “con el fin de encontrar el mejor camino que conectase la angustia privada y la imagen pública”.⁴⁶

43 GARCÉS, Marina. *Ibíd.*

44 GARCÉS, Marina. *Ibíd.*

45 HOLMES Brian. (2001). *No doblar: desplegar*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 273-280.

46 HOLMES Brian. *Ibíd.*

La práctica artística no sustituye la acción directa pura de la militancia, que tiene una función esencialmente pragmática (bloquear, inmovilizar, destruir), pero la apoya y permite generar otros dispositivos de resistencia y lucha: grupos de apoyo, talleres, la incorporación de nuevos segmentos del público específico, nuevos modos de difusión, invasión simbólica del espacio público. Todo elemento o proceso creado para la problemática en cuestión es el resultado de una co-creación entre el artista y la comunidad específica y permite generar nuevas imágenes que se proyectan en la consciencia pública enriqueciendo los imaginarios colectivos. Podemos hablar de representación directa.⁴⁷

Lucy Lippard asocia este tipo de prácticas a la figura del artista activista cuya práctica “se contextualiza en situaciones locales, globales y el público se convierte en participante activo.”⁴⁸ El artista activista de Lippard apuesta por una producción de significados consensuada con el público y acaba desarrollando capacidades normalmente no asociadas al campo artístico.⁴⁹ Su práctica es multidisciplinar, no suele ceñirse a un formato concreto de antemano y asume en su modo de producción y difusión múltiples habilidades propios a las ciencias sociales y ciencias de la comunicación. Paloma Blanco asocia la labor de este tipo de artista a fomentar la comunicación y el compromiso activo con las comunidades con las que trabaja.⁵⁰

El tipo de relación que establece el artista con dichas comunidades y públicos conlleva a la desaparición del protagonismo central del artista como creador de objetos para darle especial importancia a los métodos de producción y distribución del trabajo, su difusión y a los espacios relacionales que genera el artista junto al colectivo implicado. La práctica se vuelve colectiva en su proceso dando lugar a una “fusión entre el artista y los movimientos sociales trabajando mano a mano buscando articular modos de intervención en función de las necesidades de los diferentes agentes y sectores implicados.”⁵¹ Así, lo que se pretende es producir herramientas más que objetos, signos abiertos de fácil apropiación que permitan acompañar las luchas y abrir la posibilidad de man-

47 HOLMES Brian. *Ibíd.*

48 LIPPARD Lucy. (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde prodríamos estar.* En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 51-71.

49 FELSHIN Nina. (2001). *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo.* En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-94.

50 BLANCO Paloma. (2005). *Prácticas colaborativas en la España de los noventa.* Revista *Desacuerdos*, (2), 188-205.

51 BLANCO Paloma. *Ibíd.*

tener conversaciones y debates sobre las problemáticas abordadas. La obra artística se vuelve proceso y acontecimiento, pero sobre todo se convierte en un espacio de encuentro. Un lugar donde estar juntos y pensarnos juntos (y politizarlos juntos). Nicolas Bourriaud plantea la obra de arte, no como un objeto a adquirir sino como una “duración vivida”, una apertura a una discusión ilimitada. La concibe como un “intersticio social”, como “un espacio de relaciones humanas que insertándose más o menos abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio.”⁵² El encuentro y el intercambio en este tipo de prácticas sucede a lo largo de todo el proceso, desde la co-creación junto a las comunidades implicadas hasta la exposición y difusión de la obra (sea cual sea el formato que adopte) hacia públicos ya involucrados o nuevos públicos. Los públicos se reconocen en la obra y su proceso, se proyectan en ella y la hacen suya de forma colectiva o individual (aunque siempre con una actitud volcada a lo colectivo) y se genera un efecto de autoconvocatoria, en la que no hay ni consumidores, ni espectadores, ni especialistas, sino una toma de posición colectiva que busca desarticular la realidad dominante.

Esa toma de posición colectiva es justo relacionarla con el anonimato.⁵³ Pero cuando hablamos de anonimato no lo pensamos como un signo de indeterminación o como una falta, un miedo a entrar a escena. Al contrario, entendemos el anonimato, en este caso como el terreno de la intersubjetividad, un estado obligatoriamente pensado desde la colectividad, con su fuerza, su riqueza y su honestidad. Así, parece casi natural situar las prácticas relacionadas con el anonimato fuera de los espacios convencionales, en el espacio público, en las manifestaciones colectivas y también en relación con los medios de comunicación de masas. Es habitual que estas prácticas integren la cobertura de los medios de comunicación del proceso o parte de éste como parte integral de la obra. Los medios de comunicación ejercen de canal para el mensaje lanzado desde la problemática tratada y garantiza a la obra (y con ésta a la causa) un público amplio, diverso y ajeno al mundo del arte o a la comunidad emisora del mensaje. Esto permite alcanzar un espectro más amplio de receptores y con ellos activar y reactivar diversos frentes de debate. El empleo indirecto de los medios de comunicación permiten a su vez legitimar las luchas y las realidades que suele ser obviadas, además de poder en ocasiones generar elementos de presión real sobre las administraciones locales. No obstante, la repercusión mediática de estas prácticas sirve sobre todo para estimular la conciencia colectiva, poner en el centro realidades invisibilizadas por el relato dominante y traer a debate problemáticas sociales al espacio colectivo.

52 BOURRIAUD Nicolas. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A..

53 GARCÉS, Marina. (2013). *Un mundo Común*. Barcelona : Edicions Bellaterra.

Una pregunta que asalta siempre las mentes ante prácticas de este tipo es la relativa a la efectividad y repercusión real de éstas. Efectividad en cuanto a construir estrategias reales para la intervención (y no quedarse en el plano del simulacro), a la capacidad de generar cambios en la realidad junto a las comunidades implicadas así como su capacidad de resistencia a ser reabsorbidas y neutralizadas por la institución o por la industria cultural. Paloma Blanco⁵⁴ plantea varios niveles de efectividad para evaluar una práctica de este tipo. En un primer nivel distinguiríamos la efectividad táctica de la estratégica, y en un segundo nivel, para cada una de ellas, la efectividad política y la efectividad estética. Para abordar ambos niveles, recurriremos en primer lugar a las definiciones que plantea Michel de Certeau para los términos de “táctica” y “estrategia”. Por un lado, Michel de Certeau define la táctica como “la acción calculada determinada por la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña.” Además, esta segunda en relación a la primera “no cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Opera golpe a golpe. Aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, dado que no cuenta con una base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas.”⁵⁵ La táctica “necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario.” Por otro lado, la estrategia sería el “cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde el momento en que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera).”⁵⁶

Así, cuando trasladamos la táctica al campo de la efectividad, la efectividad táctica es la primera en poder ser observada, es propia del corto plazo, del impacto. Por ejemplo, en un caso en el que solicita la colaboración de un artista para realizar la señalización de un peligro de desalojo de una comunidad de

54 BLANCO Paloma. (2005). *Prácticas colaborativas en la España de los noventa*. Revista *Desacuerdos*, (2), 188-205.

55 DE CERTEAU Michel. (2001). *De las prácticas cotidianas de oposición*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-94.

56 DE CERTEAU Michel. *Ibid.*

vecinos por especulación, la efectividad táctica política se relacionará con la repercusión de dicha problemática y su difusión así como de la paralización temporal del desalojo. Su efectividad estética vendrá dada por los criterios formales y artísticos (la simbología empleada, el carácter performativo, etc.) empleados para su realización.

En contrapartida, el rendimiento de la efectividad estratégica tendrá que ver, en cuanto a la perspectiva política, con haber generado posibles dinámicas en la comunidad implicada en el largo plazo. Volviendo al ejemplo del edificio en situación de desalojo, una efectividad estratégica política sería la que da lugar a la aparición de una red de apoyo vecinal con el objetivo de dar una respuesta colectiva y más o menos sistemática a nuevos desalojos. En la misma línea, la efectividad estratégica estética sería la capacidad que desarrolla un proyecto de “influir en la construcción de un pensamiento estético que legitime y refuerce este tipo de prácticas, otorgándoles mayores apoyos y consiguiendo que un número creciente de artistas se interesen por este campo.”⁵⁷ Teniendo en cuenta la complejidad que supone actuar en un contexto determinado junto a una comunidad de personas concreta, nos es imposible plantear un modelo sistemático para evaluar la efectividad de un proyecto. De hecho, consideramos que en función del proyecto, no todas las efectividades son necesarias para asumir la efectividad del mismo. Cada proyecto se moverá entre unas y otras sin que la falta de alguna conllevara a la descalificación del trabajo. No obstante, sí nos vemos en la obligación de establecer unos mínimos más en términos de efectividad política y estética que de efectividad táctica y estratégica para considerar que un proyecto forma parte de las prácticas que estamos analizando. Es importante que cada contexto de intervención sea consciente de sus límites, ya sea a la hora de plantear el proyecto como a la hora de evaluar sus repercusiones.

Luego, el éxito de estas prácticas se puede medir no sólo en relación a sus límites de actuación sobre un contexto en concreto sino también en relación a los peligros que la práctica consigue evitar para sí misma. Si el arte en contexto puede ser una buena herramienta para contribuir al despertar de la conciencia política, corre siempre un gran peligro de instrumentalización por parte de las estructuras de poder públicas y privadas convirtiéndolo así en un paliativo social⁵⁸ apto para apagar fuegos y tapar la miseria, asegurando el éxito del mantenimiento del sistema capitalista que depende “no de la eliminación

57 BLANCO Paloma. (2005). *Prácticas colaborativas en la España de los noventa*. Revista *Desacuerdos*, (2), 188-205.

58 FREYBERGER Gisele. (2016). *El arte como paliativo social. Limitaciones y fracasos de la intervención artística en las periferias de São Paulo, (Brasil)*. En: ARICÓ Giuseppe, MANSILLA José A., STANCHIERI Marco Luca (coord.). *Barrios corsarios. Memoria histórica, luchas urbanas y cambio social en los márgenes de la ciudad neoliberal*, 197-214.

del disenso sino de su institucionalización” ya que, “el orden dominante trabaja para incorporar el disenso, institucionalarlo, transformarlo en un modo que confirme el statu quo o que retarde el cambio a una velocidad aceptable, fácilmente asimilable.”⁵⁹ Los ejemplos son numerosos, desde la intervención estético-artística en contextos urbanos deprimidos a los proyectos participativos que camuflan herramientas de control cada más sutiles a través de la apropiación de ciertos discursos antagónicos por parte del poder.⁶⁰

Llegados a este punto nos parece importante retomar lo que planteaba Marina Garcés acerca del poder de transformación que tenía la implicación del sujeto sobre la realidad, en cuanto a su capacidad de hacerla transformable antes de querer transformarla.⁶¹ Así, nos parece relevante poner esta idea en relación con el tipo de práctica artística que estamos analizando, dado que este enfoque nos parece más interesante y más humilde que el de medir la repercusión de un proyecto de este tipo en causas y efectos (aunque muy necesaria y a realizar en la medida de lo posible pero no de forma dogmática). La práctica artística puede entonces generar los espacios de encuentros entre públicos, en torno a problemáticas concretas creando las condiciones para una politización de la vida que permita abordar un posible proyecto de cambio social. La práctica artística podría de esta forma, rasgar la realidad dominante para dar cabida a los relatos ocultos y “conjurar este olvido para combatir el poder”.

59 BLANCO Paloma. (2005). *Prácticas colaborativas en la España de los noventa*. Revista De-sacuerdos, (2), 188-205.

60 DELGADO Manuel. (2016). *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid: Los libros de la catarata.

61 GARCÉS, Marina. (2013). *Un mundo Común*. Barcelona : Edicions Bellaterra.

6. MARCO REFERENCIAL

A continuación presentaremos algunos de los referentes artísticos que han acompañado nuestro trabajo. Éstos son el Grupo de Arte Callejero (en adelante, GAC), Gran Fury, Krzysztof Wodiczko, Ne Pas Plier, el Labofii, Democracia y Loraine Leeson. En algunos casos, el interés por el referente proviene de su obra en general y sus dinámicas de producción, otras veces, haremos hincapié en uno o dos proyectos en concreto.

EL GAC

El GAC es un colectivo artístico activista argentino cuyo nombre empezó a sonar a finales de los noventa, cuando el grupo se conforma y decide trabajar desde la práctica artística en el espacio público desdibujando los límites entre el Arte y la militancia, hablando siempre desde el lugar de la denuncia, de la subversión y de la insumisión ante un relato dominante que aniquila en tiempo presente y pasado (la memoria colectiva) a todo aquel que no camina hacia sus mismos intereses ideológicos, políticos y económicos.

En ese sentido, el GAC ha trabajado intensamente durante veinte años temas como son el terrorismo de Estado, sus mecanismos y consecuencias, la problemática de la memoria colectiva, sus desviaciones y representaciones en el espacio público, la violencia policial como violencia institucional así como la violencia capitalista.

Así, en proyectos como *Carteles viales* (1998), *Juicio y Castigo* (1999) el GAC plantea a través de la tergiversación del código de la señalética, apelar a la justicia y a una memoria histórica encubierta en el espacio público. Recordar de la mano de los colectivos que luchan, como son H.I.J.O.S. o Las Madres de la Plaza de Mayo, el terror y la represión que existieron durante la dictadura.



Figuras 11 y 12: *Juicio y castigo*, Grupo de Arte Callejero, 1999

El GAC denuncia y visibiliza a través de señales que coloca en el espacio público, los lugares que fueron escenario de violencia así como el domicilio de los que la ejercían y que fueron mantenidos a salvo de la memoria colectiva por los poderes que generan dispositivos de control social a través del olvido y del miedo. De esta forma, el GAC pone muchas cosas sobre la mesa. Por un lado, recuerda que ellos mataron aquí (espacio público o centros clandestinos de detención), por otro, recuerda a los que murieron y/o desaparecieron, pero también a los que utilizaron a estos últimos y a los lugares en lo que murieron para generar terror, control y legitimar así dispositivos de represión aún más potentes. Así, el GAC se suma al movimiento de los escraches en todo su proceso, desde las *Mesas de Escraches* (Iniciativas barriales en las que se mapeaban por barrios los puntos a señalar durante los escraches) hasta los escraches en sí. Lo plantean como una “justicia de lo cotidiano”, a través de la cual tratan de conectar la práctica artística con la lucha contra la impunidad de la dictadura irrumpiendo, a través del acontecimiento del escrache, en la cotidianidad de los barrios donde suceden. Deciden generar denuncia y memoria colectiva desde la base y para la base, romper con la inercia de una ciudad que parece haber olvidado que fue el escenario de la barbarie. El GAC invade el espacio público para recordar pero también para volverlo a pensar y sus señales (escraches) evolucionan y se van poco a poco complementando con mapas. En *Aquí viven genocidas* (2001), las acciones y señales son acompañadas de mapas que también intervienen el espacio público.



Figura 13: *Aquí viven genocidas*, Grupo de Arte Callejero, 2001

Evidenciar el terror a través de la figura de las víctimas es una estrategia que el GAC ha utilizado también para hablar del terrorismo de Estado, poniéndole nombres, apellidos y caras a las víctimas desaparecidas, torturadas y asesinadas por la dictadura. En 1999, los bancos de la Facultad de Derecho se llenaron

de carteles en los cuales se recordaban víctimas el nombre, función y fecha de desaparición. Más adelante, a partir del 2012, se llevaron a cabo acciones como las de *Presentes* (2012) en las que se encolan los retratos de los desaparecidos. Estas acciones buscan homenajear a las víctimas y con sus nombres y rostros, luchando contra el olvido, de ellas y de la barbarie.



Figuras 14 y 15: *Presentes*, Grupo de Arte Callejero, 2012

Posteriormente, el GAC muestra cómo, asociadas al desarrollo de la ciudad neoliberal, la criminalización de la pobreza y el desplazamiento de las poblaciones de las clases más bajas van de la mano. El GAC las denuncia en tiempo presente, no recurre esta vez a la memoria, sino a un presente injusto y agresivo que está sucediendo. Lo que denuncia esta vez es más sutil, más silencioso. La dinámica liberal asociada al desarrollo de una ciudad genera una violencia que actúa sobre las clases más pobres, y lo hace de una forma más o menos legitimada gracias a la demonización de éstas, a la creación de un imaginario colectivo que las condena, haciendo así más fácil su posible marginalización, su abandono y su desplazamiento forzoso. Además la criminalización de las clases bajas que va obligatoriamente asociada al discurso del miedo permite que los dispositivos de control del Estado invadan de nuevo el espacio público. En este sentido el GAC tiene proyectos muy interesantes como fue el despliegue una bandelora de 20 metros en los silos de Puerto Matadero durante el Festival de la Luz organizado por el Gobierno de la Ciudad, autor de los desalojos violentos del Padelai. La bandelora cuya inscripción decía *Festival del desalojo y la represión* (2003) fue desplegada durante las actividades de cierre del festival y aguantó un par de días. Esta acción está vinculada a otra acción realizada en la muestra Arte en Progresión en el Centro Cultural San Martín. Ya que el Padelai fue desalojado por el Gobierno de la Ciudad para la creación de la nueva sede del Centro Cultural España en Buenos Aires, en este caso se pasó una encuesta específicamente a la comunidad artística (se había utilizado anteriormente le encuesta como acción para otro desalojo pero destinada a un público amplio). La encuesta iba acompañada de un texto explicativo, “Como parte del Plan Nacional de Desalojo que lleva a cabo el Ministerio de

Control de la Nación y el Gobierno de la Ciudad, se desaloja para destinar a la actividad artística” y terminaba con una apelación directa a la responsabilidad colectiva que existía sobre el asunto, “Usted podrá decidir e involucrarse en esta iniciativa gubernamental.” Las encuestas se pasaron a la comunidad artística asistente a la muestra, se montó un puesto del Ministerio de Control, Subsecretaría de la No-vivienda, se completó con banderolas cuya inscripción decía “Desalojarte en progresión”, y con la exhibición de los formularios. Así, el GAC apuntaba la violencia ejercida sobre las clases bajas en beneficio de la especulación económica y cómo ésta reorganizaba la ciudad castigando siempre a lo mismos.

El GAC lleva desarrollando su actividad desde hace 20 años y lo hace siempre de la mano de colectivos en lucha y en la calle. Su obra es extensa e intensa y siempre coherente. Supieron dialogar con la institución y retirarse a tiempo. Su práctica artística es política en todo su proceso, no se trata en ningún caso de una estetización de lo político ni de apoyo a partidos sino a causas, a luchas y a las personas que sufren la violencia que supone un sistema como éste. Las acciones se piensan junto a los públicos de los que hablan, se generan de forma colectiva y con herramientas de fácil apropiación por los colectivos en lucha.

GRAN FURY Y ACT UP

El colectivo Gran Fury nace en 1987 para plantear campañas destinadas a denunciar los principales problemas políticos ligados al SIDA: racismo, misoginia, problemas económicos ligados a las grandes farmacéuticas, irresponsabilidad de gobierno. Entre 1987 y 1993, se dedicó a generar imágenes para el colectivo militante ACT UP en torno a la problemática del SIDA y su falta de visibilidad. Más allá de la aportación que hace Gran Fury en cuando a la comunicación y diseño al servicio de la agrupación Act UP, el colectivo a través de su trabajo contribuyó a la politización de la cuestión del SIDA. No se trataba únicamente de visibilizar un problema de salud sino de desvelar la cuestión política ligada al silencio que se estaba imponiendo a la ésta.

Tras un primer año de encartelado ilegal con materiales de bajo coste, Gran Fury consiguió hacerse con el apoyo de la institución artística, y con ésta medios financieros y de difusión importantes. A partir de este momento, Gran Fury optó por invadir los soportes publicitarios así como los espacios exteriores de las instituciones artísticas: “Las instituciones artísticas nos han ofrecido acceso a espacios a los cuales un grupo como el nuestro no podría haber pagado. Éramos conscientes que de alguna manera estábamos siendo

utilizados, pero aceptábamos el intercambio bajo algunas condiciones. Entre 1989 y 1991 pudimos ver circular nuestras imágenes como nunca lo habríamos imaginado.”⁶² En gran formato y a todo color, las imágenes de Gran Fury adoptan la estética publicitaria pero la subvierten profundamente. Las paredes y los autobuses de Nueva York se llenan de mensajes e imágenes impensables para la época: parejas homosexuales besándose, textos sexualmente y políticamente explícitos...

KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO.



CORPORATE GREED, GOVERNMENT INACTION, AND PUBLIC INDIFFERENCE MAKE AIDS A POLITICAL CRISIS.



Figuras 16, 17 Y 18: *Kissing doesn't kill*, Gran Fury, 1988

El colectivo artístico contribuyó de esta forma a sacar la homosexualidad de la invisibilidad a la cual la homofobia la condenaba. Les eslóganes son directos y buscan a desvincular el SIDA de una comunicación únicamente sanitaria: “Besarse no mata: la avaricia y el silencio sí.”. Con el fin de mostrar que la gravedad de esta enfermedad es más política que biológica, el colectivo hace pública la responsabilidad del presidente Ronald Reagan con mensajes como “El Gobierno tiene sangre en sus manos”.

Gran Fury es un híbrido construido con un objetivo político y que utiliza las estructuras de la comunicación y del arte como herramientas prácticas para

62 <https://altavozpopular.wordpress.com/tag/gran-fury/>

la consecución de dicho objetivo. El colectivo se plantea como un canal transmisor más que como un emisor propiamente dicho. Gran Fury pone su voz y poder a disposición de los que no lo tienen aplicando, a nivel organizativo, una dinámica horizontal y plural y una relación constante con las comunidades implicadas. De esta forma, el colectivo adapta el modo de difusión a su público objetivo, buscando siempre incitar al debate social.



