

# Cartografias Artísticas e Territórios Poéticos

organização Lilian Amaral

# Cartografias Artísticas e Territórios Poéticos

organização Lilian Amaral





**GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**

Governador  
Secretário da Cultura

**Geraldo Alckmin**  
**Marcelo Mattos Araújo**



**FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA**


Diretor Presidente  
Chefe de Gabinete da Presidência  
Diretora do Centro Brasileiro de  
Estudos da América Latina  
Diretor de Atividades Culturais  
Diretor Administrativo e Financeiro

**João Batista de Andrade**  
**Irineu Ferraz Carvalho**  
**Profa. Dra. Marília Franco**  
**Luís Avelima**  
**Felipe Pinheiro**

#### CONSELHO CURADOR

Presidente	Almino Monteiro Álvares Affonso
Secretário da Cultura	Marcelo Mattos Araújo
Secretário de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia e Inovação	Márcio França
Reitor da USP	Marco Antonio Zago
Reitor da Unicamp	José Tadeu Jorge
Reitor da Unesp	Julio Cezar Durigan
Presidente da Fapesp	José Goldemberg
Reitor da Faculdade Zumbi dos Palmares	José Vicente
Presidente da Academia Paulista de Letras Jurídicas	Ruy Martins Altenfelder Silva

**Fevereiro 2016**

Editora Executiva:  Leonor Amarante

Projeto Gráfico:  Everton Santana



# Cartografias Artísticas e Territórios Poéticos

organização Lilian Amaral

São Paulo  
2016

C316

Cartografias artísticas e territórios poéticos [recurso eletrônico] / organizadora Lilian Amaral. – São Paulo : Fundação Memorial da América Latina, 2015.

326 p. ; il.

Edição em português e espanhol

ISBN978-85-8201-011-2 (pdf)

1. Arte. 2. Arte Contemporânea. 3. Educação. I. Amaral, Lilian, org.

CDD-709

# Sumário

Memória digital JoãoBatistadeAndrade.....	10
Breves notas da organizadora e agradecimentos Lilian Amaral.....	12
Apresentação: O entusiasmo pela arte Oscar D'Ambrosio.....	15
O museu é o mundo. Arte contemporânea, cotidiano urbano e transformação do patrimônio cultural. Lilian Amaral.....	19
Ressonância cibernética e os lugares de memória Cleomar Rocha.....	49
Deambulaci3n, neocartografía y relato como generadoras de sentido Antonio R. Montesinos.....	58
Cartografía sonora: observatorio de la transformacion urbana del sonido Josep Cerdà.....	90
Ações e Iniciativas culturais de Resistência. O movimento cidadão “Salvem El Cabanyal” na defesa do patrimônio histórico Emílio Martinez e Bia Santos.....	122
El lugar inquieto. Arte y ciudad en la red. Visibilizar y re-significar el tras-lugar Liliana Fracasso.....	149
La educaci3n patrimonial: de la rentabilidad social a la rentabilidad identitaria Olaia Fontal Merillas.....	180
Vou me jogar nesta rede! As redes de educadores em museus do Brasil Manuelina Maria Duarte Cândido.....	197
Memorias caminadas: tránsitos y trayectorias colaborativas entre los observato- rios de lo patrimoniable en Colombia Francisco Cabanzo.....	214

Educação patrimonial: algumas diretrizes conceituais	
Sônia Regina Rampim Florêncio.....	256
Educação Museal: Caminhos e Possibilidades	
Cinthia Maria Rodrigues Oliveira.....	269
Educação e prática arqueológica: Relação entre objetos, pessoas e espaços	
Camila Azevedo de Moraes Wichers .....	280
Tecendo Redes e Miradas de Afetos.	
Experiências colaborativas em contextos e redes iberoamericanas.	
Lilian Amaral e Sissy Eiko.....	301

