ESPAÑA
COOPERACIÓN
CULTURAL
EXTERIOR

PROYECTO HABITAR

Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados

>Sebastián Alonso

>Gonzalo Bustillo

>Raúl Cárdenas | Torolab

>Santiago Cirugeda | Recetas Urbanas

>Democracia

>Gean Moreno

>Luis Oreggioni

>Ernesto Oroza

>Juan Carlos Robles

>Todo por la Praxis

Curadora: Luisa Espino

Contenido

2 *Introducción a Proyecto Habitar* | Luisa Espino

6 *Sin Estado: La Cañada es Real* | Democracia | Santiago Cirugeda | Todo por la Praxis

12 *Ciudad Habitada* | Juan Carlos Robles

16 *Aprendiendo del Pequeño Haití* | Gean Moreno & Ernesto Oroza

21 *Entrevista al muralista Serge Toussaint* | Nicolas Lobo

25 *Un "Terminator" en el paisaje* | Brian Kuan Wood

27 *Arquitectura de la Necesidad* | Ernesto Oroza

31 *Movimiento y Velocidad* | Raúl Cárdenas Osuna

33 *Ruido Blanco* | Torolab

35 *Guia del Desalojado* (fragmentos) | TXP Todo por la Praxis

37 CVs

Introducción a PROYECTO HABITAR

Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados

Luisa Espino

"El arte no es donde los cambios tienen lugar. El arte es un apoyo (…), pero los cambios ocurren en las calles"
Martha Rosler

La casa y la ciudad han estado presentes en la Historia del Arte desde el inicio de la Edad Moderna, sobre todo en las sociedades más avanzadas dominadas por la burguesía, donde tanto una como otra eran símbolo y escenario de la bonanza económica y de todos los cambios históricos que estaban teniendo lugar. En la pintura flamenca vemos paisajes urbanos, puertos y mercados junto a hogares de comerciantes burgueses. Tenemos ejemplos paradigmáticos como el *Matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck; o años más tarde la obra del pintor holandés Vermeer (*La Lechera*, 1658; *Vista de Delft*, 1660); o *Las Meninas* (1656) de Velázquez, todas ellas pinturas cargadas de simbolismo. Con el Romanticismo la subjetividad y la explosión de sentimientos se proyecta en los paisajes, entre los que encontramos unos pocos urbanos (*La pradera de San Isidro Goya*, 1788) y en el Impresionismo y Post-Impresionismo la luz reverbera sobre la *Catedral de Rouen* de Monet (desde 1890), la brocha de Van Gogh se inflama al inmortalizar su *Habitación en Arlés* (1889) o los colores se transforman en la *Habitación Roja* de Matisse (1908).

Conforme avanzamos en el siglo XX las obras van tomando un tinte más abiertamente crítico, con ejemplos como *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* (1956) de Richard Hamilton, fiel reflejo de la sociedad consumista del momento, o *Casas de América* (1966), de Dan Graham, muestra del ideal de vida norteamericano de posesión de bienes y urbanizaciones en las que los modelos de vivienda se repiten de forma reiterativa.[1]

Desde finales de los sesenta en las ciudades se suceden a un ritmo dramáticamente acelerado los cambios promovidos, en muchas ocasiones, por intereses inmobiliarios y económicos al margen de las necesidades colectivas. Esta profunda reestructuración ha afectado tanto a su morfología como a la distribución social y, a pesar de las diferencias propias de cada lugar, ha dificultado cada vez más su habitabilidad; se ha dado la espalda a la "calidad de vida" de un sector cada vez más amplio de la población. El filósofo francés Guy Debord describía en 1967 el urbanismo contemporáneo como "conquista del entorno natural y humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de la dominación absoluta, puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su propio decorado"[2] . A finales del siglo XX mientras unos barrios se deterioraban, otros se rehabilitaban socialmente al ser ocupados por clases acomodadas que hicieron que su valor económico se disparara. Cada año han sido más los desplazados de sus hogares a causa del abandono de barrios y zonas, de expropiación de terrenos, o de unos precios que en nada se corresponden con la realidad salarial. Constantes como el deterioro urbano, la especulación, los guetos, la llegada de hombres y mujeres procedentes de otros países o las personas sin hogar hacen imprescindible de nuevo una revisión de nuestra idea de habitabilidad.[3]

Un grupo de artistas y arquitectos han alzado su voz ante estas situaciones fomentando un contra-discurso en el que se aborda la decadencia de la ciudad contemporánea desde distintos prismas: la problemática de la vivienda, la utilización del espacio público, la especulación del suelo, los asentamientos urbanos en el margen de la legalidad, el abandono de barrios y edificios, el deterioro urbano, la formación de guetos o las personas sin hogar. El arte formula así planteamientos alternativos y se convierte en un medio de denuncia de situaciones que están ocurriendo en la actualidad. Sin necesidad de proponer soluciones, es un medio amplificador para fomentar la reflexión en un mundo, el actual, en el que la desinformación crece entre un sector cada vez mas amplio de la ciudadanía.

PROYECTO HABITAR

En un momento en el que las grandes ciudades de los países desarrollados compiten entre sí por convertirse en iconos de modernidad y sus autoridades invitan a conocidos arquitectos a diseñar edificios emblemáticos, está teniendo lugar en paralelo una *Arquitectura de la Necesidad* o de *Emergencia*[4] en manos de personas que no detentan grandes estudios de arquitectura, pero a los que las circustancias les han llevado a convertirse en improvisados arquitectos.

Esta exposición reúne varios ejemplos que, aunque distintos y geográficamente lejanos, tienen como denominador común dar visibilidad a construcciones llevadas a cabo por sus propios habitantes, a menudo de manera caótica, en contextos en los que la realidad social ha relegado a un segundo plano la organización reglada que dicta el urbanismo. Situaciones y procesos, en la mayoría de los casos espontáneos, que con el paso del tiempo han dado lugar a verdaderas tipologías en sectores que carecen de servicios sociales y de abastecimiento básicos.

Los artistas, arquitectos y colectivos Sebastián Alonso, Gonzalo Bustillo, Raúl CárdenasITorolab, Santiago CirugedaIRecetas Urbanas, Democracia, Gean Moreno, Luis Oreggioni, Ernesto Oroza, Juan Carlos Robles y Todo por la Praxis, han dado imagen a las siguientes casos de Madrid, Sevilla, Miami, Tijuana, La Habana, Montevideo, Ciudad de la Costa y Paysandú:

>La Cañada Real Galiana
Ubicación: Madrid, España
Origen: comienza en los años sesenta con pequeñas huertas de vecinos de los municipios próximos.
Población en la actualidad (aproximada): cuarenta mil habitantes
Descripción: asentamiento urbano ilegal. Comprende desde chalets hasta infraviviendas distribuidas en varios sectores. Todo ha sido construido por sus propios habitantes.
Proyecto: *Sin Estado, La Cañada Es Real* (desde 2008), Santiago Cirugeda Recetas Urbanas, Democracia y Todo por la Praxis

>Sacra Parkway
Ubicación: Paysandú, Uruguay
Origen: comienza en los años cincuenta con ocupaciones para viviendas y actividades productivas.
Población en la actualidad (aproximada): mil quinientas personas.
Descripción: Zona Verde municipal con un 60% de su área ocupada con usos informales.
Proyecto: *Cortes Territoriales en Sacra Parkway* (2007- 2009), Gonzalo Bustillo / Facultad de Arquitectura UdelaR.

>Ciudad de la Costa
Ubicación: Uruguay
Origen: Ciudad próxima a Montevideo que sufrió uno de los mayores crecimientos poblacionales de América Latina en la década de los ochenta.
Población en la actualidad (aproximada): 84.000 habitantes
Descripción: Se caracteriza por estar definida por una franja comercial que reúne viviendas, servicios varios y áreas rurales; todo ello arquitecturas de producción local adaptadas a las necesidades propias.
Proyecto: *The Golden Coast* (2005), Sebastián Alonso.

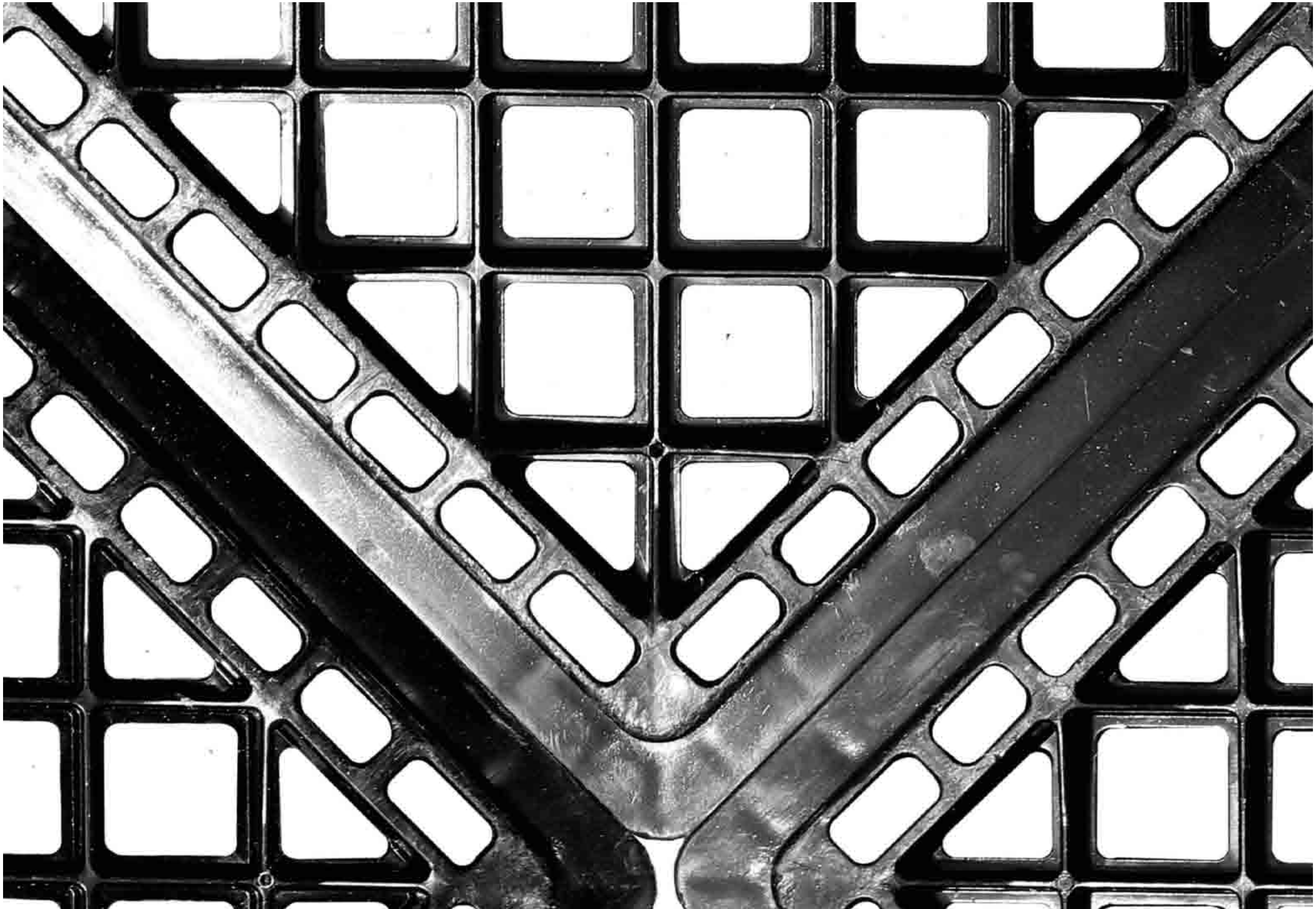
>Las Tres Mil Viviendas
Ubicación: Sevilla, España
Origen: edificios de vivienda social promovidos desde la propia administración siguiendo el Plan General de Ordenación Urbana de 1962.
Población en la actualidad (aproximada): cuarenta mil habitantes.
Descripción: bloques de edificios transformados en chabolas verticales.
Proyecto: *Ciudad Habitada* (2005), Juan Carlos Robles

>Cerro Sur
Ubicación: Montevideo, Uruguay
Origen: vivienda social construida en los años cincuenta en un barrio obrero en fuerte auge en ese momento como consecuencia de la expansión de la industria
Población en la actualidad (aproximada): unos 160 habitantes.
Descripción: unidad de 40 apartamentos de estilo moderno, que formaba parte de un plan urbanístico mucho más ambicioso que no llegó a concretarse.
Proyecto: *viviendo vivienda* (2005-2006), Luis Oreggioni y equipo.

>Pequeño Haití
Ubicación: Miami, Estados Unidos
Origen: se dio a conocer oficialmente como Little Haiti tras un incremento de la inmigración haitiana a mediados de la década de los setenta.
Población en la actualidad (aproximada): treinta mil habitantes
Descripción: barrio poblado mayoritariamente por inmigrantes haitianos de rentas bajas. Han desarrollado un original modelo arquitectónico de comercio.
Proyecto: *Aprendiendo del Pequeño Haiti* (2008-2009), Gean Moreno y Ernesto Oroza

>Tijuana
Ubicación: México
Origen: en los años setenta aumenta el flujo de gente que llega con la intención de cruzar la frontera a Estados Unidos.
Población en la actualidad (aproximada): dos millones de habitantes.
Descripción: se ha desarrollado una tipología arquitectónica en serie con elementos constructivos propios de la industria del lugar: pallets, llantas y puertas de garaje.
Proyecto: *Ruido Blanco* (2001), Raúl Cárdenas | Torolab

>La Habana
Ubicación: Cuba
Origen: desde los años sesenta
Población en la actualidad (aproximada): dos millones y medio de habitantes.
Descripción: transformación de las viviendas por parte de los propios moradores para dar salida a sus nuevas necesidades.
Proyecto: *Modulor Moral* (1997-2008), Ernesto Oroza



En los últimos meses La Cañada Real Galiana, antiguo camino de transhumancia, es con mucha frecuencia noticia en los medios de comunicación nacionales bajo el titular de asentamiento de infraviviendas dominadas por el tráfico de droga. Con el proyecto *Sin Estado La Cañada Es Real* tres colectivos de artistas, Todo por La Praxis, Democracia y Santiago Cirugeda (Recetas Urbanas), llevan a cabo una intervención multidisciplinar con el objetivo de presentar una imagen distinta, al igual que real. Su trabajo se articula en cinco líneas: (1) el retrato de sus habitantes; (2) el archivo de las distintas tipologías arquitectónicas existentes; (3) el diseño de merchandising y demás elementos que doten de cierta unidad a esta población descohesionada; (4) la construcción de espacios de uso público; (5) la asesoría legal a los habitantes en peligro de desalojo. Todos estos trabajos se desarrollan en soportes de producción económicos como pósters, postales y elementos constructivos reciclados de instalaciones previas.

Entre el trazado de la Avenida Parkway y el recorrido Arroyo Sacra, Sacra Parkway constituye una extensa franja de suelo de dominio público al sur de la ciudad de Paysandú, en el litoral norte de Uruguay. Ciudad construida irregularmente en una zona no edificable destinada a la formación de un parque fluvial, en la que hoy conviven las actividades comerciales con las residenciales y/o productivas, este territorio surge como producto de un conjunto de políticas urbanas y por las propias prácticas de sus habitantes. Gonzalo Bustillo ha desarrollado un proyecto dual teoría/práctica, *Cortes Territoriales en Sacra Parkway,* sobre la delineación urbanística y las distintas formas concretas de ocupación territorial que se han desarrollado en este lugar específico de la ciudad.[5]

Gonzalo Bustillo, *Sacra Parkway,* 2009. Documentación.

En Ciudad de la Costa, muy cerca de Montevideo, toda la franja del corredor metropolitano es hoy un paisaje dispar en el que conviven señales, anuncios y objetos, que configuran este paisaje urbano producido por procesos planificados y no planificados propios de las mutaciones locales del territorio. En esta ruta que conecta Montevideo y el este del país (*strip*: relación sinérgica del corredor metropolitano y la infraestructura local) encontramos viviendas, infraestructuras y servicios varios, comercios, áreas rurales, etc, todo ello producciones locales y funcionales que responden a necesidades propias. A través de ploters, impresiones de fotografías de pequeña escala, videos y textos - material surgido a partir de una investigación académica del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes- el proyecto expositivo de Sebastián Alonso *The Golden Coast* busca representar meta-visualmente este territorio.

A pesar de ser promovidas desde la propia administración, las Tres Mil Viviendas son hoy un ejemplo de chabolismo vertical lejos de su origen de viviendas de protección oficial. Destino de realojo de una población humilde procedente de distintas zonas de Sevilla y en su mayoría de etnia gitana, es hoy en día un gueto periférico. Sus habitantes adaptaron sus modos de vida a las nuevas residencias dando lugar a esta arquitectura tuneada de aspecto rural. Los cuartos de cemento añadidos a pie de calle, la pintura y las estructuras degradadas, son algunos de los elementos que las ponen en relación con La Cañada Real. Con la instalación fotográfica *Ciudad Habitada* y el vídeo *Videoclub*, el artista Juan Carlos Robles se adentró en el barrio para registrar estas alteraciones arquitectónicas y retratar a sus moradores a través de entrevistas en las que les preguntaba por sus gustos cinematográficos.

La unidad de habitación Cerro Sur, en Montevideo, del arquitecto Román Fresnedo, es otro caso de vivienda social edificado en la modernidad en un momento en el que se quería impulsar la zona sobre la que se levanta. Aún partiendo de un diseño homogéneo, presenta hoy un sinfín de transformaciones llevadas a cabo por sus habitantes en el transcurso del tiempo provocados por las nuevas necesidades familiares. El proyecto *viviendo vivienda*, de Luis Oreggioni, pone el punto de mira en la relación que existe entre la arquitectura y sus habitantes, devenidos actores activos en un escenario que a la vez, toman y crean.[6]

Abril en la hamaca, 2005-2006. Secuencia tomada en el apartamento 408 de la Unidad de Habitación Cerro Sur. Foto: Luis Oreggioni. Montaje: Lucía Stagnaro.

El tándem de artistas residentes en Miami Gean Moreno y Ernesto Oroza ha rastreado otro proceso local llevado a cabo por los comerciantes del barrio de El Pequeño Haití, donde los objetos invaden las calles y las transforman en grandes escaparates al aire libre que van acompañados de una megafonía que anuncia lo que se puede adquirir en su interior. Altavoces enjaulados y fachadas pintadas de vivos colores, hacen de este área un paisaje urbano único; son una seña de identidad en la que el sonido ha pasado a ser un elemento arquitectónico más que ha reemplazado a las vallas y a los letreros publicitarios. Mediante la documentación de un proceso en el que la falta de medios ha provocado respuestas específicas cuya recurrencia ha terminado transformando la imagen de esa parte de la ciudad, Moreno y Oroza hacen hincapié en cómo los cambios urbanísticos pueden empezar con pequeñas acciones individuales (objetos que terminan dando lugar a nuevas tipologías).

En Cuba han tenido que agudizar el ingenio y transformar los hogares con pequeños añadidos, puertas y ventanas tapiadas, habitáculos anejos y el diseño doméstico de infraestructuras. Ernesto Oroza ha trasladado todo esto a su producción artística con el bloque de trabajos que viene desarrollando desde los años noventa englobados bajo el epígrafe de *Arquitectura de la Necesidad*. Igual que en la arquitectura improvisada de la Habana sus habitantes producen y transforman sus viviendas aprovechando los resquicios que va dejando la ley, Oroza recoge imágenes y objetos, corta, pega y ensambla dando lugar a collages como *Modulor Moral*, una proyección de ochenta diapositivas fabricadas con pedazos de otras diapositivas. Con todo ello Oroza nos dice que el reciclaje no es sólo parte de una agenda política, sino más bien inevitable producto de una situación de necesidad.

Sebastián Alonso, *The Golden Coast*, 2004. Fotografía en serie, color.

Tijuana es el último de estos ejemplos con un tipo de vivienda que se ha convertido en modelo tras su espontánea repetición. En esta inmensa ciudad en frontera con Estados Unidos conviven rascacielos con infraviviendas basadas en un sistema constructivo que cuenta de forma exclusiva con los materiales que se encuentran fácilmente en el lugar. Raúl Cárdenas (Torolab) recoge varios de estos ejemplos en su vídeo *Ruido Blanco*, título que hace referencia al sonido molesto que produce un televisor cuando no está sintonizado. Al ritmo de una banda sonora electrónica, se suceden de manera rápida las imágenes tratadas de montañas de pallets y neumáticos, puertas de garaje apiladas, y paisajes sobre los que se construyen todas estas arquitecturas de origen temporal, y realidad definitiva, tan incómodas como la televisión en la que en vez de películas, telediarios o partidos de fútbol, sólo aparece una niebla “blanca” acompañada de un “ruido” constante.

Es a través de esta incomodidad como los artistas y arquitectos reunidos en PROYECTO HABITAR nos abren la posibilidad de pensar y conocer un poco más de este mundo en el que vivimos.

.....

[1] Véase CARRILLO, Jesús: “Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual”, cap. 4, págs. 127 – 155 en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds).

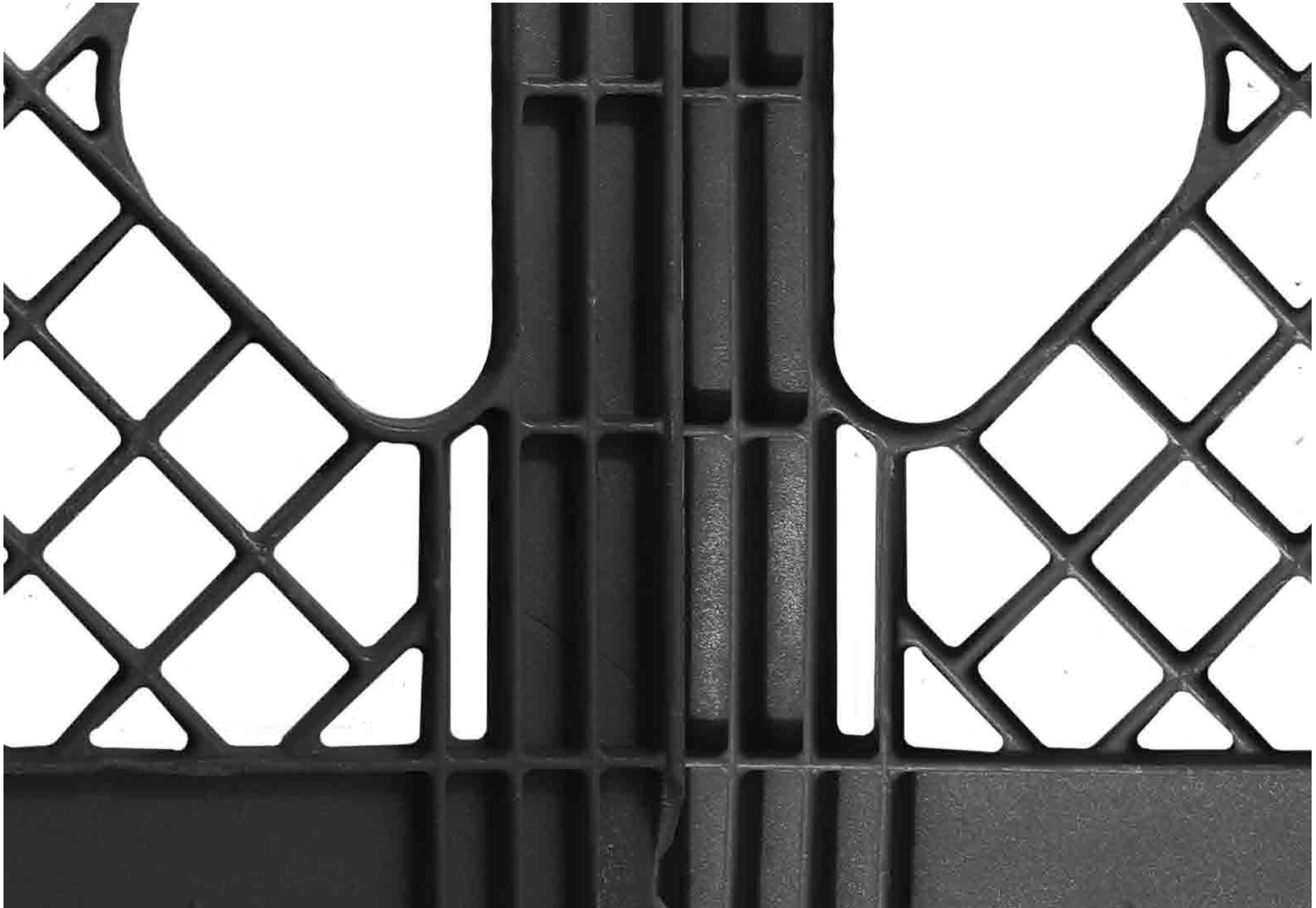
[2] DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2003, pág. 169.

[3] Un ejemplo paradigmático de toda esta transformación y de la acción llevada a cabo por los artistas es la ciudad de Nueva York. Véase CANDELA, Iria: *Sombras de ciudad: Arte y transformación urbana en Nueva York*, 1970-1990, Madrid, Alianza, 2006.

[4] Términos empleados por los artistas Ernesto Oroza y Raúl Cárdenas, respectivamente.

[5] Véase BUSTILLO, Gonzalo: *Cortes Territoriales en Sacra Parkway. Una investigación territorial sobre sectores informales de la ciudad de Paysandú*, farq I uruguay, 2009.

[6] Véase OREGGIONI, Luis, *viviendo vivienda*, Montevideo, Zona Editorial, 2010.



SIN ESTADO: LA CAÑADA ES REAL

Democracia
Santiago Cirugeda
Todo por la Praxis

Sin Estado es un proyecto que parte de la colaboración entre Santiago Cirugeda, Democracia y Todo por la Praxis. La presente propuesta tiene como objetivo una intervención multidisciplinar, desde el arte y la arquitectura en el contexto de los asentamientos ilegales de población en La Cañada Real (Madrid), sometidos en estos momentos a un proceso de desalojo y derribo.

La Cañada Real Galiana es un antiguo camino de trashumancia que en la actualidad alberga más de dos mil viviendas y casi cuarenta mil habitantes repartidos en quince kilómetros de terreno. Las primeras construcciones se remontan a la década de los setenta, cuando los vecinos de los ayuntamientos más cercanos (Vallecas y Getafe, entre otros) construyeron allí pequeñas casas de campo. Con el paso del tiempo el asentamiento ha ido creciendo y configurándose de forma cada vez más compleja. Existe una importante población de los antiguos vecinos a la que se ha sumado población inmigrante tanto nacional como extranjera, entre la que destaca la población marroquí y rumana. En el espacio de La Cañada Real conviven el tráfico de drogas con el asentamiento de negocios de construcción en terrenos públicos, infraviviendas chabolistas con chalés, hoteles ilegales con casas de campo, etc.

La denominación de este proyecto como *Sin Estado* tiene una doble lectura. Por un lado, responde a la utilización de fondos públicos destinados desde el ámbito del arte a intervenciones de carácter social en un espacio en el que la misma administración rehúsa llevar a cabo cualquier servicio público. Por otro, se refiere a un territorio marginal, desregulado, ajeno a las estructuras legales y administrativas.

Sin Estado lleva a cabo un ensayo, desde la práctica, sobre las potencialidades y las contradicciones del trabajo artístico en el ámbito social. Se acerca a una realidad, La Cañada Real, desde distintas perspectivas de actuación: cartografiar la zona; negociar con los movimientos sociales allí asentados para la dotación de infraestructuras o servicios de uso comunitario; generar procesos de visibilización y simbolización del territorio. Todo ello con un objetivo: reflexionar sobre las contradicciones del propio proceso.