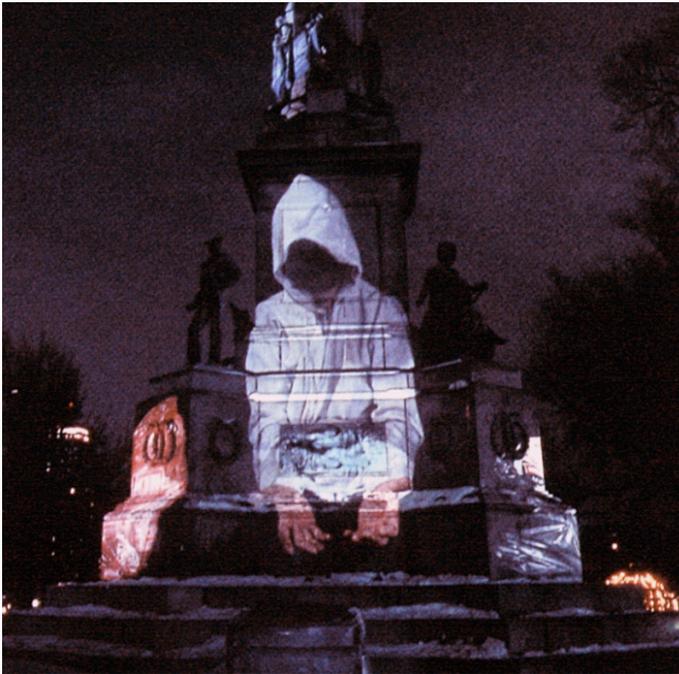
Figura 19: Manifestación de ACT UP con carteles de Gran Fury, 1988

KRZYSZTOF WODICZKO

Krzysztof Wodiczko es un artista polaco que pone su foco de interés sobre el tema de los derechos humanos, el cuestionamiento de la clase dirigente y sus representaciones en el espacio público, intentando, a través de diversos dispositivos ubicados en este mismo espacio, dar voz a las comunidades marginadas y a las víctimas del sistema capitalista. Parte de su práctica está orientada a la subversión y manipulación de los elementos ya presentes en el espacio público asociados a las estructuras de poder dominantes.

Krzysztof Wodiczko se ha dado a conocer internacionalmente con las proyecciones de imágenes gigantescas sobre edificios y monumentos que ha realizado en todo el mundo durante los años ochenta. Por ejemplo en el año 1985, en Londres, Krzysztof Wodiczko proyectó una esvástica sobre el edificio de la Embajada de Sudáfrica. En 1989, intervino la fachada del Whitney Museum de

Nueva York con la proyección de una fotografía de unas manos abiertas con la inscripción de la frase “Glasnost in USA” en las palmas. El soporte de esas proyección son a menudo edificios y monumentos que los viandantes han asimilado de forma pasiva. A través de las proyecciones que realiza sobre esos elementos arquitectónicos, Krzysztof Wodiczko provoca un diálogo que incluye al propio soporte renovando y actualizando así su función originaria. De este modo transforma y manipula el mensaje inicial de aquella arquitectura, con la intención de impactar, denunciar y producir debate en la opinión pública. En esta línea es muy interesante el trabajo *Homeless Projection II* (1987) en el que proyecta sobre la escultura conmemorativa de los soldados y marineros de la Guerra Civil de la ciudad de Boston imágenes de indigentes. Este trabajo está vinculado a los procesos de revitalización que tuvieron lugar en los centros urbanos de ciudades como Boston en Nueva York y que implicaron el desplazamiento de los inquilinos originarios así como de las personas que habitaban las calles de esos centros, por grupos poblaciones de nivel adquisitivo superior (procesos de gentrificación).



Figuras 20 y 21: *Homeless Projection II*, Krzysztof Wodiczko, 1987

Así, con éstas proyecciones, Krzysztof Wodiczko denuncia las dinámicas capitalistas presentes en la construcción de la ciudad y del espacio público poniendo siempre la especulación por delante de las personas que los habitan. El artista, de alguna manera, da voz a las personas más marginadas y vulnerables ante un proceso de revitalización urbana que relaciona con la memoria del lugar. En ese sentido, utiliza además como soporte el monumento, enten-

diéndolo como poderosa estructura simbólica y como elemento determinante de la memoria colectiva impuesta por el poder. El artista modifica el elemento y convierte a la víctima en el sujeto a homenajear y a recordar a la par que denuncia las causas de su desaparición.

NE PAS PLIER

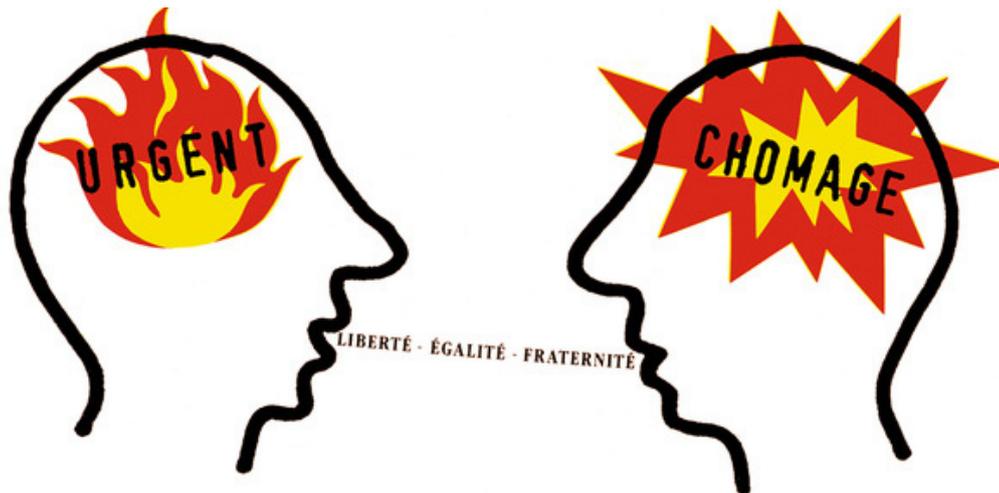
Ne pas Plier es una asociación para la producción y distribución de imágenes políticas fundada en 1991 originalmente por Gérard Paris-Clavel (diseñador gráfico) y Marc Pataud (fotógrafo). La asociación tiene su sede en Ivry-sur-Seine (periferia sur de París) donde se juntan artistas, creadores gráficos, sociólogos, semiólogos, educadores y trabajadores sociales. Aunque su margen de acción está centrado en París y su periferia, su producción se mueve a nivel nacional e internacional.

Para *Ne pas plier*, la distribución y la interpretación de sus producciones y de las imágenes consiste en una actividad continua, destinada a la politización de la ciudadanía. El objetivo no es tanto producir imágenes sino producir para usarlas, llevarlas a las calles, situarlas en las confrontaciones públicas y permitir su apropiación por parte de la ciudadanía en lucha. *Ne Pas Plier* hace hincapié en los modos de difusión de sus producciones. Éstas deben de acompañar la vida y la necesidad de cambio social. “El arte deviene político cuando su presencia y sus cualidades estéticas son inextricables de los esfuerzos por transformar las condiciones de mundo.”⁶³ Además, en contraposición al deseo de unidad propio del campo artístico, *Ne Pas Plier* apuesta por una difusión masiva, huyendo de la idea del original: “el original es múltiple”.⁶⁴ Las imágenes están para acompañar a la multitud, al colectivo y se crean de hecho desde el mismo colectivo. *Ne Pas Plier* otorga importancia al proceso de producción y a la escucha como herramienta fundamental para éste. Pasar tiempo juntos y pensarnos para poder darnos voz, juntos y generar así lugares de encuentros aptos al diálogo. Así, una pieza mítica de colectivo, *URGENT-CHOMAGE* (1992) [Urgente-desempleo], una imagen que muestra el diálogo entre dos cabezas en llamas unidas por las palabras “liberté-égalité-fraternité” fue el resultado de esa predisposición a la escucha. La idea vino directamente de una persona en situación de paro: “Es como fuego en tu cabeza: y de repente, una explosión”. Pero generar la imagen no era suficiente, había que implicarse, acompañarla,

63 HOLMES Brian. (2001). *No doblar: desplegar*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 273-280.

64 HOLMES Brian. *Ibíd.*

acompañar a las personas de las que se hablaba y contribuir a los encuentros, a los diálogos, a los cuidados, a la lucha. De esta manera Ne Pas Plier creó desde el colectivo y para los colectivos numerosas imágenes que fueron utilizada una y otra vez. Signos abiertos, de fácil apropiación para que la gente pueda reconocerse en ellos y utilizarlos para hablar de las cosas que no funcionan.



Figuras 22: *URGENT-CHOMAGE*, Ne Pas Plier, 1992

Su modo de difusión pasa también por lo que denominan *L'épicerie d'art frais*, donde a través de la página web y en su sede física ponen a disposición de los públicos específicos las herramientas visuales que han ido creando a lo largo de los años en diferentes formatos: carteles, pancartas, publicaciones, pegatinas, fanzines, cintas o libros. En términos económicos, cada uno aporta lo que considera y puede a través del pago de material o donaciones puntuales o periódicas. Es arte gratuito, arte a voluntad, Ne Pas Plier se vuelve a pensar a todos los niveles. Pero no todo son objetos y signos para la confrontación en el taller de Ne Pas Plier. Los procesos más lentos y para todos también están presentes. Así, *L'observatoire de la ville* es un espacio físico a la vez que un proyecto pedagógico. Situado en la azotea de un edificio en Ivry-sur-Seine, L'Observatoire de la ville ofrece desde 1993 a las niñas y los niños de las escuelas primarias, la posibilidad de observar su ciudad desde las alturas con el fin de aprender a descifrar su entorno. Luego, *Les CRU* [Caminata Urbanas] son paseos urbanos destinados a recorrer la ciudad en grupo con el fin de tener una experiencia subjetiva y a la vez colectiva de ésta. Se trata de abordar la ciudad desde “una percepción íntima, local y global de la ciudad, que invita a ‘reintroducir la historia en la geografía’”. Para cada recorrido, se genera un nuevo imaginario gracias a la documentación aportada durante el mismo por los asistentes. Durante el recorrido se suele contar con diversas intervenciones por parte de habitantes de la zona, técnicos así como intervenciones artísticas que permiten, todas ellas, entablar conversaciones y debates sobre el territorio

que se está atravesando y sus problemáticas.

Se trata de poner el cuerpo juntos, para volvernos a pensar juntos y hacer frente a un sistema lleno de injusticia y violencia, con diferentes colectivos, en diferentes tiempos y en diferentes formatos.



Figura 23: *EXISTENCE, RÉSISTANCE*, Ne Pas Plier, 1992

EL LABOFII (LABORATORIO DE LA IMAGINACIÓN INSURRECTA) Y LA DEFENSA DE LA LA ZAD.

En los años 70, en Notre Dame des Landes, en Bretaña, al Noroeste de Francia, se plantea la creación de una ZAD (Zona de Acondicionamiento Diferido). Mil doscientas hectáreas son expropiadas para la construcción del tercer aeropuerto más grande de Francia y el desarrollo de una nueva metrópolis. Ante la situación se crea la ADECA (Asociación de campesinos afectados por la construcción del aeropuerto). No obstante, el proyecto se paraliza un tiempo, quedando inhabitada la zona, hasta el año 2003 cuando es reactivado por

el alcalde de Nantes, Jean-Marc Ayrault que lo clasificó de “utilidad pública”.

A partir de ese momento, las asociaciones y agrupaciones de personas afectadas por el proyecto y plataformas de defensa del territorio se organizan, ponen en marcha acciones de diferentes tipos y en 2007 tiene lugar la okupación de la primera casa vacía de la zona. Queda inaugurada *La Vacherie*, lugar de encuentro, organización y coordinación sobre la ZAD. En 2009, durante el encuentro del *Camp Action Clima*, la ZAD se rebautiza como “Zona A Defender” y las okupaciones siguen. A partir de ese momento, la ZAD se va llenando poco a poco, se okupan más casas, se organizan encuentros, talleres, manifestaciones, llamamientos en momentos de riesgo de desalojo pero también aparecen colaboraciones con artistas deseosos de ayudar a visibilizar la lucha y la problemática. Ese sentido, son varias las producciones audiovisuales que recogen el proceso de la ZAD, su historia, la memoria o el presente, difundiendo un nuevo modelo de autogestión que se está planteado desde el lugar más allá del bloqueo al proyecto del aeropuerto.



Figuras 24 y 25: La ZAD, 2012, Autores desconocidos

En este contexto queríamos destacar las aportaciones de un colectivo artístico en particular: el Labofii (Laboratorio de la Imaginación Insurrecta). El Labofii fusiona la creatividad artística y la implicación radical del activismo con el fin de crear nuevas formas de resistencia creativa. Famosos por haber organizado las acciones ciclistas en masa durante la conferencia de la ONU sobre el cambio climático en Copenhague o el proyecto *Climates Games* durante la COP21 en París, han elegido la ZAD desde hace un tiempo como base para el colectivo. Para ellos, la creación y la resistencia son los pilares de su práctica. Sus producciones no buscan “hacer arte” como tal sino modelar la realidad, transformarla. Se autodefinen como “un grupo de afinidad de amigos que reconocen la belleza de la desobediencia creativa y colectiva. Entendemos la insurrección como un arte y el arte como un medio para preparar la insurrección”.

ción”. Su trabajo parte también del hecho de desarrollar nuevos modos de hacer y de organizarse: trabajar sin jerarquía, utilizar la acción directa, viviendo de forma responsable y sostenible y apostando por la autogestión. No se plantean la práctica artística como una forma de producir obra u objetos sino como una experiencia para la autoformación, politización de la ciudadanía e implicación en las luchas. Así, el Labofii trabaja desde hace varios años en torno a la problemática de la ZAD que aborda desde múltiples formatos. El Labofii hace una gran labor en cuanto a la difusión honesta de la lucha y las propuestas políticas y vitales que plantea el colectivo que okupa y gestiona la ZAD, ya sea través de su blog que sirve de diario de campo o en charlas, por medios más convencionales, el Labofii cuenta y legitima la acción continua de la ZAD. También, el Labofii ayuda, asesora a otras personas o colectivos que quieran contribuir a su difusión, implicándose en la producción audiovisual de otras personas o traduciendo textos al inglés, como es el caso del libro autoeditado por el colectivo Mauvaise Troupe *Défendre la ZAD* (2016). Pero quizás una de sus aportaciones más interesantes en cuanto al tema de la ZAD, es la puesta en marcha de talleres junto al colectivo Diffraction de formación a la desobediencia, la “militancia sostenible” y los bloqueos en caso de intento de desalojo de la zona. Estos talleres no escapan a la vigilancia del poder, el político Bruno Retailleau calificó esos talleres de “Escuela de la violencia”. El colectivo no cede y las formaciones siguen a día de hoy impartándose por toda Francia.

DEMOCRACIA

Democracia es un equipo de trabajo formado por Iván López y Pablo España que nace en 2006 en Madrid. La opción del trabajo en grupo responde a la intención de abordar una práctica artística centrada en la discusión y el cuestionamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo consolida la intención de intervenir en el ámbito de lo social, a través de planteamientos comprometidos con lo real. El trabajo de Democracia se centra siempre en cuestiones de carácter político-social, buscando plantear determinadas cuestiones de manera crítica. El colectivo trabaja fundamentalmente apropiándose de los formatos y estéticas del diseño corporativo. Se introduce de esta manera en el espacio público insertando mensajes en los soportes de comunicación masiva.

Un proyecto a destacar es *Sin Estado: La Cañada es real*, trabajo que el colectivo desarrolló de 2008 a 2009 junto al arquitecto Santiago Cirujeda y al colectivo Todo Por La Praxis. El proyecto tenía como objetivo abordar la situación de la población del asentamiento ilegal de La Cañada (Madrid) que está sometida en aquel momento a un proceso de desalojo y derribo. El proyecto tuvo un enfoque multidisciplinar aunando la intervención artística con

la arquitectura y un trabajo de contexto intenso junto a la población local. Así se cartografió el asentamiento y su entorno, generando un archivo fotográfico que retrataba tanto a los habitantes como a las construcciones espontáneas que habitaban. La cartografía y el archivo fotográfico se realizaron con la participación de los habitantes de La Cañada con el fin de resolver de forma conjunta la imagen a proyectar y el imaginario colectivo de La Cañada. Se realizaron varias intervenciones de carácter utilitario (gradas del campo de fútbol) y otras pertenecientes al campo de lo simbólico. Se trabajó en la creación de una identidad “institucional” de la comunidad asentada representada por el logotipo de “Sin Estado” que permitía dar una imagen unitaria a todo el proyecto en sus diferentes niveles y formatos. Se utilizó el logo para intervenir vallas publicitarias para así situar y legitimar la presencia del asentamiento, visibilizándolo sobre el territorio mismo. En ese sentido, es interesante la construcción de una identidad colectiva y la corporalidad que se le otorga con la ubicación y demarcación de ésta en un territorio físico legitimando de alguna manera su presencia y su arraigo al lugar.



Figuras 26 y 27: *Sin Estado*, DEMOCRACIA, 2009

LORAIN LEESON

Loraine Leeson es artista e investigadora basada en Londres. Es además directora del CSPACE, proyecto que utiliza las artes visuales y los medios digitales para apoyar a las diversas comunidades en su expresión de visión y aspiración, llevando los beneficios de la experiencia directa al dominio público y apoyando el cambio social a través del activismo cultural. Los proyectos son colaborativos y/o participativos y se basan en redes locales e internacionales para crear iniciativas artísticas profundamente arraigadas y al mismo tiempo de amplio alcance, a través de una experiencia transdisciplinar, juntos a profesionales, técnicos y académicos de diversas especialidades en función de las necesidades del proyecto.

La práctica artística de Loraine Leeson ha estado, desde finales 1970, comprometida con comunidades que trabajan alrededor de temas de regeneración urbana, utilizando el arte y los media para incidir en el dominio público. Uno de sus proyectos más relevantes (en cuanto a la difusión del proyecto en sí) es la intervención que realiza en la zona de los Docklands en Londres (al este del Tower Bridge, se extiende a lo largo de once kilómetros a ambas orillas del río Támesis, en terrenos de varios barrios obreros históricos de Londres como Wapping, Bermondsey, Limehouse, Isle of Dogs o Royal Docks). En los años setenta, las antiguas instalaciones portuarias e industriales quedaron en desuso y en 1981 el gobierno de Margaret Thatcher creó un organismo -London Docklands Development Corporation (LDDC)- para impulsar y dirigir un proceso de reconversión urbanística de este espacio. Dicha reconversión puso en marcha un importante proceso de gentrificación de toda la zona: gran parte del territorio fue privatizado conllevando la subida de los alquileres y con ésta, al abandono de los antiguos residentes.

En 1981, las agrupaciones de vecinos y sindicatos de la zona afectada encargaron a Loraine Leeson la tarea de visibilizar el proceso por el cual estaba pasando la zona así como las consecuencias que éste suponía para el tejido social. La idea era captar la atención de los medios de comunicación con el fin de dar cabida a la voz de un barrio que estaba a punto de desaparecer en el debate general. Así, la artista trabajó durante casi diez años cerca de la comunidad de los Docklands, implicándose en el tejido social y convirtiéndose en un agente local más. Creó junto a Peter Dunn en 1981 la cooperativa comunitaria *Docklands Community Poster Project* encargándose de diseñar y articular las campañas informativas del Joint Docklands Action Group (colectivo creado por varias instituciones locales de la zona este de Londres), dinamizar debates, proporcionando al fin y al cabo las herramientas necesarias para que cada habitante de aquel barrio se convirtiera en un sujeto politizado, proactivo, así como para dar visibilidad a una problemática concreta y al movimiento de resistencia que se estaba desarrollando en paralelo a ésta. Las campañas y acciones (se realizaron numerosos fotomurales e intervenciones en vallas publicitarias) que a pesar de que no lograron impedir que el plan de reconversión se llevara a cabo, sí que contribuyeron a dar visibilidad al movimiento de resistencia que se estaba desarrollando contra el mismo y que en ciertos casos sirvieron para que se paralizaran algunos proyectos (como el de construir una carretera que cortaba en dos el barrio de Wapping).



Figura 28: *Opening Interiors* (1984-1985), Loraine Leeson, 1985.

ALGUNOS REFERENTES LOCALES

Dentro del marco referencial, nos parecía relevante incluir, aunque sea de forma breve y en un mismo apartado, algunos de los proyectos que se han llevado a cabo en Valencia y que hayan abordado una o varias de las temáticas que tratamos en este proyecto.

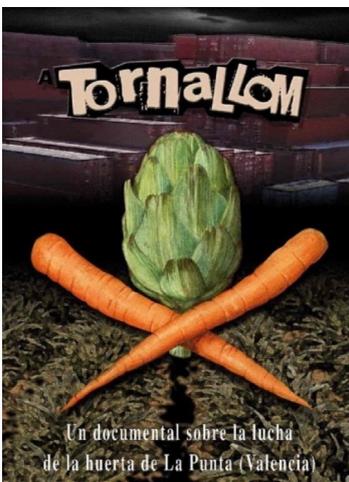
El primer proyecto que queremos destacar es el de *Estar en La Punta. Retrato de una exposición itinerante. En defensa de la huerta* (1998). Este trabajo, coordinado por José Albelda, Nadia Collette y Pablo Lorenzo junto a la plataforma *Salvem l'Horta, Defendem La Punta*, nació durante los primeros años de lucha en contra del proyecto de la *Zona de Actuación Logística en La Punta*, en 1998, antes de los desalojos definitivos y los derribos. La exposición reunía las fotografías de dieciséis artistas que ofrecieron su mirada particular sobre la penadía afectada por los avances de las instalaciones portuarias. Dicha exposición era itinerante y estuvo en varios espacios con el fin de denunciar y dar visibilidad a la problemática que estaba afectando a los habitantes de La Punta, así como de generar empatía con el espectador acerca de esa problemática.

Unos años más tarde, en 2003 el colectivo de Per L'Horta junto a la asociación de vecinos La Unificadora acudieron al artista Frederic Perers, para realizar una intervención en la huerta de La Punta. Frederic Perers intervino varias parcelas expropiadas con la inscripción "Patirmoni" a tamaño monumental. Se trataba de un juego de palabras entre *patrimoni* (patrimonio) y el verbo *patir* (sufrir).



Figura 29: PATIRMONI, Frederic Perers, 2003

Otro proyecto ahora mítico, fue la película documental *A Tornallom* (2005) de Enric Peris y Videohackers sobre la destrucción de la huerta de la Punta. El documental repasa la lucha legal, física y emocional llevada a cabo por los habitantes de la zona para evitar el derribo programado desde la década de los noventa hasta el año 2003, durante el cual fueron destruidas las últimas casas.



Figuras 30 y 31: Cartel y fotograma de *A Tornallom*, documental de Enric Peris, 2005

Más reciente, *Artxiviú de l'Horta* (2015), se plantea como un proyecto que indaga en la memoria y la realidad de los agricultores de l'Horta de Valencia, y que pretende ser un archivo y vehículo de conocimiento, conservación y creación. Desarrollan diferentes tipos de acciones como son las conversaciones de vida, documentales, acciones de memoria colectiva (como talleres de digitalización casera de fotografías o películas domésticas) y recopilación de archivos domésticos.

En esa misma línea queríamos destacar también el trabajo que ha realizado el colectivo de Les Espigolaors, que trabaja en la recuperación del conocimiento y la memoria oral de las mujeres rurales y agricultoras desde una perspectiva feminista en Valencia. Les Espigolaors centraron su primer trabajo de investigación sobre la Partida de Dalt en un barrio valenciano de Campanar y lo plasmaron en 2017 en un emotivo documental *Entre el dia i la nit no hi ha paret*.