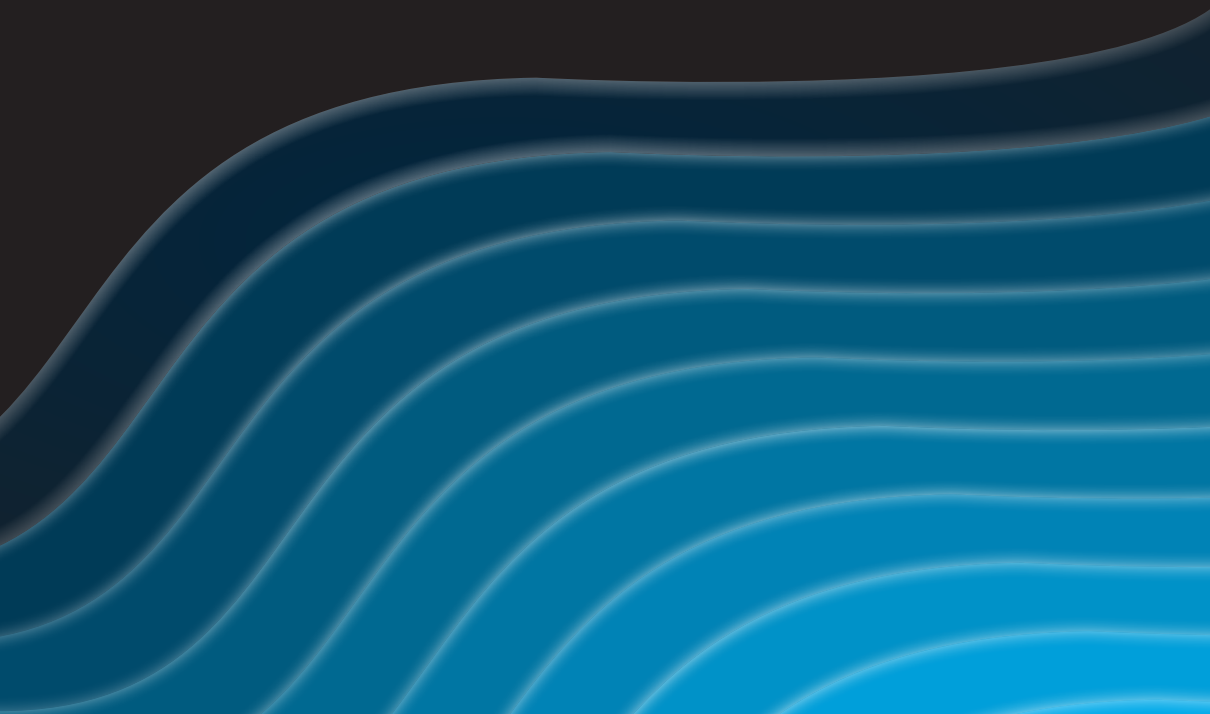
## ENSAIOS VISUAIS

Rastros das Jornadas: jPorto Alegre (junho/2013 em abril/2014) + Rastros #SP (2013 / 2014)	
Eber Marzulo e Lilian Amaral.....	329
Corpografia	
Angela Barbour e Lilian Amaral.....	333

# Memória digital

João Batista de Andrade

Cineasta, escritor e presidente da Fundação Memorial da América Latina.





*As jornadas de junho de 2013 continuam reverberando. Naquele mês milhões de pessoas tomaram as ruas do país para protestar e exigir mudanças. Protestavam contra o quê? Quais mudanças exigiam? Essas são questões cujas respostas permanecem difusas até hoje. E germinam. Em setembro desse mesmo ano lancei “Confinados, memórias de um tempo sem saída”, romance que havia escrito alguns anos antes. Pelo visto estava sintonizado com o espírito do tempo: o livro narrava os labirintos nos quais adentravam vários personagens que estavam confinados em suas casas com medo, pois a cidade estava tomada pela violência e pela convulsão social.*

*Alguns meses depois, em junho de 2014, a partir da Barra Funda, bairro onde se encontra o Memorial, um pequeno grupo saía às ruas em busca de vestígios das manifestações reais. Interessavam pichações nas paredes descascadas, rotos lambe-lambes, palavras de ordem rabiscadas às pressas em fachadas, orelhões vincados, viadutos tomadas por escrituras urbanas. “Rastros ainda pulsantes”, nas palavras da professora Lilian Amaral, “sinais que pudessem ativar o imaginário acerca dos espaços da memória”.*

*Esse grupo, autodenominado R.U.A: Realidade Urbana Aumentada, usava os mesmos dispositivos dos manifestantes de um ano antes: câmeras do celular, difusão instantânea de sons, imagens e textos nas redes sociais. Lembravam meus bons tempos de documentarista, quando mergulhava no povo com minha câmera como peixe n’água. Os artistas do R.U.A não só registravam, eram performáticos, dançavam. Mais tarde iriam sobrepor as imagens resultantes aos registros das próprias jornadas de junho de 2013. A partir daí formaram “um palimpsesto da memória e do espaço público”, na boa tradição da vídeo-arte brasileira.*