CARTOGRAFIA DE LA CAÑADA REAL

La Cañada Real Galiana se ubica en el sureste de la ciudad de Madrid. Su recorrido bordea el término municipal atravesando a lo largo de su recorrido varios municipios. El tratamiento de La Cañada como una unidad pasa por cuestionar cuál es la realidad de la división administrativa, cuál es su composición sociológica, cuál es el marco jurídico al que se adscribe. Esta lectura comparada nos permitirá entender el complejo mosaico que compone la Cañada Real Galiana.
En una primera aproximación el trabajo de la cartografía se ha centrado en la realización de un catálogo de tipologías de viviendas. Para ello se ha realizado un catálogo fotográfico de cada sector de La Cañada. El material extraído de este trabajo se recoge en la edición de 16 postales por cada sector, donde quedan reflejadas las diferentes tipologías que se encuentra en la Cañada Real Galiana. Por otro lado, se han realizado retratos fotográficos de los habitantes, intentando representar la diversidad de sus diferentes grupos poblacionales. La morfología de La Cañada, así como las amenazas urbanísticas existentes en el territorio, se recogen a través de una serie de fotografías panorámicas.

MERCHANDISING SIN ESTADO: La Cañada es Real

El logotipo de *Sin Estado* está pensado para dar una imagen unitaria a todo el proyecto, a la vez que funciona como imagen explicativa de la situación legal y administrativa de La Cañada Real. La intervención con el logotipo sobre vallas publicitarias responde a la intención de visibilizar el territorio en el que se desarrolla el proyecto *Sin Estado* como un lugar de excepción.
A su vez esta intervención tiene que ver con la elaboración iconográfica destinada a crear símbolos propios relacionados con la comunidad de La Cañada Real, que por una parte han dado lugar a los relacionados con una imagen institucional, como el escudo y la bandera o las camisetas para el equipo de fútbol de su agrupación deportiva, y, por otra, a una serie de productos de merchandising tales como gorras, camisetas, palestinos, parches y kits para el consumo de cocaína.
La decisión de reproducir la iconografía en ropa de vestir y artículos de consumo se debe a la necesidad de generar recursos propios para la subsistencia del proyecto que está planteado como un *work-in-progress* a largo plazo, buscando una serie de productos de bajo coste, que además pueden funcionar como "canales de comunicación", dando una imagen concreta del territorio de La Cañada Real.

Todo por la Praxis, *La Cañada es Real,* Sector 2, 2008. Impresión sobre papel, 70 x 50 cm.

LETRAS CAÑADA REAL

Dentro de las acciones enmarcadas en el proyecto *Sin Estado* se propone en este caso la rea-lización de la intervención denominada *Cañada Real.* Este proyecto se ha desarrollado para dotar de visibilidad al territorio, en un intento de proporcionar una identidad. El objetivo sigue siendo des-estigmatizar este asentamiento.

El proyecto plantea la construcción de un cartel corpóreo compuesto por las letras CAÑADA REAL, construidas con un material prefabricado de ladrillo y *pladur*. El cartel lo conforman diez letras de 180 centímetros de alto por 120 centímetros de ancho cada una. Cada pieza pesa 80 kilogramos. El conjunto abarca 15 metros de largo por 2,30 metros de alto. La tipografía es la misma que la utilizada en el letrero "HOLLYWOOD", ubicado en Los Ángeles (EEUU).

Con está intervención se pretende dar una visibilidad específica y simbólica a la Cañada Real, reflejando a través de un icono, un letrero, el estilo de vida de sus habitantes. Las famosas letras de Hollywood son "reconstruidas y reinterpretadas" con un material opuesto al original para dotarlas de otro significado. Las letras CAÑADA REAL se han realizado con la misma materia prima con la que se han edificado la mayoría de las viviendas del asentamiento de la Cañada Real Galiana. Y ese "sueño" al que aluden las letras originales de Hollywood se transforma en una alegoría que refleja la paradoja en la que vive la sociedad actual. Esa sociedad que niega, oculta y tergiversa la situación alegal de la Cañada Real Galiana.

GRADAS CAMPO DE FÚTBOL

La agrupación de colectivos Democracia, Todo por la Praxis, y Recetas Urbanas colaboran con la Asociación El Fanal en la construcción de unas gradas para un campo de fútbol y para actividades recreativas en un barrio con una situación socioeconómica problemática y una imagen al exterior degradada por la campaña mediática de exclusión y penalización.
La propuesta, con diferentes actuaciones en la estructura organizativa y en el imaginario del barrio, fue acogida con entusiasmo por los miembros de la asociación así como por los numerosos niños con los que trabajan desde hace 10 años.
Se ejecutó en tan sólo 4 días, con la colaboración de diferentes voluntarios (Morulas, Chris y Luis) que participaron en esta experiencia generando complicidades y convirtiendo a un grupo de niños en protagonistas de un barrio que también puede ofrecer situaciones de inclusión y aceptación social a través de pequeñas intervenciones que mejoren sus entornos discriminados, entre muchas razones por la inexistencia de equipamientos públicos.
Incluye estructura metálica bola-palito (LANIK), perteneciente a una vivienda desmontable, 60 baldas de andamio recuperadas de chatarrería y manipuladas por un herrero, así como diferente material de tortillería y de refrigerio para posibilitar un montaje rápido en época estival.

OFICINA DE ASESORÍA JURÍDICA

En el último año y medio, los vecinos de la Cañada Real Galiana se han visto sometidos a una fuerte presión. El ayuntamiento de Madrid ha llevado a cabo derribos selectivos, actuando en muchos de los casos mediante medios coactivos desproporcionados y sin los más mínimos atisbos de legalidad en muchos de ellos. Los correspondientes efectivos de técnicos y policía han derribado sin previo aviso, por sorpresa y de madrugada, las edificaciones que, selectiva e intencionadamente, han considerado "convenientes".

La reciente “persecución” activa de los ciudadanos que viven desde hace mas de 30 años en la Cañada nos lleva a preguntarnos ¿Quién esta detrás de todo esto? ¿Qué motiva esta persecución de los habitantes de la Cañada?

Aparentemente, la Administración que está actuando contra la Cañada son los ayuntamientos y, especialmente, de manera más activa, el Ayuntamiento de Madrid. Esto último obedece a muchos motivos: primero, está próxima la resolución acerca de la candidatura de Madrid como sede de los Juegos Olímpicos de 2016 y tener una zona de gran marginalidad social al este de la capital no parece que vaya a favorecer “estéticamente” dicha candidatura; segundo, existe una gran presión de los desarrollos urbanísticos próximos a la zona (*Los Berrocales; Valdecarros, Cañaveral, Los Ahijones* y *Los Cerros*) que, se sospecha, detentarían la inclusión de dicha zona para poder imputarla como zona verde en dichos desarrollos y así obtener más edificabilidad a su favor.

Por tanto, entendemos que detrás de las últimas acciones destinadas al derribo de las viviendas de la Cañada no obedece tanto a la necesidad y obligación de las Administraciones de proteger el dominio público (en este caso la propia Cañada Real) sino satisfacer determinados intereses que poco tienen que ver con lo público, obviando el derecho fundamental de cualquier ciudadano a una vivienda digna.

Tras un trabajo de campo previo, y a través de diversas reuniones tanto con los movimientos sociales, ONGs, y las asociaciones de vecinos, se determinó que la actuación más urgente y la principal demanda de los habitantes de la Cañada era combatir su indefensión frente a este escenario de derribos indiscriminados. Por lo que desde Todo por la Praxis (TXP) se propuso una intervención a través de un artefacto: La Oficina de Asesoramiento (OA), cuyo objetivo es dar respuesta a la situación de indefensión de los habitantes de la Cañada Real Galiana.

Santiago Cirugeda, *Sin Estado* (Gradas campo de fútbol), 2008.

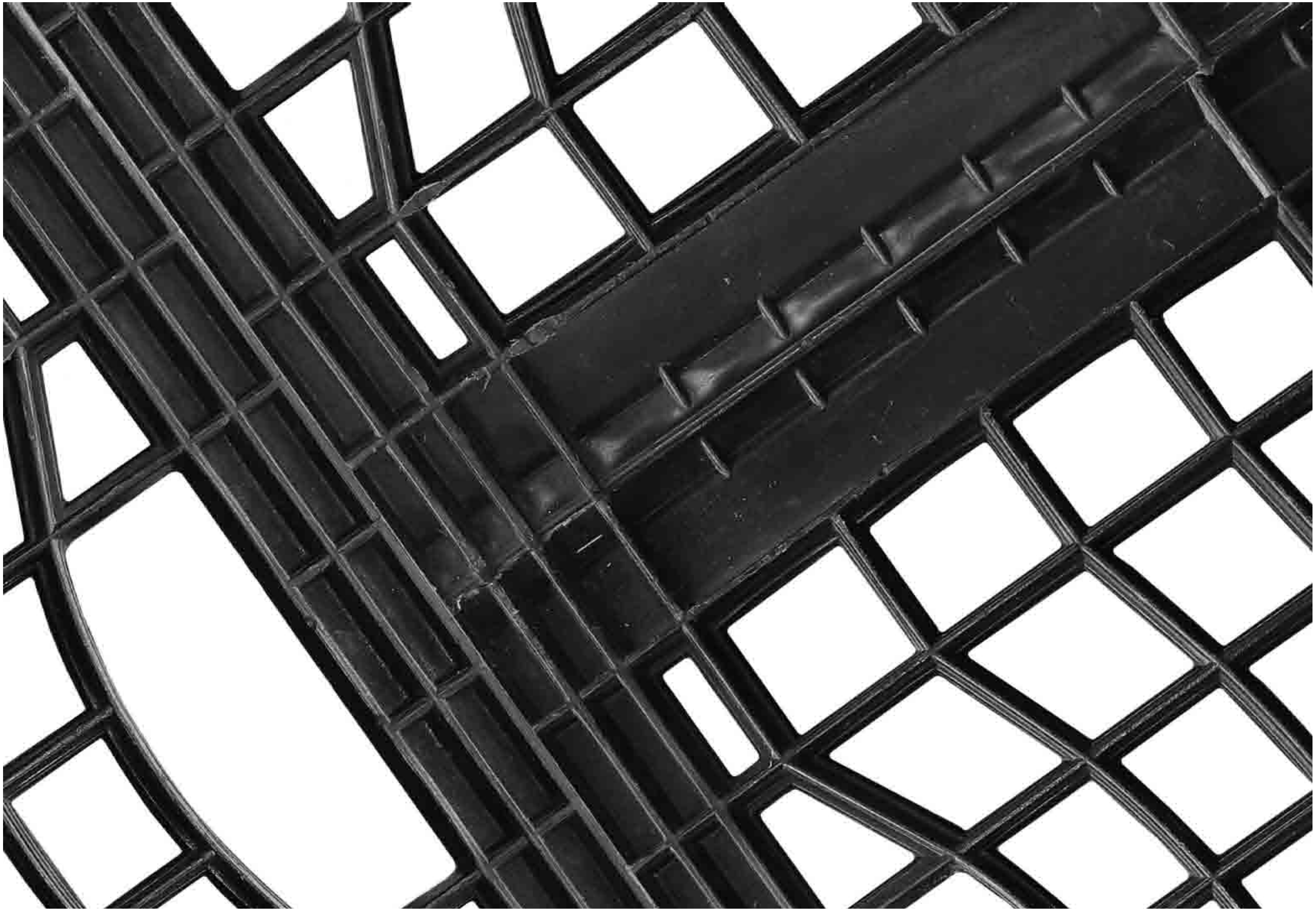
GUÍA DEL DESALOJADO

La guía del desalojado constituye fundamentalmente una herramienta de asistencia e intervención que debe comprenderse en el contexto de las actuaciones que lleva a cabo Todo por la Praxis en el ámbito de la Cañada Real Galiana.

Es una herramienta para que todos los afectados conozcan el fenómeno de los derribos en la Cañada desde diversos puntos de vista: la situación social, el status jurídico administrativo, las reacciones previsibles por parte de las Administraciones competentes que actúan en la zona y las posibilidades de defensa con las que cuenta afectados frente a las agresiones que sufren continuamente por parte de los agentes públicos.
Se ha podido comprobar que los vecinos de la Cañada sufren un mal bastante extendido entre el ciudadano español en la actualidad: el desconocimiento de los procesos legales a los que las Administraciones deben ajustar sus actuaciones por imperativo constitucional y legal.

Esta realidad no sólo es conocida por los responsables de las Administraciones actuantes, sino que incluso es aprovechada en su beneficio para, con total impunidad y sin que les sea exigida la más mínima responsabilidad por dicha conducta, abusar de la situación de indefensión generada.
Por ello, Todo por la Praxis propone dos mecanismos de actuación directa: uno, la Oficina de asesoría jurídica desmontable y, otro, la guía del

Santiago Cirugeda, *Sin Estado* (Gradas campo de fútbol), 2008.



desalojado. Ambos pretenden acercar, de forma directa e inmediata, la asistencia jurídica a los afectados de la Cañada Real, a diferencia de mecanismos ya existentes, en muchos casos desconocidos para aquellos para los que están pensados, y que se han mostrado muy poco efectivos para garantizar la integridad de los ciudadanos en sus derechos e intereses.

La guía propone un acercamiento a la realidad histórica y jurídica de la Cañada; es decir, se pretende que los propios habitantes conozcan el origen del lugar en el que viven, cuál ha sido la evolución a lo largos de los últimos, junto con una explicación referida acerca de la naturaleza jurídica de la Cañada como vía pecuaria y, como consecuencia de ello, como bien de dominio público.

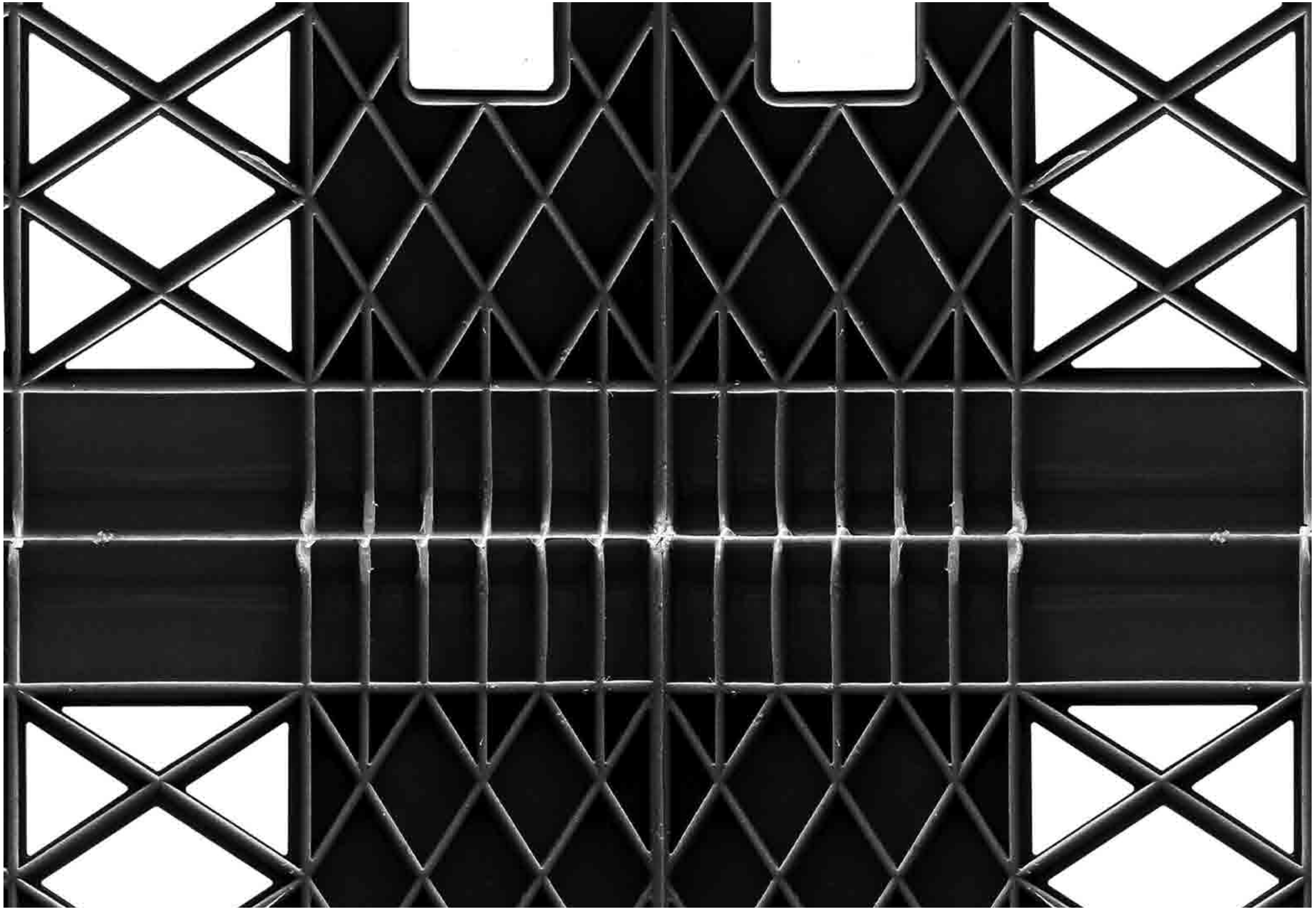
Una vez que la guía explica qué es la Cañada Real, se propone como hipótesis plausible para explicar el origen de las agresiones sobre los vecinos de la misma, la evidente presión urbanística e inmobiliaria de las actuaciones que acosan desde diversos frentes a las casas que aún hoy resisten a los embistes de la máquina demoledora. La Cañada, con todos sus vecinos, molesta a las pretensiones urbanizadoras, lejos de la presunta finalidad de proteger el dominio público manifestada por las Administraciones implicadas.
Seguidamente, la guía explica al desalojado cuáles son los trámites más relevantes en el proceso de desalojo y derribo de las casas de acuerdo con la Ley para, seguidamente, referir los derechos que, como todo ciudadano, los desalojados podrían aducir frente a los abusos en los que incurren las Administraciones.

A continuación, y una vez que se han esquematizado los parámetros sobre los que se circunscribe la posición de vecinos y Administraciones, la guía sugiere diversas actuaciones a realizar por los propios vecinos, teniendo en cuenta que, en el caso de ser necesario, dichas acciones se apoyarían a través de la Oficina de Asesoría Jurídica al desalojado. Estas acciones suponen: primero, autoevaluación de la posición jurídica real en la que cada vecino se encuentra; segundo, proponer vías para la regularización de dicha situación a través de los mecanismos existentes (padrón, catastro, registro de la propiedad), y, en el caso de no ser posible, se aconseja sobre qué recursos legales y medios de prueba pueden para hacerse valer para la defensa de sus derechos frente a las Administraciones actuantes.

Finalmente, se recoge un pequeño directorio con las direcciones más importantes a las que acudir para poder obtener información, recabar datos, proceder a las regularizaciones de las viviendas y demás actuaciones que se sugieren en la guía.

Democracia y Todo por la Praxis, *Sin Estado*, 2008. Diseño para vinilo, 150x1m

Vista de la instalación de las letras *CAÑADA REAL* de Todo por la Praxis.



Ciudad*Habitada*

Juan Carlos Robles

La barriada de “Las Tres Mil Viviendas” fue construida en los años sesenta y setenta a las afueras de Sevilla. Su incomunicación con el exterior es total, tiene sólo una estrecha entrada principal y el resto de las calles da a fondo de saco. Por el sur está separada de elegantes barrios, Ciudad Jardín, por el muro de la vía férrea Sevilla-Cádiz. Al norte y oeste la separan del resto de la ciudad avenidas anchísimas, y por el sur queda cerrada por la carretera de circunvalación.

Uno de cada diez gitanos de España vive en esta barriada; la mitad de los de la provincia de Sevilla. Son más de veinte mil. Posiblemente, la mayor concentración de todo el país. Se produce la paradoja de que uno de los barrios más pobres y marginales es también el más rico en producción de artistas flamencos de Andalucía. De aquí salen todos los años cantaores, guitarristas, palmeros o bailarines. En la última Bienal de flamenco, un tercio de los artistas que participaron eran originarios de la zona. Antes era más habitual verlos en las plazas del barrio al aire libre formando corros donde cantaban y bailaban como lo han venido haciendo secularmente. La inseguridad y la droga ya no lo permiten.

El *desarrollismo* de aquellos años hizo que numerosas viviendas, casas antiguas de barriadas tradicionales del casco histórico, Triana fundamentalmente, se fueran dejando arruinar, para construir nuevas promociones inmobiliarias destinadas a familias de mayores ingresos. Estas familias recibieron como compensación al traslado obligado desde estos barrios, un piso en este nuevo barrio de la periferia. Al mismo tiempo se trató de erradicar los grupos de “casitas bajas” y “chabolas” dispersas por la ciudad, que habían acogido familias que perdieron sus casas durante las últimas inundaciones, o por otros motivos.

Se juntó intencionadamente la pobreza de familias que vivían de humildes trabajos con la marginación de otras familias sin ingresos. Este nefasto experimento público de agrupar en un gran sector de la periferia urbana gran parte de la pobreza y marginalidad existente, y lavar la imagen del resto de barriadas ha resultado muy pernicioso para la ciudad en su conjunto. Con el tiempo el mundo de la droga tomó presencia sustituyendo las ocupaciones del comercio artesanal, inserto en la ciudad antigua, del que antes vivían muchas de estas familias.

Este hecho hay que situarlo en una época de desarrollo industrial, la fábrica *fordista*, necesitaba barrios para sus obreros y así creció el cinturón de la ciudad; Eran y son las fábricas de la actividad muda. Quien trabaja en ellas permanece callado en su puesto asignado. La producción en estas fábricas constituye una cadena silenciosa en la que se da tan sólo una relación mecánica, mientras la acción creativa entre los trabajadores no tiene lugar.
Al mismo tiempo, en los nuevos bloques de viviendas de la ciudad ampliada el portero automático otorgaba un botón a cada vecino.

El imaginario de una ciudad compartida se deteriora inevitablemente con estas políticas que compartimentan la ciudad en zonas desconectadas e irreconciliables. Esta dinámica de exclusión produce un incremento de la violencia e inseguridad de efectos también Psicológicos. Conduce a la ciudad a una obsesión por privatizar los espacios públicos y aislar los privados. Se cierran calles con cancelas, se enrejan las ventanas de las primeras plantas de toda la ciudad, los niños ya no juegan en las calles y los lugares de encuentro se convierten en un problema de contaminación acústica. *“Una cultura paranoica de la sobreprotección se alía con nuevas reglas de distinción de los espacios públicos y separa más abruptamente a los sectores sociales.”*(García Canclini).

La forma en que se acomete el crecimiento de esta ciudad como de tantas otras ha modificado los hábitos cotidianos de socialización. La identidad común deja de ser un proyecto colectivo, y áreas de la urbe como Las Tres Mil se vuelven hacia su interior dando lugar a reglas cada vez más rígidas de inclusión y exclusión estableciéndose distancias psicológicas más difíciles de superar que las arquitectónicas.

Henri Lefebvre escribía ya en las fechas de construcción de *Las Tres Mil* sobre estos modos de expansión urbana: *“Dos grupos de cuestiones han enmascarado los problemas de la ciudad y de la vida urbana: dos órdenes de urgencia: por un lado las cuestiones de “hábitat” derivadas de una política de alojamientos y de técnicas arquitectónicas; por otro lado las de la organización industrial y planificación global. Éstas, las primeras por abajo y las segundas por arriba, han producido, disimulándolo a la atención, un estallido de la morfología tradicional de las ciudades, (…) Estos dos tipos de problemas han sido y son planteados por el crecimiento económico, por la producción industrial. La experiencia práctica demuestra que puede haber crecimiento sin desarrollo social (crecimiento cuantitativo sin desarrollo cualitativo). En estas condiciones, los cambios en la sociedad son más aparentes que reales.”*
Aquí se hace patente una traición en toda regla al espíritu de la modernidad que quería sentar las bases del igualitarismo y el acceso de todos a estándares de comodidad. La ideología de la modernidad se ve atrofiada en la práctica al no cumplir su compromiso con las relaciones sociales esenciales de apertura, igualdad y comunidad.
Bajo el disfraz de una arquitectura de magnitudes numéricas, Las 3.000 Viviendas, símbolo del progreso *desarrollista* se procedió a un ejercicio de marginación. La coartada era perfecta, tenían el aval del Estilo Internacional que tras la II Guerra ya extendido a nivel planetario se podía saludar como el signo de progreso que acabó con el chabolismo y que había reconstruido Europa. Se podría objetar que en los sesenta el régimen político en España era una dictadura sin legitimidad y con otro ideario, pero esta lógica especulativa es propia de las democracias liberales de Occidente. Todavía siguen llegando al barrio nuevas remesas de desheredados, expulsados de áreas de nueva edificación, perpetuando la situación.

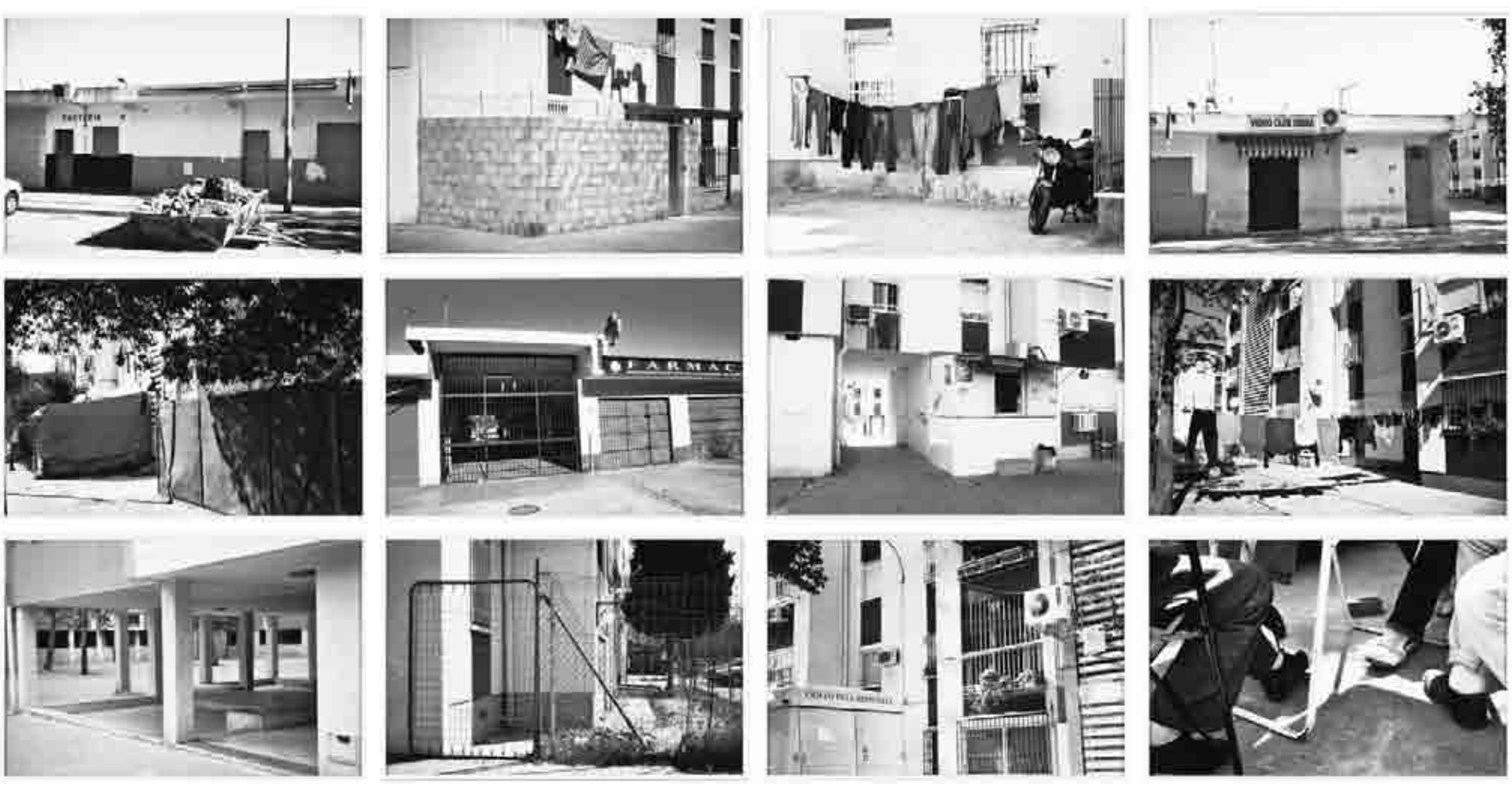
Esta acción Estatal ha tenido consecuencias paradójicas: una operación urbanística auspiciada por las instituciones públicas del estado da como resultado un barrio fuera de la ley, con una zona de máxima exclusión bautizada popularmente como *Las Vegas*. Sus residentes en este proceso de abandono quedan desposeídos de su condición de pueblo, de público, de común, son expulsados de la comunidad, de la ciudad.