Figura 32: Fotograma del documental *Entre el dia i la nit no hi ha paret*. Les Espigolaors, 2017

6. PRODUCCIÓN

El proyecto *L'Horta, ni oblit, ni perdó.* se compone de cuatro intervenciones en el espacio público, realizadas en 2017, en la periferia de la ciudad de Valencia, más concretamente y en orden cronológico, en Benimaclet, Castellar-L'Oliveral, La Punta y en Campanar. Las intervenciones consisten en el encolado de fotografías a gran tamaño sobre vallas publicitarias y vallas de obras. Las imágenes encoladas son fotografías de archivo obtenidas tras un trabajo de investigación documental e investigación de campo.

Todas las piezas han sido realizadas junto a las comunidades específicas a las que están vinculadas con diferentes niveles de implicación que describiremos a continuación y sobre los que razonaremos más adelante.

El proyecto aborda la temática de la destrucción de la Huerta valenciana que, en las últimas décadas, ha sido considerada sin ningún tipo de miramiento como una reserva de suelo para urbanizar, dedicado a la expansión de una ciudad neoliberal que todo lo borra.

L'Horta, ni oblit, ni perdó. está planteado como un ejercicio de memoria colectiva, construida conjuntamente, además de un homenaje a un territorio y a las luchas que se activaron en su defensa y en la de las personas que lo habitaban. Queremos además plantear la posibilidad de generar herramientas visuales fácilmente apropiables por los colectivos y sus luchas.

Presentaremos a continuación la totalidad del proceso de producción del proyecto *L'Horta, ni oblit, ni perdó.* Empezaremos por los bloques comunes a las cuatro intervenciones: el título, el análisis de los diferentes públicos, el formato y los aspectos formales y económicos y el plan de trabajo que esbozamos previamente en el apartado metodológico para llevar a cabo cada una de las intervenciones.

En segundo lugar, pasaremos a la descripción de cada una de las piezas por separado. Cada caso de estudio estará compuesto por un lado, de un apartado descriptivo del contexto particular en el que se ubica cada una de las intervenciones: su situación geográfica, y su relación con la capital, las intervenciones urbanísticas principales que el territorio ha sufrido en la zona descrita y las luchas asociadas a éstas.

Por otro lado, aplicaremos, a modo de diario de campo las diferentes fases del plan de trabajo que nombrábamos hace un momento: La investigación pre-

via e ideación, la planificación y preparación de la intervención, la ejecución, la documentación, la repercusión y su valoración específica.

Por temas de legalidad, compromiso y cuidado de todas las personas y colectivos implicados en la ideación y ejecución de las piezas que presentamos a continuación omitiremos en varias ocasiones sus nombres o cualquier dato que contribuya a su identificación.

EL TÍTULO

“Ni olvido ni perdón” es una frase que todos hemos leído o escuchado alguna vez. “Ni olvido ni perdón” es un grito contra la desmemoria y el dolor que ésta ocasiona. Presente a nivel mundial, esa frase ha acompañado numerosos dramas. En Argentina retumba para denunciar el Terrorismo de Estado y su silencio impuesto. En Francia habla de la muerte del joven Rémi Fraisse, asesinado por la Gendarmerie mientras se manifestaba por la defensa del territorio de Sivens. En España, “Ni oblit, ni perdó” es un eslogan recurrente en los movimientos de defensa del catalanismo cultural y en el movimiento antifascista. Está directamente asociado al asesinato del activista Guillem Agulló a manos de individuos de la ultraderecha españolista. “Ni oblit, ni perdó” acompaña finalmente a todos aquellos que de algún modo han sido castigados por defender su derecho a la autodeterminación, a la preservación de su identidad, su lengua y su territorio en contra del discurso dominante. Son los que no hay que olvidar, y en nombre de los que no hay que perdonar.

A partir de los hechos de La Punta (expropiaciones y deportaciones que describiremos más adelante), la frase “Ni oblit, ni perdó” empieza a aparecer en el ámbito local, asociada a la lucha por la Huerta, los destrozos que ha padecido y las resistencias que aún están por venir.

Así, decidimos utilizar “Ni oblit, ni perdó” para titular el proyecto que presentamos a continuación, porque éste parte, entre otras razones, de la necesidad de recordar juntas los lugares, la identidad y las vidas que el urbanismo neoliberal arrebató al territorio valenciano, y del deseo de no perdonarlo nunca, en voz alta.

LOS PÚBLICOS

En cuanto a la relación con los públicos, ésta es cambiante para cada una de las piezas. Aún así, hemos podido, tras realizar el conjunto de acciones, establecer tipologías de públicos, no excluyentes entre sí. Para éste, nos pare-

ció relevante y útil el análisis que plantea Suzanne Lacy⁶⁵ en que el diferencia los distintos públicos de una obra en varios círculos concéntricos permeables entre ellos. Antes de ponernos a ello, es importante tener en cuenta que las divisiones establecidas por Lacy son de algún modo arbitrarias y cambiantes, y que sirven sobre todo para clarificar nuestro conocimiento sobre el público.

Así, Suzanne Lacy diferencia seis círculos, desde dentro hacia fuera:

Origen y responsabilidad.

“Si representamos la génesis de la obra como un punto en el centro del círculo, radiando hacia afuera, en primer lugar nos encontraríamos con los individuos o grupos que asumen diferentes grados de responsabilidad en dicha obra. La génesis y la responsabilidad van aparejadas en este modelo, siendo el centro equivalente al ímpetu creativo. Desde este centro, cuya base varía de obra a obra, surgen imágenes y estructuras (aunque no necesariamente el significado, que se completa en la recepción de la obra). El centro del círculo son aquellas personas sin las cuales la obra no podría existir.”⁶⁶

En este sentido, en el caso que nos concierne, nos encontraríamos en el centro del círculo en la totalidad del proyecto, y en función de las piezas, se incorporarían las personas que forman parte de las comunidades específicas que tuvieron la iniciativa de la creación de la obra, como veremos en el caso Campanar.

Colaboración y codesarrollo.

El este círculo, el segundo partiendo del centro, estarían incluidas las personas que colaboran o codesarrollan la obra, aquellas personas que cooperan y que han invertido tiempo y energía en la obra y que participan en su autoría.

Volveríamos a incluir claramente el caso de Campanar en este círculo, pero también el de La Punta. En ambas piezas, las comunidades específicas participaron de la acción en todo su proceso y la asumieron como propia (aunque no públicamente por un tema de seguridad, pero entendemos que esto no les quita ni implicación ni autoría).

Voluntarios y ejecutantes.

65 BLANCO Paloma. (2001). *Explorando el terreno*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 23-50.

66 BLANCO Paloma. *Ibíd.*

Los voluntarios y ejecutantes son aquellas personas sobre, para y con quienes se crea la obra. No todas las personas pertenecientes a este grupo asumen el mismo grado de “pertenencia” a la obra. Existen voluntarios y ejecutantes que no en principio no se consideran parte de la comunidad específica pero sí se entregan, ayudan a la ejecución de la obra y a su difusión posterior (relaciones cercanas, activistas). Esta tipología se repite en todas las piezas y es como todas ellas fundamental para la realización de éstas.

Público inmediato.

Este nivel de público comprende a quienes tienen una experiencia directa de la obra. El nivel de lo que tradicionalmente se ha llamado el público. En nuestro caso, se trataría de los habitantes de la zona, viandantes, o personas que se desplazan en coche o transporte público por las calles, avenidas y carreteras a las que dan las intervenciones.

Público de los medios de masas.

El siguiente nivel incluye a las personas que tienen contacto con las intervenciones a través de los medios de comunicación: en redes sociales personales, en redes sociales colectivas especializadas (plataformas, redes de asociaciones y colectivos, etc.), publicaciones (como *Benimaclet Entra*⁶⁷) y en medios generales (periódicos digitales y en papel). Esos públicos expanden el alcance de la obra y participan a menudo en su difusión a través de sus propias redes.

Público del mito y la memoria.

“Este nuevo nivel de público porta la obra de arte a través del tiempo como mito y memoria.”⁶⁸ En nuestro caso podríamos asimilar este nivel a las personas y colectivos que, una vez pasado un tiempo desde el momento de la intervención (cuando ya no se trata de una simultaneidad entre la utilización de la imagen y la intervención en sí), han utilizado la imagen de la intervención para hablar de temas más generales, o para ilustrar una problemática cercana en un momento dado. Por ejemplo, este caso se dio en varias ocasiones, cuando colectivos utilizaban imágenes de una o varias intervenciones para hablar

67 Web del proyecto: <http://benimacletentra.org>

68 BLANCO Paloma. (2001). *Explorando el terreno*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 23-50.

de la defensa de la huerta o, en cuando se anunció que una promotora se había hecho con el 40 % del PAI de Benimaclet, varios colectivos utilizaron las imágenes de la intervención realizadas meses antes para acompañar sus denuncias.

Como hemos comentado antes de empezar este análisis, ninguna de las categorías son excluyentes entre sí, algunas personas las atraviesan todas, otras sólo algunas y los cambios van sucediendo a lo largo del tiempo. Cada intervención tuvo sus públicos y todas ellas compartieron algunos de ellos.

FORMATO, ASPECTO FORMALES Y ECONÓMICOS DEL PROYECTO

Las intervenciones se realizan todas sobre vallas publicitarias y de obra presentes en el espacio público. La elección de este soporte viene dada por varios factores. Por un lado, a nivel discursivo, la apropiación de medios convencionales propios de la ideología dominante es muy potente. Invertimos su función, en vez de contribuir al discurso del sistema incitando al consumo (en el caso de vallas publicitarias) o legitimando sus acciones (vallas de obra), vamos en su contra y exponemos en esos medios sus consecuencias nefastas. También, invertimos el tiempo en el que funciona ese medio, en vez de comunicar en clave de presente y futuro lo hace en pasado y presente. Nos permite traer la memoria al presente a un lugar concreto.

Además, en el caso de un proyecto como éste, utilizar vallas publicitarias o vallas de obra tiene interés porque, dichas vallas van directamente asociadas a las infraestructuras que denunciamos: las vallas publicitarias están porque existe una carretera por la que transitan coches, una valla de obra existe para anuncia un proyecto urbanístico concreto.

Posteriormente, las vallas que intervenimos nos permiten ubicar la memoria específica en el lugar físico al que pertenece, lo cual, a parte de considerarlo imprescindible para este proyecto, permite facilitar la lectura de la pieza de los espectadores que se encuentran la intervención por casualidad (por ejemplo, en el caso de las intervenciones de Benimaclet, algunas personas no eran conscientes de lo que veían pero sí reconocían que el lugar que retrataba la fotografía era el lugar que estaban transitando en aquel momento).

En cuando a los aspectos formales, el uso del blanco y negro venían dado por diversas razones. En primer lugar, el uso del blanco y negro en vallas publi-

citarias permite diferenciarse con facilidad de los demás mensajes publicitarios, sobre todo en el caso de la presencia de otras vallas (como en Campanar) y aislar mejor la intervención. Luego su contraste con los colores del entorno, permite de alguna manera una pausa en la lectura, un paréntesis, un silencio entre tanto ruido informativo. El blanco y negro permitía también darle unicidad al proyecto, ya que entre las imágenes que utilizábamos para las intervenciones había tanto imágenes en blanco y negro como a color. No podemos obviar tampoco las connotaciones del blanco y negro y su relación con la imagen del pasado, lo cual también funcionaba muy bien a nivel discursivo. Finalmente, y no menos importante, la decisión del uso del blanco y negro estaba muy condicionada por el aspecto económico. El salto en cuestión de precios entre una impresión en blanco y negro y una a color es tan grande que habría imposibilitado la realización del proyecto y lo mismo sucede con el hecho de imprimir en DIN A3 en vez de utilizar formatos más grandes.

Esta decisión económica no está tomada sólo en relación a nuestras posibilidades personales, nos parece pues importante ser capaces de producir piezas de calidad a bajo coste. Este punto es el que permite que sucedan colaboraciones con otros colectivos como en este proyecto, ya que en ambos casos pidieron hacerse cargo de la parte económica. Un coste alto no habría permitido aquella colaboración. Es importante, a nuestro parecer, generar herramientas visuales fácilmente apropiables también en el aspecto económico, para que éste no sea un impedimento ni para colaboraciones.

PLAN DE TRABAJO

Como comentamos anteriormente en el apartado metodológico, para abordar la producción de este proyecto, se optó por la elaboración de un plan de trabajo que permitiese sistematizar al menos algunos puntos de la puesta en marcha de las acciones y que fuera adaptándose a cada contexto.

Así, para cada producción podemos identificar seis partes: investigación previa e ideación, planificación y preparación, ejecución, documentación, recopilación de reacciones y repercusiones, valoración de la acción.

1. La investigación previa e ideación

La investigación previa está relacionada con las herramientas descritas anteriormente en los apartados relativos a la investigación documental e investigación de campo. Veremos a continuación, a través del relato de cada una de las intervenciones realizadas que, los niveles de investigación documental e

investigación de campo varían de una intervención a otra, a menudo relacionado con el nivel de implicación con la comunidad local.

A partir del análisis y valoración de los archivos y datos obtenidos durante la fase de investigación previa, tenía lugar la ideación de la propuesta. Ésta dependía en parte de los consensos obtenidos con los públicos específicos, dependiendo del nivel de implicación existente de la comunidad local en cada caso.

2. La planificación y preparación de la intervención

La planificación y la preparación de la intervención fueron fundamentales para llevar a cabo con éxito cada una de éstas y abarcaban desde la localización del soporte, los recursos materiales, hasta los recursos humanos. Por lo general, se requieren unas cinco semanas entre la ideación y la ejecución de la intervención.

A. Estudio del terreno

Las tareas descritas a continuación se pueden realizar el mismo día, aún así, en el momento de la planificación del tiempo es deseable prever varios días ya que a menudo se suele volver varias veces al sitio antes de la intervención.

- Medidas del soporte a intervenir. Esta tarea se suele hacer acompañada, las vallas a medir son de dimensiones importantes y se suele necesitar dos personas para medirlas. La medida estándar de una valla publicitaria es de ocho metros de largo por tres de ancho. En el caso de las vallas de obra no existe una medida fija.

- Estudio del terreno y de las necesidades que éste conlleva (estabilidad del terreno, sitio para las escaleras, vegetación abundante).

- Estudio de la zona para establecer las necesidades de vigilancia. Éste punto influirá sobre la cantidad de personas necesarias para la intervención. Observamos a lo largo del proyecto que esta tarea era mucho más efectiva cuando se realizaba con personas que habitaban la zona.

B. Preparación material

- **Adaptación de la imagen utilizada al formato del soporte en formato digital.** Hay que contar además con un trabajo de postproducción de la imagen: la imagen pasa a menudo del color al blanco y negro, hay que trabajar el contraste y los niveles para asegurar una nitidez suficiente de la imagen impresa (las impresiones que se utilizan son de baja calidad y tienden a producir imágenes grises de bajo contraste, lo cual dificulta la lectura de la imagen).



Figura 33: Fotografía original utilizada para la intervención de Campanar



Figura 34: Fotografía adaptada al formato de la valla a intervenir

- **Preparación de la imagen para su impresión e impresión.** Este punto viene determinado por dos factores: la necesidad de agilizar el proceso de encolado por el carácter ilegal de la acción y el factor económico, todas las vallas se imprimen en formato DINA3. Se hacen pues dos tipos de divisiones de la imagen total, una en paneles (ocho o diez en función del tamaño o de las condiciones de seguridad) que son las piezas que se encolan el día de la ejecución, una en DINA3 (esa división se realiza panel por panel para agilizar el montaje físico de los paneles) para la impresión de cada intervención.

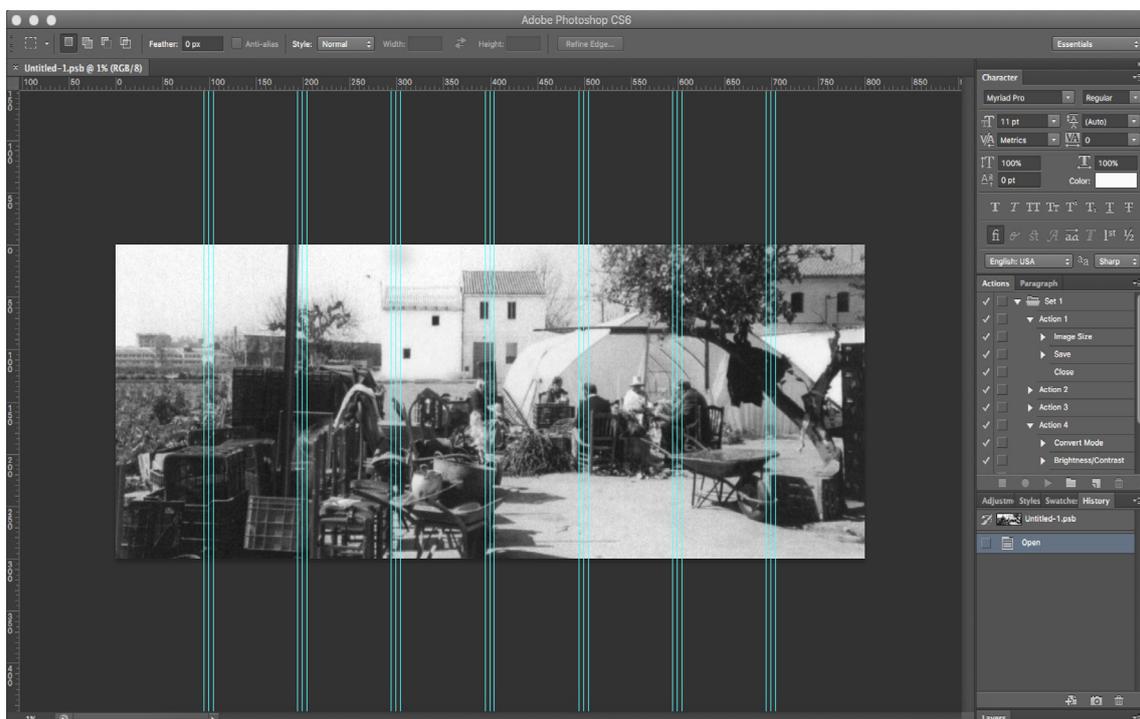


Figura 35: División de la imagen en diez paneles.

La imagen se divide en ocho o diez paneles contando con un margen de solapamiento de unos cinco centímetros a cada lado. A posteriori, se divide cada panel en DINA3 utilizando programas como *Posterazor* (de descarga gratuita) o *Illustrator*. Se generan archivos en formato *.PDF* y se envían a impresión. Hay que contar siempre con dos o tres días de margen para la impresión y tenerlo en cuenta en el cronograma. Son habituales los errores de impresión, y es también una cosa a tener en cuenta a la hora de fijar la fecha de ejecución.

- **Preparación física de los paneles.** Después de la impresión, hay que montar los paneles realizados uniendo los DINA3. Esta tarea no presenta ninguna dificultad pero es tediosa y lenta. Hay que contar dos días enteros para montar los paneles de una sola valla. Una vez realizados se enrollan, se enumeran y se apartan hasta el día de la ejecución.



Figuras 36 - 40: Montaje físico de los paneles

- **Los recursos humanos** (personas que vienen el día de la intervención) es una de las partes más importante para el día de la intervención y será la que más condicione la fecha de ejecución. Hay que coordinar los tiempos y tener en cuenta que las intervenciones se realizan a altas horas de la noche, lo que implica que las personas que trabajan al día siguiente a menudo no pueden acudir a la intervención. Las intervenciones son largas (duran de media cuatro horas), intensas y pueden ser aburridas (para los equipos de vigilancia por ejemplo), así que factores a tener en cuenta a la hora de contar con personas para éstas son sus ganas e ilusión, sobre todo en el caso de personas pertenecientes a las comunidades específicas abordadas en las acciones. Elegir la fecha de ejecución para que puedan asistir personas pertenecientes a agrupaciones locales es para el proceso siempre muy gratificante para todas las personas implicadas (incluida la artista). Luego hay que contar siempre como mínimos con dos personas por grupo de vigilancia, no dejar a nadie vigilar solo (por cuestión de seguridad y aburrimiento). La disponibilidad de las personas del equipo formado para cada intervención será uno de los factores más condicionantes para fijar la fecha de ejecución de la intervención.

- **Otros recursos** a tener en cuenta también condicionantes de la planificación en todo su proceso son por ejemplo la compra de materiales necesario para la ejecución (cola, escobas, cubos), las escaleras, que son siempre prestadas, o una furgoneta grande para transportarlas junto a todo el material.

- **La preparación de la cola** (entre veinte y cuarenta litros en función de la intervención) se realiza el mismo día de la ejecución ya que el tipo de cola que se usa se estropea muy rápido (de un día para otro empieza a perder capacidad

de encolado).

3. La ejecución

La ejecución en sí misma requiere una planificación específica (hora de quedada, lugar, duración, protocolo, equipos, etc.) y debe haber sido debidamente preparada en la fase anterior para evitar cualquier imprevisto que pueda arriesgar su fracaso.

La acción consiste en el encolado de los paneles preparados y tiene siempre el mismo reparto de tareas: encolar, asegurar la escalera, preparar los cubos de cola y pasar las escobas, pasar los rollos de papel en el orden, documentar, vigilar y mantener el contacto con los grupos de vigilancia. Se suele crear un grupo de *WhatsApp* para coordinar la acción.

4. La documentación

La documentación de la acción y pieza se realiza en tres tiempos: durante la acción, al día siguiente a primera hora de la mañana y finalmente a última hora de la tarde. Este tipo de intervención es efímera y es realmente importante sacar fotografías de calidad para su posterior difusión. Se realiza una primera toma a primera hora de la mañana para “asegurarse la imagen” (por si se quitara o se estropeara el mismo día) y para la primera tanda de difusión en redes y plataformas especializadas (en la temática tratada). A última hora se realiza otra toma que será en principio la que utilizaremos para difusión, publicaciones, u otros como exposiciones o charlas. La diferencia entre una y otra es una cuestión puramente estética, la primera realizada en un momento del día en el que prevalecen las sombras duras y los contraluces (las imágenes encoladas se ven peor o se ven mucho las arrugas del papel) cuando la segunda carece de este tipo de sombras y permite una imagen mucho más cuidada.

5. Repercusión

En los días siguientes a la intervención, se procede a la recopilación de las reacciones individuales y colectivas, en redes sociales sobre todo, además de las repercusiones de la intervención en medios generales y especializados. Esta recopilación se hace con el fin de analizar la respuesta de los públicos a dicha intervención y relacionarla con la consecución o no de los objetivos propuestos.