*Processo semelhante se deu em Porto Alegre. E na Colômbia. E na Espanha. Todas as inquietas pessoas envolvidas estavam ligadas entre si por meio de um grupo internacional de pesquisa sobre a convergência entre arte, ciência e tecnologia e da instigante mistura das várias linguagens artísticas, fenômeno que observamos atualmente nos palcos, galerias, telas e especialmente nas ruas. Eram pessoas da prática e da reflexão, pois encontros discutiam o mundo fluído e poroso com o qual se depararam.*

*Esses artistas/pensadores peripatéticos debateram entre si, escreveram relatórios e artigos. Agora estão lançando este livro em pdf para ser lido em plataformas digitais, com remissão a links de vídeos. Sob o lírico título “Cartografias Artísticas e Territórios Poéticos”, ele é mais um passo instigante de um processo infindo e, quem sabe, infinito.*

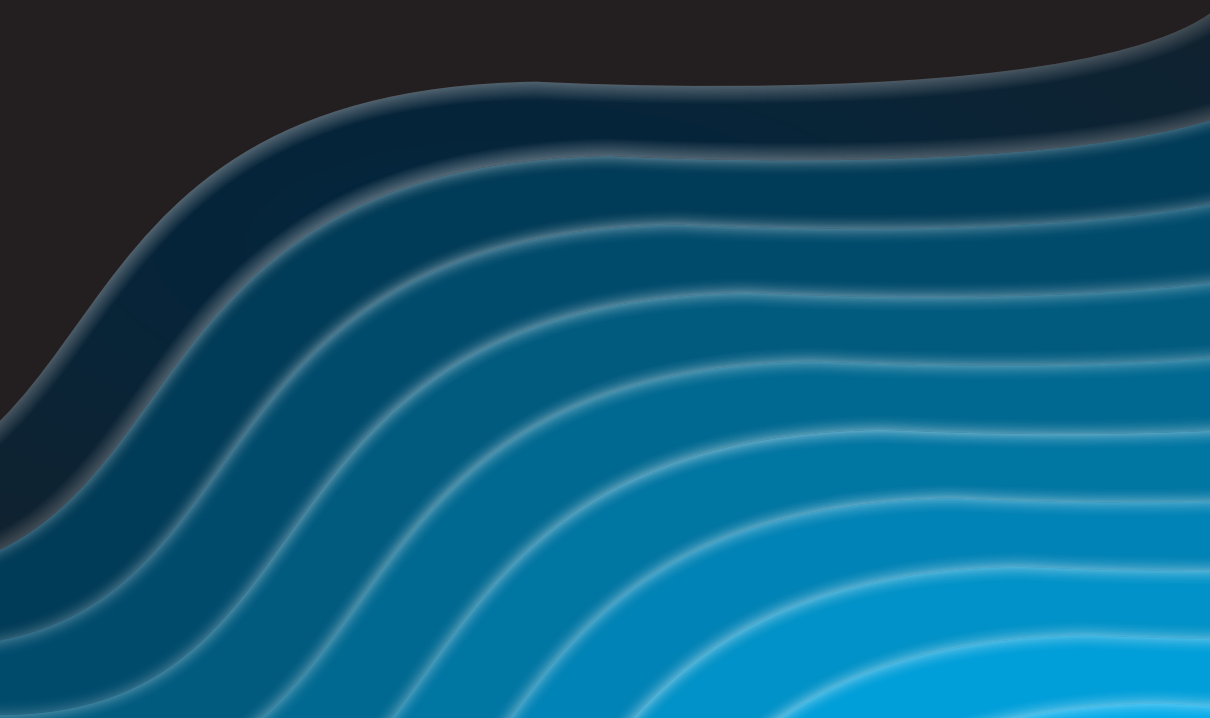
*Coube ao Memorial, associado a um feixe de instituições, de intelectuais, artistas e estudantes, estalar o big bang original a partir do qual um universo em expansão se formou. Se o mundo é um museu vivo, é muito bem vindo não só o livro ora lançado pelo Memorial, mas esse movimento que se volta para o cotidiano urbano de modo tão criativo em busca do tempo perdido e da ressignificação do nosso riquíssimo patrimônio cultural.*