Cuantas veces hemos oído en Sevilla refiriéndose a las gentes de Las 3.000: –tienen lo que se merecen– pero este argumento se hace extensivo a todos nosotros, todos seríamos responsables y todos tendríamos que preguntarnos dónde estamos y todos deberíamos preguntarnos qué lugar es este.

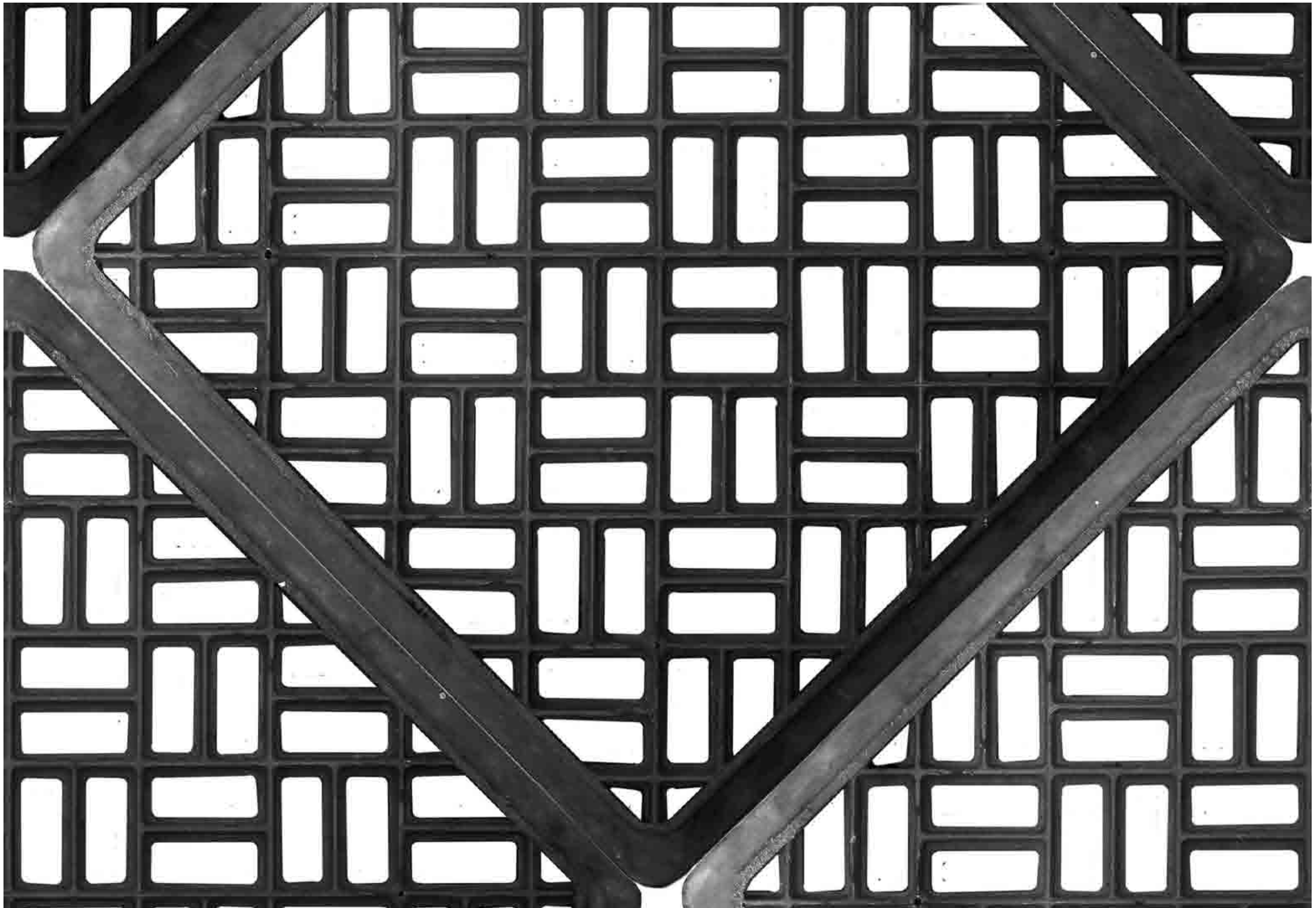
Para Hobbes todo lo que no es pueblo es *multitud*. En un momento de la cultura en que el estado pierde funciones raptado por las leyes del mercado parece lógico pensar que cada vez somos más: *menos pueblo y más multitud.*

Tras años de ausencia volví a Sevilla encontrándome con la ciudad más hermosa que nunca había visto. Tras la Exposición Universal de 1992 la ciudad estaba más preparada que nunca para la industria del turismo. (Ahora no hablaremos de este tipo de sustracción).

En una época marcada por el derrumbamiento de las profundas convicciones, los artistas frotamos compulsivamente el lápiz sobre la superficie de la ciudad ansiando que el frottage resultante muestre las zonas de conflicto y promueva los cambios necesarios. Como escribiera Marx, *la humanidad sólo se plantea los problemas que puede resolver.*



Juan Carlos Robles, *Ciudad habitada,* 2005. Fotografía en color enmarcada en aluminio, 12 piezas, 30 x 45 cm c/u



Juan Carlos Robles, *Boca de metro Las Vegas,* 2005. Fotogramas del vídeo.

Me adentré en Las Tres Mil Viviendas. Crucé con mi cámara aquella vía del tren que de pequeño me tenían prohibido atravesar. Caminaba en busca de esas metáforas que nos arrastran hacia la verdad de las cosas, buscaba esos encuadres que nos hablan del lugar al que pertenecemos, quería hacerme con esas imágenes que en definitiva son las que generan *sitio*; Alegorías preñadas de resistencia crítica que atisban el espacio social que anhelamos.

Al entrar al barrio bajo un sol de justicia comencé a fotografiar las motocicletas achicharradas en los descampados, las frases escritas en las paredes; enfocaba el esqueleto férreo de un colchón quemado cuando unos niños se acercaron a mi sin entender que hacía yo allí y me preguntaron: - ¿quieres llevarnos a un correccional? me pidieron que les tomara fotos y no quise. Más tarde unas señoras me preguntaron desde un balcón si mi inspección se debía a que el ayuntamiento iba a venir a arreglar algo. Con respeto le dije a un gitano con bastón que era artista y que me gustaba la belleza del barrio, las ropas tendidas en la calle en cordeles amarrados a los árboles, el extraño aspecto rural de un barrio urbano… La extraña atracción que me ejercían las fortificaciones con alambre espinado y las construcciones con toldos adosadas a los bloques era inconfesable. Lo único que tenía claro es que no estaba haciendo un documental.

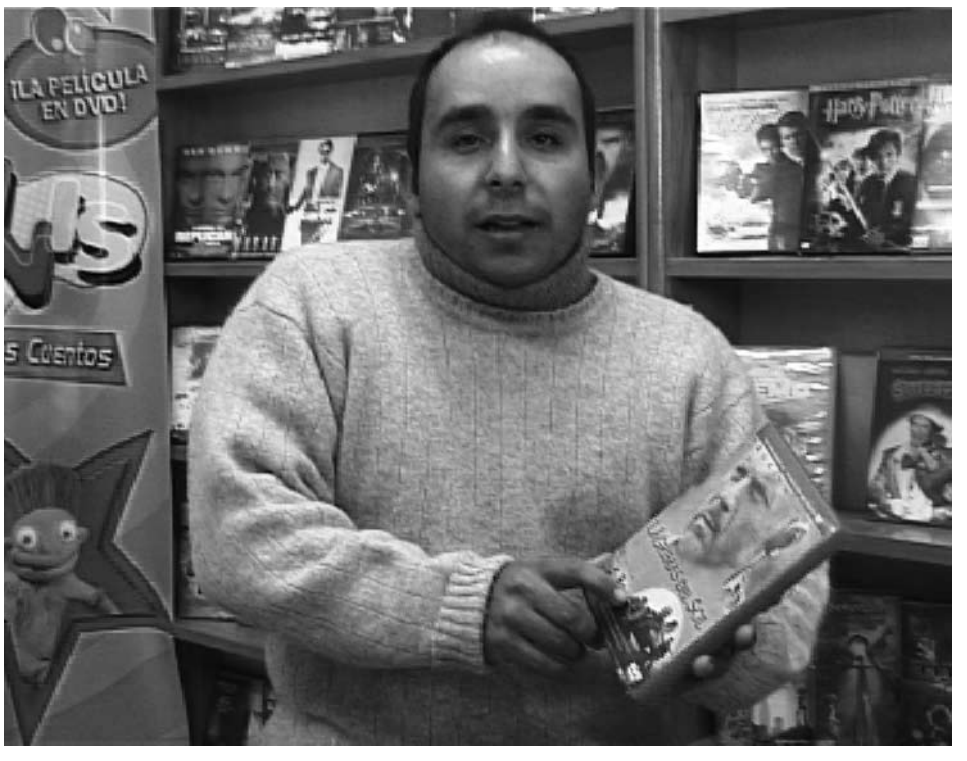
Podríamos ponernos cursis y hablar de la autenticidad en la arquitectura, del carácter postmoderno de las hibridaciones arquitectónicas que esta situación había generado y pensar que el Estilo Internacional aquí había cedido el paso.
A principios de los sesenta el cambio de mentalidad ya se percibe en el horizonte, no se quiere más el igualitarismo de la repetición. Lo que se busca es el reconocimiento de cuales son mis necesidades y mis deseos. Tomaba fuerza la idea: -yo en mi casa me hago las paredes y organizo mis espacios (la moda de los *lofts*) construyo mis rincones que reconozco como mi modo de ser, la expresión de mis gustos y mis deseos. Pero todo esto me parece más complicado. La potenciación de la individuación es un factor fundamental en las economías de consumo, un espejismo de libertad que en realidad crea distancias entre nosotros.
La fascinación que este barrio nos produce, las fuertes metáforas que encierran sus imágenes nos remiten más que al triunfo del *tuneo arquitectónico* al vértigo del vacío. Nos señalan el fracaso de las conquistas que definían la civilización: derecho al trabajo, a la educación, a la salud, al alojamiento, al ocio y a la vida.
Entre estos derechos debería figurar el derecho a la ciudad, no me refiero a la ciudad antigua que ya no existe, sino a la vida urbana, a la centralidad renovada de los intercambios, a los lugares de encuentros, a los ritmos de vida que permiten el uso pleno y entero de la ciudad por todos. Aquí, bajo el sol, hallamos figuras del deseo, pistas para reformular los vínculos del centro con la periferia.

Y, sin embargo, lo normal es que tengamos más de lo mismo. Sabemos de sobra que el corazón de la política resulta ser la mercadotecnia. Constituidos ya en *multitud*, se despliega un nuevo tipo de campo público gestionado por las industrias culturales y los medios masivos de comunicación. Los media articulan la ciudad dispersa y organizan la esfera pública.
En ese terreno finalmente nos jugamos la partida. Tenemos que hacer uso de esos lugares donde se fragua el imaginario colectivo si queremos generar *sitio*. El arte aquí puede ayudarnos a forjar un sentido común.
Sin darnos cuenta nos hemos convertido en una sociedad globalizada en la que la única fuerza de resistencia que tenemos es la imaginación y el pensamiento en colectividad. Ahora, más que nunca el saber, la información, la cultura, la relaciones sociales y la interacción simbólica son el territorio de la supervivencia; el pensamiento creativo es nuestra herramienta más útil para no desaparecer. Si es verdad que ha llegado el momento esperado también lo es que tenemos varias asignaturas pendientes. Recordemos a Bertrand Russell en *"Principes of Social Reconstruction":*

" …Pero si el pensamiento ha de ser posesión de muchos, no el privilegio de unos cuantos, tenemos que habérnoslas con el miedo. Es el miedo el que detiene al hombre, miedo de que sus creencias entrañables no vayan a resultar ilusiones, miedo de que las instituciones con las que vive no vayan a resultar dañinas, miedo de que ellos mismos no vayan a resultar menos dignos de respeto de lo que habían supuesto.

¿Va a pensar libremente el trabajador sobre la propiedad? Entonces, ¿qué será de nosotros, los ricos?..."

A la semana siguiente, fotografiando la fachada de un videoclub conocí a su propietario. Fue muy amable, le parecía que su videoclub no era meritorio de ser fotografiado, le dije que era la única tienda que había visto y le comenté que me fascinaba el luminoso, la antena parabólica en el tejado y la franja sucia a la altura de la rodilla que tenía su fachada amarilla, fruto de tanta gente que había puesto allí el pié y echado un rato de charla. Podía ser el videoclub de un pueblo mexicano, ahí, en medio de la plaza. Nos reímos y me fui. Me fui eufórico, con la sensación de que había hecho un amigo en el barrio.
Revelé la foto de la fachada, "Videoclub Simba", la enmarqué y volví a visitarle. Le expliqué que no quería hacer un trabajo que mostrara las miserias del barrio, ni a gente que me explicara su abandono, que prefería retratar aquello que teníamos en común, hacer un vídeo en él que sus amigos y clientes comentaran sus gustos cinematográficos. Le pareció buena la propuesta y estuvimos cuatro meses grabando. Nos lo pasamos divertidísimo, nunca se lo agradeceré suficientemente a todos ellos. Compartimos momentos en los que arte y vida son la misma cosa. Quedó clarísimo que Las Tres Mil Viviendas es un barrio de artistas.



Juan Carlos Robles, *Videoclub*, 2005. Fotograma del vídeo.

Aprendiendo del Pequeño Haití

Gean Moreno & Ernesto Oroza

Esta por todos lados, funcionando perfectamente en ocasiones, en otras a tropezones: un proceso urbano en el que las cosas diseñadas para un uso específico son utilizadas para otro. Un conjunto estándar de objetos y materiales que de forma precipitada se enfrentan a una lógica constructiva que los reinterpreta totalmente en usos y contextos que nunca podrían haberse imaginado. En algunas ocasiones, esta tendencia y potencialidad para combinarse (casi al punto de promiscuidad) yace adormecida en varios artefactos y materiales y se dispara hasta alcanzar niveles que dejan totalmente minadas a las tipologías y los usos establecidos.

> *Individuos que tienen poca conexión o están completamente desconectados entre si, en cuanto a la mercancía que ofrecen o a la clientela a la que sirven, o en algunos casos, en cuanto a nacionalidad y etnicidad, hacen todos el mismo gesto: todas las mañanas sacan un altavoz a la puerta de sus establecimientos y ponen música. Este gesto forma parte de un banco local de conocimiento que es por si mismo una negociación entre los hábitos importados (poner los altavoces en las puertas de las tiendas) y lo que la ciudad permite (los altavoces que no son permanentes o que son elementos extraíbles de la estructura comercial). Si se produjera un mapa de la zona comercial de la Segunda Avenida en el vecindario del Pequeño Haití en el que se mostraran los locales que tienen altavoces en la acera frente a la puerta, podríamos generar algunas conclusiones.*

Un par de contenedores de la tienda del dólar atados el uno al otro conforman la caja protectora de los altavoces que el dueño de una tienda coloca cada mañana en la acera frente a su negocio. En los alrededores alguien recoge los asientos de sillas viejas y con cajas de leche los transforman en un espacio social para los partidos de dominó que se llevan a cabo en los patios de las casas bajo los frondosos árboles de Poinciana. Estos son los ejemplos de un proceso que se activa tan a menudo que el continuar enfocando el fenómeno como una serie de casos aislados (como un objeto readecuado o una solución inteligente) significaría que nos lo estamos perdiendo completamente. Lo que aquí tenemos es un sistema, un sistema organizado e improvisado por si mismo que de manera espontánea le da forma a los espacios urbanos. La forma en que algunos objetos readecuados y actualizados (por no mencionar los letreros y mensajes) que se encuentran en vecindarios inmigrantes y marginados de las ciudades de oeste, alteran de forma efectiva las morfologías y los patrones de comportamiento, no pueden hacer otra cosa que empujarnos a que los consideremos algo más que casos individuales. La densidad de los ejemplos suma una fuerza más en la configuración urbana. Aunque estos objetos inesperados son normalmente producidos por individuos para responder a necesidades de diseño aisladas, la suma de ellos produce un gesto colectivo, que termina por sintetizarse como una fuerza urbana vital.

> *La idea de poner los altavoces es obvia: para atraer la atención de los transeúntes. Pero ellos deben lograr este objetivo, que es el mismo que el de un letrero comercial, al mismo tiempo que eluden las restricciones legales a los que deben ajustarse los letreros (permisos y el pago de los mismos) y prescinden de la carga económica que supone la contratación del letrero a un profesional, el cual debe a su vez cumplir con ciertos requisitos legales, tales como tener licencias del estado y pólizas de seguro vigentes, y los cuales solicitan una remuneración de acuerdo a los cánones de su industria. Esto no significa que estas tiendas no tengan ningún letrero, ya que hay un tipo de gráfico casero pintado directamente en el muro exterior de muchas de estos locales. Pero lo que no tienen es un letrero empotrado con una caja de luz o con un neón. Los letreros caseros no pueden ofrecer, como la caja de luz, una representación visual expandida, una forma de invadir el espacio público que los rodea. Pero el altavoz cumple estas funciones al proyectar el negocio hacia fuera. Invierte la jerarquía de lo visual sobre lo auditivo y en el proceso traiciona una cierta confianza sobre el primero con relación al segundo: se remonta al grito del vendedor y a otros procesos vernáculos del mercado que desafían las geometrías requeridas por lo visual. Igual que se puede decir que la luz de neón de un letrero o caja de luz se expande visualmente, se puede decir que la música que sale de los altavoces se expande de forma sonora a la vez que le da la vuelta a las esquinas, atraviesa pareces y supera obstáculos.*

Es por eso que una instantánea de la vida de una caja de leche en el justo momento que transita entre un uso y otro, cuando es robada del supermercado y usada como pata de una mesa para exhibir DVD's pirateados, puede ser un mejor modelo para la reconfiguración urbana que un edificio de Herzog & de Meuron captado en una instantánea desde un helicóptero o en un vertiginoso zoom de tres dimensiones. Esta instantánea captura con exactitud el hecho de que la morfología de una ciudad está sujeta de ser alterada de igual manera por gestos pequeños y repetitivos y por megaproyectos urbanos. Con el tiempo, estos pequeños gestos a nivel de los objetos cotidianos pueden adquirir una profunda densidad en su impacto colectivo sobre las texturas y gramáticas urbanas, a la vez que comentan y producen interrogantes acerca de la escala en la que una ciudad puede ser imaginada y producida.

> *De la misma forma que la música emanada de estos altavoces "invade" el espacio público de forma virtual, existe una forma de invasión física que la acompaña. Los altavoces colocados, literalmente, en aceras públicas se acompañan de una serie de otros elementos.*

> *Plantas en carritos de mercado, cañas de azúcar en cajas de leche, ramos de escobas agrupados en cubos de basura, maniquíes vestidos, equipos para hacer ejercicio, sillas, ropa, banderas, papeles de periódicos locales, bebidas gaseosas y todo tipo de mercancías que se derraman fuera de las paredes de la tienda, más allá de sus limitaciones arquitectónicas. Unos hipotéticos planos o esquemas técnicos de estos altavoces deberían incluir no solo el objeto en si, sino*

Gean Moreno & Ernesto Oroza, *Speakers,* 2008. Documentación.

> *los cables que lo conectan a la ciudad, los sistemas en los que se monta para poder ser transportado fácilmente, los sistemas que se utilizan para su protección. Es la combinación de estos tres elementos con el altavoz como entidad particular lo que distingue su uso y tratamiento en el contexto de este vecindario en relación a cómo puede entenderse en cualquier otro lugar. Esta noción se extiende a los sistemas con los que coexiste o integra, a la manera de un ensamblaje mayor desplegado como una puesta en escena (que a reúne a su vez ensamblajes compuestos, por ejemplo por cañas de azúcar en la caja de leche o plantas en el carrito del mercado). Por lo tanto, los maniquíes, la mercancía, los altavoces y los gráficos caseros, las típicas rejas de las ventanas (con sus típicos patrones), al igual que la oscuridad de los espacios interiores forman en conjunto unidades de expresión más grandes. Más allá de ser una simple estructura expositiva, generan unos nuevos marcadores territoriales y de identidad: son un escenario que diagrama no solo la mercancía disponible en la tienda, sino que además expone el despliegue de un cierto grado de astucias frente a las pesadas cargas que impone el vecindario y la ciudad.*

Así como las industrias cambian de la normalización a la optimización, las ciudades se mueven de lo físico a lo virtual, los enfoques tradicionales sobre planeamiento urbano se están tornando obsoletos. En esencia, las ciudades ahora cambian y crecen por debajo del nivel de visibilidad asociado con la arquitectura y el urbanismo. Las redes de información, los lugares que ofrecen Wi-Fi, los entramados de fibra óptica, la fluctuación en el tráfico, las tasas de delincuencia, los temas fiscales, las regulaciones de los distritos y otros impedimentos legales, todos cuentan lo mismo, o incluso más que los edificios entre los cuales circulan. En consecuencia, ciertos diseñadores han discutido durante décadas que el urbanismo debe empezar a nivel del objeto. Ya en 1988, Andrea Branzi propuso que este cambio implica un nuevo teorema metropolitano:
Este teorema reconoce que los cambios en la metrópolis se producen no solo a través de la construcción de estructuras arquitectónicas, los sistemas de carreteras o servicios urbanos, sino también a través de la renovación de los sistemas de objetos y de las comodidades individuales que mejoran y transforman la forma técnica y cultural de los lugares para ser habitados, creando la ciudad presente dentro del pasado y la ciudad del futuro dentro de la del presente.
Igual que lo no arquitectónico se vuelve un componente central en las alteraciones que las ciudades han experimentado, emergen ciudades totalmente nuevas de los muros de los edificios que aun hablan sobre intereses de otras épocas.

> *Aunque los altavoces se usan para llamar la atención hacia los negocios deben pasar "desapercibidos"- deben ser vistos y escuchados- pero no como elementos permanentes que se usan para aumentar el tráfico de consumidores (y la rentabilidad del negocio). No deben entenderse como parte de una maquinaria promocional intrínseca, aunque son precisamente eso. Debería parecer que se usan principalmente para el entretenimiento que ofrecen. El valor de entretenimiento y el valor comercial, por lo tanto, se quedan en una*

PMP/INC

relación de permanentemente ambigüedad que conspira en contra de los rígidos parámetros de los inspectores del condado, en contra de la inflexibilidad total que representan. Más allá de esto, los altavoces tienen que ser portátiles para eliminar cualquier sospecha de que puedan ser sistemas de comunicación sujetos a un espacio comercial, una parte no extraíble del propio negocio. El ser portátiles es algo más que un hecho físico. Está marcado por lo que parecen ser las pistas de su naturaleza provisional. En otras palabras, los altavoces no están equipados de ninguna forma para sobrevivir a

Gean Moreno & Ernesto Oroza, *Speakers,* 2008. Documentación.

las inclemencias del tiempo. Un buen chaparrón arruinaría la tela en la que están envueltos normalmente e incluso la madera de la que están hechos. Esta necesidad de emanar un sentido de fragilidad es intrínseca al estado ambiguo que necesitan transmitir los altavoces. Tiene que parecer como si ese mismo día fuera el primero o el último que los sacaron, como si los altavoces fueran separados, no sólo de los mismos negocios, sino también del patrón de comportamiento que caracteriza a sus propietarios.

Aunque los enfoques globales de la arquitectura moderna dependen del criterio extrapolado de un futuro imaginario e ideal, estas nuevas prácticas tienen como objetivo el empezar con un entendimiento que es exactamente lo necesario y posible a un nivel local. La "teleología" se sustituye con un pragmatismo radical. Los análisis y la prognosis sustituyen a los deseos y pronunciamientos de emancipación, abriendo la posibilidad de una arquitectura inmanente o diseño que surge de necesidades y obligaciones contextuales reales, de un entendimiento de las ecologías urbanas en las que se introducen las estructuras u objetos. Es decir, se produce entendiendo a la forma, el espacio y los materiales como entidades activas, y como tipos de información o fuerzas creativas que interactúan entre sí.
Se le da prioridad al sistema frente al objeto, al programa o "software" por encima del producto, al entorno de trabajo por encima del objeto. Por supuesto, al final tenemos el objeto, algo producido, pero el proceso mediante el cual lo hacemos, esa super-conciencia de los procesos fundacionales es quizá más importante. Hay una tendencia general en ciertos barrios a apartarse del diseño de artefactos individuales, ya sean vecindarios enteros, edificios o sillas, para diseñar sistemas que producen los artefactos por si mismos, sistemas que responden típicamente y de cierta forma a los flujos insustanciales que se cruzan en las ciudades. En otras palabras, se convierte en una cuestión de instituir procesos que generan formas y soluciones.

Otra cosa que llama paulatinamente la atención al analizar este mapa imaginario es la repercusión que la acumulación de estas prácticas vernáculas tiene sobre la ciudad y como la repetición convierte gestos simples en una energía poderosa. En este barrio en particular, el aspecto recurrente del altavoz en frente de la tienda empieza a forjar una identidad colectiva o aura local, ofreciendo nuevos marcadores de referencia. Más allá de los casos aislados en los que encontramos los altavoces utilizados de esta forma (en una tienda de aparatos electrónicos del Downtown o en una nueva boutique en South Beach), aquí los altavoces son parte de un patrón que con su repetición se convierte en el verdadero tejido urbano del lugar. Es decir, no está insertado en el tejido, como seria en casos únicos y aislados. Por el contrario, el es el tejido. La recurrencia deshabilita el riesgo de excepcionalidad. Los altavoces como práctica que no se repite en ningún otro sitio de la ciudad marcan una discontinuidad, pero también una continuidad de una práctica interna del vecindario. Es una ruptura que se produce no en casos aislados de interrupción, sino a través de una nueva lógica de uso. Se expresa en un grupo de artefactos, en un grupo de objetos significativos estadísticamente. Cada altavoz está enlazado con el siguiente como el tejido de un patrón. Todos ayudan a producir una zona urbana homogenea, pero distinta del resto de la ciudad. Cada altavoz tiene un papel doble, como figura cohesiva (interna del vecindario) y como figura no alineada con el resto de la ciudad. Contribuye a la construcción de una identidad local, a la vez que reajusta de forma simultánea los parámetros de los marcadores de la ciudad ya que están contenidos en los objetos particulares que se consideran nativos de ésta, abriendo un espacio de diferencia o variación hacia el cual las formas de producción características de la ciudad podrían potencialmente moverse. Por lo tanto, el altavoz salta de un lado al otro de la ecuación binaria entre identidad y diferencia. O mejor todavía: ocupa ambos lados dependiendo del punto desde el cual se enfoque.