Se ha realizado también la recopilación de la difusión de imágenes de las in-

intervención de forma muy posterior a la realización de otras en aquellos casos en que las imágenes se utilizaban para hablar de la temática general pero no anclada al lugar de la intervención en particular (se han utilizado las imágenes de varias de las intervenciones para hablar de la necesidad de la defensa de la huerta valenciana) o en el caso de denuncia de la actualización nefasta de algunos planes urbanísticos (como es el caso del PAI de Benimaclet, varios meses después de realizar la intervención). El seguimiento en casos como éstos tiene más que ver con observar cómo la imagen adquiere una autonomía real, de qué forma y para qué fines.

6. Valoración

Finalmente era necesaria la realización de una valoración para cada una de las intervenciones a lo largo de todo el proceso, haciendo un balance entre los puntos positivos y negativos que se ponían en relación con el avance de nuestro marco teórico para poder así detectar los puntos en los que el avance teórico y referencial pudiese enriquecer la práctica futura.

A finales de mayo de 2007, el diario ABC anunciaba la apertura de la Ronda Nord de Valencia al tránsito. La Ronda Nord es entonces para los medios “un proyecto ambicioso que apuesta por mejorar la circulación de la ciudad.” El trazado de la Ronda Nord remonta al PGOU de 1989, no obstante, el rumor de las obras y de lo que iban a suponer éstas para el paisaje hortelano benimacletero no llega hasta el año 2001. Para entonces, ya poco se podía hacer, las máquinas estaban a punto de entrar y fueron pocas las personas que consiguieron organizarse. El Centro Social Terra se convierte en la sede de las asambleas de la recién constituida *Salvem l’Horta de Benimaclet*. Se reparten panfletos, carteles, se hacen recogidas de firmas. Se organizan manifestaciones, se pasa a la acción directa y los activistas de *Salvem l’Horta de Benimaclet* se encadenan a las máquinas en un último intento de retrasar lo inevitable. En marzo del 2001 la lucha se paraliza, la policía entra a identificar a los activistas, detiene a treinta y dos personas de las cuales seis entran a proceso judicial. El informe policial de aquel momento criminaliza la plataforma y su lucha, y en 2003, se hace pública la sentencia, 6000 euros en multas para los componentes de *Salvem l’Horta de Benimaclet*. Las obras siguen, la huerta desaparece y la Ronda Nord pasa a formar parte del nuevo paisaje.

A día de hoy, Benimaclet se enfrenta a una nueva amenaza. El PAI planteado en 1994 por el Gobierno de Rita Barberá, parado hasta la actualidad y que fue protagonista del Plan de Participación *Benimaclet és Futur* promovido por la Asociación de Vecinos de Benimaclet en 2016⁶⁹, está de nuevo en el centro del debate, con la adquisición del 40% de sus terrenos por una promotora privada.⁷⁰

Investigaciones previas e ideación de la propuesta

El punto de partida de esta intervención fue un ejercicio de clase para la asignatura *Tecnologías y Espacio Público en las Ciudad Híbridas*. Teníamos para esta asignatura que plantear una propuesta sobre el barrio de Benimaclet. Como primera toma de contacto con el barrio tuvimos que realizar una deriva que se materializara en una pequeña pieza audiovisual. Decidí entonces centrarme en el trozo de Ronda Nord que colinda con Benimaclet. Así, decidí grabar imágenes de la Ronda Nord actual y acompañarlas del audio de la descripción de esa zona antes de la construcción de la carretera de una compañera que había crecido en el barrio de Benimaclet. La sorpresa fue que, a la hora de realización la grabación de la descripción, mi compañera se dio cuenta de

69 Web del proyecto: <http://benimacletesfutur.valencia.es/>

70 <http://www.levante-emv.com/economia/2017/07/14/bbva-traspasa-metrovacesa-sue-lo-600/1593047.html>

que no conseguía recordar con exactitud la zona por la que había transitado de pequeña. Ese olvido fue el detonante de la necesidad de realizar una intervención que tuviera que ver con la memoria del lugar.

Empecé entonces a investigar la historia del lugar, antes y después de la Ronda Nord. Aunque la información no abundaba, llegué a las luchas que habían acompañado el proceso y que habían sido en su momento duramente castigadas, criminalizadas y absolutamente silenciadas. Poco a poco, la historia del lugar que quería trabajar a través de la información no cabía solamente en la representación de su pasado y la necesidad de contar la memoria del lugar a través de sus luchas se hacía imprescindible. Así tomé la decisión de abordar ambas cosas: la memoria del lugar y la memoria de la lucha. Trabajar sobre este tema parecía además relevante en el contexto actual. Benimaclet estaba en ese momento pasando por un proceso de participación ciudadana *Benimaclet és Futur* en el que se abordaba el tema de la realización del PAI Benimaclet-Est.

Buscaba pues dos imágenes. La primera no parecía fácil de encontrar, Internet no ofrecía ninguna fotografía de la huerta de Benimaclet antes de la construcción de la Ronda Nord. Fue el boca a boca y una casualidad (estar en el momento y el lugar adecuado) los que me llevaron a Víctor. Víctor es un chico originario de Benimaclet que vive actualmente en París y que ha dedicado una gran parte de su post-adolescencia a recopilar imágenes antiguas de Benimaclet de su familia y de vecinos. Así, Víctor me cedió la primera imagen que necesitaba para la intervención, una vista de la huerta de Benimaclet antes de la ejecución de las obras de la Ronda Nord.



Figura 42: Vistas de la huerta de Benimaclet antes y después de la construcción de la Ronda Nord. Archivos cedidos por Víctor.

Encontrar la segunda imagen no fue tan fácil, tuve que preguntar a muchas personas, pedir contactos, escribir a gente desconocida explicando muy brevemente mi propósito para no aturdirles. Existe un silencio mediático tremendo sobre el asunto. Es muy difícil encontrar noticias sobre el proceso de la Ronda y los enfrentamientos. Era necesario hablar con alguien que había estado allí. Así, acabé conociendo a Natxo Calatayud, miembro fundador del Terra, quien me fue contando de forma extensa el relato que recoge el libro *La Batalla de l'Horta* (año)⁷¹ sobre las manifestaciones que tuvieron lugar en 2001 en el comienzo de las obras de la Ronda Nord. A través de él conseguí el contacto de David Segarra, cuyo nombre ya resonaba entre anécdotas de Natxo y de otras personas así como en diferentes noticias que habían aparecido durante el proceso. David Segarra, miembro del Terra y del periódico ya extinguido *L'Avanç*, es fotoperiodista y es el autor de numerosas fotografías sobre las luchas de la Ronda Nord y de la ZAL, en La Punta. Una vez conocido David, estuvimos en contacto un tiempo para la elección de la fotografía a encolar. David me mandó varias y yo le iba informado de las decisiones que iba tomando al igual que con Natxo.

Finalmente escogimos una de las de las fotografías de la huerta de Benimaclet antes de la Ronda Nord que nos dio Víctor (Figura 42) y una fotografía que realizó David durante una de las manifestaciones en contra de la construcción de la carretera, quedando así, una imagen para la memoria del lugar y otra para la memoria de la lucha.



Figura 43: Manifestación en contra de la Ronda Nord, David Segarra, 2001

71 6.000 euros de multa a Salvem L'Horta de Benimaclet por obstruir unas obras. https://elpais.com/diario/2003/04/18/cvalenciana/1050693490_850215.html

Elección de la localización y soporte

Para esta intervención se eligieron dos vallas publicitarias situadas en la Ronda Nord de Benimaclet, en la acera que da al barrio de Benimaclet a la altura aproximada del *Espai Verd*.

Si bien el hecho de que las vallas estuvieran en el tramo de Ronda elegido estuvo claro desde el principio, fueron varios los factores que determinaron la elección de las vallas intervenidas.

Los factores son los siguientes:

- Que existiera una correspondencia espacial/ geográfica entre el lugar donde sucedían los hechos relatados por las fotografías encoladas.
- Que la localización permitiera la vigilancia desde varios puntos con facilidad.
- Que la intervención tuviera una buena visibilidad desde la carretera y la acera (a la vista de coches y viandantes).
- Que no estuviera demasiado cerca del CSO l'Horta para evitar, en el caso de una reacción negativa por parte de las autoridades, una asociación directa y perjudicar a las personas que gestionan el proyecto del CSO l'Horta.
- Que facilitara la lectura de las dos imágenes como un solo conjunto discursivo. En este caso existía la posibilidad de utilizar dos vallas juntas o separadas.



Figura 44: Localización de las vallas en Benimaclet. Fuente: Google Maps

Preparación de la intervención

La intervención consistía en el encolado de dos vallas de ocho metros de largo por tres metros de ancho cada una. Se acudió al lugar de intervención para la medida de las vallas y observar el terreno para identificar las posibles dificultades relacionadas con el terreno, la facilidad de acceso y la seguridad. Se adecuaron las dos imágenes seleccionadas al formato de las vallas. A continuación se prepararon los archivos para su impresión, doscientos cincuenta DIN A3 por valla publicitaria.

Una vez impresos se montaron los paneles para el encolado: diez paneles de tres metros por ochenta centímetros para cada valla.

La cola se preparó en el último momento, cuarenta litros en total.



Figura 45 y 46: Imágenes preparadas para la intervención

Material utilizado:

- 500 DIN A3
- 10 tubos de cola de barra.
- 40 litros de cola
- Una escalera de dos tramos (5m de alto).

- 2 escobas
- 1 escalera
- 1 cubo
- Una furgoneta

Ejecución

Para la ejecución de las piezas se citó, la noche del 7 de febrero de 2017, a las nueve personas que me iban a ayudar cerca del lugar de la intervención a las 23:30 h. Todas las personas que acudieron ese día eran personas cercanas que me ayudaban desde esa relación de cercanía.

Todo el material y la escalera venían en una furgoneta prestada. Utilizamos una escalera de cinco metros de alto.

Se eligieron tres puntos de vigilancia a una distancia que permitiese un tiempo de reacción adecuado para que los vigilantes avisaran al grupo ubicado en las vallas y que éstos pudiesen esconderse.

Se hicieron grupos y se repartieron tareas:

1. Una persona y yo para encolar subidos a la escalera.
2. Una persona asegurando la escalera y preparando cubos de cola.
3. Una persona encargada de los papeles a encolar y del teléfono en contacto con los grupos de vigilancia.
4. Tres grupos de dos personas en tres puntos de vigilancia.



Figuras 47 y 48: Ejecución de la intervención

Se establecen tres puntos de vigilancia y se crea un grupo de *WhatsApp* para la ocasión.

La intervención duró hasta las 3:30 h. sin demasiadas complicaciones más

que algunos pausas obligatorias debidas al paso de coches de policía en diferentes momentos del proceso.

Resultados y documentación

En nom del progrés, la Ronda.
Encolado sobre valla publicitaria.
Dos vallas de dimensiones: 8 x 3 m.
2017



Figuras 49 y 50: Primeras fotografías de *En nom del progrés: la Ronda*, 2017.

A continuación las figuras 51, 52, 53: *En nom del progrés: la Ronda*, 2017,
Anaïs Florin







Repercusión

Esperé un par de días para compartir las fotografías de las vallas en mis redes sociales para ver si publicaban fotos por otras vías. Así fue. A la mañana siguiente de la intervención, el CSO l'Horta publicó en sus redes la intervención, fueron los primeros. A partir de ese momento, la intervención se compartió a través varias plataformas. Entonces fue cuando sucedió algo realmente preciado para mí: las personas que no me conocían y compartían la intervención de alguna manera, se apropiaban de ella, y la utilizaban para hablar de memoria, de presente, de lucha. Eso pasó en muchas plataformas, Per L'Horta hablaba incluso de "Vecinas de Benimaclet", el Terra hablaba en primera persona del plural refiriéndose a la imagen de la manifestación. La obra se desprendía de mí y de mi autoría y generaba conversaciones y debates. La difusión fue realmente importante en redes sociales. Las intervenciones no se compartieron (que yo sepa) en plataformas o medios pertenecientes al mundo del arte, sólo en perfiles personales y plataformas relacionadas con los movimientos sociales. Los públicos específicos respondían.

Otra anécdota para este proyecto en la del interés de Benimaclet Entra (revista cultural del barrio de Benimaclet) por incluir la intervención en el número de marzo. Después de recibir el mail de la organización consulté a Natxo y a David para saber si les interesaba y si les apetecía incluso escribir algo y aprovechar el medio. Las reacción fueron positivas y David me envió un texto a incluir junto a la fotografía de las vallas. Lo curioso es que esto sucedió cuando ya estaban quitando la intervención tapándola con anuncios nuevos. Me pareció idóneo, la intervención había sido física, virtual y ahora pasaría a otras manos en el propio barrio donde había sucedido.

A continuación, algunas de las reacciones en redes sociales.

CSOA l'Horta

Te gusta · Siguiendo · Compartir

CSOA l'Horta ha añadido 2 fotos nuevas.
8 de febrero a las 17:56 ·

L'horta és passat, present i futur!
Aquest matí a la Ronda Nord es podia veure açò.

Me gusta · Comentar · Compartir

Vicent Carbonell, Ana Peñas y 109 personas más · Orden cronológico

21 veces compartido · 2 comentarios

Julia Reoyo Manuel Pérez Bernat
Me gusta · Responder · Compartir · 8 de febrero a las 18:10
1 respuesta

Quim Estellés Cortázar Quina acció ten xulet
Me gusta · Responder · Compartir · 8 de febrero a las 21:59

Escribe un comentario...

Organización comunitaria en Valencia

Invitar a amigos a que indiquen que les gusta la página

• Centre Social Okupat i Anarquista l'Horta | Benimaclet

Contacte: <https://horta.noblogs.org/contacte/>

8544 Me gusta
A Vicent Carbonell y 180 amigos más les gusta esto

112 personas estuvieron aquí
Senka Fusters and 5 other friends

Información · Ver todo

Al final del carrer Diògenes López Mechó junt a la plaça Tretze Roses, Benimaclet
46020 Valencia

horta.noblogs.org/

Organización comunitaria · Vecindario · Organ..

Fotos

Retwitteaste

Xavi Sarrià @xavisarria · 9 feb.

Una fotografia gegant recorda des d'ahir la lluita de #abatalladelhorta a la Ronda Nord de Benimaclet. Espectacular.

(((#DefensemDDH!))), Sembra Llibres, La Repartidora y Enric Llopis

58 · 66

Ecomaclet ha compartido la publicación de CSOA l'Horta.
10 de febrero a las 12:14 ·

"Som la memòria que tenim i la responsabilitat que assumim, sense memòria no existim i sense responsabilitat potser no meresquem existir."
(José Saramago, Quaderns de Lanzarote)

Mostrar archivo adjunto

Daniel Tubal y 4 personas más

Me gusta · Comentar · Compartir

Sarai Fariñas ha compartido tu publicación.
10 de febrero a las 12:01 ·

Accions meravelloses que cusen la memòria

Mostrar archivo adjunto

Me gusta · Comentar · Compartir

Lalsa Minnelli, Vicent Vercher y 3 personas más

Escribe un comentario...

The image shows a screenshot of the Facebook page for 'Per l'Horta'. The page header includes the Facebook logo, the name 'Per l'Horta', and a search bar. The main content area features a post by 'Per l'Horta' (Calatayud Mancobó) dated February 8, 2017. The post text reads: 'La història de les últimes dècades de l'Horta ha estat farcida de lluites populars, resistències i intervencions artístiques. Un grup de veïnes de Benimaclet han realitzat aquesta maravillosa intervenció a un cartell publicitari a Benimaclet, per recordar la resistència veïnal contra la Ronda Nord.' Below the text is a photograph of a billboard in a grassy field. The billboard depicts a group of people in a historical or protest setting. The post has received 10,394 likes and several comments. The right sidebar shows community information, including the number of likes and a link to the website 'www.perlhorta.info'. The left sidebar contains navigation options like 'Inicio', 'Información', 'Fotos', 'Me gusta', 'Eventos', and 'Publicaciones'.

Figuras 55 y 58: Repercusión en redes sociales, 2017

Valoración de la intervención

En nom del progrés, la Ronda, funcionó muy bien. Fue la primera de las cuatro intervenciones y sus resultados me dieron ganas de seguir trabajando en esa línea. La difusión de la obra funcionó bastante bien, pero, es importante apuntar el hecho de que esa difusión de hizo sobre todo desde perfiles personales afines a la temática tratada, en redes sociales y en plataformas especializadas relacionadas con la defensa del territorio (Per L'Horta, el Terra, el CSO l'Horta, Salvem L'Horta, etc.). Aun siendo muy positivo, quedó fuera del marco de difusión el público que en realidad es el que queda por sensibilizar acerca de la causa.

Esta pieza funcionó especialmente bien con los públicos directos a pie de calle ya que daba a una acera transitable. Esta característica tuvo mucha importancia en la difusión en redes sociales a través de perfiles personales (las personas que se encontraban con la valla a menudo subían a sus redes una fotografía que ellas mismas hacían).

En cuanto a la implicación de las comunidades específicas, en lo que es proceso de ideación y producción, se asumió que era anecdótica, pero que esto mismo no entraba en contradicción con los objetivos específicos de dicha acción. Sin embargo, sí que se tomó la decisión de ir modificando este aspecto de forma progresiva en los siguientes trabajos.

El esquema de producción de esta pieza sería el siguiente: el artista decide intervenir un lugar y una temática y acude a miembros de la comunidad para documentarse en profundidad y desde la honestidad para luego idear la pieza y realizar la intervención. La imagen resultante de la pieza queda a disposición del público en general para su apropiación.

“Fins ací aplegà la riuà”
Castellar-L'Oliveral
Mayo 2017

Contexto particular

Castellar-L'Oliveral es una pedanía de la ciudad de Valencia, situada al sur de ésta. Pertenece a la comarca de Valencia y es parte de su término municipal. Limita al norte con Valencia capital, al sur con el Parque Natural de la Albufera, al este con Pinedo y al oeste con Alfafar y Sedaví.



Figuras 59: Localización Castellón-L'Oliveral. Fuente: Google Maps

Castellar-L'Oliveral procede de la unión de dos pueblos que se transformaron en conglomerado urbano en 1950, y empezó a formar parte de la ciudad en 1877, cuando Castellar y L'Oliveral fueron integrados como parte de la ciudad después de incluirlos en el distrito de Ruzafa. En 1981, Castellar-L'Oliveral se asignó a la zona de Poblados del Sur.

El 14 de octubre de 1957 sucede un hecho trágico que marcará la memoria colectiva valenciana: la Gran Riada. En ese momento, Valencia se convierte en la protagonista de los medios de comunicación a nivel nacional con cierto eco además en la prensa internacional. Se habla sobre todo de Ciutat Vella y en menor medida del Cabanyal, de Nazaret y de los pueblos. Ciutat Vella está destrozada, las pérdidas son catastróficas. Así, a lo largo del año siguiente Valencia, o más bien Ciutat Vella se convierte en la gran víctima nacional, los medios hablan de sus daños y obvian de forma sutil lo sucedido en el campo. La construcción mediática del drama crece y, en un momento de presión política, el gobierno central plantea la puesta en marcha una obra faraónica, la “Solución Sur”, que consiste en el desvío del río Turia por el sur de Valencia y la construcción de su nuevo cauce. Así, se produjo una de las heridas más grandes y más silenciadas del territorio valenciano con la expropiación y des-

trucción violenta e injusta de doscientas ochenta hectáreas de huerta productiva, casas, patrimonio y vidas.

Castellar-L'Oliveral es hoy una isla entre infraestructuras: el nuevo cauce, la pista de Silla, la V-30, la V-31 y la CV-500. En 2015, con el PGOU planteado por el Gobierno de Rita Barberá, y derrotado ese mismo año, Castellar-L'Oliveral iba a ser castigada de nuevo: la futura ampliación de la V-30 y de la V-31 además de una reserva de suelo que implicaba el derribo de varias casas. L'Associació de Veïns i Veïnes Castellar-L'Oliveral fue un pilar fundamental de la lucha en contra del PGOU de 2015 y es a día de hoy una referencia en el movimiento local de la lucha por el territorio.

En la actualidad la amenaza no cesa, el Ministerio de Fomento español publicó en el Boletín Oficial del Estado (BOE) el pasado 22 de septiembre 2016 el anteproyecto de la ampliación de la V-30 que afectaría municipios como Paterna, Quart de Poblet, Mislata, Xirivella y pedanías de Valencia como Castellar-L'Oliveral.

Investigaciones previas e ideación de la propuesta

El comienzo

El caso de la intervención en Castellar-L'Oliveral difiere bastante de las demás intervenciones en su proceso y nivel de implicación. Mi relación con Castellar-L'Oliveral empezó ocho meses antes de la realización de la intervención. En el año 2015, l'Associació de Veïns i Veïnes Castellar-L'Oliveral gana el primer premio de la convocatoria de la Universitat de València, Emergents, Estratègia d'innovació social en el territori, con el Plan Integral de Anticipación Ciudadana, promovido por la asociación junto al arquitecto David Estal. El proceso dura un año, y a finales de éste, me llaman (desde la Universitat de València) como fotógrafa para documentar la reunión final que se le hace a algunos miembros de la asociación para valorar el proyecto.

La reunión tuvo lugar ante una base de contenedores en desuso que está situada en Castellar-L'Oliveral en la zona del Tremolar. Ese día conozco a Empar, Albert y Eloy y la reunión tiene formato de almuerzo. La historia de Castellar-L'Oliveral y de l'Horta Sud se va compartiendo a lo largo del almuerzo, el castigo de las grandes infraestructuras, las luchas, el último PGOU. Poco a poco remontamos al nuevo cauce que separa Castellar-L'Oliveral de Valencia y brevemente a la historia Plan Sur y a la Riada del 57. Llevaba un tiempo traba-

jando sobre el tema de las transformaciones urbanísticas y los desplazamientos de poblaciones que éstas conllevan, pero hasta aquel momento no me había centrado nunca sobre las causas y efectos de las grandes infraestructuras.