*João Batista de Andrade*

# Introdução: Breves notas da organizadora

Lilian Amaral

Concepção e organização do livro



## **Conceitos norteadores**

A presente publicação propõe diálogos a partir de idéias em torno das **Cartografias artísticas e culturais** - sensibilidade e tecnicidade e complementa-se com noções de **Cartografia social**. Propõe pensar o mundo como um “museu” articulador do passado e do futuro, isto é, de memória e experimentação, por meio da criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas; um museu “explorador” do que no passado há de vozes excluídas, de alteridade e “resíduos”, de memórias esquecidas. Ao estabelecermos uma aproximação entre museu e cidade, a cartografia social e cultural pode converter-se em lugar onde se encontrem e dialoguem as múltiplas narrativas e as diversas temporalidades do mundo.<sup>1</sup>

Engendra os seguintes campos:

- 1. Cartografias Artísticas , Sociais.**
- 2. Territórios Poéticos, Políticos.**
- 3. Patrimônio Cultural em Perspectiva Relacional .**

## **Contexto cartográfico como metodologia e práxis**

Cartografia social é a experiência desenvolvida no território mapeado, baseado na capacidade de acionar leituras e interpretações de realidades sociais por meio de práticas culturais, artísticas e educativas que articulam o âmbito investigativo e corporal através do mapeamento, observação e percepção do território.

A cartografia se converte em uma representação artística da realidade que trabalha com o movimento e mudança. A cartografia social cria fluxos entre o visível e invisível, é um mapa de experimentação e de interpretação da realidade diária que opera simultaneamente em um campo local e global, real e virtual.

O mapeamento é uma forma de apropriação e interpretação do território e esta apropriação pode ser física, mental ou sensorial. Não postulamos aqui um mapeamento científico, preciso e inequívoco, mas um mapeamento aberto, abstrato e flexível. Mapeamento de um território que se faz por meio de uma experiência física ou sensorial.

Os mapas de sons, cheiros, sentimentos, sensações, estados de espírito, sonhos são tão necessários de serem realizados quanto os topográficos.

cos, de estradas e redes de comunicação. Como nos propõe Merleau-Ponty, não se trata de proporcionar mais informação, mas o que realmente se faz necessário é deixar o testemunho. E este testemunho é o que pretendem os artigos compilados na presente publicação, estas ações artísticas, educativas e culturais que configuram as cartografias sociais.

## Agradecimentos

Este projeto editorial tem sua origem em pesquisas desenvolvidas em dois estágios pós-doutorais; o primeiro realizado junto ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo o qual desdobra-se em articulações no território da Barra Funda e amplia o campo investigativo e de extroversão em direção à Fundação Memorial da América Latina | Galeria Marta Traba e CBEAL. O segundo decorre de sinergias junto ao PPG em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG, onde instaura, com apoio da Capes | PNPd, diálogos entre pesquisadores, artistas e instituições, por meio da co-pesquisa e criação de uma plataforma de trabalho colaborativo no âmbito da Arte e da Cultura Urbana Contemporânea, conectando Grupos de Pesquisa em Arte e Narrativas Hipertextuais do Brasil, América Latina e Europa.

A todas estas instituições manifesto meu agradecimento, assim como a seus gestores, pesquisadores, colaboradores, aos quais somam-se os Grupos de Pesquisa GIIP- Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia do IA/UNESP, O Meda Lab da UFG, o GPIT – Grupo de Pesquisa Identidade e Território da FAU/UFRGS em contexto nacional, o BR :: AC – Barcelona Recerca Art y Creació, da Universidade de Barcelona, o Observatório de Educação Patrimonial | Rede Internacional de Educação Patrimonial | Instituto de Patrimonio Cultural e as Universidades Politécnica de Valência, Universidade de Valladolid | Espanha, assim como a Universidade Antonio Nariño | Colômbia e, por fim, as Universidade de Buenos Aires | Argentina e UDELAR | IENBA | Uruguai, organizadores do NHT – Narrativas Hipertextuais.