Un cambio del diseño de objetos al diseño de sistemas no ha significado una nueva homogeneidad para las disciplinas de diseño. Los sistemas establecidos han sido extremadamente diferentes. En algunos casos, como es el de OMA, la Biblioteca Central de Seattle, los datos estadísticos son utilizados para determinar la organización de un edificio- literalmente. La información se traduce en estructura; los diagramas toman forma de planos constructivos. En otros casos, como en los proyectos de François Roche, los algoritmos se extrapolan de las formas biológicas como parte de una búsqueda de procesos activos e inmanentes para dar forma y se aplican a los diseños de los edificios. Según explicaba Roche en una entrevista realizada en el año 2008, "al principio, pensábamos integrar la naturaleza como sustancia, pero ahora integramos la naturaleza como protocolo." En el enfoque paramétrico de arquitectos como Toyo Ito y Aranda/Lasch, las normas y los sistemas se establecen permitiéndoseles generar formas por si mismos. Una reminiscencia de las casi abandonadas prácticas de arte concreto en las cuales las reglas matemáticas establecidas al principio determinaban la forma final del trabajo, estas prácticas explotan la capacidad que las computadoras emplean en la ingeniería contemporánea para calcular virtualmente un número infinito de variables, produciendo formas incluso más complejas. Los bits, los algoritmos ofrecen "bloques de construcción" flexibles con los cuales se pueden erigir estructuras adecuadas para los espacios urbanos que hoy adoptan la forma tanto de los flujos invisibles como de sus ya existentes estructuras físicas.

La imagen hipotética de los altavoces conectados entre sí con cables de audio y cables eléctricos, animando un vecindario con música creole y latina, habla también sobre el uso particularizado que se le da a las estructuras citadinas, como el sistema eléctrico, cuando son utilizadas por las culturas locales. Los beneficios de los servicios urbanos básicos en su curso por la ciudad, se encuentran con gustos diversos, conocimientos técnicos, niveles de astucia y necesidades. Pero sobre todo se encuentran con diferentes estrategias de supervivencia. En el punto exacto en el que el sistema eléctrico de la ciudad se encuentra con el sistema de audio del propietario de la tienda, nos encontramos con esa turbulenta intersección entre la actualidad de la ciudad y el flujo de nueva información concretizada. Este es un lugar físico, uno de un número casi infinito, en el que los beneficios del lugar ofrecen posibilidades específicas de actualizar los hábitos y los conocimientos importados. Pero su actualización y la forma que tomará dependen enteramente de lo que la propia ciudad ofrece. Y lo que la ciudad ofrece puede cambiar con el tiempo dependiendo de la forma en que se lleven a cabo las actualizaciones de hábitos y conocimientos llegados con el inmigrante.

Como contrapunto a estos sistemas aplicados, las ciudades tienen sus propios sistemas generativos. Son sistemas que emergen cuando los nuevos flujos de energía y conocimiento interactúan con una serie de constricciones y presiones "nativas" sin ningún principio guía ni ingerencia externa. Podemos verlas en funcionamiento en ciertos barrios inmigrantes y marginales. Solo puede reconocerse si ha generado la suficiente cantidad de objetos como para poblar el paisaje urbano tan densamente que puede conseguir alterarlo. Un umbral crítico de acumulación lo hace visible mientras que un inventario de artefactos saturados de ingenio solidifica su presencia. No se puede distinguir de los ejemplos concretos que representa y a través de los cuales se expresa. Es un sistema que no empieza con una forma estructurada a propósito o con una población que trabaja en conjunto por un objetivo común. No tiene reglas, ni principios aparentes. La necesidad lo cataliza. Las realidades socioeconómicas, los patrones migratorios, las formas importadas de conocimiento y gusto, las decisiones y conflictos geopolíticos lejanos (a veces distantes tanto en tiempo como en espacio) y otros factores intangibles, le dan forma a este sistema y a las tipologías de objetos y soluciones que genera.

Si insistimos en visualizar un mapa de las recurrencias que se producen en el Pequeño Haití, notaremos que estos altavoces están protegidos con cajas de alambre improvisadas, montados en ruedas concebidas originalmente para cestos de basura, transportados en carritos de mercado o atados a la propia estructura de los edificios con gomas, cinta de pegar, cadenas, sus propios cables de conexión y otros materiales. La consistente reaparición de estos elementos empieza a producir un arquetipo. Es importante resaltar aquí que lo

que realmente importa en esta situación no es tanto la recurrencia en los altavoces sino la repetición en la lógica de readecuación que se está empleando. El arquetipo no lo constituyen los altavoces o su recurrencia, el arquetipo importante es el que constituye el proceso mismo de readecuación del objeto para una función que no es la misma para la cual fue diseñado originalmente. La readecuación entonces está en el proceso fundacional de este sistema. En otros casos, ni siquiera se utiliza un objeto único, sino dos o tres aparentemente incompatibles que se unen para producir un nuevo artefacto. Las patas de una mesa quedan empotradas a un macetero para flores, la cabecera metálica de una cama se usa como escalera con unas sandalias de goma apiladas bajo las "patas" para evitar que se deslice, tuberías de PVC que se usan para erigir una barandilla. Entonces el arquetipo es el objeto que atrapa estas energías de re-adecuación, sus ejemplos empíricos son los artefactos híbridos con los que uno

Gean Moreno & Ernesto Oroza, *Speakers,* 2008. Documentación.

se tropieza en cada esquina, en los patios, en las tiendas locales. A diferencia de las tipologías tradicionales de diseño, silla, banco, lámpara, etc., que son definidas en relación a la forma en que una serie de rasgos recurrentes se agrupan en torno a una función particular (y el continuo desafío de dichos trazos y el servicio a esta función), la tipología aquí está definida por la recurrencia de una lógica de re-adecuación, por la forma en que se agrupa en torno a una masa de energía y conocimiento. Esta lógica de re-adecuación a veces produce unas extrañas alianzas entre objetos, materiales y prácticas que muy pocos han conseguido agrupar antes. Crea la posibilidad de generar soluciones inesperadas de forma constante, reduciendo las garantías, sacudiendo las prácticas y descalcificando las convenciones para dejar que crezcan, se reanimen y trasformen.

Parece que este sistema empezó a organizarse con la introducción de grandes grupos de inmigrantes –como un flujos de energías, conocimientos y valores al contexto generalmente estable de la ciudad, perturbando el equilibrio de ciertos puntos sobre el mapa, abriendo zonas que requieren de nuevas formas de creatividad para hacerlas habitables. Este sistema adquiere su forma a través de negociaciones entre la aplicación de conocimiento heterogéneo y la resistencia que el mismo encuentra. No es tan solo que una nueva población introduce modos de construcción extranjeros en un sitio en particular y toma posesión del mismo. Este intercambio es más complejo: las restricciones presentadas por la ciudad también juegan un papel importante respondiendo con regulaciones de urbanismo y normas legales, infraestructuras y trazados urbanos ya existentes, patrones de comportamiento y sistemas de valores de la población local, otros flujos de energía e información, los materiales normales que se encuentran en las ferreterías y tiendas de mejoras para el hogar y las proporciones estructurales que estos animan. La ciudad resiste. No es un lugar completamente moldeable, un paisaje pasivo y sin características, un plano en el que simplemente se trazan formas. La ciudad tiene algo que decir en el intercambio al inhibir ciertos tipos de producción y fomentando otros, siempre presenta una serie de limitaciones y puede generar otras nuevas de forma constante. El sistema emerge de este intercambio mutuo en un plano de interacción y fricción entre nuevos flujos y patrones establecidos y la turbulenta intersección en la que una nueva reserva de capacidades se encuentra con la atrincherada "forma de hacer las cosas". El sistema se forma a través de una retroalimentación en circuito dentro de estas fuerzas opuestas del dar y tomar.

Aun cuando podemos hablar de un grado de libertad a un nivel básico, en el que el productor pueda elegir sus herramientas, métodos y objetivos, existen al menos dos factores que circunscriben esta libertad. Por un lado tenemos a la necesidad. En el contexto socioeconómico que sirve de hábitat "natural" para este sistema, la necesidad funciona como catalizador de la producción, la recuperación y la reinvención. Incluso condiciona la producción en la medida en que la alteración de objetos de producción masiva se lleva a cabo como respuesta a una necesidad inmediata y no como una simple violación figural gratuita. Por otro lado está el stock de materiales disponibles y una serie de regulaciones establecidas que ya existen en el ambiente que le da soporte a este sistema. Es en el ofrecer soluciones inesperadas a un horizonte ya establecido de materiales específicos, de regulaciones específicas y de necesidades específicas-en la aplicación del conocimiento extranjero y de la energía importada- que encontramos la articulación de este sistema.

Esta tipología también surge como un tipo de diagrama social: revela, por un lado, las necesidades que afectan los contextos de los cuales emergen estos objetos. Cada objeto está diseñado con un propósito específico, para responder a una necesidad inmediata. Al observar una colección de estos objetos hacemos el inventario de necesidades que ellos satisfacen. Sus lógicas y estructuras responden casi de forma biológica a la conjunción de exigencias culturales y a las presiones urbanas y socioeconómicas. Al mismo tiempo, diagraman los "movimientos" de otro motor, casi biológico del sistema -su lógica parasitaria. Si esta tipología inexorablemente funciona en relación a materiales ya existentes, si parte de un stock de materiales disponibles y la aplicación a este de conocimientos importados, entonces podemos seguir el rastro hasta dar con el lugar donde los materiales se encuentran. Es obvio que las matemáticas de ciertos objetos (los módulos de cuatro u ocho pies de las planchas de madera normales, por ejemplo), apuntan al hecho de que las tiendas de mejoras del hogar juegan un importante papel en este modo de producción.

Pero esta articulación nunca encuentra su forma final. Sus configuraciones momentáneas están sujetas a una serie de obligaciones, un vistazo describiría solamente un estado transitorio en la vida de sus cambiantes dinámicas. En un momento dado, pueden aparecer nuevas ordenanzas, nuevas figuras urbanas (una autopista diseccionando un vecindario, por ejemplo), poblaciones inmigrantes que envejecen y se tornan inactivas o empiezan a esparcirse a otros vecindarios, segundas generaciones de inmigrantes que asimilan hábitos y estilos de vida locales, nuevas tecnologías y materiales entran en el mercado y facilitan la emergencia de nuevas prácticas vernáculas, cambios históricos inesperados producen olas que acaban afectando lugares lejanos (creando nuevas migraciones, por ejemplo).

La relación entre los flujos de energía y conocimiento y la realidad de la ciudad queda entonces en un flujo perpetuo. Puede esforzarse por alcanzar algún tipo de intercambio balanceado, pero pueden surgir nuevos elementos en respuesta a la interacción entre las partes. Y esto nuevos elementos a su vez se integran en el sistema, quedan absorbidos en sus movimientos internos. Mientras hacen que las partes se muevan al ser introducidos, también fuerzan nuevas soluciones de diseño, nuevas prácticas concretas a nivel cotidiano. Esta incorporación de nuevos elementos significa que el sistema puede cambiar de formas impredecibles en relación a los nuevos estímulos que encuentra. O por el contrario, que alcanza un término de variación y mutación y se desintegra.

Un mapa de las recurrencias de cada una de las prácticas vernáculas de la ciudad pudiera revelar que los patrones de conducta no solo ponen en duda el papel central y directriz de prácticas controladas y más visibles como la arquitectura profesional o el diseño industrial, sino que también desafían y se nutren, de forma parasitaria, de estos protagonistas urbanos más visibles. En el momento en que la densidad y el impacto de estas prácticas vernáculas puedan medirse, podrán desmantelarse las fantasías mediáticas sobre la influencia que tienen sobre la urbe los arquitectos y diseñadores.

.....

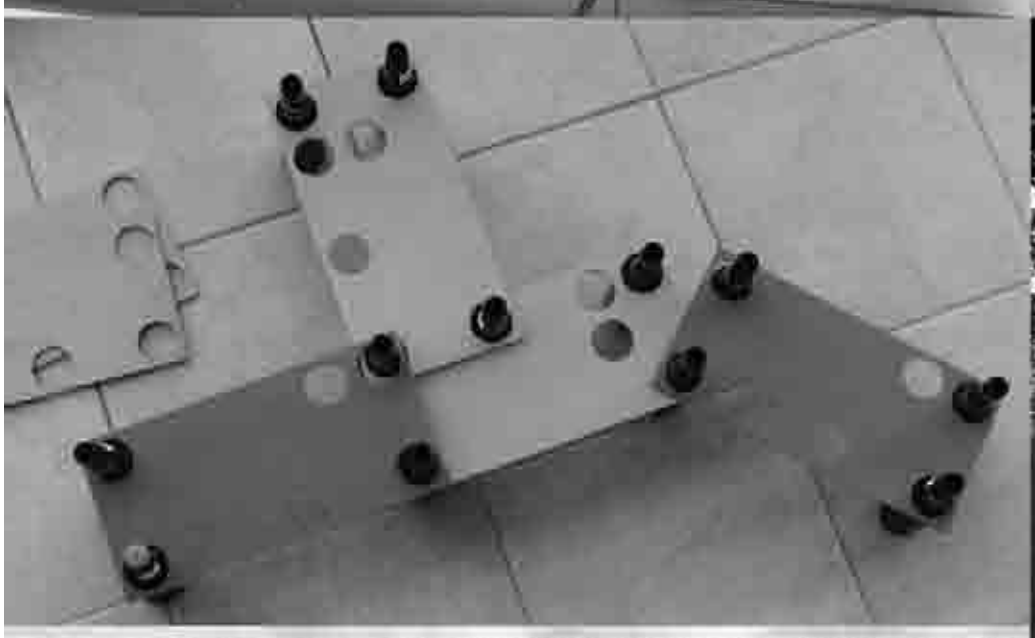
[1] Andrea Branzi, *Learning From Milan: Design and the Second Modernity* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988), 15.

[2] "TEDTALK" de Joshua Prince-Ramus sobre el proceso de innovación colaborativa en el proyecto para la Biblioteca Central de Seattle. Ver en http://www.rex-ny.com/approach/tedtalks-2006; y la Biblioteca en el sitio web de REX: http://www.rex-ny.com/work/seattle-library/

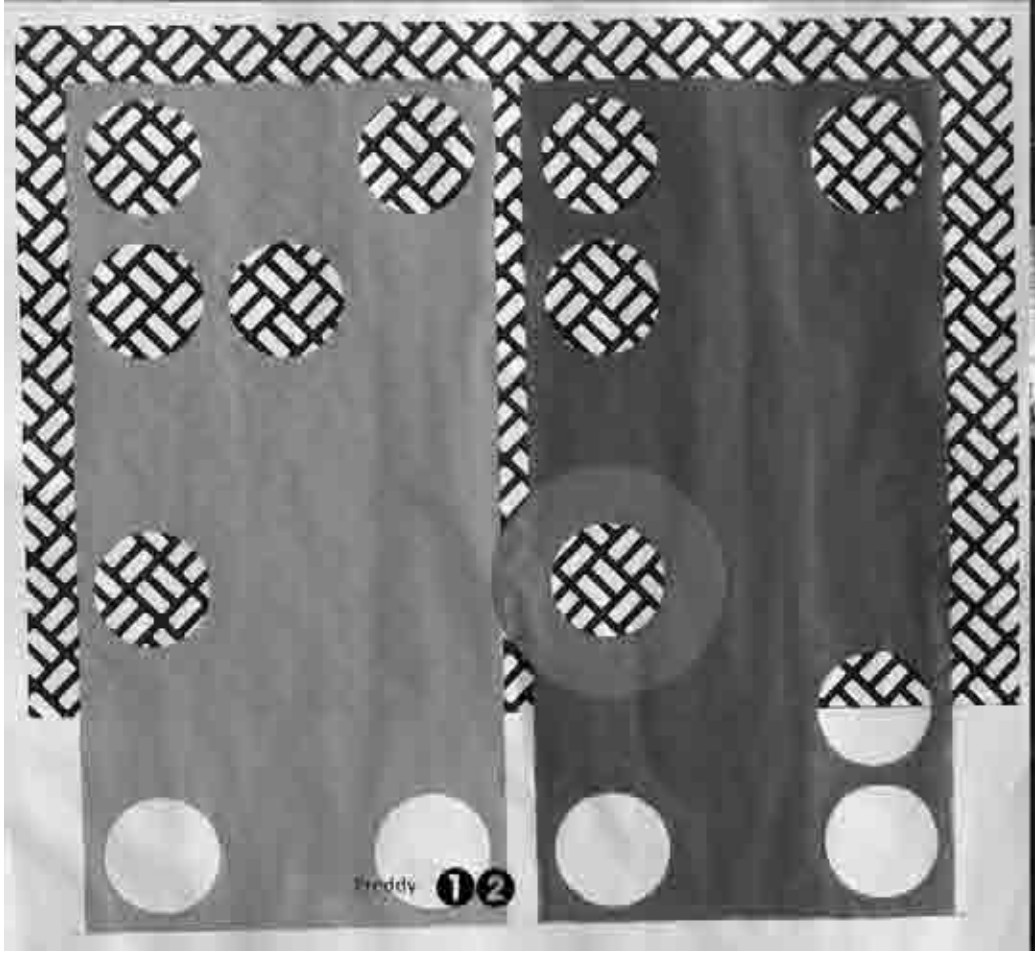
[3] Ver Designboom, "Francois Roche - Interview with the French Architect," http://www.designboom.com/eng/interview/roche.html

Freddy 13

Freddy 4



Freddy 5


Freddy 12

Si los usos de un objeto pueden diagramarse como un campo reticular, como una trama cruzada de líneas perpendiculares y paralelas, en esta misma lógica los usos imprevistos (pata de una mesa, asiento provisional, macetas o herramienta de decoración, etc.) pudieran representarse como ejes desalineados, "escorzados". Un diagrama de este campo de funciones "legítimas" y de funciones "escorzadas" se visualizaría entonces como un patrón moiré.

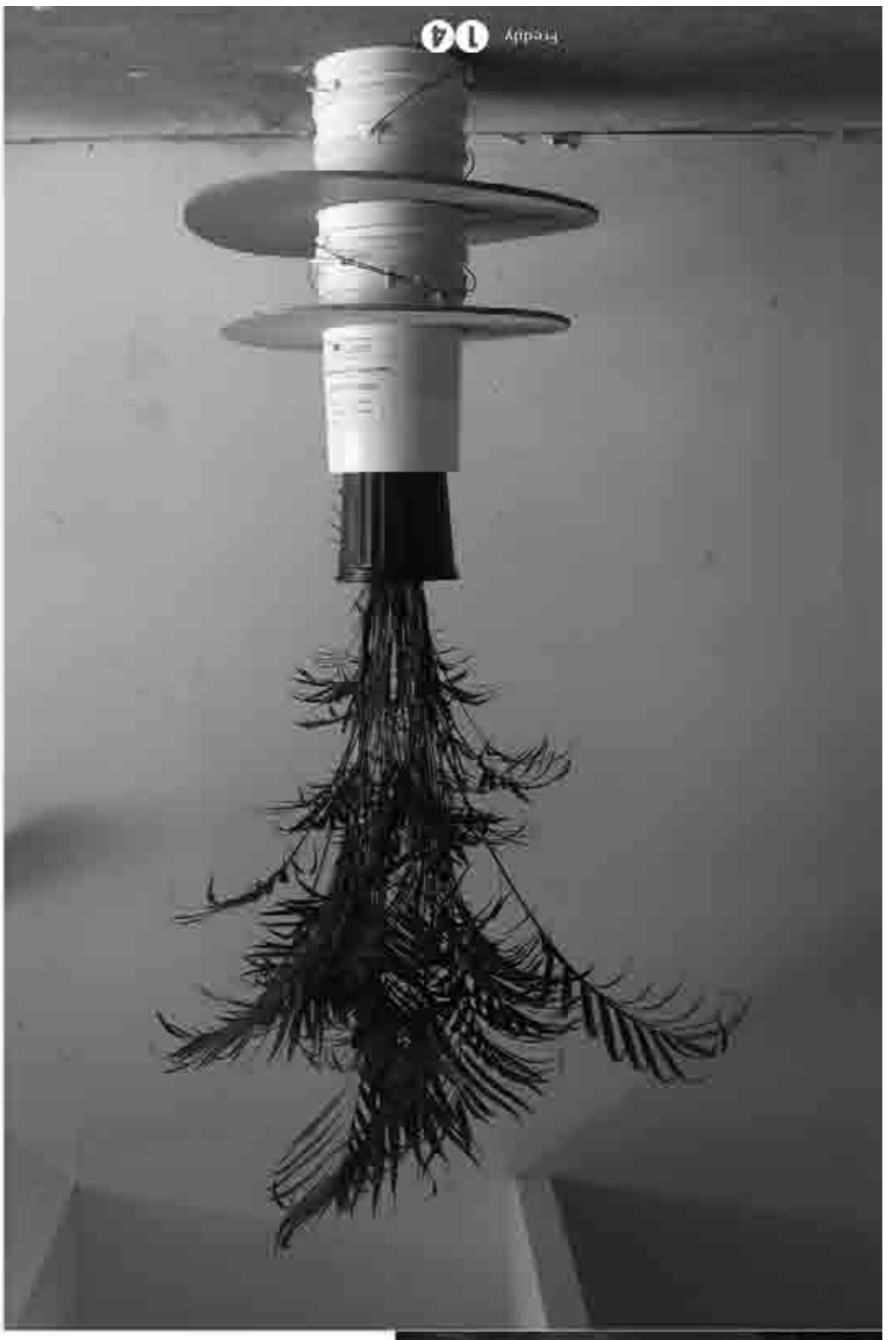
Se está lidiando aquí con el campo funcional del artefacto remoldeado como un espacio plástico, una ecuación abierta o plano maleable, destinado a interactuar con puntos de tensión y estrés que no se consideraron, que tal vez no eran imaginables, durante el diseño y la producción. No es que una indeterminación funcional emerge, sino que nuevos usos aparecen cuando una fuerza situacional abre u obliga la posibilidad de que el artefacto se "gire" funcionalmente hacia una forma que nunca fue concebida, atrapando instantáneamente usos inesperados y dejando ver nueva información codificada en el objeto.

En el rango funcional del artefacto, imaginado al momento de su diseño, pasa desapercibido o reprimido algo así como su sistema nervioso, su habilidad de responder a nuevos estímulos. Las condiciones situacionales en las cuales el artefacto es imaginado son invariables y limitadas en el esquema idealizado del diseñador. Es como si todas las otras posibilidades y contextos disponibles para el objeto se desplazaran hacia los borrosos márgenes alrededor del diagrama que traza sus funciones. Esta circunscripción a lo mejor es necesaria para mantener el diseño enfocado, sacrificando la elasticidad a la optimización. Pero estas condiciones homogéneas y controladas, en la vida del objeto, empiezan a designar más un espacio ficticio que las circunstancias actuales en las cuales el objeto se encuentra. Los objetos frecuentemente se van a la deriva, hacia espacios donde nunca nadie imaginó podrían ser encontrados; se vuelven herramientas que satisfacen necesidades para las cuales no han sido proyectados; se asientan en contextos geográficos y socioeconómicos que nunca nadie consideró para ellos. Están condenados, después de todo, a moverse y funcionar en el mundo cotidiano de circunstancias cambiantes. Los usos ideales son como los ideales en general: precisos, innegables y hasta seductivos, pero fácilmente puestos en cuestión por necesidades inmediatas y por las respuestas imprevistas que éstas demandan. *[Continúa en la página 7]*

Subiendo por las calles empinadas que se alejan del casco histórico de Santo Domingo, uno se percata de que los pisos enlosados de las casas empiezan a desbordarse y corren sobre las aceras hasta la calle. Las astucias de los habitantes se desbordan también en el proceso. Es una forma furtiva de reclamar un poco más de espacio para la familia, de halar espacio de la esfera abstracta de lo público y lo social hacia la esfera concreta y no amiga del hogar. Es un esfuerzo de privatizar un espacio que supuestamente le pertenece a todos. En el frente de una de estas casas, no son losas precisamente lo que se utiliza para hacer este reclamo. Son una serie de aros estampados con una cubeta en el cemento cuando aun estaba húmedo. Es un patrón casero que une la acera a la casa con una economía más lúcida y austera aun que las losas. Una cubeta común fue usada como una herramienta de decoración y demarcación. El gesto le da cuerpo a un potencial que estaba latente, aunque absolutamente impensable durante el diseño y la producción de la cubeta. ¿Quién podía imaginar que las energías inscritas en este objeto podían ser liberadas para hacer esto? ¿Lo que hallamos aquí es el principio de una puesta en escena prolífica en nuevos usos y potencialidades?

Una cubeta utilizada de esta manera—con su misión de servir exclusivamente como contenedor, como facilitador de almacenamiento y distribución, momentáneamente suspendida—es parte de una transacción que saca al objeto fuera del curso funcional que le fue asignado, desde el momento que fue concebida en la pantalla de una computadora hasta que llegó a su punto de venta. Tensiones y oportunidades contextuales concretas pueden desviar, hacia formas y tareas inesperadas, a aquellas energías consolidadas durante la producción del artefacto. El objeto se "descarrila": hace cosas para las cuales no fue concebido. Su cauce utilitario crece, se dilata, sufre irrevocables e irreversibles ensanchamientos.