A partir de ahí, empecé a investigar el tema del Plan Sur, primero por curiosidad, la construcción de los relatos que permitieron su implantación (la seguridad ciudadana y el progreso) y a buscar información sobre el proceso de expropiación y derribos y el devenir de los habitantes de la zona. No me sorprendió en absoluto que escaseara información de las obras, pero sí me sorprendió que no existieran más trabajos recientes que analizaran el proyecto del Plan Sur en términos urbanísticos, sociológicos y antropológicos desde una perspectiva crítica. La primera fase fue sobre todo un trabajo de archivo: prensa, fotografías, documentos oficiales. No obstante, el tema me fue conquistando y decidí dar un paso más y volver hacia la asociación de vecinos de Castellar-L'Oliveral para conseguir más información. Así, a finales del 2016 me vinculé a l'Associació de Veïns i Veïnes Castellar-L'Oliveral, planteando en un primer momento mi deseo de trabajar sobre la memoria del lugar en relación con el Plan Sur a través de diferentes formatos que iríamos decidiendo sobre la marcha, y en un segundo momento, me integré el equipo de organización de unas jornadas que la asociación tenía entre manos sobre el territorio de la Valencia Sur: La Trobada de la València Sud.

La Trobada de la València Sud, 12 y 13 de mayo de 2017

Las jornadas La Trobada de la València Sud representaron un trabajo de equipo de cinco meses. La experiencia fue intensa, las relaciones construidas en el día a día, convirtiendo sus problemáticas en mías y una implicación creciente. Se convocaron agentes pertenecientes al territorio del sur, a expertos académicos y a expertos vecinos. Organizamos charlas y comunicaciones breves, mesas redondas y grupos de trabajo. Las jornadas fueron un éxito, fueron muy intensas, aunque no tuvieron la repercusión mediática deseada por los vecinos, el sentimiento de comunidad ligada a un territorio y el maltrato por parte de las administraciones estuvo muy presente.

Cerramos las jornadas con un taller interno con el estudio de sociología La Dula para la elaboración de un sociograma con el fin de profundizar sobre las relaciones de la asociación con los diferentes agentes presentes en el territorio. Fue un privilegio poder seguir todo el proceso tan de cerca.

Estas jornadas fueron para mí muy enriquecedoras a todos los niveles: conocimiento del territorio, de su historia, a nivel relacional, de implicación. Todo

era información de primera mano, que iba encajando las piezas del puzzle que intento resolver desde hace ahora casi un año.

DIVENDRES 12 DE MAIG.
CENTRE CIVIC CASTELLAR-OLIVERAL

10:00H BENVINGUDA.

JORDI PERIS, REGIDOR DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA, **CONSOL CASTILLO**, REGIDORA HORTA I FORLES, AJUNTAMENT DE VALENCIA, **EMPAR PUCHADES**, PRESIDENTA AVV, I **ALEJANDRO RAMON**, ALCALDE PEDANI CASTELLAR-OLIVERAL.

10:30H PONÈNCIA INAUGURAL DE LA PRESERVACIÓ A LA GESTIÓ DELS ESPAIS AGRARIS.

JOSEP MONTSALL, I NGINYER TÈCNIC AGRÍCOLA, MEMBRE DE LA COMISSIÓ TÈCNICO-CIENTÍFICA DE LA FUNDACIÓ AGROTERITORI.

11:30H DESCANS-CAFÈ

12:00H COMUNICACIONS BREUS.

CASTELLAR-OLIVERAL EN MOVIMENT PER L'HORTA
LES ESPIONAORES

PEPEP
RECUPEREM HORTA, RECUPEREM ALSAFAR

ALBORICO

FRANCS, MARJAIS I EXTREMAIS

CARTOGRAFIA SENSIBLES

13:30H PONÈNCIA EXPERIÈNCIES TERRITORIALS PER UN DESENVOLUPAMENT LOCAL SOSTENIBLE.

RAFAEL LA BODA, PROFESSOR TITULAR EN LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE INGENIERIA AGRONÓMICA Y DEL MEDIO NATURAL.

14:30H DESCANS-DINAR, PRODUCTES DE L'HORTA.

16:00H VISA A VISA MODELS PRODUCTIUS DE L'HORTA SUD.

FELIX SEGURA (CINATUOR) AMB **MIGUEL MINGUET** (ARRÓS SNAIBS)

17:00H Taula Rodona I. LES POSSIBILITATS I SINÈRGIES

ENTRE ENTITATS DE L'ENTORN DE CALBUFERA.

FUNDACIÓ ASSIU, EL TANCAT DE LA PIPA, LA CASA DE LA DONANA,

COL·LECTIU DE DONES PESCADORES DEL MAR.

MODERA **CARLES DOLLS**, ARQUITECTE.

18:00H Taula Rodona II. EL DESENVOLUPAMENT LOCAL

EN ATRÈVIMENT.

COOPERATIVA ELÈCTRICA DE CASTELLAR-OLIVERAL, SOSTRE

ARQUITECTES, OBSERVATORI PER L'HORTA, CAIXA POPULAR,

SERBAJAZ COL·LECTIU DE MÚSICS, SAITRESC.

MODERA **MARC CABALLERO**, ESPECIALISTA EN DESENVOLUPAMENT LOCAL.

DISSABTE 13 DE MAIG.
CENTRE CIVIC CASTELLAR-OLIVERAL

10:00H BENVINGUDA.

MATILDE RAMOS, PRESIDENTA D'HONOR AVV CASTELLAR-OLIVERAL.

10:15H PONÈNCIA 60 ANYS D'INFRAESTRUCTURES DESDE LA DESSECA.

JOAN OLMO, DOCTOR ENGINYER DE CAMINS, PROFESSOR D'UNIVERSITAT.

11:00H PONÈNCIA ANTIOPAR-SE DES DEL SUD A ALTRES

60 ANYS.

DAVID ESTAL, ARQUITECTE.

11:45H DESCANS-CAFÈ.

12:00H GRUPS DE TREBALL *

I. EL SUD COM A ACCIÓ.

DINAMITZA-RAFAEL ESCRIBÀ, ARQUITECTA.

II. GOBERNANÇA MÉS ENLLA DE LES LÍNIES ADMINISTRATIVES.

DINAMITZA-FRANCESC MIRALLES, POLÍTELEC.

III. EXCEDENT DE PLANIFICACIÓ.

DINAMITZA-SELA ANDREU, SOCIOLOGA.

IV. DEL CAMP A LA TAULA.

DINAMITZA-ENRIC NAVARRO, AGRICULTOR.

V. OPORTUNITATS EMPRESARIALS DES DEL TERRITORI.

DINAMITZA-JOANE ALGARRADA, GERENT SOL I VENT PIRATIGES SL.

14:30H PAELLA AL TREMOLAR.*

17:00H PASSEJADA PER L'HORTA I LA MARJAL.*

ALBERTO PASQUAL, CRONISTA LOCAL I HISTORIADOR.

*AQUESTES ACTIVITATS REQUERIXEN INSCRIPCIÓ PRÈVIA GRATUÏTA.

ORGANITZA: AVV CASTELLAR-OLIVERAL, AQUESTA TROBADA S'EN

MARCA DINS DEL PLA D'ANTICIPACIÓ.

IMPULSA: DELEGACIÓ DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA I ACCIÓ VEÏNAL

AJUNTAMENT DE VALENCIA.

RECOLZA: COOPERATIVA ELÈCTRICA CASTELLAR, S.C.V.

EQUIP DE TREBALL: IDEACIÓ: DAVID ESTAL, ORGANITZACIÓ

I COMUNICACIÓ: ANAÍS FLORIN

IL·LUSTRACIÓ I DISSENY: ANAÍS FLORIN

WEB: SILVIA CALATAYUD.

TROBADES SOBRE

LA VALÈNCIA SUD

(1957-2017)

12 i 13 DE MAIG DE 2017
A CASTELLAR-L'OLIVERAL



WEB: PLACASTELLAROLIVERAL.COM
EMAIL: TROBADESVALENCIASUD@GMAIL.COM
FACEBOOK: HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/TROBADESVALENCIASUD/

LLOC: CENTRE CIVIC DE CASTELLAR-OLIVERAL
CARRER DE LEONOR PERALES POETESSA, 6
CASTELLAR-L'OLIVERAL (VALENCIA)



Figuras 60: Programa de la Trobada de la València Sur, mayo 2017

La Trobada de la València Sud fue crucial para esta intervención, así como para el proyecto en el largo plazo que estoy desarrollando a día de hoy con los vecinos, pero también lo fue para la siguiente intervención realizada en La Punta. Durante las jornadas se decidió que se aprovecharía para lanzar el manifiesto en contra de la ZAL DETALLAR UN POCO DEL TIPO DE MANIFIESTO, firmado por catorce entidades, hacer una fotografía a modo de primera acción para los medios de comunicación. Así, la jornada fue también un espacio para otro encuentro, una conversación y un deseo compartido de contribuir a la visibilización de la problemática de la ZAL.

La intervención Fins ací aplegà la riuà

La intervención realizada en Castellar-L'Oliveral surge en medio de este proceso de vinculación al colectivo vecinal. Después de varios meses de trabajo con ellos y a unas pocas semanas de inaugurar las jornadas, decidí llevarla adelante. Después de los resultados más que positivos de la intervención de Benimaclet, quise volver a utilizar el formato de las vallas publicitaria en Cas-

tellar-L'Oliveral como primer soporte para el relato de la memoria del Plan Sur.

Para ello, estuve sopesando varias posibilidades para las imágenes a encolar. Decidí recurrir a fotogramas del documental *Un río que cambia de cauce* realizado en 1965 para difundir el proyecto del Plan Sur y legitimar así las acciones que se estaban llevando a cabo en el territorio valenciano. Elegí una escena en la que se dinamita una iglesia para la construcción del nuevo cauce, escogiendo dos fotogramas, el antes y el después de la explosión para así simbolizar la destrucción de territorio y patrimonio que supuso el Plan Sur. Me parecía interesante de alguna manera darle la vuelta a esa imágenes: cuando en el pasado se utilizaron para legitimar unas determinadas acciones, a mí me serviría para denunciar esas mismas acciones. Luego, el uso del díptico me permitía generar una lectura en dos tiempos y darle así cierta narratividad, un guiño a su formato original, el audiovisual.



Figuras 61: Fotogramas elegidos del documental “Un río cambia de cauce” (1965, RTVE) en la que se observa la explosión de una iglesia.

La elección del título era también importante. Fins ací aplegà la riuà remite por un lado a una expresión popular valenciana que se refiere a una situación que ha llegado a su límite, que de alguna manera ha de cesar y por otro, a las famosas inscripciones que se encuentran en varios lugares de Valencia y alrededores que señalan literalmente el nivel que alcanzó el agua el 14 de octubre de 1957. Así, me parecía interesante darle otra dimensión simbólica en relación a sus consecuencias indirectas, sus “daños colaterales”. La riada fue una catástrofe natural instrumentalizada por el gobierno para llegar a fines de carácter económico e ideológico que tuvieron consecuencias dramáticas y encubiertas sobre el territorio de los pueblos del sur de valencia y las personas que lo habitan y son éstos los que quiero señalar con esta intervención, son el “hasta aquí llegaron las consecuencias de la riada”. También señalar la decisión de traducir el título al valenciano. Es habitual encontrar las placas que comentaba antes en Ciutat Vella en castellano. Me parecía pertinente escribirlo en valenciano para poner también sobre la mesa la imposición del castellano

sobre el valenciano y todo lo que ello conllevó en su momento y en la memoria colectiva que se estaba elaborando en ese momento.

Elección de la localización y soporte

Los factores tenidos en cuenta para la elección de las vallas fueron los siguientes:

- La existencia de las vallas en sí. No existen vallas publicitarias a lo largo de la V-30 como ocurre por ejemplo en la Ronda Nord.
- Que existiera una correspondencia espacial/geográfica aproximada entre el lugar donde sucedían los hechos relatados por las fotografías encoladas.
- Que la localización permitiera la vigilancia desde varios puntos con facilidad.
- Que la intervención tuviera una buena visibilidad desde la carretera.
- Que facilitaran la lectura de las dos imágenes como un solo conjunto discursivo. De ahí buscar dos vallas juntas para ejecutar el díptico.

Preparación de la intervención

La intervención consistía en el encolado de dos vallas de ocho metros de largo por tres metros de ancho cada una. Se acudió al lugar de intervención para la medida de las vallas y observar el terreno para identificar las posibles dificultades relacionadas con el terreno, la facilidad de acceso y la seguridad. Se adecuó las dos imágenes seleccionadas al formato de las vallas. A continuación se prepararon los archivos para su impresión, doscientos cincuenta DIN A3 por valla publicitaria.

Una vez impresos se montaron los paneles para el encolado: diez paneles de tres metros por ochenta centímetros para cada valla.

El estado previo a la intervención de una de las dos vallas publicitarias hizo necesario traer dos escaleras en vez de una sola como en la intervención de Benimaclet. Una persona tenía que ir limpiando esa valla mientras otra persona empezaría a encolar.

La cola se preparó en el último momento, cuarenta litros en total.

Material utilizado:

- 500 DIN A3
- 10 tubos de cola de barra.

- Una escalera de dos tramos (5m de alto).
- 2 escobas
- 2 escaleras
- 1 cubo
- Una furgoneta



Figuras 62 y 63: Imágenes adaptadas al formato de las vallas

Ejecución

La fecha de ejecución fue aplazada tres veces. Una primera por un problema con la imprenta, una segunda por lluvias y otra por la presencia de un control policial en la V-30 a la altura de la intervención. Así, es importante en este tipo de intervenciones, contar con un margen de movimiento amplio, ya que es muy frecuente que suceda algún tipo de imprevisto para la fecha elegida. Finalmente realizamos la intervención la noche del 30 de abril de 2017.

Para la ejecución de las piezas se citó a las cuatro personas que me iban a

ayudar cerca del lugar de la intervención a las 23:30 h. Las cuatro personas que acudieron ese día eran personas cercanas que me ayudaban desde esa relación de cercanía. Se hicieron primero dos grupos: uno que empezaba a encolar la primera valla que estaba en buen estado y un segundo que se encargaba de limpiar la segunda valla para facilitar el encolado posterior.

Una vez limpia la primera valla se pasa al reparto de tareas siguiente:

1. Yo subida a la escalera encolando.
2. Dos personas gestionando los rollos de papel a pasarme y la cola, asegurando que hubiese siempre cola en el cubo y pasándome la escoba.
3. Una persona encargada de vigilar.
4. Una persona encargada de documentar la acción.

La intervención duró hasta las 4:00 h. sin ningún tipo de complicación.





Figuras 64, 65, 66: Ejecución de la intervención

Resultados y documentación

Fins ací aplegà la riuà.

Encolado sobre valla publicitaria.

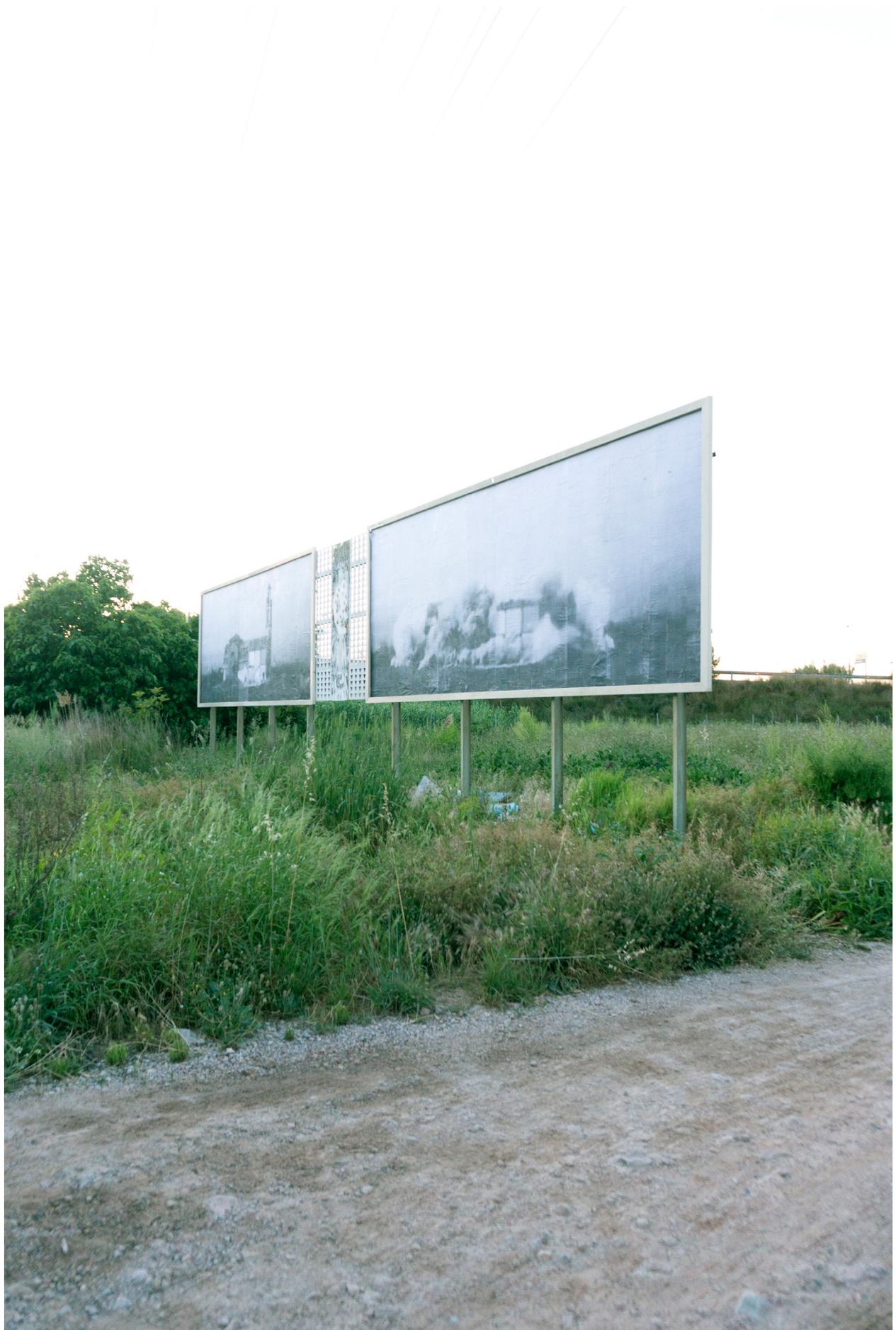
Dos vallas de dimensiones: 8 x 3 m.

2017

A continuación las figuras 67, 68 y 69: documentación de las piezas.



L'Horta, ni oblit ni perdó. Anaïs Florin



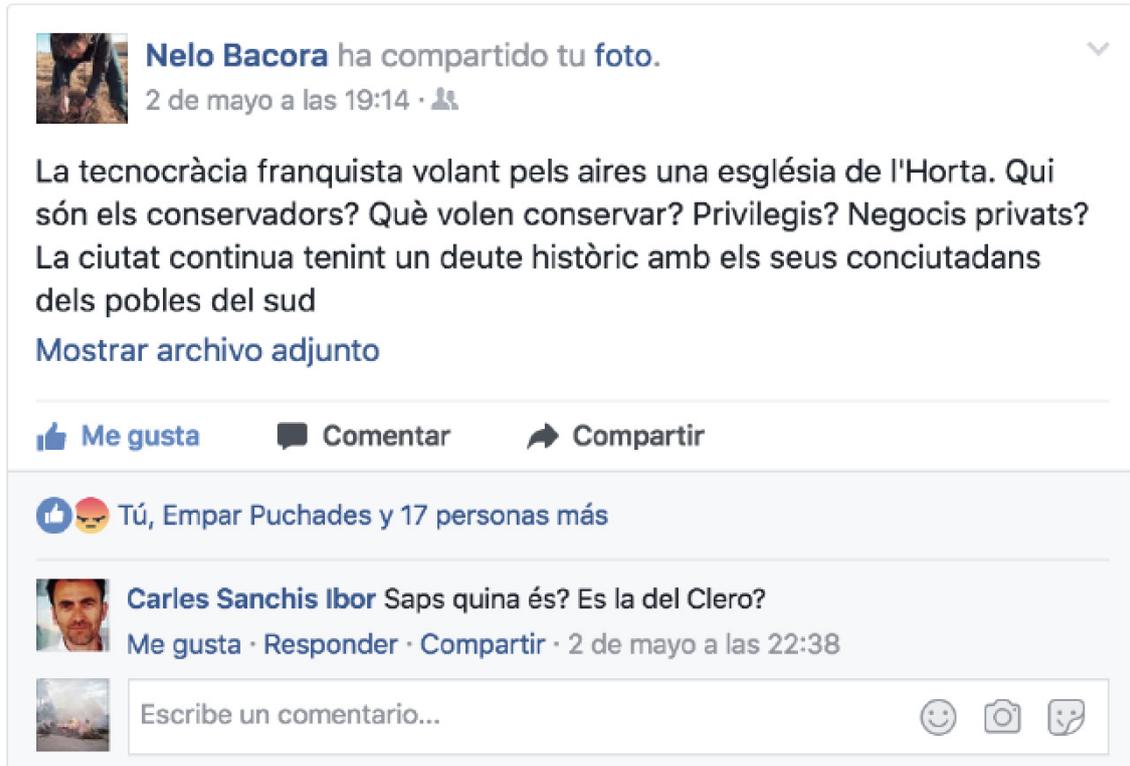


Repercusión

Al igual que que en el caso de la intervención de Benimaclet, esperé dos días para la publicación de la imagen en mis redes sociales. La ubicación de las vallas dificultaba la realización de fotografías por parte de viandantes así que las imágenes que sirvieron para difusión fueron las que había realizado después de la intervención. Aún así, la cobertura fue también importante en plataformas especializadas y un poco menor en perfiles personales. Las imágenes aparecieron también en un artículo de opinión de un medio de comunicación convencional en su edición digital.

Las apropiaciones que se hicieron de las imágenes fueron diversas y abordaron varios temas: el recuerdo personal del lugar, la lucha por la defensa del territorio, la memoria del Plan Sur, el desarrollismo franquista, la memoria colectiva.

A continuación, algunas de las repercusiones que tuvo la pieza.



The image shows a screenshot of a Facebook post. At the top, it says "Nelo Bacora ha compartido tu foto." followed by "2 de mayo a las 19:14" and a privacy icon. The main text of the post reads: "La tecnocràcia franquista volant pels aires una església de l'Horta. Qui són els conservadors? Què volen conservar? Privilegis? Negocis privats? La ciutat continua tenint un deute històric amb els seus conciutadans dels pobles del sud". Below the text is a link that says "Mostrar archivo adjunto". At the bottom of the post, there are three buttons: "Me gusta", "Comentar", and "Compartir". Below the post, there is a section for reactions showing "Tú, Empar Puchades y 17 personas más". Underneath that, there is a comment from "Carles Sanchis Ibor" that says "Saps quina és? Es la del Clero?". At the very bottom, there is a text input field with the placeholder "Escribe un comentario..." and icons for emojis, photos, and stickers.