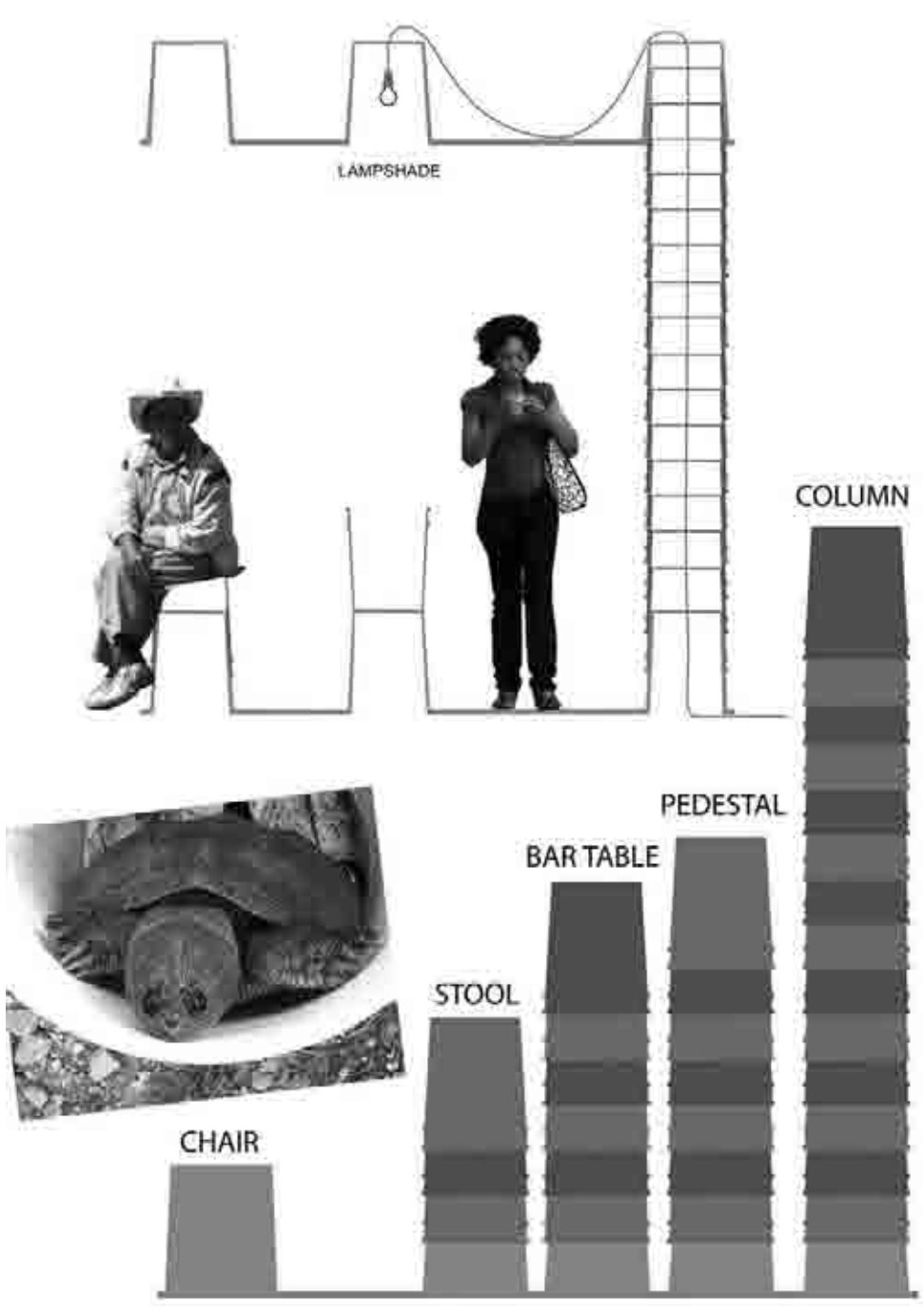
Por muy arraigadas que estén las funciones específicas en el pensamiento de todos los que trabajan para darle forma y construir estos objetos, sus usos ideales solo logran definir parcialmente el objeto. Es decir: las funciones dominantes del objeto que organizan su proceso de diseño y producción nunca logran disminuir completamente el rango de potencialidades asignadas sin intención y únicamente obvias, visibles y disponibles en el momento preciso. Los usos "por venir" se manifestarán solo en situaciones concretas y en ese preciso instante el individuo hará nuevas exigencias al artefacto. *[Continúa en la página 6]*



La cuestión aquí es la potencialidad performativa del objeto. El usuario llega a una solución sólo cuando la situación lo obliga. Y esta solución siempre está ligada a una línea de acciones previas que ocurren en el entorno del usuario y en el sistema de valores locales que respaldan sus decisiones. Para que el dueño de la casa en Santo Domingo llegara a estampar el cemento húmedo frente a su casa toda una serie de circunstancias tenían que alinearse. No es el gesto de estampar el cemento que es interesante por si solo, sino más bien cómo encarna una respuesta a demandas y a valores de un contexto específico, y como esta respuesta "hincha" al objeto. O mejor dicho: la intersección de las demandas contextuales y el acto basado en la información y energía atrapada en la cubeta permite una respuesta por parte del usuario; una respuesta que a su vez amplía el rango de función del objeto usado. Es la cubeta, como información y energía almacenada, interactuando con un campo activo (la ciudad, el barrio, un sistema de valores locales, una constelación de necesidades reales), que nos interesa como un objeto moiré -real o siempre en potencia.

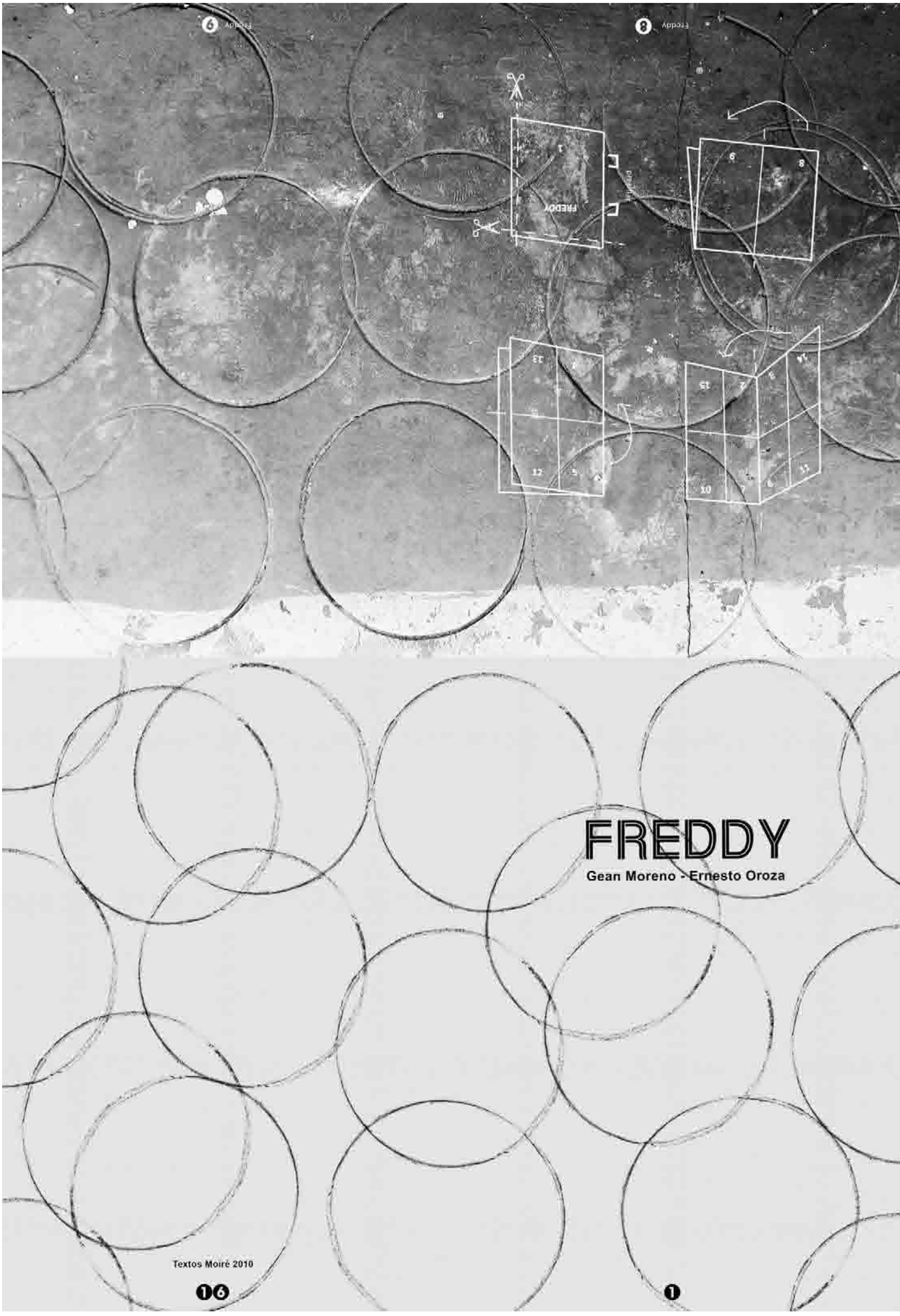
Y cómo nada se queda inerte, sobra decir que el patrón moiré que se forma en el campo de funciones del objeto también puede permutarse. Nuevos "ejes de uso" pueden sumársele. (O por el contrario, nuevas tecnologías, cambios económicos o nuevos productos en el mercado pueden hacer caducar ciertos usos y necesidades.) Las cambiantes circunstancias y las nuevas tensiones situacionales hacen derivar al objeto hasta que el rango de sus usos crece, y este crecimiento lo abre a nuevos procesos de diseño. La cubeta como una herramienta de decoración, en este momento anclada al plano horizontal del piso, podría empezar a desplazarse algún día verticalmente, subir las paredes, cruzar las fachadas del vecino, brincar la calle hasta que finalmente su huella se ha extendido tanto que pone en riesgo los límites del barrio. Sin percatarnos pasará de ser una herramienta decorativa a un módulo de construcción. Y las que hoy son asientos improvisados en un sinnúmero de pequeños negocios serán mañana parte de una gradería completa. Y el próximo verano, explotando con astucia su apilabilidad las encontraremos formando las columnas de las casetas que albergan los equipos de baseball en el terreno. O la parada de ómnibus que te lleva al estadio. O los pabellones de la plaza pública donde celebras la victoria de tu equipo.■

Fluyendo por los cambiantes entornos que les acogen, los objetos liberan una serie de energías atrapadas, actualizan potencialidades latentes, y amplian el rango funcional que les ha sido asignado. Las circunstancias que muchas veces invitan a abrir estos rangos funcionales están atadas a momentos de compresión o carencia en el flujo de recursos. Las zonas de necesidad, donde la mera supervivencia exige una constante revisión de comportamientos habituales y normativos, son un terreno fértil para la introducción de nuevos usos para los objetos. No se trata entonces de una improvisación lírica con el objeto, o del bricolaje típico de los artistas lo que es aquí interesante, sino las recurrentes y necesarias respuestas a presiones situacionales y necesidades reales que obligan al artefacto a funcionar de maneras distintas a las que están establecidas y son "inherentes" a él. *[Continúa en la página 11]*



Coordinación Luisa Espino y CCE Montevideo
Esta publicación se inserta en el catálogo del Proyecto Habitar comisariado por Luisa Espino para el CCE Montevideo, Uruguay.
Concepto, texto y diseño: Gean Moreno - Ernesto Oroza
Textos Moiré © 2010

Freddy se terminó de imprimir el mes de enero del 2010
Para su distribución se imprimieron 1000 ejemplares.


6 Freddy
8 Freddy
FREDDY
pestaña
FREDDY
Gean Moreno - Ernesto Oroza
Textos Moiré 2010
16
1

21 Nicolás Lobo entrevista al muralista Serge Toussaint en el U.S.A Carwash and Restaurant del barrio del Pequeño Haití de Miami en septiembre del 2009.

Nicolas Lobo: ¿Cómo llegaste a hacer este tipo de pintura mural de inspiración comunitaria en lugar de hacer cine, escultura o cualquier otro trabajo?
Serge Toussaint: Lo que pasó fue que llegue aquí de Nueva York en 1995. Creo que ya sabes que me había acabado de graduar de la escuela de arte, pero en Nueva York no podía hacer las cosas que me gustaban de verdad. Hice algunos murales allí, pero en Nueva York solo puedes hacer murales en el verano. Cuando llegaba el invierno siempre tenía que buscarme un trabajillo o algo. Así que mi padre dijo: "tenemos familia en Miami. Vamos a visitarlos en diciembre". Llegamos aquí y nos quedamos con mi tío, que es el dueño de un sitio llamado Button Fabrics que está en la calle 54 y la Segunda Avenida del Noreste. Así que empecé a caminar por el barrio y lo único que veía eran letreros: salones de belleza, piezas de automóvil, tiendas de discos… y se me ocurrió la idea de pintar la fachada de la tienda de mi tío para que llamara más la atención. Mi tío me compró un par de latas de pinta de pintura en la ferretería y empecé a pintar. De repente la gente empezó a preguntarme: ¿eres de aquí?, ¿trabajas en esto?, y yo contestaba sí, sí, sí. Y empezó a funcionar de inmediato; el primer mural sigue ahí. Mis dos semanas en Miami se habían terminado y llamé a mi padre para decirle que estaba trabajando aquí. Estaba trabajando en el restaurante Sizzler de Nueva York y básicamente le dije que no iba a volver a Sizzler.

NL: Entonces, no tuviste el mismo apoyo comunitario en Nueva York que recibiste en Miami…
ST: Antes que nada, soy haitiano y este vecindario se llama Pequeño Haití por lo que encajé aquí de inmediato. Trabajé para la comunidad haitiana y retraté famosos de la música para las fachadas de las tiendas de discos y para fondos de escenarios de conciertos en Bayfront Park y cosas así. Ves, yo entiendo al Pequeño Haití. Además cuando se muere algún haitiano importante, me piden que pinte su retrato en un muro, igual que ese de allí (apunta hacia el retrato) del activista Mr. Jean Juste. Se murió hace poco y me pidieron que le pintara.

NL: Cuando dices que era un activista ¿quieres decir que no estaría bien pintar su imagen en un muro en Haití? ¿es por esto que es importante pintarle aquí en Miami?
ST: Exactamente. No estaría bien pintarle en un muro en Haití, pero aquí en Florida hay más libertad, por eso los que lo apoyan pueden hacerlo. Por lo que oí, iba a ser el próximo presidente de Haití. Se murió y me llamaron inmediatamente.

NL: ¿A veces trabajas con controversia política?
ST: Bueno, no soy una persona muy política, pero desde entonces tengo cierta reputación. Me llaman para pintar figuras públicas. La controversia de Obama fue diferente porque el Ayuntamiento de Miami me pagó para que pintara a Martin Luther King en el muro de la autopista. Así que pensé que debería empezar a dar guerra pintando a Obama junto al Dr. King, porque el Dr. King tenía el sueño de ver a un hombre de color ser presidente y se murió antes de que pasara, así que pensé en ellos como un equipo. Esto fue antes de que Obama ganara las elecciones. Como el gobernador de Florida es Charlie Christ y es republicano y el muro es propiedad del estado, me imaginé que no iba a funcionar bien. Antes de lo que imaginaba recibí una llamada del Ayuntamiento de Miami: "Serge, tenemos buenas noticias y malas noticias para ti".

NL: Esas son las peores….
ST: Sí. Así que "las buenas noticias son que puedes dejar a Dr. King porque es su calle, Dr. Martin Luther King Boulevard, pero las malas noticias es que tienes que quitar a Obama", así que pinté a Obama en forma de silueta blanca.

NL: Sí, me acuerdo del artículo que salió en el periódico acerca de esto. ¿Sería acertado llamarte artista o pintor comunitario más que a otro tipo de muralistas?
ST: Sí, exactamente ya que soy bilingüe, hablo creole y el tipo de trabajo que hago va con la cultura.

NL: ¿Cuando eliges tus temas, ya sean piezas de coche o el retrato de alguien las pones en relación con su entorno?
ST: Exactamente, escojo el vecindario donde lo voy a poner.

NL: ¿Cuan cerca trabajas con el dueño del muro donde lo vas a poner para decidir lo que vas a pintar?
ST: A veces me llaman artista psíquico. ¿Por qué? Porque cuando el dueño me dice que ponga el nombre del negocio, estoy mirando a la gente que pasa, a cómo van vestidos y a lo que pasa en el entorno de la tienda. Entonces empieza a fluir mi inspiración. De repente el mural va mucho más lejos de lo que me están pagando por hacer…

NL: ¿Has tenido problemas con el dueño del muro porque no le gustó lo que habías pintado?
ST: No, les gusta mucho.

NL: ¿Así que lo de Obama solo pasó una vez?
ST: Correcto, la única vez. Por ejemplo esa tienda de ahí me pagó por pintar la bandera haitiana en un lado de la pared, pero no quería una bandera muy grande. Entonces miré la tienda y me di cuenta de que estaba coloreada como una bandera haitiana gigante. Así que mientras el dueño estaba dentro de la

Serge, *The Dream Team*, 2008. Mural.

tienda, empecé a pintarla grande, del tamaño que debería ser. Cuando el dueño salió, que no es ni siquiera haitiano, es árabe, me dijo: ¿Por qué has puesto eso blanco en mi pintura? Estás estropeando mi pintura azul". Le dije que esperara y seguí pintando. La siguiente vez que salió dijo "sabes, que… no está nada mal". Y en un abrir y cerrar de ojos, esa bandera sirve de fondo de todos los vídeos de rap. Todos los raperos famosos la usan en sus vídeos.

NL: ¿Entonces te ves como parte de una tradición específica cuando pintas? ¿O te sientes en cierto sentido apartado?
ST: Bueno, siempre he sabido como dibujar por mi mismo, pero al llegar aquí me inspire con artistas como LIONEL LAURENCEAU y otros. Había muchos y buenos artistas en donde nací. Cuando iba a la escuela pintaban sus jardines y yo me ponía detrás de ellos para ver como lo hacían. Sabía que quería ser como ellos de mayor.

NL: ¿Ves a gente que te imita de alguna forma?
ST: Bueno, había un artista que se llamaba Alex que falleció y que solía calcar mi trabajo. Me tenía muy frustrado. Si miras de cerca la primera pintura que hizo, te das cuenta de que no es igual a como yo la pinté. La calcó cuando se había desfigurado. Eso me molestó muchísimo y en un momento dado casi acabamos peleándonos.

NL: Ya veo, pero también hay otras cosas como la tienda al oeste de la I-95 que tiene muchos ventiladores pintados fuera. No creo que sea tuyo, pero es un poco la misma idea de pintar un producto en la parte de afuera de la tienda de la misma forma.
ST: Si hay gente que ha empezado a hacer eso pero te das cuenta cuando es mi trabajo. Es inconfundible. Mi toque es único. Pinto mucho Pepsi Serge. He hecho muchas pinturas de Pepsi Serge. Empecé a pintar Pepsi Serge en las tiendas de ultramarinos que por lo general quieren pintar una Coca-Cola en la parte de afuera. En la mayoría de los casos también venden drogas en la puerta de la tienda. Así que los policías empezaron a pensar que tenía algo que ver con los que venden drogas porque en donde pintaba la lata de Coca-Cola había un vendedor de drogas cargado de crack al lado. Así que dejé de pintar Coca y empecé a pintar Pepsi, pero quería hacer mi propia Pepsi por lo que hice la Pepsi Serge y se convirtió en mi eslogan: desde entonces, ha sido Pepsi Serge. Ahora ni siquiera bebo Diet Coke; decían que las latas de Coca anunciaban Cocaína y las de Diet Coke anunciaban crack.

NL: Interesante. ¿Te interesa mudarte a otro sitio? Por ejemplo, si cambiara la situación política en Haití, volverías a vivir allí para empezar a pintar?, ¿pintarías de la misma forma que lo haces aquí?
ST: La política de Haití no me importa porque como ya dije antes, no me interesa la política. Soy un artista profesional y trabajo para cualquiera. Hay gente que me ha preguntado si pintaría al gobernador Charlie Christ debajo del puente, en vez de a Obama y les he dicho que estoy trabajando por un sueño. Que no soy racista ni tengo prejuicios y que solo quería ilustrar ese sueño. No quiero decantarme por ningún lado en este tipo de cosas. Estoy centrado en ser un artista profesional y no trabajo sólo para un bando.

NL: Al principio era mejor para ti trabajar aquí en el Pequeño Haití porque contabas con el apoyo de la comunidad. ¿Estás interesado en llevar tu trabajo fuera de la comunidad ahora que has tenido éxito aquí?
ST: Si salen oportunidades en otros sitios las aprovecharé, pero no voy a salir de Dade County. La gente me dice que estoy haciendo un trabajo precioso en Miami y que no me pagan lo suficiente. Me dicen que vaya a Hollywood, California donde podría ganar más dinero, pero no me interesa. Soy un artista de Dade County y no me veo yendo a Hollywood. De hecho, quiero que Hollywood venga aquí.

NL: Entonces te puedes quedar aquí pero dar a conocer tu trabajo haciendo que aparezca de fondo para vídeos musicales. ¿Te gusta esto? ¿Lo fomentas?
ST: No, no me beneficia, ahí está Trick Daddy, todos estos famosos que tienen dinero que figuran delante de mi trabajo grabando sus vídeos millonarios y yo no recibo nada de esto. Así que no me interesa mucho fomentar esto. Me gustaría que me tuvieran en cuenta porque sin mi trabajo no podrían venir aquí a enseñar su estilo delante de mis banderas. Esta bandera (apunta hacia la bandera que mencionó al principio, la que pintó más grande de lo que se lo pidieron) ha aparecido en tantos vídeos en BET y a mi no me han dado ni un centavo por ello.

NL: ¿Estaría bien que te encargaran trabajo para el vídeo?
ST: Exactamente. Estoy aquí y el hombre me está diciendo que está en Nueva York viendo mi trabajo en estos grandes vídeos de rap. ¿Sabes cuantos raperos vienen aquí a filmar vídeos? Hasta Vanesa Williams viene aquí a filmar sus vídeos y tiene dinero y yo me muevo en una Scooter.

NL: ¿Te has puesto en contacto con la productora para ver si te encargan un mural para sus vídeos?
ST: Un amigo mío me estaba diciendo que registre mi trabajo en BMI para que me den algo. Estoy viendo esto porque tengo mujer e hijos y tenemos lo justo para el alquiler.

NL: ¿Qué es lo próximo que vas a hacer?
ST: Ojala que lo próximo que haga sea empezar un colegio aquí no para adultos, sino para niños, para enseñarles a pintar. Para los niños que admiran mi trabajo y que han crecido aquí envíen también a sus hijos.
NL: ¿Así que idealmente este colegio estará aquí en Little Haití?
ST: Si, correcto.

NL: ¿Lo harías junto con el gobierno de la ciudad o por separado, como algo privado?
ST: Eso no importa siempre y cuando salga bien, ese es mi próximo paso. Porque algunos de ellos no pueden pagar por ir a una gran escuela de arte, como yo. Cuando estaba creciendo no era fácil conseguir una beca para estudiar arte. Quiero hacerlo por Little Haití y la gente que no tiene dinero para hacerlo pero tiene talento. Para que quede algo después de mi muerte.

NL: ¿Una tradición?
ST: Eso, una tradición! Porque la vida es muy corta y después de 30 años

C-Rida "I'm a Zoe freestyle" filmed in front of Haitian flag mural by Serge, 2009, Video still.

Serge, *Pepsi Serge*, 2000. Mural.

pintarán encima de casi todo mi trabajo. La vida es muy corta y antes de que te des cuenta estás muerto y te has ido. Quiero dedicar esto a mi madre que murió ayer. La gente me pregunta por qué no estoy llorando después de que mi madre acaba de morirse, pero tenía 69 años y muchas razones para ser feliz. Vio a mi hermana acabar sus estudios y me vio a mí convertirme en un gran artista y se murió porque todo nos tenemos que morir. Pero lo que más me duele es que fue la única que me empujó para hacerme artista. Me empujó muchísimo y me alegro de que tuviera la oportunidad de ver hasta donde llegó mi trabajo. Ayer la perdí…. Esto se lo dedico a ella porque la vida es corta.

Nicolás Lobo: Artista establecido en Miami

Un “Terminator” en el paisaje

Brian Kuan Wood

Existe un solitario edificio de oficinas que se extiende en una verde y exuberante colina en el perímetro de una ciudad americana. Es modesto y blanco, blanco mate, excepto una franja reflectante que va de lado a lado horizontalmente por el centro del edificio como un visor. El edificio es claramente prefabricado, un diseño que fue directamente del ingeniero al contratista. Quizá algún arquitecto firmó el proyecto sin darse cuenta que este edificio de oficinas es, igual que muchos otros, tanto un reflejo de una inversión de de modernismo ortodoxo de las que se ven en edificios como el Villa Savoy de Le Corbusier, cuya estructura de oficina suburbana recrea en su apariencia.

Situado en una colina, probablemente a las afueras, este edificio de oficinas, que es más o menos un cubo en un bosque o jungla, no dice nada sobre las promesas del modernismo. No habla de la autodeterminación, de la armonía ni del futuro de las imágenes de punzantes formas geométricas que emergen del paisaje del cual lo hicieron en su día. ¿Por qué se siente vacía esta estructura en su banalidad, incluso opresiva, cuando las visiones originales modernistas de dichas formas eran frescas e incluso liberadoras? Quizá la respuesta (o mejor dicho, el secreto) no está en la verdad de la pintura blanca con bordes punzantes, sino en la ofuscación de la franja blanca, el espejo que evita que la estructura sea puramente un cubo blanco. Igual que se construyó así para los que estuvieran dentro pudieran ver hacia fuera, podemos igualmente vernos adentro, no del edificio, sino del secreto de su forma.

La franja negra dice algo sobre el secretismo. Es la franja negra de la tarjeta de crédito, la que lleva una secuencia numérica que se lee, para la cual el plástico de la tarjeta en sí es solamente un soporte. Es un par de gafas similares a las que se ponen los policías de ceño fruncido, el ojo único de la visión de una vía. Esta ventana de una vía le da al hogar un protocolo y un punto en los que el deseo de una tecnología accesible para vivir bien acabó en el hermetismo de una técnica especializada.

Hace poco un amigo hablaba sobre el momento en los noventa en que el creciente poder de las computadoras ofrecía nuevas y radicales posibilidades de expresión al campo de la arquitectura, redirigiéndolo a un enfoque sobre el juego formal que está desconectado del trabajo más especulativo en estructuras abiertas y sus posibilidades de emancipación que se había visto en décadas anteriores en el trabajo de figuras como Cedric Price y Buckminster Fuller. Al trabajar al servicio de lo conocido, la arquitectura empezó a preocuparse por la colonización de lo imposible. El horizonte tecnológico pasó a ser más importante que la tierra en la que pisamos.

Incluso si pudiéramos decir que el modernismo se las arregló para eliminar las divisiones de clases con una lógica formal que podría aplicarse a todo, quizá algo no funcionó cuando la propia tecnología para crear una estructura social horizontal se convirtió en un proyecto especializado prohibitivo. Quizá esto está relacionado con una paradoja no resuelta en el discurso del modernismo que nunca pudo reconciliar la agencia del constructor con la agencia de aquellos que habitan las estructuras construidas. Pasó a ser un tema de si entendemos la libertad como algo concedido por un sistema o reclamado por un sujeto.

Esto también tiene que ver con el concepto de como uno mismo le concede valor al excedente de tiempo liberado, y si este tiempo podría redirigirse hacia formas de producción más avanzadas (dentro del hogar, por ejemplo) o simplemente debería ser consumido en contemplación disfrutando de la “calmada emoción de la libertad” mientras deambulamos por las “horas de reposo” viviendo la buena vida.[1]

¿Se utilizaron geometrías simples y materiales ampliamente disponibles para crear espacios indefinidos que se dejaron “en blanco para hacer un trabajo que expresa un sentimiento moderno” (o simplemente un trabajo que expresa un sentimiento moderno)? ¿O es que dichos espacios manifiestan la encarnación del sentimiento de modernidad?

Aceptamos la oferta del muro blanco, un prototipo común del tipo de trabajo que podría haberse montado y que hubiera sido una especie de lienzo muy expresivo con pinceladas salvajes o incluso con algunos ejemplos de arte primitivo. Su discontinuidad con los muros rectilíneos hubiera encontrado una extraña armonía al sepultar la pregunta de si el cubo blanco funciona para neutralizar el gesto salvaje o para liberarlo. De alguna forma, entonces, el triunfo del cubo en un paisaje funciona como el inverso de un gesto de caligrafía en una plantilla. Nunca se decidió si el cubo racional tenía la función de hacer de crecimiento desmedido de formas orgánicas o lo contrario. Nuevamente vuelve a la pregunta del excedente: si la energía liberada por la optimización era para ponerla en manos de los habitantes o para redistribuirla entre la economía del propio edificio.

La franja negra horizontal en este edificio de oficinas en concreto, responde a la pregunta con una clara reafirmación de lo anterior. No solamente es el beneficiario principal de la promesa de modernidad de la propia industria de la construcción, sino que esta industria ha conseguido desarrollar una lógica con la que disimular sus herramientas y enfoques bajo un velo de secretismo. Ha encontrado una forma de extender una lógica de orden racional a algo que es o pretende ser inconcebible en su complejidad. El secretismo de las ciencias especializadas abrevia el horizonte, acercándolo y conteniendo lo inconcebible.

Funde la presencia de la tierra con el misticismo del horizonte. Y si lo desconocido queda siempre un poco más lejos en el campo de fondo, no ha sido reemplazado con la presencia que es igualmente potente y que se puede distribuir al igual que su propia infraestructura. El problema de vivir en una sociedad tecnológicamente avanzada es precisamente este secretismo y la sospecha generada por tantos protocolos escondidos, e l hecho de que la libertad se considera una forma de tecnología en lugar de ese tipo de presencia.

.....

[1] Le Corbusier, *The City of To-morrow and its Planning* (New York: Dover Publications, 1987), 220.

Brian Kuan Wood: Editor de e-flux Journal

Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1929 Cyprien Gaillard, Belief in the Age of Disbelief Les deux chemins au ruisseau/étape VIII, 2005

Este periódico se publica con motivo de la celebración de la exposición *PROYECTO HABITAR. Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados.* Centro Cultural Español en Miami, del 16 de octubre al 25 de noviembre de 2009; Centro Cultural de España en México, del 10 de diciembre de 2009 al 24 de enero de 2010; Centro Cultural de España en Montevideo, del 11 de febrero al 10 de abril del 2010. Curadora | Luisa Espino

EMBAJADA DE ESPAÑA EN URUGUAY
aecid CENTRO CULTURAL
cce centro cultural de españa montevideo

Arquitectura de la Necesidad

Ernesto Oroza

La Habana

Cuba es uno de los países de América Latina con más alto índice de población urbanizada. La Habana alberga, en forma creciente, un elevado porciento de esa población. Paradójicamente, muestra un bajo índice de producción de nuevas viviendas en relación a su crecimiento demográfico. ¿Dónde y cómo aloja la ciudad sus más de 2 millones de habitantes?

Por más de tres décadas los habaneros han intervenido, con sus propios recursos, las viviendas y espacios aledaños públicos y privados para adaptarlos a las nuevas necesidades individuales y familiares. Las transformaciones más comunes incluyen la creación de nuevas plantas, cierres, divisiones y volúmenes añadidos, la invasión y ocupación de áreas públicas, comunes, y de todo espacio vacío. Con estas intervenciones aparecen nuevos accesos, ventanas y balcones, instalaciones de agua y electricidad además de un repertorio infinito de alteraciones como la colocación de rejas para definir y proteger los nuevos limites de propiedad, o la conversión de espacios domésticos en parqueos de bicicletas, cafeterías o corrales para animales.

Dos rasgos fundacionales han radicalizado el proceso. Por una parte la casa devino prácticamente la única fuente de recursos para su propia transformación- el teorema arquitectónico: casa-materia prima convirtió a la familia en la célula productiva al centro de un proceso continuo de transformación de la urbe que tiene su origen en el hogar. Las intervenciones han extendido considerablemente la superficie habitable de la Habana y esto ha ocurrido sin un significativo desborde del perímetro citadino por lo que puede hablarse de una ciudad que ha crecido hacia el interior.

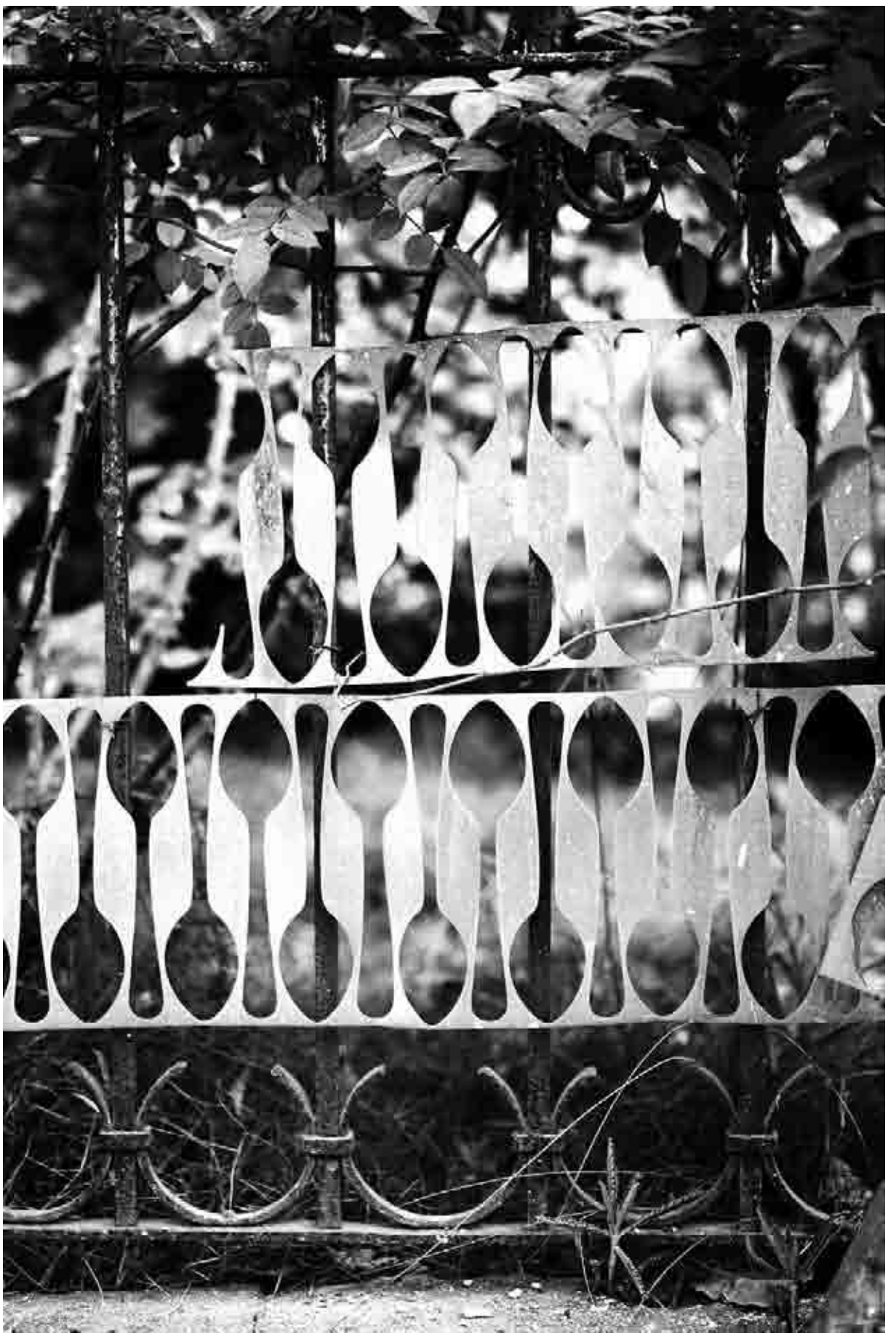
El segundo rasgo distintivo de este proceso lo aporta la necesidad y su función medular en la generación y regulación de las transformaciones. En textos anteriores he asociado estas construcciones vernáculas con las producciones naturales conocidas como estalactitas y estalagmitas, donde la forma es el resultado del movimiento fluido de los materiales atraídos por la fuerza de gravedad. En esta arquitectura el movimiento irreprimible de los materiales forma también un tejido de líneas y vacíos, una superposición de capas y estructuras, que como en los procesos naturales de sedimentación, se apoyan unas sobre otras. Este movimiento fluido responde a una fuerza tan poderosa e inevitable como la gravedad: la fuerza de la Necesidad.

Le Corbusier sintetizó en su "Modulor" las tradiciones humanas que han pretendido proyectar las dimensiones físicas y espirituales al universo físico, a través de la arquitectura. "Un exterior es siempre un interior", decía, hablando de otra cosa.

La arquitectura modificada de la Habana está regida por esa fatalidad ineludible que es la necesidad. Los habitantes toman conciencia de sus necesidades reales, desprejuiciados por lo inevitable transforman la ciudad bajo un nuevo orden: El *Modulor Moral*.

Precisó Le Corbusier: ¨Imponiendo el orden de su pie o de su brazo, ha creado un módulo que regla toda la obra, y esta obra está dentro de su escala, de su conveniencia, de sus deseos, de su comodidad, de su medida. Armoniza con él"*.

El *Modulor Moral*, a diferencia del Modulor ¨le corbusiano¨, es un ser a la vez que una métrica. Encarna la potencialidad humana para entender la urgencia e inscribirla en el espacio. Suma, al orden de su pie, la dimensión moral que la necesidad rescata.



Ernesto Oroza & Penélope de Bozzi, *Objéts Réinventés*, 1999. Documentación.

La urgencia provee al individuo de una coartada fundacional. Cada impulso sexual o fisiológico, cada nacimiento o incluso la muerte, provocaran la aparición de nuevos muros, columnas, escaleras, nuevas ventanas o instalaciones de agua y electricidad.

La Forma resulta de la Necesidad.

Las casas modificadas de la Habana han expresado esta relación.

Es la *Arquitectura de la Necesidad*.

Eres tu casa

"Esfuerzo propio"[1] es el término utilizado por la oficialidad en Cuba para nombrar las construcciones y transformaciones, llevadas a cabo por los ciudadanos para resolver sus crecientes necesidades.

En las últimas décadas estos “esfuerzos” devinieron un fenómeno masivo con amplia repercusión demográfica, económica, social y expresiva; tan importante como la que en su época tuvieron, el rebase de la ciudad intramuros, la urbanización del Vedado o la creación de Alamar.

Con el programa de las Microbrigadas[2] el estado transfirió a la población la responsabilidad por la creación de su hábitat pero su modelo participativo desviaba energías personales en beneficio del colectivo por lo que fracasó para tener continuidad efectiva únicamente en un proceso silencioso y escurridizo que impulsa el individuo y la familia en beneficio propio y a coste de sus propios recursos y responsabilidades.

Potential House.

"La idea es constante, está en potencia desde el principio."*

Denomino *Potential House* a un estado latente de la conciencia. Cuando la urgencia persiste Potential House deviene una manera permanente de ver el mundo, una perspectiva radical y pragmática de la arquitectura: todo será una casa.

Y no se trata únicamente de un ideal, es astucia, casi paranoica, para imaginar y colectar por la ciudad ladrillos usados, un poco de cemento, posibles ventanas o escaleras potenciales. Es lucidez para entender cuando es el momento económico o legal exacto para construir el piso de la casa aunque intuyas que harás las paredes 2 años después.

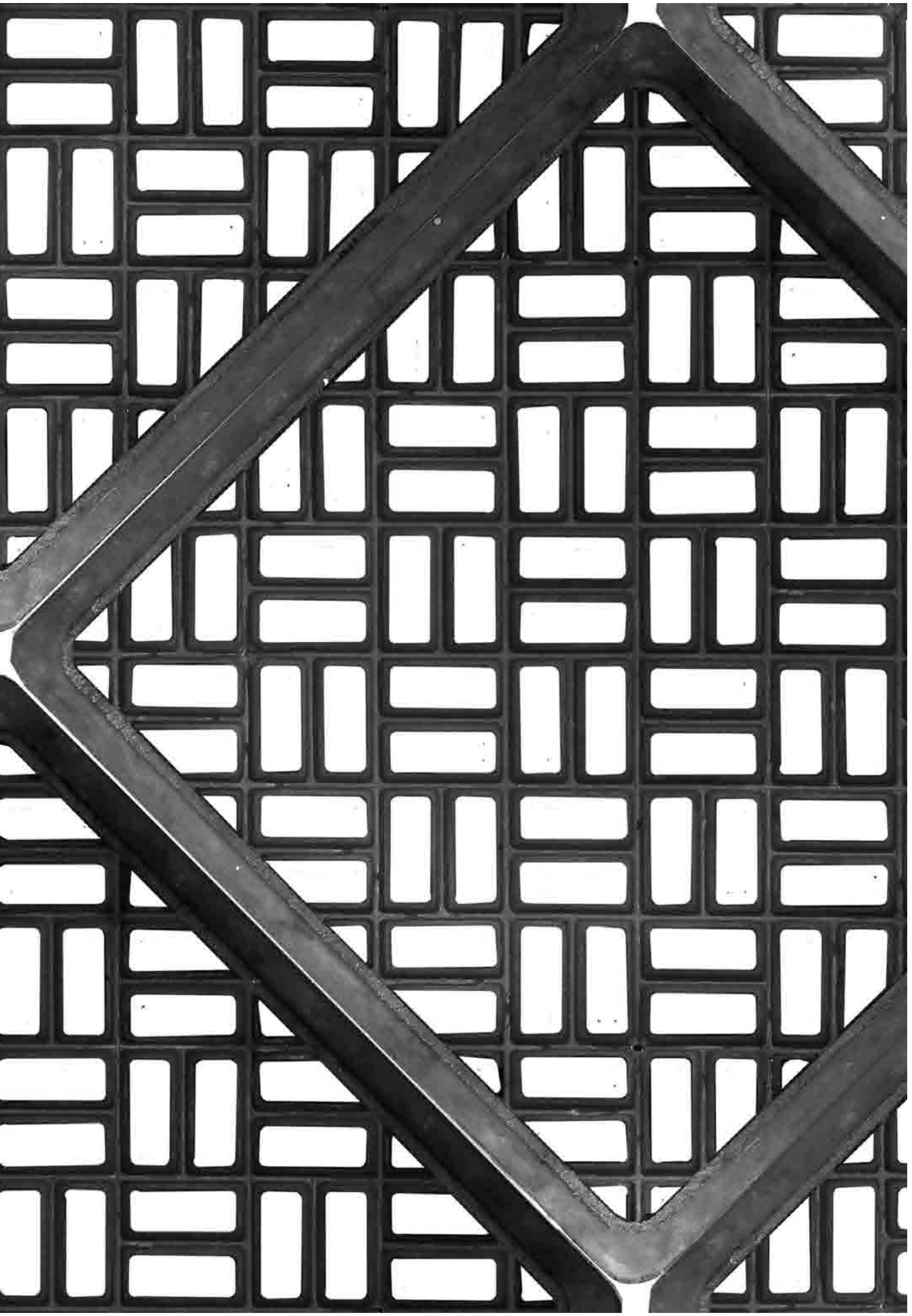
La vivienda potencial existe desde el principio. Por eso hay casas acumulándose ladrillo a ladrillo bajo las camas o tras el sofá. Hay otras que primero, a lo mejor por mucho tiempo, solo fueron un muro o con suerte un baño.

Potencial House sobrevive en ese continuo de pequeños esfuerzos constructivos que a lo largo de nuestra vida ponen en relación nuestras necesidades con las acumulaciones que hacemos de materiales, tecnologías e ideas.

La Habana: Updating City.

La Habana se regenera cada día, y aunque lo percibimos como un gesto renovador único, que abarca a toda la urbe, responde a gestos personales cotidianos que se multiplican. La suma de los esfuerzos de las familias por mejorar sus condiciones de vida a costo de sus propios recursos constituye una especial forma de reurbanización y adaptación de la ciudad a las cambiantes necesidades y posibilidades legales y económicas de sus habitantes.

El urbanismo es una de las formas en que el poder se imagina, proyecta y transforma la ciudad. *Updating City* es la forma en que los habitantes, en familia o individualmente, se imaginan, transforman y usan

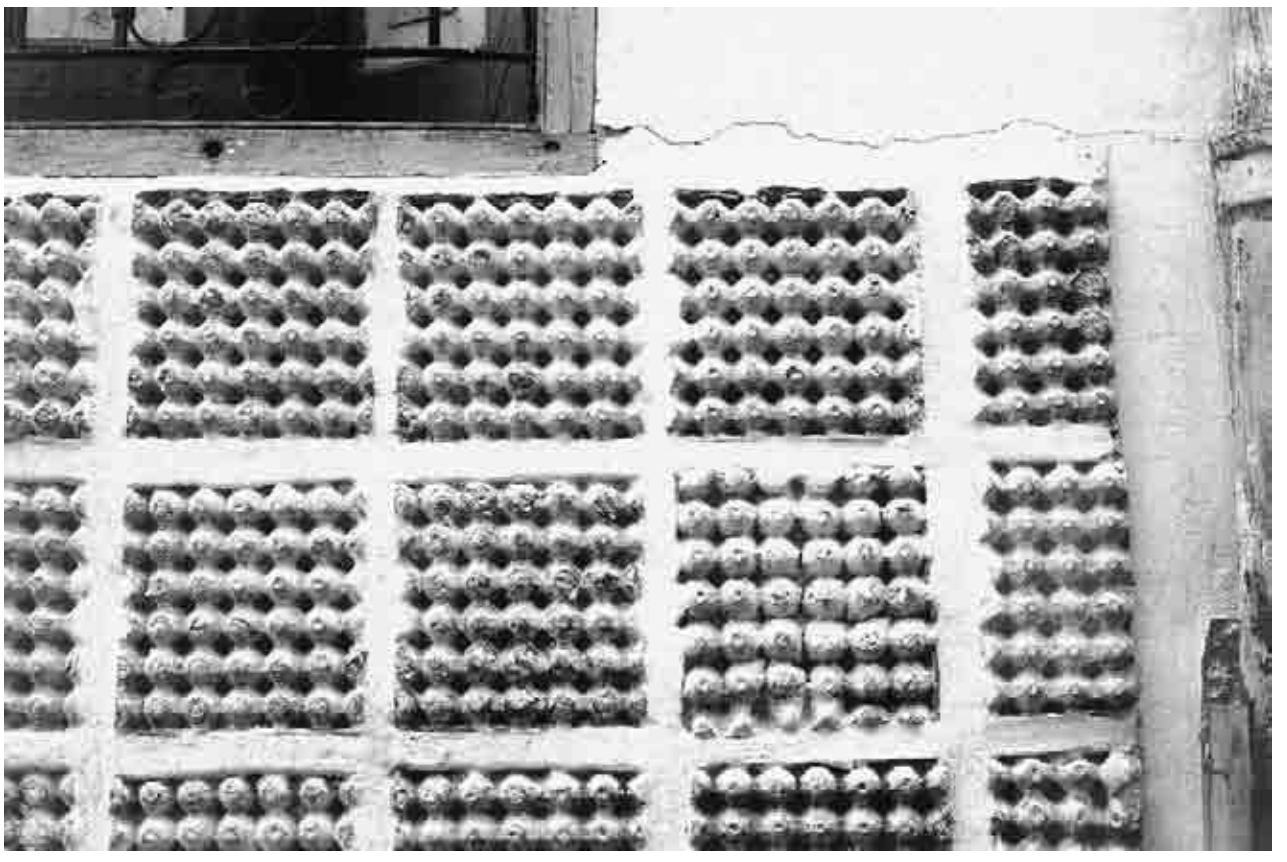


la ciudad. En *Updating City* prevalece la capacidad de los habitantes para reconocer sus demandas y encontrar soluciones inmediatas que las satisfagan, sin esperar ni aceptar los ritmos del urbanismo profesional. En *Updating City*, el "urbanismo" deviene una tarea doméstica de la familia, como lavar la ropa o procrear. La ciudad se produce al compás biológico y económico del hogar.
El resultado es una ciudad rizomática, construida fundamentalmente sobre las múltiples -pero individuales- interpretaciones que los habitantes hacen de su realidad y posteriormente, por el conjunto de sus respuestas cotidianas.
Si en esta arquitectura la casa es un diagrama de la historia y vida presente familiar, la ciudad, consecuentemente, deviene una traducción al lenguaje edilicio del acontecer colectivo de la sociedad. *Updating City* rechaza entonces, el papel figurativo y alienado de la arquitectura contemporánea. En su lugar promueve prácticas descentralizadas, desobedientes y pragmáticas, absolutamente abstractas en el mismo sentido primigenio y des-culturalizado que nos empuja a comer o dormir.

La conciencia dual de que usted necesita agua hoy y por el resto de su vida determina dos soluciones con diverso carácter temporal: la primera inmediata, quizás provisional; la segunda progresiva, posiblemente permanente. Las mentalidades de lo inmediato/provisional y lo progresivo/permanente se combinan dejando como resultado sistemas paralelos de electricidad, agua y gas, instalaciones acabadas e inacabadas; invisibles y visibles; legales e ilegales; baratas y caras.
Los individuos convierten sus viviendas en un sistemático medio de expresión y sobre vivencia. El pragmatismo, la astucia para eludir la pobreza y la picardía legal para tratar con el espacio y los materiales, convierten la casa en un manifiesto, una *Declaración de Necesidad*.

La casa es límite y posibilidad

Vivía con su madre en un espacio tan pequeño que no podía considerarse, legalmente, una casa.
Amplió hacia el pasillo, construyó una cocina y mejoró el baño. Cambió el estatus del espacio y obtuvo un título de propiedad. Consiguió un permiso para ampliar la vivienda en la azotea pensando independizarse. Al hacerlo debió construir una escalera interior y comenzar los trámites para el desglose de la propiedad. La aparición de una escalera exterior



Ernesto Oroza & Penélope de Bozzi, *Objéts Réinventés*, 1999. Documentación.

antes de tiempo podía considerarse una infracción y podía ser multado o perder el derecho a la propiedad de la vivienda que había construido. Entendió que la descripción de la vivienda y de sus partes depende del concepto cultural que tenemos de ellas, que la aplicación de la ley depende de dicho concepto. Entonces, ¿Qué es una escalera? ¿Cómo se describe? ¿Podía construir delante de su puerta un objeto diverso de lo que creemos es una escalera, pero capaz de brindar la misma función? ¿Algo cómo... materiales almacenados de tal manera que puedes ascender y descender sobre ellos? ¿Un objeto de Ettore Sottsass, todos los libros de Samuel Feijóo, una escultura de Franz West, cualquier otra cosa?
Decidió tomar otro atajo conceptual: empezó a construir la escalera y esperó ser multado, ganó tiempo, la ley le exigió detener inmediatamente la construcción del objeto hasta que legalice el desglose. Pasarán años. Mientras usará una escalera inacabada.
¿Qué es una escalera acabada?
La casa es límite y posibilidad. Es prisión, y a la vez, capital. Las casas transformadas de la Habana resultan de nuestra capacidad para enfrentarnos, negociar, o simplemente eludir los límites legales, económicos, culturales y físicos. Es la arquitectura del límite y la posibilidad.

* Le Corbusier. Hacia una Arquitectura (traducido por Ferderick Etchells)

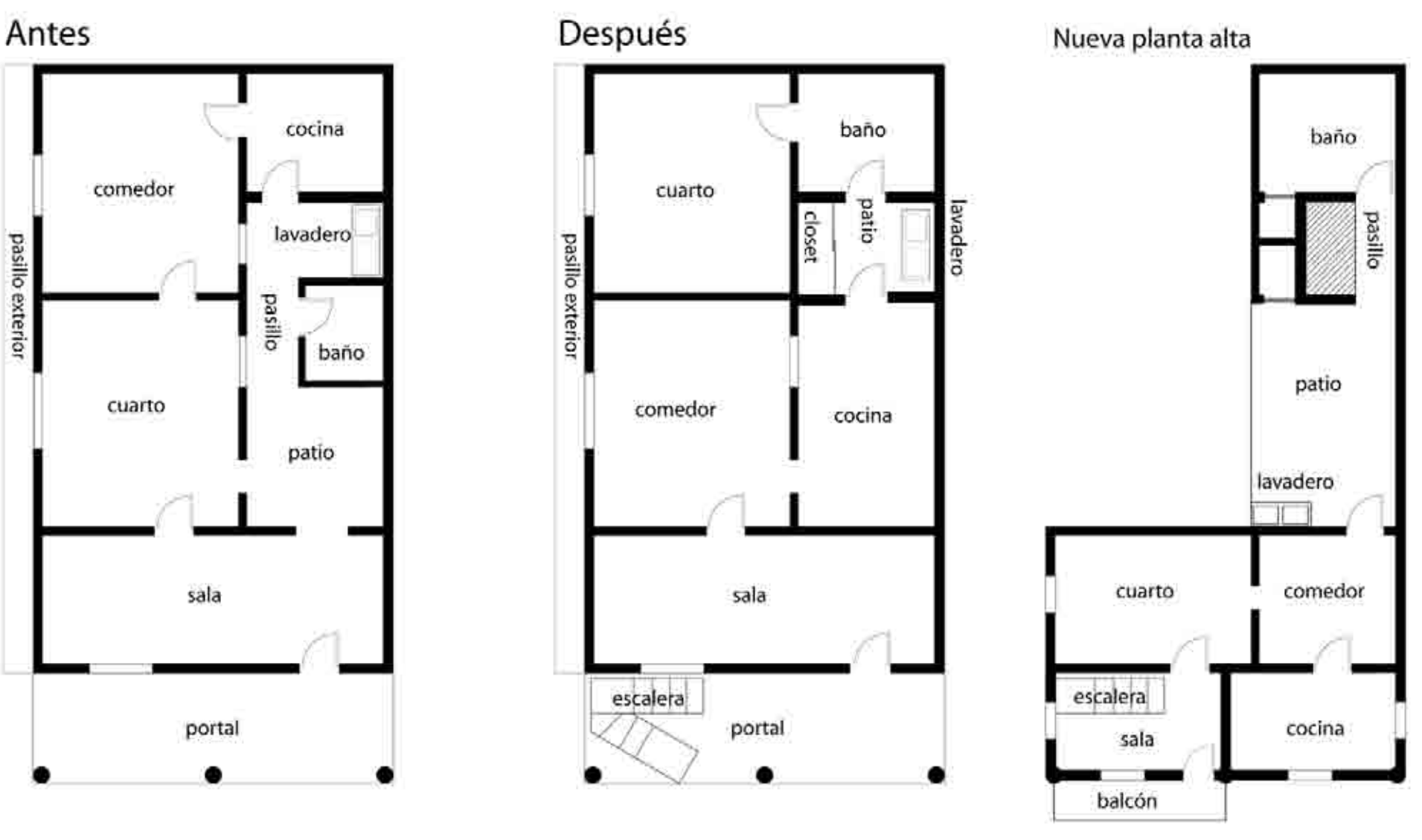
.....