Alejandro Ramon Álvarez
21 h · 44

Venint per la V-30 al costat de Mercavalencia i just abans d'agafar l'eixida de Castellar-L'Oliveral, trobem aquesta intervenció que ens recorda la barbaritat del "Plan Sur". Tot l'espai verd que va guanyar la ciutat amb l'antic lit del riu, va ser territori que vam perdre nosaltres. El nou lit del riu és la cicatriu més gran que existeix en tota a l'horta de València, una cicatriu que mai es tancarà, perquè totes aquelles alqueries, barraques, i cases, juntament amb l'horta bonica i productiva, i el nostre paisatge ancestral, va ser destruït, i açò és insubstituïble.

La ciutat va guanyar molt, i nosaltres vam perdre molt més, no oblidem el sofriment dels expropiats, ni la destrucció del nostre entorn. Algun dia la ciutat haurà de compensar i revertir tot el mal que ens va fer.

Horta és futur.



Me gusta · Comentar

Tú, Empar Puchades, A Labau Ja Vi i 69 personas más

A Labau Ja Vi Malegre que es parlo estos dies d'açò, el Plan Sur és un gran oblidat. Ens hem acostumat.
Me gusta · Responder · Compartir · 1 · 21 horas

Chus Croac Si señor!!
Me gusta · Responder · Compartir · 1 · 20 horas

Empar Puchades Gràcies Alex per sumar en este sentit, gràcies a tanta gent que estima, cuida i lluita pel territori, per la memòria, gràcies a la autora, a tots i totes que treballem per donar el valor que té l'horta sud.....
Me gusta · Responder · Compartir · 4 · 20 horas

Yolanda Ro Mira mamá, aço era el barrio vital? Paqui Minguet
Me gusta · Responder · Compartir · 18 horas

Eduardo Alacrau Crespo Hi ha que evitar que segueixen fent-nos mal.
Me gusta · Responder · Compartir · 13 horas

Empar Puchades en aho estem
Me gusta · Responder · Compartir · 13 horas

Escribe una respuesta...

Martilde Ramos Garcia También yo los vi al pasar. Si yo me emocioné, ¿qué no habréis sentido vosotros, que lo sufristeis? Hay que contarlo y explicarlo, porque si no... otros lo harán... a su manera.
Me gusta · Responder · Compartir · 12 horas

Sento Puchades Altre malson "valencià" que caldria contar. I van...
Me gusta · Responder · Compartir · 12 horas

Escribe un comentario...

Anaís Florin ha añadido 2 fotos nuevas — con Yolanda Franco Peña y 2 personas más.
2 de mayo a las 11:02 · Valencia · 6

Fins ací aplegà la riuà.
2017.

"Per desgràcia, el relat dominant d'aquest Pla Sud que destaca sobre qualsevol altre és un relat franquista, i la riuada del 1957 encara es presenta com el fet legitimador d'una intervenció urbanística depredadora que, realment, no tenia raó de ser (almenys d'aquella manera) i que va servir a uns interessos que res tenen a veure amb els interessos dels afectats per la catàstrofe.

Pla, per a molts vigent encara a dia de hui, responsable del desme...
Ver más



Me gusta · Comentar · Compartir

Alejandro Ramon Álvarez, Izaskun Etxebarria y 48 personas más

19 veces compartido

Rafael Tormo Cuenca Així ha estat i encara perviu a les terres de la Ribera del Xúquer, que després de la Patanada de Tous del 1982 han estat excloses per a pensar el territori en el qual viuen. On queden els margens del riu, o encara fora un pla sobre el paisatge de ribera de riu... i les infra-estructures que segueixen sobreposant-se sobre el terreny com si fos sols una qüestió de tècnica...
Me gusta · Responder · Compartir · 1 · 20 horas

Escribe un comentario...

PER L'HORTA Per l'Horta ha compartido tu foto.
2 de mayo a las 18:16 · 6

Una intervenció artística recorda el destructor "pla Sud". #Nooblidem
Mostrar archivo adjunto

41
4 comentarios

Me gusta · Comentar · Compartir

Valoración de la intervención

El balance de esta intervención es muy positivo. En relación a la primera, podemos comentar que la implicación con la comunidad específica fue mucho mayor y los vínculos establecidos mucho más fuertes. Se trata de plantear poco a poco el largo plazo en la práctica. Aún así, en lo que concierne esta pieza en particular, aunque el nivel de consenso visual y discursivo es mayor que en la primera pieza, la implicación de la comunidad en la ideación y ejecución de ésta siguió siendo secundario.

En cuanto a la difusión, la repercusión fue similar a la de la intervención de Benimaclet, en perfiles personales y plataformas especializadas. No obstante, esta vez, la imagen de la intervención sirvió para ilustrar un artículo de opinión en un medio de comunicación convencional, lo cual significaba un primer paso hacia nuevos públicos (en relación a los medios de comunicación).

La respuesta de l'Associació de Veïns i Veïnes Castellar-L'Oliveral fue muy positiva, estaban entusiasmados con la intervención y le dieron mucha difusión. Dentro del proceso que estaba en marcha, la intervención sirvió también para afianzar mi compromiso con ellos.

El esquema de producción de esta pieza sería el siguiente: el artista decide intervenir un lugar y una temática y acude a miembros de la comunidad para documentarse en profundidad y desde la honestidad, en un plazo de tiempo largo y indeterminado. Se realiza la intervención dentro de un conjunto de acciones para la comunidad específica. El objetivo de esta relación no es el objeto sino el proceso. La imagen resultante de la pieza queda a disposición del público en general para su apropiación.

“Mala Punta nunca muere.”

La Punta
Junio 2017

Contexto particular

La Punta es un barrio de la ciudad de Valencia situado al sudeste del municipio. Tradicionalmente La Punta ha sido una zona de huerta y de paso entre Nazaret y Monteolivete. Fue anexada a Valencia junto a todo el término municipal del antiguo municipio de Russafa en 1877.



Figuras 67: Localización de La Punta. Fuente: Google Maps

En 1994, por medio de una modificación puntual del Plan General de Ordenación Urbana de 1988 se firma un protocolo que dará lugar a la implantación de la Zona de Actividades Logísticas del Puerto de Valencia (la ZAL), planteando la expropiación de setenta hectáreas de huerta productiva, la deportación de seiscientos veinte personas y la destrucción de casas, alquerías, parcelas y barracas centenarias.

La recuperación urbana de la Zona de Actividades Logísticas (ZAL) del puerto de Valencia se vendió como un proyecto urgente y necesario, como una infraestructura estratégica que aseguraba la continuidad de la cadena de trans-

porte para el sector empresarial. Para llevarla a cabo se recalificó el suelo de “suelo no urbanizable con categoría de huerta de protección especial” a “suelo urbanizable”.⁷²

Ante este proyecto depredador, la asociación de vecinos La Unificadora, creada en 1994, se moviliza y empieza una lucha que durará más de diez años, tanto a nivel legal como social. La lucha de La Punta marca un antes y un después en las conciencias en Valencia en cuanto a la lucha por el territorio. Supuso la creación de la plataforma Salvem La Punta-Salvem L'Horta y se pone en marcha toda una serie de manifestaciones (concentraciones, marchas en bicicleta) de todo tipo destinadas a visibilizar la lucha de La Punta, dando lugar a diversos niveles de resistencia, muy diferentes pero todos intensos. En paralelo y de suma importancia, se sumó a la lucha el movimiento de ocupación, recuperación y vigilancia de casas y alquerías. Los habitantes de La Punta fueron acosados, perseguidos y criminalizados. La resistencia en La Punta durante los años anteriores a los derribos fueron realmente duros.⁷³ La lucha de La Punta fue además, una lucha liderada esencialmente por mujeres que encarnaron el grito de la resistencia y los cuidados a todos y todas aquellos y aquellas que lucharon por la tierra.

Después de varios años de lucha, en apenas tres años (del 2000 al 2003) las máquinas excavadoras arrasan todo, entre resistencia y desesperación, para llevar a cabo el proyecto de la ZAL en 2006 y que finalmente quedara parado a posteriori. Sin embargo, la lucha de La Unificadora no terminó ahí, y continuó oponiéndose a la realización del proyecto. Así, en 2013 el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana (TSJCV) dio la razón al colectivo y declaró el proyecto de la ZAL “nulo de pleno derecho”. El 2015 el Tribunal Supremo ratificó esta resolución y sentenció nuevamente la nulidad del proyecto.⁷⁴

Desde entonces la lucha no ha cesado, el deseo de recuperar los terrenos de la ZAL para los vecinos de La Punta sigue vivo y se materializa en una campaña reciente de la Plataforma contra la ZAL y Per L'Horta que denuncia las alternativas que se están planteando para la ZAL en la actualidad a través de un manifiesto que fue presentado por primera vez en la *Trobada de la València*

72 PIQUERAS Víctor. (2015). *La huerta de Valencia. Un paisaje menguante*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

73. Para más información sobre el tema: MARTELL Vicent. (2015) *Antropología de la revolta*. Albaida: CMR.

74 PIQUERAS Víctor. (2015). *La huerta de Valencia. Un paisaje menguante*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Sud en mayo de 2017.⁷⁵

Investigaciones previas e ideación de la propuesta

El punto de partida de esta intervención fue el lanzamiento del manifiesto *No a la ZAL* en las jornadas celebradas en Castellar-L'Oliveral en mayo de 2017. Una conversación y un deseo mutuo de visibilizar la lucha se convirtieron en el planeamiento de una intervención en una valla localizada en La Punta, a proximidad de la ZAL.

Esta pieza supone un cambio en cuanto a la relación con el tejido social en comparación con las de Benimaclet y las de Castellar-L'Oliveral. Aunque mi relación era mucho más implicada y profunda con el colectivo de Castellar-L'Oliveral, es cierto que en relación a la intervención *Fins ací aplegà la riuà* (que no todo el proyecto sobre la memoria del Plan Sur), al igual que para la pieza de Benimaclet *En nom del progrés, la Ronda*, las personas o colectivos locales ejercían un papel sobre todo de consulta, ya sea para encontrar imágenes o para las decisiones finales formales (consultaba si estaban a gusto con las imágenes elegidas, y les dejaba la posibilidad de veto a todas ellas).

En el caso de la intervención de La Punta, el motivo a encolar fue elegido junto al colectivo ciudadano con el que realicé la intervención, trabajando sobre todo con una representante del colectivo. Realizamos entre varias personas un trabajo de archivo importante, poniendo en común fotografías que provenían de archivos de prensa, archivos personales (fotografías tomadas por vecinas durante los derribos), proyectos artísticos individuales (David Segarra siguió la lucha de La Punta y realizó además un proyecto fotográfico sobre la vida en La Punta más allá de la lucha) y colectivos así como archivos audiovisuales (el documental *A tornallom* (2005)). El debate estaba entre si mostrar la memoria del lugar o hablar de la lucha. Desde el principio, sabíamos que disponíamos de una sola valla, así que no existía la posibilidad de hacer un díptico como en Benimaclet. Barajamos muchas imágenes entre fotografías y capturas de fotogramas del documental *A Tornallom* (2005). Trabajábamos con una carpeta compartida en red, y yo iba haciendo pruebas con el formato de la valla y el blanco y negro con las imágenes que más nos gustaban. En una de la fotografías aparecía una pintada anónima realizada en La Punta “Mala Punta nunca muere” que acabó dando el título a la pieza.

⁷⁵ *Vecinos de Poblats del Sud reclaman la zona de huerta de la Punta.* <http://www.levante-emv.com/valencia/2017/05/15/vecinos-poblats-sud-reclaman-zona/1566888.html>



Figuras 68: Fotograma del documental de Enric Peris, *A Tornallom*, 2005

La intervención pasó por la asamblea del colectivo local implicado y generó un debate importante sobre el aspecto ilegal de la acción. Hasta el momento, la responsabilidad sólo recaía sobre mi persona en el caso de que hubiese un problema. Aun así la discrepancia en el grupo no fue más allá ya que desde un principio se había decidido que no vincularíamos oficialmente los colectivos y personas implicados en la ideación y ejecución de la intervención.

Finalmente elegimos centrarnos en la lucha, los derribos y la memoria del dolor. Escogimos en primer lugar un fotograma del documental *A Tornallom* (2005) en el que aparece el derribo de una casa emblemática en la lucha por La Punta. No obstante apareció una fotografía del mismo instante pero que funcionaba mejor a nivel compositivo que el fotograma seleccionado. Esa fotografía apareció por primera vez en *El País*, en el año 2003⁷⁶ y ha sido reutilizada varias veces en artículos de opinión o reportajes sobre la situación de La Punta. Buscamos al autor de la fotografía y nos pusimos en contacto con él para solicitar su permiso que nos concedió en el mismo momento. La fotografía muestra el momento del derribo de la Casa del Fiscalero, donde Maruja (en el centro de la fotografía), pilar fundamental del movimiento de resistencia de La Punta, y su familia vivían. Su casa fue la última, de las casas afectadas por

76 *Derribada la última casa en la huerta de La Punta afectada por la ZAL*. https://elpais.com/diario/2003/07/18/cvalenciana/1058555878_850215.html

la ZAL, en ser derribaba.

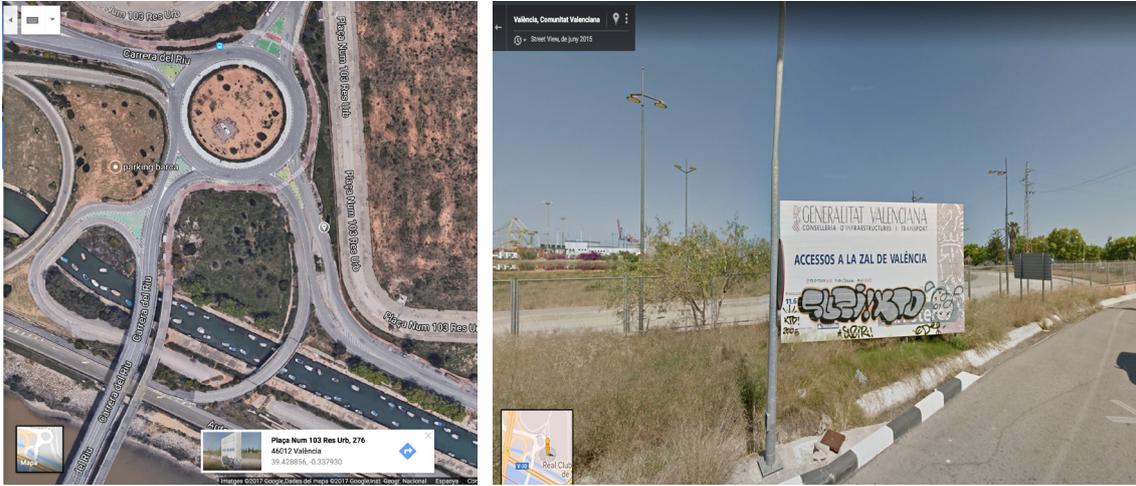


Figuras 69: Fotografía elegida para la intervención, autor: Jorge Jordán

Elección de la localización y soporte

La valla intervenida para la intervención de La Punta es diferente a las otras, no se trata en este caso de una valla publicitaria sino de una valla de obra. Concretamente se trata de una valla propiedad de la Generalitat Valenciana en la cual se anunciaba el proyecto nunca realizado de la ZAL. Así, en ese caso, hay además de la intención de hacer una intervención en la ZAL, un deseo particular en intervenir esa valla en particular. El soporte que anunciaba la realización de la infraestructura a denunciar iba a transformarse en el soporte de la memoria del drama que ésta había ocasionado.

No se barajaron pues más opciones que ésta. A parte de su función original, esta valla tenía otras particularidades: su formato, más cuadrado, su tamaño, más grande, su situación, a ras de suelo y al mismo borde de la carretera. Algunas de ellas facilitaron el trabajo como el formato (era más fácil adaptar un fotograma a un formato más cuadrado que a uno apaisado) o la altura de la valla. Otras, como el tamaño y la ubicación al borde de la carretera lo complicaban.



Figuras 70: Localización vallas en La Punta. Fuente: Googles Maps.

Preparación de la intervención

La intervención consistía en el encolado de una valla de 4'20 x 8 m, situada a ras del suelo. Se acudió al lugar de intervención para la medida de la valla y para observar el terreno e identificar las posibles dificultades relacionadas con el terreno, la facilidad de acceso y la seguridad.

Se realizó a continuación el montaje digital de la imagen seleccionada y se prepararon los archivos para su impresión, en total trescientos DIN A3.

Una vez impresos se montaron los paneles para el encolado: ocho paneles de 4'20 x 1'10 m. Se pasó de diez paneles en las anteriores intervenciones a ocho para tratar de ir más rápido.

La cola se preparó en el último momento, veinte litros en total.



Figuras 71: Imagen adaptada al formato de la valla

Ejecución

Para esta intervención éramos ocho personas en total. Por primera vez, las personas que me acompañaban para el encolado habían venido, no por una relación de cercanía conmigo, sino por una cuestión política, de militancia. Se trataban de personas pertenecientes a agrupaciones vecinales locales y grupos por la defensa de la huerta.

Nos citamos la noche del 26 de junio de 2017, a las 00:00 h. cerca de la intervención y abrimos un grupo de *WhatsApp* para la ocasión. Se formaron dos equipos de vigilancia que eligieron ellos mismo los puntos de vigilancia ya que conocían mejor la zona.

Nos dirigimos, el tercer grupo hacia la valla y repartimos tareas:

1. Yo subida a la escalera encolando.
2. Dos personas gestionando los rollos de papel a pasarme y la cola, asegurando que hubiese siempre cola en el cubo y pasándome la escoba.
3. Una persona encargada de alumbrar y de documentar la acción.

La intervención duró hasta las 4:00 h. sin ningún tipo de complicación más que el paso constante de coches hacia la entrada del puerto.



Figuras 72 y 73: Ejecución de la intervención

Resultados y documentación

Mala Punta nunca muere.

Encolado sobre valla publicitaria.

Dimensiones: 8 x 4'50 m

2017



Figuras 74: *Mala Punta nunca muere.* Anaïs Florin. 2017



Figuras 75: *Mala Punta nunca muere*. Anaïs Florin. 2017

Repercusión

La repercusión de esta intervención fue también muy extensa. Al igual que en las anteriores, las imágenes se difundieron por perfiles personales y plataformas especializadas en redes sociales. No obstante, en esta ocasión, la intervención fue publicada en un medio de comunicación convencional, en soporte digital y en su edición impresa. Además, se trataba de una noticia que hablaba directamente de la intervención en sí y de la temática que ésta denunciaba. También contó como en las anteriores del respaldo de las plataformas especializadas, en concreto Per L'Horta que utilizó la imagen para su campaña relativa al nuevo manifiesto NO A LA ZAL.

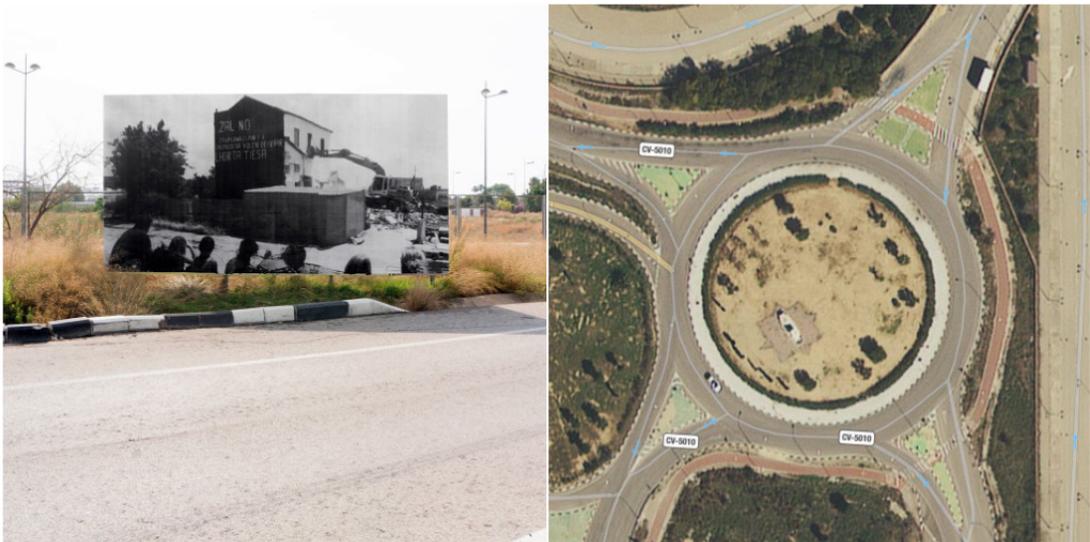
A continuación algunas de las repercusiones de la intervención.

Tu has retuitat



Empar @empargp · 26 juny

La Punta. Excavadores. Cases derribades. Famílies deportades. Pancarta en el paratge desèrtic d'aquella ingominia del PP i Rita. @perlhorta



12

6



L'Horta, ni oblit ni perdó. Anaís Florin



Per l'Horta
@perlhorta

- Inicio
- Información
- Fotos
- Vídeos
- Eventos
- Publicaciones
- Comunidad

[Crear una página](#)

Te gusta · Siguiendo · Compartir · ...

PER L'HORTA Per l'Horta
26 de junio a las 14:26 ·

“En nom del progrés, la ZAL”
Aquest matí, en la rotona que dóna accés a la Z.A.L del Port, al costat de la depuradora de Pinedo, ha aparegut aquesta intervenció sobre una tanca publicitària ja existent. Sembla que la recent publicació del nou Pla Especial per a la ZAL està remouent a més d'una...Aprofitem la imatge per a difondre el resum del manifest de la campanya Horta és futur, no a la Z.A.L:

---...
[Ver más](#)



Me gusta · Comentar · Compartir

121 · Orden cronológico

100 veces compartido

Carlos Guillermo Estic absolutament d acord amb tot pero especialment al punt 3. Es vital tornar la punta als q per una injustícia flagrant e inhumana es van vore acosats i ferits greument, a mes d abandonats... No van tindre ninguna legalitat les actuacions a la punta...
Me gusta · Responder · Compartir · 1 · 26 de junio a las 17:14

Lorena Mulet Delgado gràcies ❤️ !!!
Me gusta · Responder · Compartir · 2 · 26 de junio a las 18:06

Francisco Pérez Ramírez La huerta sur la hirieron de muerte con el plan sur, la dejaron abandonada y malherida especulando con su muerte y la remataron con la Z.A.L. Siento pena que hayan enterrado mis recuerdos de infancia.
Me gusta · Responder · Compartir · 4 · 26 de junio a las 18:26

Marc Ferrí Chiara Favretto
Me gusta · Responder · Compartir · 28 de junio a la 1:06

Chiara Favretto Gràcies
Me gusta · Responder · Compartir · 29 de junio a las 22:56

Escribe una respuesta...

Toni Neu Aitana Rubi Ru que impacto de volver a ver a esta foto y de volver a sentir exactamente este momento.
Me gusta · Responder · Compartir · 1 · 28 de junio a las 11:13

Aitana Rubi Ru Iba a decir lo mismo... nunca olvidaré el crujido cuando la pala de la excavadora comenzó a demoler la casa ..
Me gusta · Responder · Compartir · 1 · 28 de junio a las 18:57

El enorme cartel que recuerda los derribos y expulsiones de las familias afectadas de La Punta.



Reivindicaciones

Vuelven las protestas por la ZAL

Una gran pancarta recuerda la destrucción de La Punta ante la nueva tramitación del proyecto

Josep Bartual Roig | València | 28.06.2017 | 09:06

Quince años después de arrasar con la huerta milenaria de La Punta y de «deportar» a las familias de labradores que vivían de la tierra, los terrenos de la Zona de Actividad Logística (ZAL) continúan sin ningún tipo de actividad, yermos y como perfecto ejemplo de una nefasta gestión del territorio. Por si fuera poco, una sentencia del Tribunal Supremo anulaba parcialmente el proceso y volvía a calificar como «huerta de especial protección» toda la zona.



El enorme cartel que recuerda los derribos y expulsiones de las familias afectadas de La Punta. j. b. roig



Figuras 76-79: Repercusión en medios de la intervención

Valoración de la intervención

La experiencia de esta intervención fue muy positiva en sus resultados y supuso un cambio en los modos de hacer. Desde la decisión conjunta a la ideación y ejecución, la incorporación de otras voces directamente relacionadas vivencial y emocionalmente con la acción y su discurso resultó ser un proceso muy enriquecedor y emotivo. Es el momento en el que las piezas empiezan a encajar y la experiencia previa de las intervenciones anteriores y el marco teórico en construcción empiezan a retroalimentarse, a hacer tangible una forma de estar en el mundo. Aún así, hay que reconocer que faltó profundizar los vínculos con las personas implicadas y su comunidad como seguía sucediendo en Castellar-L'Oliveral.

La cobertura en cuanto a difusión funcionó mejor que en las anteriores, llegando a medios de comunicación más amplios y permitiendo así el acceso a otros públicos.

El esquema de producción de esta pieza sería el siguiente: el artista decide conjuntamente con miembros de una comunidad específica intervenir un lugar y una temática. Los miembros de la comunidad implicada participan de la ideación y de la ejecución de la pieza. Se implican además en la difusión de ésta. El objetivo de esta acción es el producto (la valla) y sus posibilidades comunicativas. La imagen resultante de la pieza queda a la libre apropiación de los públicos de ésta.

**No al Parc Aquàtic.
Campanar
Julio 2017**

Contexto particular

Campanar es un distrito y barrio de la ciudad de Valencia, que limita por el norte con las pedanías de Benimàmet y Beniferri y el distrito de Benicalap, al este con el distrito de la Saïdia, al oeste con los municipios de Paterna, Quart de Poblet y Mislata, y al sur con los distritos de Olivereta y Extramurs. Fue un pueblo independiente hasta 1897, momento en que, junto con Poble Nou del Mar y Vilanova del Grau, fue anexionado a la ciudad de Valencia.



Figuras 80: Localización Campanar. Fuente: Google Maps

Entre 1997 y el 2000, la huerta de Campanar, en concreto l'Horta del Pouet, desapareció casi totalmente. En 1996, una agrupación de grandes constructoras valencianas presentó dos planes urbanísticos sobre la partida mencionada, Campanar Este y Campanar Oeste, que conforman entre las dos lo que conocemos hoy como Nou Campanar. El Ayuntamiento aprobó los dos planes,

avaló la compra de tierras y procedió a las expropiaciones y a la expulsión de vecinos, sin alternativa de realojo. La experiencia es violenta, los vecinos se ven acosados por la presión inmobiliaria teniendo que lidiar a la vez con la instalación en la zona de uno de los grandes puntos de venta de droga de la ciudad, la zona conocida como Las Cañas, lo que permitió contribuir a la rápida degradación del entorno. Casualmente, en 2002, el mercado de la droga de la zona fue desmontado gracias a una gran operación policial, en el momento en el que las obras de Nou Campanar llegaban a su fin.

En 2015, no iba a ser menos, Campanar es una de las zonas afectadas por el nuevo PGOU de Ritá Barberá y tras la lucha, se va gestando una nueva plataforma con las distintas asociaciones y colectivos implicados en la defensa de la huerta de la zona: La Taula per La Partida. Esta plataforma tiene como finalidad de dinamizar, mejorar y generar nuevas prácticas sobre la huerta de Campanar-Benimàmet.

En febrero de 2017, una noticia cae con violencia en Campanar: Rain Forest, la empresa que gestiona el Bioparc de Valencia, acaba de presentar un proyecto para los terrenos adjuntos al espacio zoológico, que estaban reservados para una ampliación o actividades complementarias.⁷⁷

Punto de partida e ideación

En este caso la iniciativa vino desde fuera. No había pensado en principio intervenir en Campanar. Después de que las dos primeras intervenciones tuvieran resonancia en las redes sociales y en algún medio de comunicación convencional, algunas personas estaban interesadas en saber quién había detrás de ambas intervenciones. Los círculos de la militancia no son muy extensos y fue fácil para un colectivo de vecinos de Campanar ponerse en contacto conmigo a través de personas que tenían en común.

Así, una agrupación de vecinos y activistas locales había tomado la iniciativa de pedirme una intervención a modo de colaboración para visibilizar la problemática que les afectaba: la posible ampliación del BioParc en la Partida del Pouet. Fue un momento agrídulce para mí: un medio camino entre la mala noticia que suponía la necesidad de una intervención y la vez, la sensación de haber puesto en marcha un dispositivo que parecía funcionar (dentro de sus limitaciones), del que un colectivo con una problemática concreta deseaba apropiarse para difundir su lucha.

⁷⁷ *Rain Forest proyecta un parque acuático junto al Bioparc.* <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2017/02/16/58a57c72e5fdea0b5b8b461d.html>

Me explicaron que habían llegado entre ellos al consenso de utilizar una fotografía en una valla y una frase que anclara la imagen a la problemática del parque acuático proyectado en la zona en la segunda valla. Miramos varias fotografías, pero la elección fue casi inmediata. La fotografía elegida retrataba una escena cotidiana en un día particular. “La foto està feta des de l'alqueria dels Raios, al fons es veu l'alqueria de la Patenera, que és la dona que està treballant i porta un barret. I darrere de la llimera es veu un tros de l'alqueria de Joano. Les persones de la imatge són els Raios i altra gent del Pouet i de Campanar, estan fent garbetes de ceba tendra i era una situació que es repetia cada dia. A la part esquerra hi ha unes cadires, alguna peça de roba i una olla. Són els darrers objectes que acabàvem de traure de l'alqueria dels Raios perquè eixe fou el dia del desnonament. Era de matí i havien vingut dos furgons d'antidisturbis que no ixen en la foto però que estaven al costat. En aquell moment ja no vivia ningú en l'alqueria, feia dos o tres dies que se n'havien anat els darrers habitants: la dona que no porta barret i l'home que ens gira l'esquena. Seguien allí perquè era el seu lloc de treball i en companyia dels seus fills, continuarien en les mateixes feines durant uns anys més”.⁷⁸ La fotografia mostraba además, parte de la zona destinada a la posible ampliación del Bioparc. Era perfecta.



Figura 81: Fotografía elegida para la intervención

En cuanto a la frase la elección fue del colectivo, querían un mensaje alto y claro “NO AL PARC AQUÀTIC”, para acompañar la imagen de la memoria del

⁷⁸ *Un missatge contra el Parc Aquàtic i una imatge per la memòria de l'Horta del Pouet de Campanar a València.* <https://directa.cat/actualitat/un-missatge-contra-parc-aquatic-una-imatge-memoria-de-lhorta-del-pouet-de-campanar>

lugar que había desaparecido unos años antes y que la empresa *Rainforest* estaba dispuesta a terminar de arrasar con la propuesta de ampliación.

Elección de la localización y soporte

Seguramente esta intervención haya sido la más complicada en cuanto a su localización. Se barajaron en total tres localizaciones posibles.

La primera localización fue elegida por la agrupación de vecinos que se había puesto en contacto conmigo. Las vallas que me habían señalado estaban al lado del Bioparc, concretamente delante de las casas (actualmente abandonadas) que aparecían en la fotografía que me habían cedido. No obstante, esas vallas fueron retiradas casi en el mismo momento para empezar unas obras en la zona.

Decidimos seguir adelante y buscar otro soporte. Miramos varias vallas en la Avenida Maestro Rodrigo y en la Avenida General Avilés. Consideramos que estaban muy expuestas a vecinos, viandantes y que no era una opción segura.

La tercera opción que barajamos fue la definitiva. Se trataba de varias vallas situadas en una parcela colindante con la Avenida Pío Baroja a su encuentro en una rotonda con la Avenida Maestro Rodrigo, la Calle de La Safor y la Calle Padre Barranco.

Aunque eran mucho más altas que las otras vallas, lo cual era un problema en cuanto a la seguridad durante el encolado, otros factores como su localización y su alta visibilidad por estar situada al encuentro de varias avenidas hicieron que fueran las elegidas.

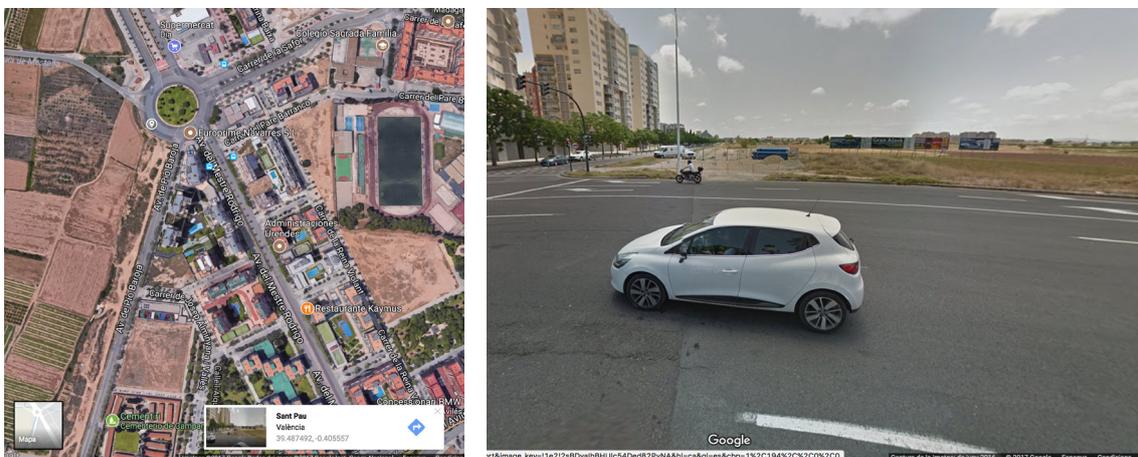


Figura 82: Localización de las vallas. Fuentes: Googles Maps

Preparación de la intervención

La intervención consistía en el encolado de dos vallas de ocho metros de largo por tres metros de ancho cada una. Se acudió al lugar de intervención para la medida de las vallas y observar el terreno para identificar las posibles dificultades relacionadas con el terreno, la facilidad de acceso y la seguridad. Se adecuó las dos imágenes seleccionadas al formato de las vallas. A continuación se prepararon los archivos para su impresión, doscientos cincuenta DIN A3 por valla publicitaria.

La preparación de los paneles fue diferente para estas vallas. La primera valla, la de la fotografía, se dividió de la misma forma que la valla de La Punta, en ocho paneles iguales. A diferencia de esta primera, la segunda valla, la del texto se dividió en ocho paneles de anchos diferentes. A la hora de encolar una superficie tan grande como una valla publicitaria, y más en las condiciones de ilegalidad en las que se realizan éstas (rápido, en una escalera sin seguridad, a oscuras), es habitual que, sumando al margen de error que acumula juntar DIN A3, el solape entre los diferentes paneles no sea perfecto y que haya “saltos” en la imagen. Cuando esto sucede con una fotografía, la cantidad de información presente y la distancia desde la que se percibe la valla, hacen que esos saltos no sean muy evidentes. Sin embargo, en el caso de un texto negro sobre blanco, los saltos habrían sido evidentes, dificultando la lectura y restándole fuerza al mensaje. Así, decidí dividir la imagen en ocho paneles sin cortar en ningún momento el texto. Esto dio lugar a paneles de diferentes tamaños, algunos más grandes de lo deseable, dificultando su manipulación a la hora de realizar el encolado. No obstante, el hecho de no tener que estar pendiente de los solapes tenía como aspecto positivo el poder encolar a mayor velocidad.

Estas vallas presentaban una peculiaridad en comparación con las otras: la altura. Ambas vallas estaban situadas a tres metros sobre el suelo, una altura total de seis metros a tener en cuenta para una intervención sin ningún tipo de seguridad. Además, su localización las hacía muy expuestas y convenía poder intervenir con la mayor velocidad posible. Por esa razón se optó por trabajar con dos escaleras a la vez, una a cada lado del panel. Esto permitía también resolver las dudas sobre los problemas que podían dar los paneles más anchos de la segunda valla.

La cola, al igual que en todas las anteriores, se preparó en el último momento, cuarenta litros en total.

Materiales:

- 500 DIN A3
- 10 tubos de cola de barra.
- 40 litros de cola
- Una escalera de dos tramos (5m de alto).
- 2 escobas
- 1 cubo
- 2 escaleras
- Una furgoneta

Ejecución

La intervención tuvo lugar la noche del 2 de julio de 2017. Para la ejecución de las piezas se citaron a las diferentes personas que iban a ayudar en un local cerca del lugar de la intervención a las 22:30 h. Cenamos todos juntos y tomamos un tiempo para explicar cómo se iba a desarrollar la acción y pensar los puntos de vigilancias con las personas que vivían en la zona. Aquella noche nos juntamos veintidós personas, la mayoría vecinos y agentes locales.

Se eligieron cuatro puntos de vigilancia a una distancia que permitiese un tiempo de reacción adecuado para que los vigilantes avisaran al grupo ubicado en las vallas y que éstos pudiesen esconderse. Se creó un grupo de *WhatsApp* para la ocasión.

Se hicieron dos grupos, uno en las vallas y otro para la vigilancia.

En el primero se repartieron las tareas de la siguiente forma:

1. Cuatro personas en las dos escaleras: una persona y yo encolando (cada uno en una escalera) y una persona en la base de cada escalera asegurándonos.
2. Dos personas preparando cubos de cola y pasando las escobas.
3. Dos personas encargada de los papeles a encolar.
4. Dos personas pendientes del teléfono en contacto con los grupos de vigilancia.

El grupo de vigilancia estaba compuesto por once personas repartidas en cuatro grupos.



Figura 83: Ejecución de la intervención

La intervención duró de 1:30 h. a 4:30 h. sin demasiadas complicaciones más que varias paradas cortas para escondernos de la policía.

Resultados y documentación

No al Parc Aquàtic.

Encolado sobre valla publicitaria.
Dos vallas de dimensiones: 8 x 3 m.
2017



Figura 84: No al Parc Aquàtic, Anaïs Florin, 2017



Figura 85: No al Parc Aquàtic, Anaïs Florin, 2017

Repercusión

Esta es sin duda la pieza que más repercusión ha tenido en medios de comunicación, sobre todo en medios convencionales, en soporte digital como en edición impresa. Como en las anteriores, su repercusión en redes sociales fue importante y la fotografía que más difusión tuvo fue la tomada por el fotógrafo de La Directa, los primeros en cubrir la intervención y complementándolo con entrevistas a varios vecinos de la zona.



La Dula

4 de julio a las 11:07 · 🌐

Hui apareix a diferents mitjans de comunicació aquesta acció realitzada a l'horta de Campanar.

Des de la Taula de la Partida, hem insistit nombroses vegades en que els nous usos a l'antiga Partida del Pouet han de ser respectuosos i sensibles amb el seu passat d'horta. I especialment hem reivindicat, junt a les famílies que vivien, l'ús social i públic de les alqueries que hi resten a la zona.

Més informació ací... [Ver más](#)



Defensores de la huerta se oponen al parque acuático de Campanar

Pintan dos vallas publicitarias recordando la Partida del Pouet y denunciando el modelo de ciudad

LEVANTE-EMV.COM

👍 Me gusta

💬 Comentar

➦ Compartir



Tú, Mijo Mik, Alba Hache y 48 personas más

Comentarios relevantes ▾

Levante-EMV » València

✉ | 🖨 | T+ | T-

f 457 | 🐦 | g+ | in

Rechazo

Defensores de la huerta se oponen al parque acuático de Campanar

Pintan dos vallas publicitarias recordando la Partida del Pouet y denunciando el modelo de ciudad

Marta Celda | València | 04.07.2017 | 09:25

Activistas en defensa de l'Horta realizaron el pasado domingo una acción «artística» para manifestar su rechazo a la propuesta de construcción de un Parque Acuático en los terrenos de la desaparecida partida del Pouet.



Una de las vallas pintadas por los defensores de la huerta

levante-emv

La acción consistió en la intervención de dos vallas publicitarias ubicadas al final de la avenida Pío Baroja, la primera con una fotografía de la partida del Pouet el día que se iniciaron los desalojos; la segunda, con la frase «No al parc acuàtic».

Según algunas de las personas participantes en la acción, el uso de las vallas publicitarias pretende evidenciar tanto el modelo de ciudad generado -la ciudad pensada para el transporte individual de vehículos a motor, a través de grandes avenidas, consumismo intenso, etc.-, como la memoria del lugar, los conflictos y las experiencias de vida sobre la que ésta se asienta.

l.com...

Un missatge contra el Parc Aquàtic i una imatge per la memòria de l'Horta del Pouet de Campanar a València

Un grup d'activistes en defensa de l'Horta realitzen una acció artística per manifestar el seu rebuig a la proposta de construcció d'un 'parc aquàtic', en terrenys cedits per l'Ajuntament de València a l'empresa que gestiona el Bioparc



'No al parc aquàtic': Nuevo movimiento ciudadano para salvar la huerta de Campanar

- Activistas en defensa de l'Horta realizan una acción para manifestar su rechazo al proyecto de Rain Forest en los terrenos de la desaparecida partida del Pouet.
- La Taula per la Partida, que integra a varias asociaciones vecinales y entidades, ya mostró su rechazo y pidió recuperar el uso de la huerta y las alquerías.

Carlos Navarro Castelló [Seguir a @carlono70](#)

03/07/2017 - 19:22h



Figuras 86-90: Repercusiones en prensa de la intervención

Valoración de la intervención

Esta última intervención fue muy emotiva y el balance global muy bueno. Que la iniciativa de la pieza no partiese de mi persona sino de la comunidad afectada por la problemática en cuestión fue para mí muy positivo. La implicación que desarrollan las personas participantes fue intensa continua y muy bonita. En esta pieza, la cuestión de la autoría es mucho más difusa que en las anteriores (sobre todo las dos primeras). La ejecución en sí fue muy especial, se realizó con muchos cuidados y mucha ilusión, las personas participantes disfrutaron mucho y el grupo de *WhatsApp* creado para ésta duró semanas activo con fotografías diarias de la evolución de la intervención. Sin embargo, al igual que en el caso de La Punta, al tratarse de una intervención que responde a un contexto de urgencia, el trabajo previo con la comunidad específica y la creación de un vínculo no pudo producirse. Se trabajó, al igual que en La Punta con personas que hacían de nexo entre el colectivo y yo.

El esquema de producción de esta pieza sería el siguiente: una comunidad específica decide acudir a un artista para intervenir un lugar y una temática. Los miembros de la comunidad implicada participan de la ideación y de la ejecución de la pieza. Se implican además en la difusión de ésta. El objetivo de esta acción es el producto (la valla) y sus posibilidades comunicativas.

La imagen resultante de la pieza queda a disposición del público en general para su apropiación.

7. CONCLUSIONES

L'Horta: ni oblit, ni perdó ha sido en primer lugar y sin lugar a dudas una de nuestras experiencias más intensas y completas en cuanto a lo que la práctica artística se refiere. La experiencia ha sido fuerte y los aprendizajes inmensos. *L'Horta: ni oblit, ni perdó* ha sido un trabajo duro, lleno de dudas e imprevistos, de anécdotas y recompensas.

En relación a los objetivos planteados, el balance es muy positivo. El objetivo primero era el de generar un dispositivo de intervención artística en el espacio público que permitiera interrumpir el discurso dominante para dar cabida a relatos silenciados y de fácil apropiación en su difusión y ejecución por parte de los públicos específicos. Dentro del margen de actuación que era posible alcanzar, se considera que el objetivo se cumplió. Se planteó una propuesta artística propia et inédita que permitió en cuatro ocasiones, de forma muy humilde, abrir una brecha temporal en la que se que le otorgaba un tiem-

po a otros relatos. Un tiempo para la memoria, para la lucha, para el dolor o para una problemática actual específica.

Pudimos comprobar que la apropiación de dicho dispositivo fue posible por los diferentes públicos a través de la utilización y difusión de las imágenes que documentaban la acción. Consideramos apropiación también, el caso en que el deseo de realizar la intervención era compartido con la comunidad específica (en el caso de La Punta) y el caso en el que la iniciativa primera vino de la comunidad y no de nosotras (el caso de Campanar).

La apropiación y la difusión de las diferentes piezas por sus públicos, dieron lugar a numerosos debates en torno a las temáticas que se abordaban en las intervenciones. Se dieron sobre todo en perfiles personales y plataformas especializadas. Dichos debates permitieron difundir las problemáticas (transición huerta/ciudad, la desaparición y vulnerabilidad de la huerta antes la especulación urbanística, la memoria colectiva relacionada con el territorio, la necesidad de recordar, etc) en medios específicos, en medios convencionales y a pie de calle (a través de la presencia de las intervenciones en el espacio público).

Los debates y las apropiaciones, así como los encuentros físicos que posibilita la intervención artística en el espacio público, permitieron en varias ocasiones reactivar recuerdos ligados a un lugar concreto señalado por una intervención así como recuerdos asociados a una lucha concreta.