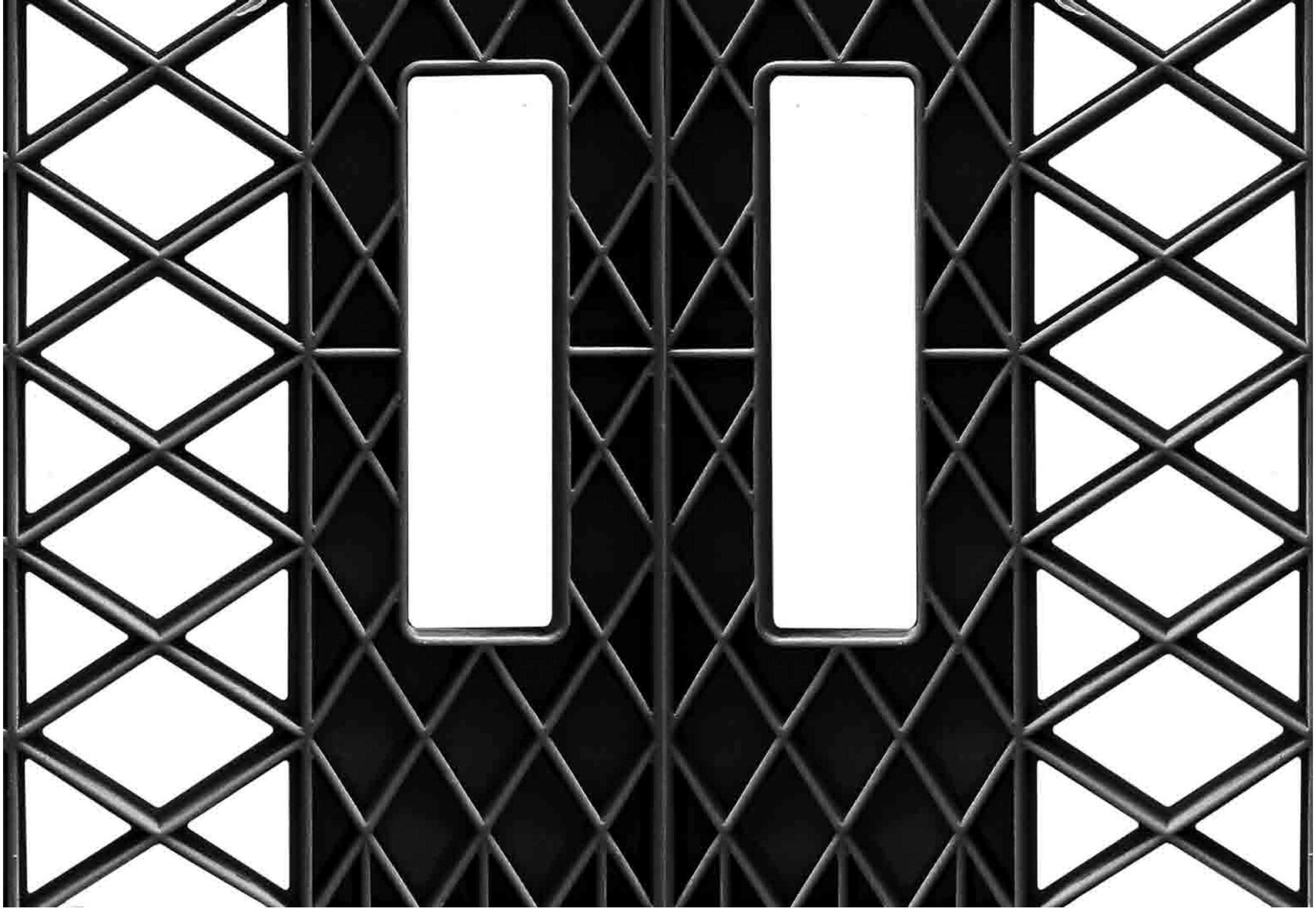
[1] Ley No. 65. Ley General de la Vivienda. Capitulo II, Articulo 6, Inciso f.

[2] Ley No. 65. Ley General de la Vivienda. Capitulo II, Articulo 6, Inciso h): Microbrigada: organización voluntaria con el objetivo de construir viviendas y otras obras o de conservarlas, reconstruirlas y remodelarlas.

Casa de Martha

Calle Arango, Luyanó, La Habana 1999.





Movimiento y Velocidad

Raúl Cárdenas Osuna, 2003

Movimiento y velocidad >>>> son patrones que se perciben constantemente cuando vemos Tijuana. Es difícil imaginar esta región transfronteriza como ciudad. No hay punto de comparación en la República Mexicana, Latinoamérica, u otro lugar del mundo. Como caso de estudio, es un fenómeno único entre los ámbitos fronterizos, por sus contrastes socio-económicos y sus condiciones temporales-culturales.

Movimiento con velocidad >>>> "pero si yo lo único que quiero es cruzar esa bendita calle". Lo objetivo siempre se entiende a partir de los extremos subjetivos y también de las situaciones[1] , dice la antropóloga Fiamma Montezemolo*, del Colegio de la Frontera Norte: el cruzar una calle cambia siempre tu postura (ante la ciudad) de cómo negociar tu lugar dentro de lo que debería ser un democrático esquema de movilidad urbana.
¿Qué pasa cuando esta negociación se encuentra ante la ciudad que tiene más carros per-capita en Latinoamérica y una de las que tiene más en el mundo (de acuerdo a las estadísticas del Departamento de Tránsito del municipio de Tijuana hay 1.2 carros por persona, incluyendo a los que no manejan)?. Ahora la urbanidad sólo transita en automóvil.

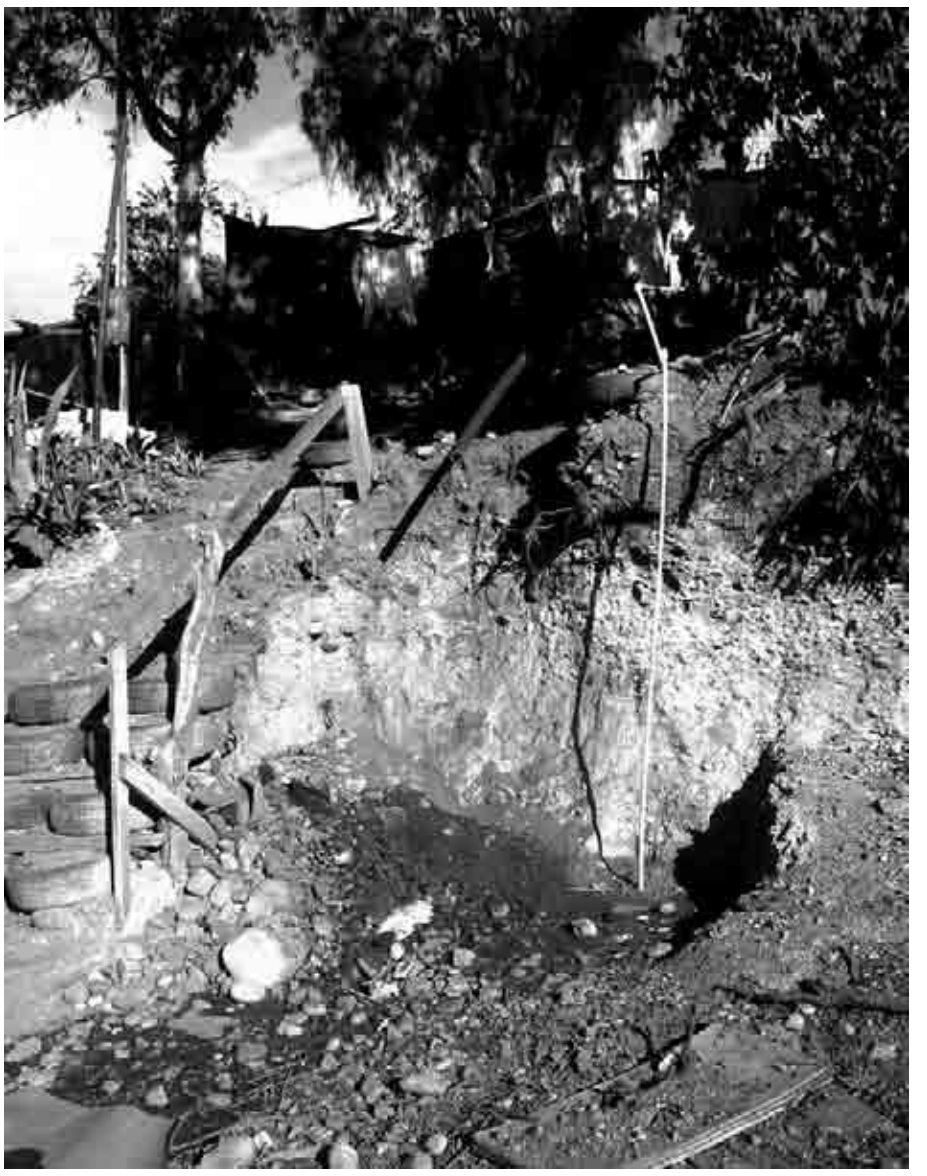
Movimiento sin velocidad >>>> suena a cancelación, pero sólo suena.

Las calles siempre fueron el gran espacio democratizante de las ciudades. Todos nos movemos sobre ellas, y por fin se abren los ejes que permiten observar cómo viven los de clases más altas, desde un plano de igualdad civil. Sólo que ahora en Tijuana se logra esto si pasas la costosa barrera del automóvil. Costosa al cabo, no por el costo del auto, sino de los gastos que acarrea conducir un mal auto, en una ciudad de difícil tránsito, con intersecciones, accesos y salidas mal realizadas, que nunca se termina de pavimentar, y donde los carros son en su inmensa mayoría un tsunami de recuperaciones de segunda, tercera o cuarta mano provenientes de Estados Unidos. Convertirse en el propietario de un automóvil, puede tener el módico costo de tan solo 200 dólares (y aun menos). Otra cosa es que el carro se encuentre en condiciones mecánicas para transitar, que el propietario este capacitado para conducirlo, o pueda solventar las responsabilidades que conlleva el hacerlo, especialmente en un medio vehicular tan caótico, son factores que elevan los riesgos de un accidente, y deterioran los medios social y urbano.
Pero con todo y todo>>>> los carros transitan. Y el movimiento se da a tal punto, que se convierte esta ciudad en la más visitada del mundo: 6,547,517 al año[2] , en lo que es la frontera terrestre mas grande del mundo. Lo que no muchos mencionan es que gran parte (si no la mayoría) de estos visitantes son los mismos habitantes de esta región transfronteriza, que van a sus trabajos y luego regresan a sus casas de un lado u otro de la frontera.
Para los habitantes de lo que es la parte mexicana de esta región el carro no iguala si no que regula el cómo vivir y apreciar tu entorno. No se cuenta con un sistema funcional de transporte público como en San Diego (que tampoco es de lo mejor, sobre todo por su excesivo costo) y las decisiones de diseño urbano y transporte se hacen a partir del transporte en automóvil individual. Entonces las calles dejan de ser para los peatones y las calles pierden su sentido histórico de lugar de encuentro social. Pero el encuentro si se da, sólo que en mayor flujo de movimiento y a mayor velocidad.

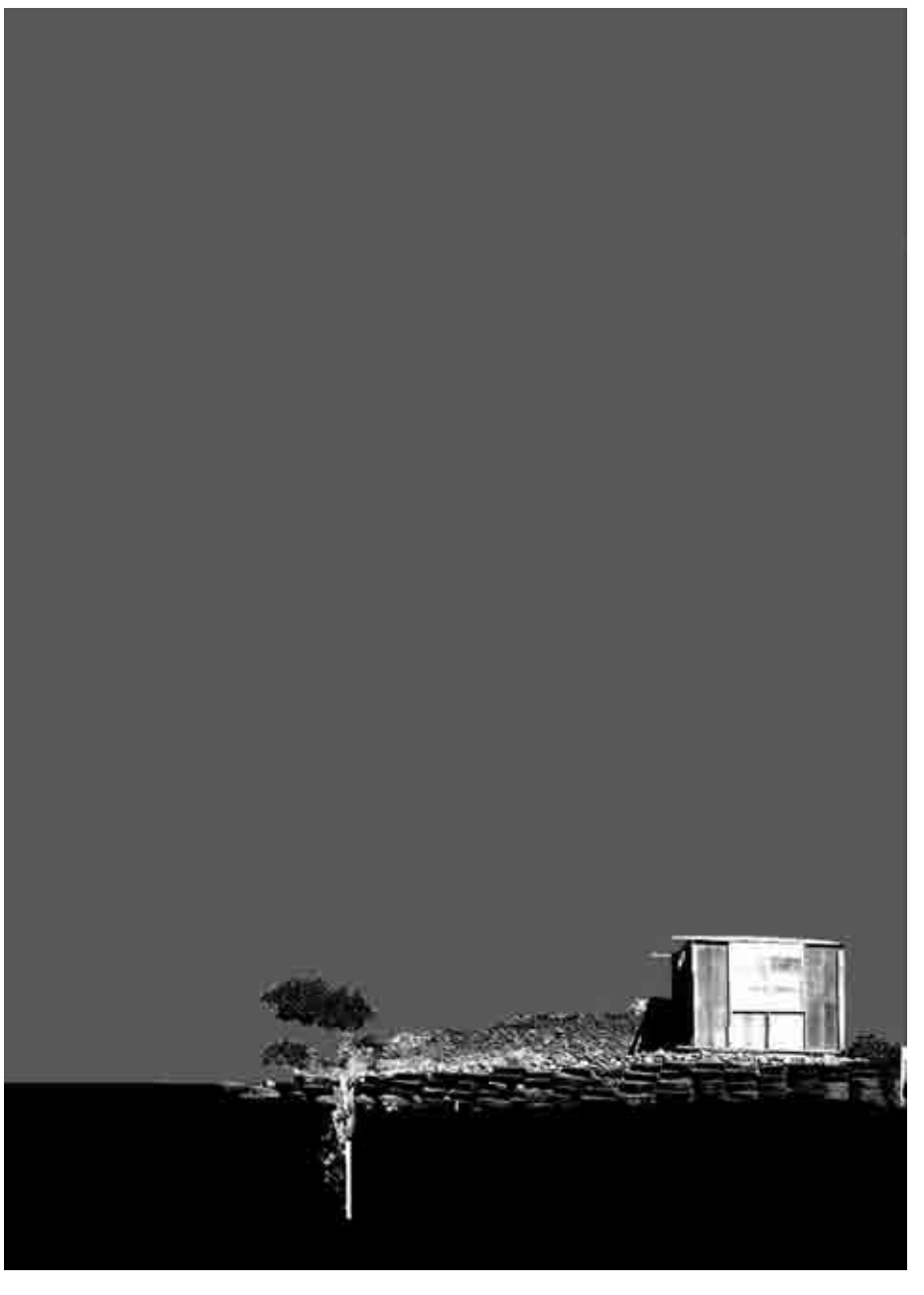
Relaciones preceptúales de movimiento y velocidad >>>> los autos serán integradores y desasociadores sociales dentro de este entorno de supremacía urbana, pero esto también significa que adquieren un nuevo rol como agentes de percepción espacial.
La ciudad es un proceso interminable de transiciones situacionales. Los automóviles actúan en este entorno específico como googles fenomenológicos de captación espacial. Son nuestros mediadores preceptúales, y no sólo nuestro medio de transporte. Pero porque también son nuestro medio de transporte, es que ahora nuestra percepción del espacio urbano se da, en promedio, a 1.20 m de altura de piso a vista, con un rango de visión de cero a setenta grados y a 60 Km./h.

Ahora todo lo que se diseñe como parte de la percepción del espacio de la ciudad se da a partir de estos nuevos agentes de percepción espacial, en vías cada vez más lastimadas, en tráficos más saturados, y hoy por hoy en economías cada vez mas críticas. Desde el 2000, la economía de Tijuana ha ido en declive, y esto es en la ciudad que solía tener el desarrollo económico más importante de América Latina. El condado de San Diego presume en ser la ciudad más próspera de California, lo que la convertiría en la ciudad más rica del estado más rico del país más rico del mundo, eso claramente debe poner tu vida en perspectiva.

La segunda guerra con Irak dio un gran golpe a la economía transfronteriza de Tijuana. Es por lo que hoy de los grandes espectaculares (anuncios comerciales) que sobrepueblan las calles de la ciudad, alrededor del 50% están abandonados[3] (salvo en épocas de elecciones políticas), y anuncian sólo los teléfonos para conseguir información para rentarlos, o bien, recuperados por los taggers (grafitteros), hasta las siguientes elecciones, reafirmando la premisa de Torolab que Tijuana es el lugar donde lo efímero se convierte en permanente. Pero esta esencia efímera que termina por ser parte de la historia viva de este lugar de paso imaginario (porque todos terminamos quedándonos) termina por tener una presencia monumental en estas estructuras de espectaculares vacíos y de llenos, con anuncios de empresas transnacionales, de lenguajes globales, de mezclas idiomáticas e imágenes interrumpidas por los cables de luz, televisión y teléfono, que entretejen la maraña visual



Torolab, *Lagunitas02*, 2004. Serie *Arquitectura de Emergencia.*



Torolab, A*rquitectura de Emergencia, 1999.*

que da vida como sangre a un organismo urbano, y que los pájaros prefieren como lugar de descanso en vez de las ramas de los escasos árboles de las casi extintas áreas verdes en este gran desplante de asfalto y concreto.

He escuchado varias veces que las nubes de anuncios de negocios, los espectaculares de calle y el enramaje de cables no dejan ver la ciudad. Yo sólo les puedo contestar que esa nube es nuestra ciudad.

[1] Extraído del texto “Objeto Situado” por Raúl Cárdenas-Osuna y Fiamma Montezemolo, de Pregunta Estratégica/ 40 proyectos en 40 publicaciones, curado por Gavin Wade para la publicación Peer del Reino Unido, 2003.

[2] De acuerdo al Comité de Turismo y Convenciones de Tijuana, Febrero 2003.

[3] Estadística tomada de una investigación realizada por ToroLab, ya que no está regulado por el Gobierno Municipal de Tijuana con respecto a uso y cantidad de anuncios espectaculares, sólo registran permisos, no su contenido - mantenimiento, 2002.

Torolab, *Ruido Blanco* - Posibilidades por Necesidad, 2001. Fotograma del vídeo.

RUIDO BLANCO

Artista: Torolab

Nombre del proyecto: *Ruido Blanco - Posibilidades por Necesidad, prototipo*

Fecha del proyecto: 2001

Técnica: Vídeo.

Autor y nacionalidad: Raúl Cárdenas Osuna, Sergio Brown, Salvador Ricalde | Torolab, México, 2001

Breve explicación del proyecto: *Ruido Blanco* es una presentación contextual de la frontera. Las precarias condiciones de las viviendas urbanas generan un ruido blanco como el de un monitor sin señal. Para mucha gente es molesto y prefieren cambiar de canal o bajar el volumen. Torolab lo ve como un canal de posibilidades que con la frecuencia correcta puede generar un mensaje claro y contundente sobre nuestras culturas emergentes.

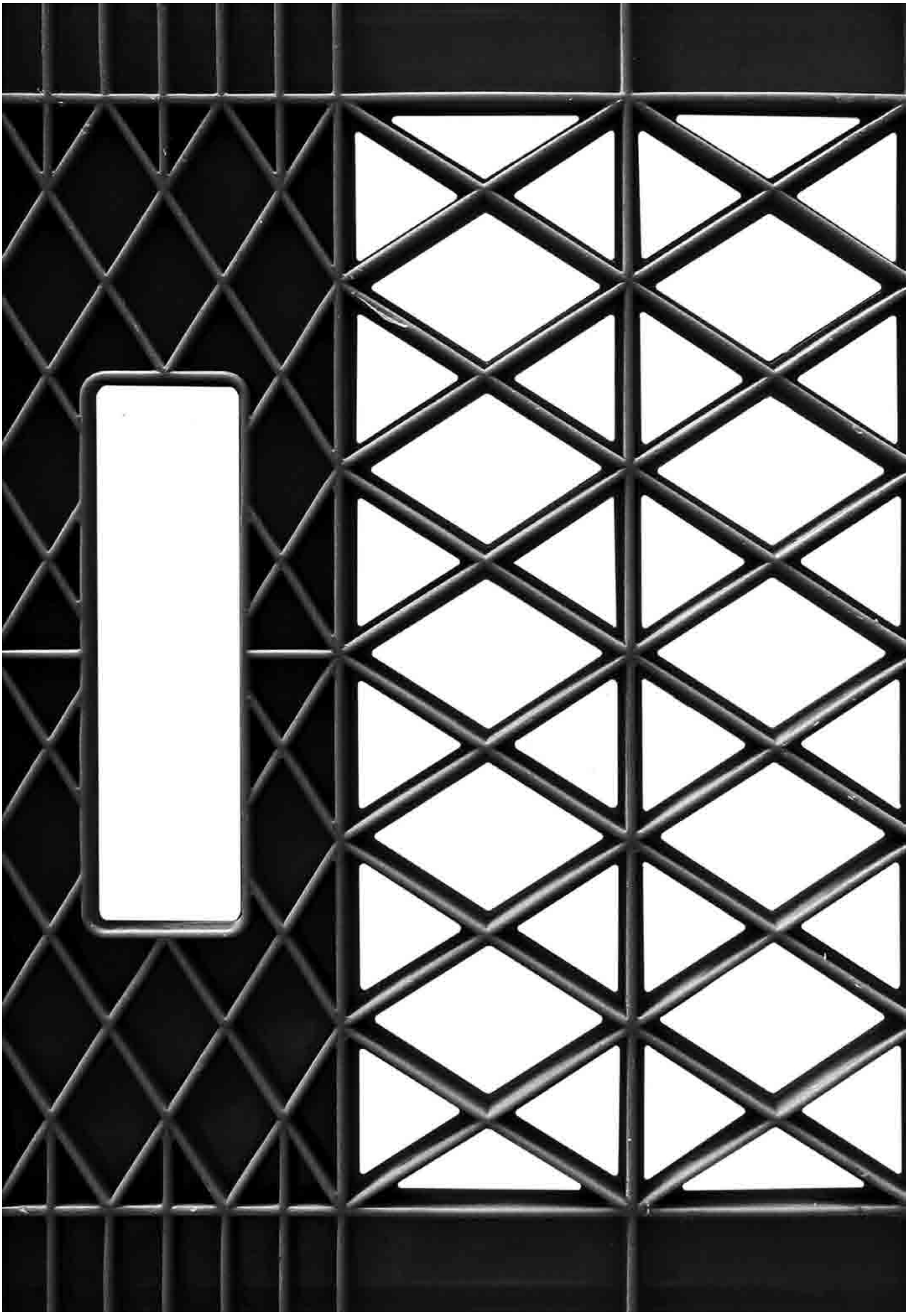
Torolab ha dividido estas posibilidades en cuatro canales:

A. *Posibilidades Negadas:* esas que rechazamos desde el principio por indiferencia. Como ciudad preferimos dirigir la mirada hacia la frontera de Estados Unidos en lugar de hacia nuestro entorno urbano y natural. Música Fusible/Viaje a Ensenada.

B. *Posibilidades Perdidas:* las oportunidades en las que tenemos los recursos, la energía y el tiempo para conseguirlas y las dejamos escapar. Estas van de lo ridículo a lo grotesco. Música Terrestre/Tepache Jam.

C. *Posibilidades por Necesidad:* aquéllas que vienen de la gente, las posibilidades que surgen del instinto de supervivencia. Música Bostich (original de Ruido Blanco)/Complacencias.

D. *Posibilidades Humanas:* Somos los ciudadanos convertidos en verdaderos canales de comunicación, en vínculos de oportunidades. Nosotros como generadores de Ruido Blanco. Nosotros, como comunes denominadores de las posibilidades totales. Doble proyección de vídeo sobre maqueta del Vertex.



GUÍA DEL DESALOJADO TXP TODO POR LA PRAXIS

DESALOJACONSEJOS

Bueno, al margen de lo anterior, que serían los conceptos más claros te vamos a dar unos consejos para que puedas defenderte frente a las posibles agresiones que puedas sufrir.

¿YO ESTOY EN UNA SITUACIÓN DE VECINDAD LEGAL?

Una primera cuestión que debes tener en cuenta es si estás empadronado o no en la casa que ahora mismo estás ocupando. El empadronamiento se realiza ante los Ayuntamientos en donde se encuentre tu casa, al que deberás acudir aportando la documentación que en cada caso se te exija.

Las direcciones para poder realizar el empadronamiento se encuentran en el Directorio que te incluimos al final de la guía.

Si consigues el empadronamiento al menos puedes acreditar que resides allí, y tendrán algo más difícil la policía para que pueda echarte sin más de tu casa para derribarla.

¿APARECE MI CASA EN EL CATASTRO?

Una segunda cuestión, y muy importante, es saber si tu casa se encuentra "catastrada", es decir, si aparece en el Catastro, que es un archivo fiscal donde aparecen recogidas todas las fincas, terrenos, casas, pisos etc, su localización, titular, descripción y valor catastral.

Se sabe que en algunos casos, desde hace años, varias fincas se encuentran catastradas en sus respectivos Ayuntamientos. Saber si tu casa está catastrada es muy importante, pues puede ayudar a acreditar que tienes allí tu residencia y (si, efectivamente es así) se encuentra levantada hace más de cuatro años.

Para poder hacer un primer muestreo y así poder saber si existe como tal en el Catastro, se puede consultar la página web www.minhac.es\catastro , o bien puedes acudir a nuestra oficina donde te ayudaremos a descubrir si estás "catastrado". En todo caso, la manera más fácil de saberlo es si alguna vez el Ayuntamiento te ha girado el Impuesto de Bienes Inmuebles (es decir, el IBI), ya que sólo podría girarte un recibo de dicho impuesto si tu casa está previamente catastrada.

No obstante, en el Directorio de esta guía te ponemos una relación de los sitios a los que puedes acudir para poder saber si está catastrada o no.

¿SE ENCUENTRA MI CASA Y/O LA PARCELA DONDE SE ENCUENTRA MI CASA INSCRITA EN EL REGISTRO DE LA PROPIEDAD?

Aparte del Padrón Municipal y del Catastro Inmobiliario, existe el Registro de la Propiedad, un instrumento que describe las fincas, dice quién es el propietario y produce un efecto de presunción de veracidad de todo aquello cuanto se recoge en el mismo.
Es de gran importancia saber si, por algún casual, la casa en la que vives se encuentra inscrita

PROPUESTA DE SOLUCIÓN EN LA CAÑADA REAL GALIANA

Se propone una primera tarea de asesoramiento que estamos realizando en nuestra Oficina de Asesoramiento para que todos los que vivís en la Cañada Real podáis contar con una orientación frente a lo que está pasando.

Pero en un segundo estadio, proponemos ir más allá, e intentar buscar una solución a largo plazo, donde quepa, en la manera de lo posible, una vía de legalización a la realidad que la Cañada Real supone una Hoja de Ruta que consistiría en:

1. Elaboración de un censo de habitantes-residentes de la Cañada Real con la ayuda de las asociaciones de vecinos, en colaboración con cada uno de los Ayuntamientos afectados. Dicho censo marcaría aquellas zonas en las que, además, existe ya una situación consolidada por contar con edificaciones con una antigüedad superior incluso a los treinta años que, en todo caso, debería respetarse y mantenerse.

2. Desafectación de la Cañada Real de acuerdo con lo previsto en la Ley de 23 de marzo de1995, de Vías Pecuarias (y en la legislación autonómica) al no contar dicha vía pecuaria con los requisitos idóneos para su destino ni para ninguno de los usos complementarios y compatibles en los términos previstos en la Ley.

3. Cesión de los terrenos, como bienes patrimoniales a favor de los Ayuntamientos afectados para su inclusión en los Patrimonios Municipales de Suelo, afectos exclusivamente a los usos sociales que se requerirán del mismo para dotar de una solución al problema de la cañada real y sus habitantes.

4. Reurbanización de la zona de la Cañada para otorgarle los servicios urbanísticos necesarios con la contribución de los vecinos residentes en la Cañada.

5. Cesión, paulatina de las parcelas que se señalen como necesarias para la implantación de instalaciones para equipamientos sociales, tanto públicos como privados gestionados por entidades sin ánimo de lucro. Se procuraría centrar la fijación de dichos equipamientos en parcelas vacías o donde la densidad habitacional fuera menor.

6. Paulatino realojo en viviendas sociales de aquellos habitantes que se encuentren en el censo o que deban ceder parcelas para la implantación de los equipamientos necesarios.

7. Constitución de las Asociaciones como entidades que deberán asumir obligaciones de conservación de la urbanización, colaboración en el impedimento de la proliferación de las infracciones a la legalidad urbanística que se fije en los Planes pertinentes, etc.

8. A largo plazo, paulatina construcción de viviendas protegidas para el realojo in situ de los habitantes de la Cañada Real a través de las distintas fórmulas existentes (vivienda de promoción pública; de promoción privada en forma de cooperativas, etc) según los derechos de superficie fueran venciendo.

¿QUÉ CLAVES O PRESUPUESTOS DEBE CUMPLIR LA ADMINISTRACIÓN PARA PODER DERRIBAR TU CASA?