En este sentido, gracias a la presencia de las intervenciones en el espacio público y a la aparición de éstas en diferentes tipos de medios de comunicación (redes sociales, medios generalistas, medios y plataformas especializados), podemos afirmar que hemos conseguido llegar a públicos no pertenecientes al mundo del arte, a los públicos específicos de las temáticas abordadas por las intervenciones así como a públicos más amplios. Y si bien nos vemos en la incapacidad de comprobar si hemos conseguido concienciar al público acerca de las problemáticas abordadas por el proyecto, sí podemos afirmar que, gracias a la presencia de las intervenciones en el espacio público y a la aparición de algunas de éstas en medios de comunicación generalistas, hemos llegado a posibles públicos no familiarizados con los temas abordados (que son, en principio los que se debería de concienciar). Cabe apuntar para el futuro, desde un punto de vista metodológico, que no es conveniente formular objetivos que nos seamos capaces de comprobar, y que quizás, sea válido formular algunas ideas como deseos y no como objetivos, dentro del marco de un proyecto académico.

Con el proyecto *L'Horta: ni oblit, ni perdó*, teníamos como objetivo también plantear una nueva dinámica de trabajo más inclusiva y más implicada durante el proceso de producción con los públicos específicos de la obra a realizar y obtener el aprendizaje que ésta conlleva. Al no haber planteado unos objetivos específicos en términos de nivel de inclusión e implicación de las comunidades específicas dentro del proceso de producción, podemos considerar que hemos cumplido este objetivo con todas las piezas, ya que en todas ellas hemos contado con voces pertenecientes a las diferentes comunidades relacionadas con las acciones planteadas. Ahora bien, consideramos que es importante ser honestas, diferenciando y enunciando, los niveles reales de inclusión e implicación de dichas comunidades en los procesos de producción de las piezas presentadas en este proyecto.

En primer lugar, hemos podido establecer durante el proceso cuatro esquemas de producción diferentes (correspondiente a las cuatro intervenciones). En el primero, la artista decide intervenir un lugar y una temática y acude a miembros de la comunidad para documentarse en profundidad y desde la honestidad para luego idear la pieza y realizar la intervención. El proceso es el medio para la realización de la intervención y la consecución de los objetivos específicos de ésta. El proceso de producción es inclusivo en el sentido de que se recurre a miembros de la comunidad específica y se tiene en cuenta sus aportaciones. La implicación en este caso se ejerce más desde la artista hacia la comunidad específica que al revés, se trata de una relación (en términos de implicación) de carácter casi unilateral.

En el segundo caso, la artista decide intervenir un lugar y una temática, acude a miembros de la comunidad para documentarse en profundidad y desde la honestidad, en un plazo de tiempo largo y indeterminado. Se realiza la intervención dentro de un conjunto de acciones en relación a la comunidad específica. La finalidad del proceso, no es la realización de la pieza y los objetivos específicos de ésta, sino el proceso en sí, siendo la intervención una de las varias acciones a realizar dentro de un proyecto más amplio proyectado en el largo plazo. Al igual que el caso anterior, el proceso de producción es inclusivo en el sentido de que se recurre a miembros de la comunidad específica y que se tiene en cuenta sus aportaciones. No obstante, la implicación en este caso es mayor. Aún así, consideramos que la relación establecida no rompe todavía el eje unilateral (para la acción que presentamos en este proyecto).

En el caso del tercer esquema de producción, la artista decide conjuntamente con miembros de una comunidad específica intervenir un lugar y una temá-

tica. Los miembros de la comunidad implicada participan de la ideación y de la ejecución de la pieza. Se implican además en la difusión de ésta. El objetivo de esta acción es la realización de la pieza y de la consecución de sus objetivos específicos. En este caso, el eje unilateral se rompe y se construye una relación de implicación más equilibrada de carácter bilateral.

En el cuarto y último caso, una comunidad específica decide acudir a una artista para intervenir un lugar y una temática. Los miembros de la comunidad implicada participan en la ideación y de la ejecución de la pieza. Se implican además activamente en la difusión de ésta. El objetivo de esta acción es la realización de la pieza y de la consecución de sus objetivos específicos. Se trata en este caso de una relación bilateral y los niveles de implicación de ambos bandos de equilibran. Estos dos últimos casos nos permiten retomar la idea de anonimato que planteaba Marina Garcés asociándolo no a un signo de indeterminación sino un estado obligatoriamente pensado desde la colectividad y su fuerza.

Pudimos ver que los niveles de implicación con las comunidades específicas son cambiantes y que dependen en gran parte del contexto en el que se actúa. Existen tantos modos de relacionarse e implicarse como contextos y comunidades. No obstante, implicarse es algo que se aprende y se trabaja y aún nos queda mucho camino por delante. Debemos pues, seguir en ese sentido, experimentando nuevos modos de relacionarnos con nuestros públicos entendiendo la importancia de la especificidad del contexto a tratar.

En cuanto al marco teórico de este proyecto, consideramos que su construcción ha supuesto un enriquecimiento real de nuestra prácticas, permitiéndonos poner palabras sobre intuiciones y hechos y dándonos pistas para seguir avanzando. Estudiar los pensamientos y las prácticas de otros nos ha permitido sentirnos de alguna manera acompañadas en el proceso asentando ideas, enfrentándonos con nosotras mismas, repensándonos y descubriéndonos nuevos terrenos que explorar. Las aportaciones teóricas que hemos estudiado nos han parecido absolutamente relevantes y nos han llevado a sentir de nuevo la necesidad de ser siempre exigentes con nosotras mismas.

La investigación teórica nos ha otorgado también nuevos dispositivos de análisis de nuestras prácticas y de sus resultados. Nos ha permitido entender la importancia que tiene ser rigurosas dentro de nuestro proceso de investigación, así como la relevancia de una necesaria y sistemática autoevaluación de nuestras prácticas y de sus resultados para permitirnos seguir avanzando de forma responsable y honesta, sobre todo en proyectos que involucran sensi-

bilidades ajenas. Ese cruce entre el trabajo teórico y el desarrollo práctico nos ha permitido ser autocríticas y ser conscientes de los límites a los que nos enfrentamos y los límites de nuestra propia práctica, aprendiendo a ser realistas y cuidadosas con el entorno sobre el que actuamos. No obstante, sería mucho decir que ya hemos aprendido a utilizar todas esas nuevas herramientas. De momento estamos en ello, poco a poco integrándolas a nuestro pensar. A día de hoy hemos entendido que nuestras prácticas actuales pertenecen al campo de la táctica⁷⁹ y de la efectividad que le es propia, ya sea a nivel político como a nivel estético. El campo de la estrategia nos queda aún un poco lejos, pero no lo descartamos para el futuro y el largo plazo.

La investigación ligada a los contenidos sobre las dinámicas urbanísticas que afectan nuestros territorios así como sus consecuencias y su relación con el mantenimiento del sistema capitalista global, nos ha parecido de lo más interesante. Aunque habíamos heredado de alguna lectura en relación a las temáticas a investigar a lo largo del master, nos hemos visto en la tesitura de tener que bucear entre lecturas pertenecientes a disciplinas muy lejanas a la nuestra. Esas lecturas han sido fundamentales para entender en profundidad los procesos devastadores propios del avance de la ciudad neoliberal, y nos han además permitido anclar estos nuevos conocimientos al territorio valenciano. De esta forma, este proyecto ha contribuido también a profundizar el conocimiento que tenemos sobre el lugar que habitamos así como incrementar el grado de empatía necesario para poder abordar las comunidades específicas a la hora de plantear las intervenciones. De forma paralela y muy complementaria, los procesos de investigación documental e investigación de campo, nos han resultado emocionantes, apasionantes y nos han aportado herramientas nuevas para prácticas futuras. Estas investigaciones han confirmado también, la necesidad real existente de seguir buscando nuevas herramientas de difusión y concienciación, así como acciones más propositivas desde la práctica artística, en relación al drama que supone en avance descontrolado de una ciudad que crece bajo el mito de un progreso que está destrozando el mundo que habitamos.

Si bien hemos podido ver que la cobertura de las intervenciones presentadas aquí fue nula en plataformas o medios pertenecientes al mundo artístico, sí se presentaron a lo largo del proceso otras vías de difusión del proyecto en

79 Retomamos la idea que desarrollamos en el marco teórico utilizando el concepto de “táctica” que plantea Michel de Certeau en *De las prácticas cotidianas de oposición*. DE CERTEAU Michel. (2001). *De las prácticas cotidianas de oposición*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-94.

sí. Por un lado, una de las piezas, *En nom del progrés, la Ronda* participó en la exposición *Mediapolitik / géneros de memoria* comisariada por Mau Monleón desde la asignatura Arte y Activismo en la Galería Standard. Luego, tuvimos la oportunidad de presentar varias piezas del proyecto en dos presentaciones, una fue en el Octubre Centre de Cultura Contemporània dentro del ciclo *Anarco, ètiques i estètiques llibertàries* y la segunda en la sesión *Relatos sobre paisaje* en el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia organizada por el Máster en Arquitectura del Paisaje. Hemos optado en este trabajo por no incluir un apartado específico sobre estos formatos de difusión ya que, consideramos que todavía no hemos reflexionado de forma específica y pausada sobre estos temas. Trasladar este tipo de experiencias a formatos como la exposición o la presentación es delicado y requiere tomarse el tiempo de hacerlo bien. Ésta es una de las líneas de futuro que nos hemos planteado: descubrir qué modos y qué formatos utilizar para presentar nuestro trabajo y difundirlo en el círculo artístico. No se trata en este caso de difundir el proyecto por su temática (que también) sino más bien por el tipo de práctica y su enfoque político. Intuimos que nos funcionarán mejor formatos como grupos de trabajo, talleres o presentaciones que den realmente pie a la participación activa de los participantes. Entendemos que esos formatos facilitan el intercambio de experiencias y son buenos dispositivos para la producción colectiva de conocimiento. Aun así, el formato de exposición nos interesará como espacio para plasmar los resultados de un proceso, procurando que éste quede reflejado.

La segunda línea de futuro es la continuación del proyecto planteado para el caso específico de Castellar-L'Oliveral y la memoria del Plan Sur. A día de hoy, el proyecto está en marcha y los formatos que abarcará están aún por definir. Se trata de aprovechar el máximo los aprendizajes adquiridos durante el proceso del trabajo aquí presentado en cuanto a la relación con las comunidades y la inclusión de éstas en los procesos de producción, introduciendo el factor del largo plazo.

La tercera línea de futuro que abre este trabajo viene dada por el deseo de seguir profundizando en la observación y el estudio de aquellas prácticas que buscan dialogar con lo real y desarrollar estrategias de resistencia ante un discurso dominante junto a las comunidades que éste castiga. Querríamos pues, plantearnos ese deseo como punto de partida para emprender el arduo camino del doctorado para poder así dar continuación a los frentes que este proyecto ha abierto.

L'Horta: ni oblit, ni perdó es el proyecto de los agradecimientos, de la ilusión compartida, del miedo y del aprendizaje infinito. Poner palabras de forma or-

denada a esta experiencia ha sido realmente difícil. Este proyecto nos atravesó de lleno y las emociones que ha suscitado desbordan a todas horas y parecían incapaces de ser domadas para contarlas. Aún así, el esfuerzo ha valido la pena, porque otra cosa que hemos aprendido a lo largo de este proceso, es que dejar las cosas por escrito es importante. Dejar las cosas por escrito nos permite pensarnos, recordarnos, perdonarnos y sobre todo, no perdonarles, nunca.

BIBLIOGRAFÍA

ALBEDA José, COLLETTE Nadia, LORENZO Pablo (coords.). (2000). *Estar En La Punta : Retrato De Una Exposición Itinerante : En Defensa De La Huerta*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Grupo de Investigación Retórica, Arte y Ecosistemas.

AÑÓN Juan. (2010). *Planificación urbana y crecimiento de la ciudad*. En: SORRIBES Josep (ed.). *Valencia, 1957 - 2007. De la riada a la Copa del América*. Valencia: Universitat de València, 37-60.

ARDENNE, Paul. (2002). *Un Art Contextuel : Création Artistique En Milieu Urbain, En Situation, D'intervention, De Participation*.

AUGÉ, Marc. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

BLANCO, Paloma. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BLANCO Paloma. (2001). *Explorando el terreno*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 23-50.

BOURRIAUD Nicolas. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A..

CANDELA, Iria. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Madrid: Alianza Editorial.

DE CERTEAU Michel. (2001). *De las prácticas cotidianas de oposición*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-94.

DELGADO Manuel. (2016). *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid: Los libros de la catarata.

FELSHIN Nina. (2001). *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*.

En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-94.

FERRI Marc, GARCÍA Ignacio, GAVALDÀ Josep. (2017). *De la protecció a les propostes d'acció: l'experiència del col·lectiu Per l'Horta (2001 - 2015)*. En: ALGARRA Víctor, CÀRCEL Carmen (coord.). *València, quan la ciutat aplega a l'horta*. Valencia: Ajuntament de València. Regidoria de patrimoni cultural i recursos culturals, 85-90.

FREYBERGER Gisele. (2016). *El arte como paliativo social. Limitaciones y fracasos de la intervención artística en las periferias de São Paulo, (Brasil)*. En: ARICÓ Giuseppe, MANSILLA José A., STANCHIERI Marco Luca (coord.). *Barrios corsarios. Memoria histórica, luchas urbanas y cambio social en los márgenes de la ciudad neoliberal*, 197-214.

GARCÉS, Marina. (2013). *Un mundo Común*. Barcelona : Edicions Bellaterra.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones de GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón.

HERRERO Alba et al. (2017). *Espigolant la Partida de Dalt, Campanar i el Pouet. Femení-plural*. En: ALGARRA Víctor, CÀRCEL Carmen (coord.). *València, quan la ciutat aplega a l'horta*. Valencia: Ajuntament de València. Regidoria de patrimoni cultural i recursos culturals, 85-90.

HOLMES Brian. (2001). *No doblar: desplegar*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 273-280.

LATOCHE Serge. (2016). *La megamáquina. Razón tecnocientífica, razón económica y mito del progreso*. Madrid: Días & Pons.

LEMOINE Stéphanie, OUARDI Samira. (2010). *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Éditions Alternatives.

LIPPARD Lucy. (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En: BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús, CLARAMONTE Jordi, EXPÓSITO Marcelo (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 51-71.

LLOPIS, Enric. (2016). *La Batalla de l'Horta, cinc dècades de resistència silenciada*. Valencia: Sembra Llibres.

LÓPEZ, Rubén, SAN CRISTOBAL Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya

MARTELL Vicent. (2015) *Antropologia de la revolta*. Albaida: CMR.

MUÑOZ CRIADO, A. (Coord). (2008). Plan de acción territorial de protección de la huerta de Valencia. Valencia: Generalitat Valencia, Conselleria de Medi Ambient, Aigua, Urbanisme i Habitatge.

MUSEU VALENCIÀ DE LA IL·LUSTRACIÓ I LA MODERNIDAD. (2007). *La Riuà Que Canvià València*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i la modernidad.

PENSARÉ, ARTILLERÍA INMANENTE (coords.). (2016). *Elogio a la ZAD y otros textos sobre lo comunal*. Valencia: Pensaré.

PEREZ PUCHE, Francisco. (2007). *Hasta aquí llegó la riada*, Valencia: AJUNTAMENT DE VALENCIA.

PIQUERAS Víctor. (2015). *La huerta de Valencia. Un paisaje menguante*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

RANCIÈRE Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.

RAMÍREZ, Juan. (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ediciones Cátedra.

REVISTAS

BENLLOCH Lluís. (2013). *Tras la senda del desplazamiento*. Valencia (1995-2007). *Revista Concreta*, (1), 22-37.

BLANCO Paloma. (2005). *Prácticas colaborativas en la España de los noventa*. *Revista Desacuerdos*, (2), 188-205.

FARRÉS Yasser, MATARÁN Alberto. (2012). *Colonialidad Territorial: Para Analizar A Foucault En El Marco De La Desterritorialización De La Metrópoli.* Notas Desde La Habana. Tabula Rasa, (16), 139-159.

ENTRENA Francisco. (1999). *La desterritorialización de las comunidades locales y su creciente consideración como unidades de desarrollo.* Revista De Desarrollo Rural Y Cooperativismo Agrario, (3), 29-42.

GAJA Fernando, BOIRA Josep Vicent. (1994). *Planeamiento y realidad urbana en la ciudad de Valencia (1939-1989).* Revista Cuadernos de Geografía, (55), 63-89.

AUDIOVISUAL

A tornallom (Dir. Enric Peris y Miguel Castro). Videohackers. 2005

Entre el dia i la nit no hi ha paret (Dir. Les espigolaors). 2017

Un río cambia de cauce (Dir. Ricardo Blasco)Televisión Española. 1965

WEBGRAFÍA

ARTXIVIU [en línea] [fecha de consulta: 10 de julio de 2017]. Disponible en:
<http://artxiviu.org/>

DEMOCRACIA [en línea] [fecha de consulta: 15 de junio de 2017]. Disponible en:
<http://www.democracia.com.es/>

Frederic Perers [en línea] [fecha de consulta: 10 de julio de 2017]. Disponible en:
<http://www.fredericperers.cat/>

Grupo de Arte Callejero [en línea] [fecha de consulta: 2 de junio de 2017]. Disponible en:
<http://grupodeartecallejero.blogspot.com.es/>

Labofii [en línea] [fecha de consulta: 15 de junio de 2017]. Disponible en:
<https://labofii.wordpress.com/>

Ne pas Plier [en línea] [fecha de consulta: 20 de abril de 2017]. Disponible en:
<http://www.nepasplier.fr/>

Per L'Horta [en línea] [fecha de consulta: 6 de julio de 2017]. Disponible en:
<http://perlhorta.info/>

ZAD [en línea] [fecha de consulta: 15 de junio de 2017]. Disponible en:
<http://zad.nadir.org/>

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1: Solar Corona, autor desconocido Pg. 5
- Figura 2: Taller Ciudad Sensible, MAKEA, 2015 Pg.5
- Figura 3: Alétheia #1, Anaïs Florin, 2014 Pg. 6
- Figura 4 y 5: Mobiliario urbano para caminante, Anaïs Florin, 2015 Pg. 7
- Figuras 6, 7, 8 y 9: Imágenes del proceso y de la exposición de Cuerpos en Luchas, Anaïs Florin, 2017 Pg.8
- Figura 10: Evolución del área metropolitana. El asentamiento urbano: previsión de crecimiento.Fuente: Documento del PATH Pg. 23
- Figuras 11 y 12: Juicio y castigo, Grupo de Arte Callejero, 1999 Pg. 33
- Figura 13: Aquí viven genocidas, Grupo de Arte Callejero, 2001 Pg.34
- Figuras 14 y 15: Presentes, Grupo de Arte Callejero, 2012 Pg. 35
- Figuras 16, 17 Y 18: Kissing doesn't kill, Gran Fury, 1988 Pg. 37
- Figura 19: Manifestación de ACT UP con carteles de Gran Fury, 1988 Pg. 38
- Figuras 20 y 21: Homeless Projection II, Krzysztof Wodiczko, 1987 Pg. 39
- Figuras 22: URGENT-CHOMAGE , Ne Pas Plier, 1992 Pg.41
- Figura 23: EXISTENCE, RÉSISTANCE , Ne Pas Plier, 1992 Pg.42
- Figuras 24 y 25: La ZAD, 2012, Autores desconocidos Pg. 43
- Figuras 26 y 27: Sin Estado, DEMOCRACIA, 2009 Pg. 45
- Figura 28: Opening Interiors (1984-1985), Loraine Leeson, 1985 Pg. 47
- Figura 29: PATIRMONI, Frederic Perers, 2003 Pg. 48
- Figuras 30 y 31: Cartel y fotograma de A Tornallom, documental de Enric Peris, 2005 Pg. 48
- Figura 32: Fotograma del documental Entre el dia i la nit no hi ha paret. Les Espigolaores, 2017 Pg. 49
- Figura 33: Fotografía original utilizada para la intervención de Campanar Pg. 57
- Figura 34: Fotografía adaptada al formato de la valla a intervenir Pg. 57
- Figura 35: División de la imagen en diez paneles Pg. 58
- Figuras 36 - 40: Montaje físico de los paneles Pg. 59
- Figuras 41: Localización de Benimaclet. Fuente: Google MapsPg. 62
- Figura 42: Vistas de la huerta de Benimaclet antes y después de la construcción de la Ronda Nord. Archivos cedidos por Víctor Pg. 64
- Figura 43: Manifestación en contra de la Ronda Nord, David Segarra, 2001 Pg.65
- Figura 44: Localización de las vallas en Benimaclet. Fuente: Google Maps Pg. 66
- Figura 45 y 46: Imágenes preparadas para la intervención Pg. 67

- Figuras 47 y 48: Ejecución de la intervención Pg. 68
- Figuras 49 y 50: Primeras fotografías de En nom del progrés: la Ronda, 2017 Pg. 69
- Figuras 55 y 58: Repercusión en redes sociales, 2017 Pg.75
- Figuras 59: Localización Castellar-L'Oliveral. Fuente: Google Maps Pg.77
- Figuras 60: Programa de la Trobada de la València Sur, mayo 2017 Pg.80
- Figuras 61: Fotogramas elegidos del documental "Un río cambia de cauce" (1965, RTVE) en la que se observa la explosión de una iglesia Pg.81
- Figuras 62 y 63: Imágenes adaptadas al formato de las vallas Pg.83
- Figuras 64, 65, 66: Ejecución de la intervención Pg. 84 y 85
- Figuras 67: Localización de La Punta. Fuente: Google Maps Pg. 92
- Figuras 68: Fotograma del documental de Enric Peris, A Tornallom, 2005 Pg. 95
- Figuras 69: Fotografía elegida para la intervención, autor: Jorge Jordán Pg. 96
- Figuras 70: Localización vallas en La Punta. Fuente: Googles Maps Pg. 97
- Figuras 71: Imagen adaptada al formato de la valla Pg. 97
- Figuras 72 y 73: Ejecución de la intervención Pg. 98
- Figuras 74: Mala Punta nunca muere. Anaïs Florin. 2017 Pg. 99
- Figuras 75: Mala Punta nunca muere. Anaïs Florin. 2017 Pg. 100
- Figuras 76-79: Repercusión en medios de la intervención Pg. 103
- Figuras 80: Localización Campanar. Fuente: Google Maps Pg. 105
- Figura 81: Fotografía elegida para la intervención Pg. 107
- Figura 82: Localización de las vallas. Fuentes: Googles Maps Pg. 108
- Figura 83: Ejecución de la intervención Pg. 111
- Figura 84: No al Parc Aquàtic, Anaïs Florin, 2017 Pg. 112
- Figura 85: No al Parc Aquàtic, Anaïs Florin, 2017 Pg. 113
- Figuras 86-90: Repercusiones en prensa de la intervención Pg. 116

L'Horta, ni oblit ni perdó. Anaïs Florin