Ante todo tienes que saber que para poder declarar una construcción como ilegal y, sobretodo, si se pretende derribar dicha construcción, tiene que seguirse un procedimiento legal tasado, donde la Administración no puede hacer lo que le venga en gana. Este procedimiento debería, en todo caso, atender a tres cuestiones claves para que la Administración pueda finalmente derribar tu casa. Si cualquiera de dichas circunstancias se incumple, la Administración estaría actuando fraudulentamente. En concreto serían las siguientes:

1. Tiene que haber un procedimiento administrativo real, es decir, debidamente tramitado, donde tú, como interesado hayas podido intervenir en defensa de tus intereses.

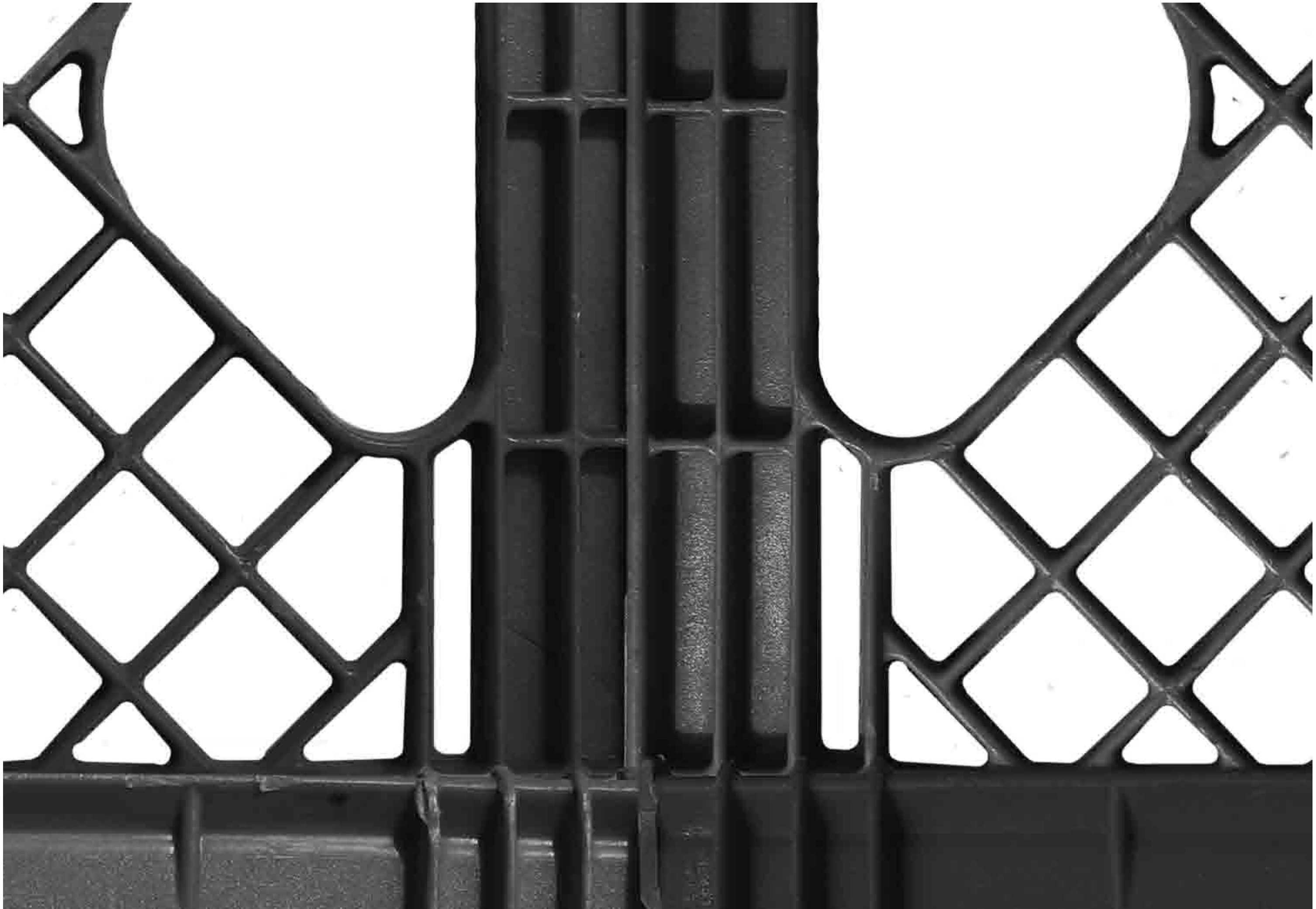
2. Que haya una orden de derribo debidamente tramitada, como consecuencia del procedimiento al que nos hemos referido y correctamente notificada.

3. Tiene que haber una autorización judicial para dicho derribo si la edificación constituye tu domicilio, es decir, donde tú vives con tu familia. Si no, la Administración como tal no puede echarte sin más y proceder a su derribo.

4. Debes saber que, si han trascurrido más de cuatro años desde que hiciste la casa, el Ayuntamiento, al menos éste, no puede derribarte la casa por haber "prescrito" la potestad para hacerlo. Es decir, el Ayuntamiento para poder declarar la construcción como ilegal tiene como plazo improrrogable (es decir que no podrá ampliarse) de cuatro años desde que se levantó. Pasado ese plazo le será imposible, jurídicamente, hacer nada al respecto.

5. Si se comprueba que, desde que se inició el expediente y el momento en que te notifiquen la Resolución donde se ordena el derribo, han transcurrido más de diez meses, el procedimiento habrá caducado y la orden no tendría valor, por lo que tendrían que volver a empezar desde el principio y el plazo anterior de cuatro años no se entendería interrumpido.

6. Debes saber que es totalmente imposible que ese procedimiento se haya tramitado y que, después, te notifiquen la Orden de derribo sin que, previamente al menos, te hayan dado la posibilidad de poder realizar alegaciones al respecto. Ese procedimiento sería nulo, y cualquier actuación que pretendiesen realizar sería tremendamente grave por parte de las autoridades responsables del mismo.



Sebastián Alonso

www.alonso-craciun.net
Montevideo, 1972)

Vive y trabaja en Montevideo.

Licenciado en Artes Plásticas y Visuales, estudios de arquitectura y urbanismo. Profesor en la Escuela de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad pública. Participa en varios colectivos que trabajan el cruce de conocimientos (arquitectura, artes, social). En el campo artístico utiliza distintos lenguajes como el video, la fotografía, instalaciones, cerámica, objetos, o publicaciones. Conforma junto a Martín Craciun el colectivo alonso+craciun desde 2004, juntos procuran establecer relaciones con instituciones culturales y educativas públicas, con emprendimientos de acción cultural y políticas autónomas, con ciudadanos cuyas iniciativas formulan actuaciones sobre los espacios comunes a la ciudad, y con artistas cuyo pensamiento crítico dialoga desde lo conflictivo e inconformista.

Proyectos (selección)

2006-2007 Proyecto *Buscapié*, realización de videos. Este proyecto vincula la educación artística y la educación social y fue realizado y desarrollado entre el IENBA/UDELAR, la Escuela Universitaria de Música y el Instituto del Niño y el Adolescente.
Realización del video *La mirada transformadora,* proyecto en el marco de la Casa Joven-Piedras Blancas, presentado en Montevideo y en diferentes ciudades de España.
2005 *The Golden Coast*
2002-2003 Pa(i)sajes económicos y otros
2002 *La Celebración*, proyecto iniciado en 2002 sobre material fotográfico de Abraham Aliskevich.

Gonzalo Bustillo

www.cortesterritoriales.blogspot.com
Montevideo, 1977

Vive y trabaja en Montevideo y Paysandú.

Arquitecto y docente de la Cátedra de Arquitectura y Teoría Farq/UdelaR, y en el Taller Danza, Farq/UdelaR.
Ha desarrollado diversos trabajos de investigación sobre áreas informales de ciudad, entre los que destaca Cortes Territoriales en Sacra Parkway. Una investigación territorial sobre sectores informales de la ciudad de Paysandú", proyecto del que es responsable. Ha participado en exposiciones en el Centro Cultural de España en Montevideo y en la Facultad de Arquitectura. Trabaja en el área de arquitectura de la ONG Organización San Vicente desde el año 2006.

Raúl Cárdenas | Torolab

www.torolab.org
Mazatlán, Sinaloa, México, 1969.

Vive y trabaja en Tijuana.

Torolab es un laboratorio de investigación experimental compuesto por artistas, arquitectos y diseñadores. Fundado por Raúl Cárdenas en 1995, persigue el objetivo de examinar y elevar la calidad de vida de los residentes de Tijuana, y de la región fronteriza entre México y EEUU, a través de la cultura de un diseño ideológicamente avanzado.

Exposiciones individuales (selección)

2008 *Torolab: One Degree Celsius*. USF Contemporary Art Museum, Tampa, USA.
2006 *SOS: Emergency Architecture*. LAXART, Los Ángeles.
2004 *Securitree*. MACLA, San Jose, California.
2002 *Pushale.* Pasadena Museum of California Art, California.
2001 *Torolab, Laboratorio of the future in the present*. Museum of Contemporary Art, San Diego.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *10e Biennale de Lyon*, Francia
2008 *The Art of Participation: 1950 to Now*. San Francisco Museum of Modern Art, USA.
Design and the Elastic Mind. The Museum of Modern Art, Nueva York
2007 *Sueño de casa propia.* La Casa Encendida, Madrid.
2006 *Strange New World: Art and Design from Tijuana*. Museum of Contemporary Art, San Diego, California - Santa Monica Museum of Art, California.
2005 *SAFE: Design Takes on Risk*. The Museum of Modern Art, Nueva York.
Tijuana sessions, Alcalá 31, Madrid - Centro de Historia de Zaragoza, España.
2004 Architecture Biennial Beijing, China.
Liverpool Biennial, UK.
2003 *Baja to Vancouver*, Seattle Museum of Art -Museum of Contemporary Art San Diego. -Vancouver Art Gallery - CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts.
2002 *No one over 21*, in collaboration with Jonathan Hernández, PS1, Nueva York.

Santiago Cirugeda | Recetas Urbanas

www.recetasurbanas.net
Sevilla, 1971.

Vive y trabaja en Sevilla

Artista, arquitecto y agitador social ha desarrollado proyectos subversivos en la realidad urbana durante los últimos catorce años a través de un intensivo método de trabajo basado en la observación y el análisis de la ciudad. Se define como “alegal”, al intentar aprovechar los vacíos legales para beneficio de la comunidad.
En 1995 funda el estudio Recetas Urbanas, del que hoy forman parte también, Gianluca Satsi, Alejandro Bonasso, Harold Guyaux, Alice Attout, Claudia Gonçalves, Stefano Boccardo, Tornike Asabashvili y Aurore Bailly. Además de proyectos de arquitectura, Recetas Urbanas escriben artículos y participa en diferentes medios docentes y culturales (conferencias, workshops, exposiciones, etc.).

Proyectos (selección)

2008 Centro Convivencial en poblado chabolista “Penamoa”. La Coruña, España.
2007 Rehabilitación de Poblado Chabolista en “As Rañas”. La Coruña.
Corte de Carretera. El Cotillo, Fuerteventura. Proyecto en el territorio.
Viviendas ilegales contratadas en cubiertas comunitarias.
2006 35 viviendas para jóvenes en alquiler. Basauri, España.
2005 Edificio desmontable. Viviendas unipersonales. Ocupación de solar. Barcelona.
Prótesis institucional. Ampliación del Centro Arte contemporáneo de Castellón. ESPAI, España.
2004 Apertura de solares con equipamiento público. Sevilla, España.

Democracia

www.democracia.com
Madrid, 1970.

Viven y trabajan en Madrid.

Equipo de trabajo compuesto por Iván López y Pablo España que aborda la práctica artística centrada en la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. Su interés está en la intervención del ámbito social a través de planteamientos comprometidos con lo real. No entienden el ámbito urbano como un espacio para el consenso sino para el conflicto, o al menos para intentar su escenificación. Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (*No Futuro, Madrid Abierto 2008, Creador de Dueños*). Fueron fundadores y miembros del colectivo *El Perro* (1989-2006).

Exposiciones individuales (selección)

2009 *Subtextos*. Intervención en el espacio público. Cartagena, España.
Welfare State. Roodkapje, Rotterdam, Holanda.
2008 *Welfare State*. Prometeo gallery-Chiesa di San Matteo, Lucca, Italia.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *Undergentryficaction*. Centro Cultural de España, Santo Domingo. República Dominicana.
X Bienal de La Habana. La Habana, Cuba.
Cidades do mar / Cidades imaginarias. Instituto Cervantes, Salvador de Bahia, Brasil.
Repeat All. Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo, Brasil.
2008 Taipei Biennial, Taiwan.
The Promised Land. Chelsea Art Museum, Nueva York, USA.
Everstill. Casa Museo Federico Garcia Lorca, Granada, España.
Undergentryficaction. LP Projects, Nueva York, USA.
2007 10th Istanbul Biennial, Turquía.
Entresijos y Gallinejas, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona.
2006 *Slums*, Neue Galerie, Graz, Austria.

Luisa Espino

Madrid, 1980.

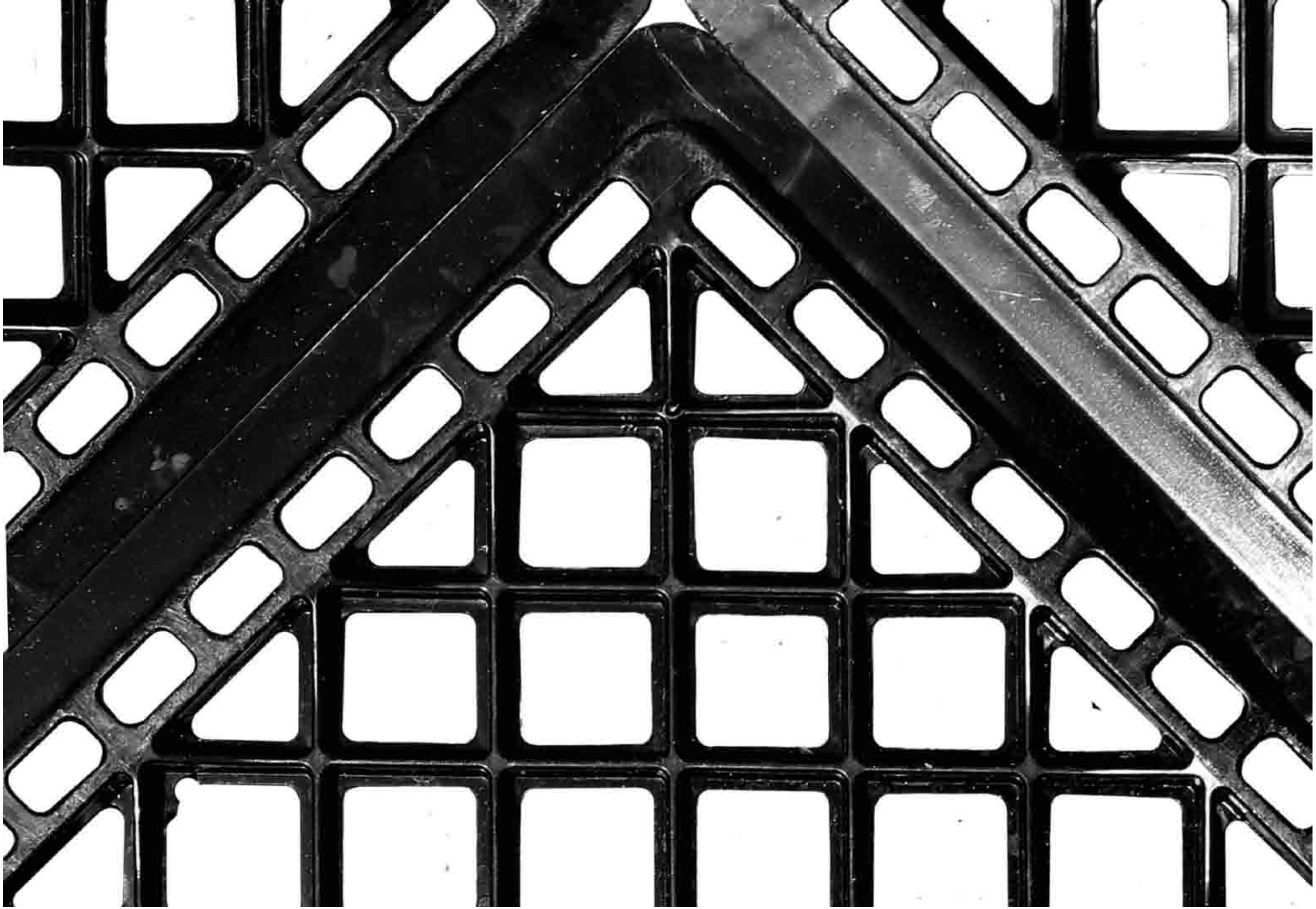
Vive y trabaja en Sevilla

Realizó la licenciatura de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid donde está desarrollando su trabajo de investigación doctoral sobre las transformaciones de la ciudad contemporánea en el Departamento de Arte III (Contemporáneo). Ha realizado programas pedagógicos en los museos Reina Sofía de Madrid y Miami Art Central (Florida).
Entre 2004 y 2006 estuvo becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores (MAEC - AECID) en el Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana de Miami (CCE) llevando a cabo distintas actividades y proyectos de gestión cultural.
Entre 2006 y 2008 ha desempeñado funciones de coordinación en la Galería Elba Benítez (Madrid).
En la actualidad vive y trabaja en Sevilla coordinando distintas exposiciones en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC - Sevilla): *Stephen Prina: La Segunda Frase de Todo lo que Leo eres Tú; Jesús Palomino: 20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar;* y *Máquinas de Mirar o cómo se originan las imágenes,* son algunas de ellas. *PROYECTO HABITAR. Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados* es su primer proyecto curatorial.

EMBAJADA DE ESPAÑA EN URUGUAY
Centro Cultural de España en Montevideo

Directora | Hortensia Campanella
Directora de exposiciones y medios audiovisuales | Patricia Bentancur
Gestión Cultural | Paola Gallo
Producción | Eduardo Saavedra
Diseño | Alejandro Schmidt
Dirección de montaje | Daniel Rial
Coordinación técnica | Pablo Améndola

Centro Cultural de España en Montevideo
Dirección : Rincón 629
Montevideo
Uruguay
C.P. 11000
Teléfonos:(+598 2) 9152250
www.cce.org.uy
informacion@cce.org.uy



Gean Moreno

Nueva York, 1972.

Vive y trabaja en Miami

Licenciado en filosofía. Ha expuesto su obra internacionalmente desde el 2000, y ha colaborado con ensayos en catálogos y revistas de arte y cultura. En el 2008, funda [NAME] Publications, un proyecto dedicado a libros de artistas y diseñadores experimentales.

Exposiciones individuales (selección)

2009 *Archipelago*. Fundación SaludArte, Miami, USA
2007 Gean Moreno/Jennifer Rochlin, Intitute of Visual Art, Milwaukee.
2004 *Black Zodiac*, Fundación Cuarto Nivel Arte Contemporáneo, Bogotá.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 Convention, MoCA, North Miami, USA.
Second Look (at the Surface), Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis, Bregenz, Austria.
2007 *BoysCraft*, Haifa Museum, Haifa, Israel.
Harry Smith Anthology Remixed, Alt. Gallery, Newcastle Upon Tyne, UK.
Sensoria Festival, Sheffield; Centre of Contemporary Art, Glasgow.
Cintas Foundation Award Finalists, Frost Art Museum, Miami, USA.
The Dams 2, Universidad del Sagrado Corazon de Puerto Rico, San Juan.
2006 *Situación*, (con Danilo Dueñas) Camarte, Bogotá.
Small Painting Show, Ulrich Museum, Wichita, USA.
2005 MoCA and Miami, MoCA, North Miami, USA.
Hanging by a Thread, The Moore Space, Miami, USA.
2003 10 Floridians, MAC, Miami, USA (selección de Ivo Mesquita).

Luis Oreggioni

Montevideo, 1965.

Vive y trabaja en Montevideo.

Arquitecto, investigador y docente. Ha participado en numerosas experiencias didácticas entre otras como Profesor Adjunto Efectivo del Taller Scheps, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, donde es asistente académico del Decano desde 2009. Es co-organizador del Ciclo Amplificador, del ciclo de presentaciones sobre arquitectura BLAg, y la publicación Dínamo. Ha sido profesor adjunto de: "Desvelando Lo Público", Seminario-Taller del arquitecto Juan Herreros y del artista Antoni Muntadas en 2005 y del Taller de Eleni Gigantes en el Tercer Seminario Montevideo en el 2000. Ha desarrollado dentro de la Universidad de la República Facultad de Arquitectura, el trabajo de investigación y la publicación viviendo vivienda (Montevideo, Zona Editorial, 2010) con la colaboración de Laura Laguarda, el psicólogo Jorge Larroca, y 4 equipos de estudiantes. Como arquitecto es socio desde 1996 de fyo arquitectos y de diversos espacios de colaboración profesional

Proyectos (selección)
2009-2010 Casa Ernesto Ormaechea.
2009 Stand de Uruguay. Expo Shanghai. Concurso.
Edificio Puerta en Cabo Polonio e intervenciones paisajísticas, Área Protegida. Concurso, Tercer lugar en la calificación del proyecto.
2003-4.Casa Guyunusa. Tio Tom. Punta del Este.
2003 CASAS I/E. Proyecto de Sistema de casas de madera. Mención en Maison Bois. Angers, Francia. Concurso
1999-2000. Reciclaje Durazno. 5 viviendas. Muestra Obra Realizada
1996-2001. Soc. Arquitectos del Uruguay. Mención.
1998. Memorial de los Detenidos Desaparecidos, y Parque Vaz Ferreira. Concurso, Segundo Premio.

Ernesto Oroza

www.oroza.net
La Habana, 1968.

Vive y trabaja en Miami

Graduado en el Instituto Superior de Diseño de la Habana. Oroza es autor del libro *Objets Réinventés*. *La création populaire à Cuba* (París, 2002) y de *Rikimbili, ou la désobéissance technologuique* (St. Ettiene, 2009). Ha sido profesor invitado en Les Ateliers, Ecole Nationale Superieure de Creation Industrielle (ENSCI) de París (1998 y 2006), y profesor del Instituto Politécnico de Diseño de la Habana entre 1995 y 2000.

Exposiciones individuales (selección)

2009 *Archipelago*. Fundación SaludArte, Miami, USA
2007 *Arquitectura*. Salle Zero, French Alliance, La Habana, Cuba.
2005 *Documental Decorativo.* Ludwig Foundation. La Habana, Cuba.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *Cuba! Art and History*, from 1868 to today. Groninger Museum, Países Bajos.
2008 *Nowhere-Now Here*. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijon. España.
Cintas Foundation Award Finalists, Frost Art Museum, Miami, USA
2007 *Sujetos Invisibles*. Museo Rufino Tamayo. Mexico.
Combo #4: lo que las imágenes 2006 *Desobediencia Tecnológica*. Fourth Saint-Etienne International Design Biennial, Saint-Etienne, Francia.
2005 *SAFE: Design Takes On Risk*. The Museum of Modern Art. MoMA. Nueva York. USA.
2003 *ALEHOP! Dissenys, Enginys i Remeis*. Institut de cultura La Virreina, Barcelona, España.

Juan Carlos Robles

Sevilla, 1962.

Vive y trabaja en Sevilla

Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de pintura, se ha especializado en fotografía y vídeo con estudios como el Intensive Video Workshop en Nueva York University. Elabora un discurso particular sobre la construcción del sujeto/individuo y la ciudad pero fácilmente extrapolable a cualquier otro lugar.

Exposiciones individuales (selección)

2007 *Fragmentos urbanos*. Sala Verónicas, Murcia, España.
2005 *Travelling City and more…* Centro de Cultura Antiguo Instituto, Sala 1, Gijón, España.
2003 *Puntos de Deriva. El viaje Estático*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.
La Caja Negra. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, España.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *El sur de nuevo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2008 *Paraisos Indefinidos*. Centro Fotográfico, Universidad de Salamanca, España.
2007 *Repertorios fotográficos en Andalucía*. Instituto Cervantes de Beijing, China.
2006 Nuevas adquisiciones de la colección, Arte Contemporáneo español, Museo Patio Herreriano, Valladolid.
2004 *Fragmentos: Arte del XX al XXI*. Centro Cultural de la Villa, Madrid.
2003 *Extrañamientos, este lugar desconocido*. Sala de exposiciones Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid.
Art in General's. 5th Annual video Marathon, Nueva York.
Monocanal: Vídeo Español 1996-2002 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2000 *Trasvases*. Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., Centro Cultural de España, Lima, Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires.
1997 *Introversions, Aspectes de la col·lecciò*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona.
1994 *Anys 90, Distància Zero*, Centre d' Art Santa Mònica, Barcelona.

Todo por la Praxis

www.todoporlapraxis.es

Viven y trabajan en Madrid.

Colectivo interdisciplinar formado por Rafa Turnes, Luís Díaz, Luis Martín, Marcos Godoy, Javier Blanco, Pablo Galán, Francisco Gil, Diego Peris, Paco Galvez y Fabian Acosta. Constituido en 1999, Todo por la Praxis se define como un Laboratorio productor-amplificador de proyectos estéticos de resistencia cultural, un equipo que ofrece herramientas para la intervención sobre el espacio público urbano, siempre con el objetivo de crear una praxis activista y de oposición.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 Muestra de Artes Visuales Injuve. Circulo de Bellas Artes, Madrid.
2008 *Madrid Abierto 08*.

Proyectos (selección)

2009 *Street Games*. Instalaciones deportivas Distrito Centro, Madrid
Matrioska Home. Solución habitacional para la pernoctancia de personas Sin hogar.
2008 *Speculator*. Valla publicitaria. Madrid Abierto.
Empty Word. Agencia inmobiliaria de vivienda vacía desocupada.
Anti-triball. Contracampaña y concurso de carteles. Madrid.
Tempory Space: Reciclando Solares, Madrid.
Sin Estado: La cañada es Real.
2007 *GetoSur*. Diseño de pegatinas. Intervención en el Metro de Madrid.
Mausoleo. Pegatinas-Intervención en el Museo Reina Sofía, Madrid.

PROYECTO HABITAR. Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados.
Centro Cultural Español en Miami, del 16 de octubre al 25 de noviembre de 2009 ; Centro Cultural de España en México, del 10 de diciembre de 2009 al 24 de enero de 2010; Centro Cultural de España en Montevideo, del 11 de febrero al 10 de abril del 2010.

PROYECTO HABITAR:
Curadora: Luisa Espino
Coordinación de la publicación: Luisa Espino, Gean Moreno, Ernesto Oroza
Diseño gráfico: National Graphic
Este proyecto ha sido producido en el Centro Cultural Español en Miami. Proyecto itinerante México - Montevideo

Agradecimientos: a todos los artistas que han hecho posible la exposición y su publicación, a los equipos del Centro Cultural Español en Miami, el Centro Cultural de España en México y el Centro Cultural de España en Montevideo, así como a Lucho Oreggioni, Fernando Miranda, Antonio Espino, Pilar de la Peña, Magda Anglès, Ana (Torolab), Alice Attout y Luca Stasi (Recetas Urbanas)

EMBAJADA DE ESPAÑA EN URUGUAY

aecid CENTRO CULTURAL

cce centro cultural de españa montevideo

ccemiami centro cultural español

Este periódico se publica con motivo de la celebración de la exposición:
PROYECTO HABITAR. Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados.
Centro Cultural Español de Miami, del 16 de octubre al 25 de noviembre de 2009;
Centro Cultural de España en México, del 10 de diciembre de 2009 al 24 de enero de 2010;
Centro Cultural de España en Montevideo, del 11 de febrero al 10 de abril de 2010.

Del 11 de febrero al 10 de abril de 2010