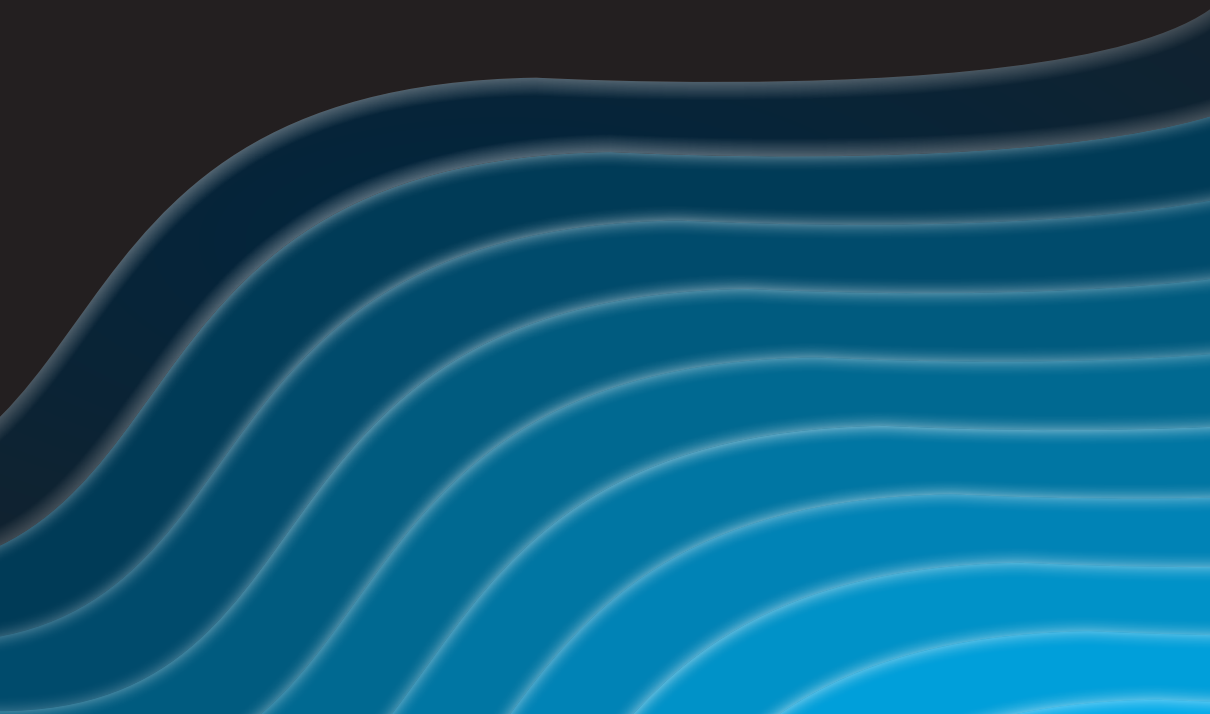
## Notas

[1]Barbero, Jesús Martín. Cartografias Culturales: de la sensibilidad y la tecnicidad. Material compilado a partir de diversos artigos escritos pelo autor e utilizado como referências no curso apresentado junto ao PPG na ECA/USP em 2008.

# Apresentação: O entusiasmo pela arte

Oscar D'Ambrosio

Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, integra a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA – Seção Brasil).



Este livro reúne vasto material que aponta para algumas reflexões sobre a ocupação do espaço e sobre o próprio significado da arte em suas mais diversas manifestações. Tão importante como aquilo que é feito é a reflexão sobre como isso é pensado. Assim, diversas ciências, como a geografia, e manifestações artísticas vão se inter cruzando.

A grande questão ao se conhecer o material está em entender o que significa ser artista ao longo do tempo e ainda mais no século XXI. Será aquele que cria? O que devaneia com a cabeça na lua? O idealista com os pés nas nuvens? O sonhador? O visionário? O maker? O fazedor? O entusiasta?

Muitos já se debruçaram sobre essas questões e inúmeros as consideraram. Platão (428 – 348 a. C.) , por exemplo, acreditava que arte, em qualquer uma de suas manifestações, era inútil, pois seria apenas uma imitação do real, não atingindo o mundo das essências. Por isso, os artistas não habitariam a sua República ideal. Aristóteles (383 – 322 a.C.) pensava o contrário. Para ele, a arte consistia em uma desconstrução do real que permitia ao ser humano visualizar o que estava além das aparências dos objetos e sentimentos.

Horácio (65 a.C. – 8), em Roma, via a arte como uma forma de educar e divertir os mais jovens. Haveria então uma função prática e pedagógica. Nos trabalhos deste volume, o mesmo ocorre. Cada criação aponta justamente para diversos projetos e programas de contato com o mundo que trazem um aprender diferenciado.

No século XIX, no romantismo, poetas como Lord Byron (1788 – 1824) e Álvares de Azevedo (1831-1852) acreditavam que deveriam desnudar a sua alma em versos, recheando-os de emotividade e material biográfico. O artista via-se maior do que o mundo, expressando na arte todos os seus desejos e sentimentos. Neste volume, elementos biográficos permeiam pesquisas visuais com maior ou menor relevância.

Em fins do século XIX e início do XX, a arte passou a buscar a chave da objetividade. A maior preocupação é a metalinguagem. Isso significa que os poetas refletem sobre o que é e para que serve o ato de ser artista. Mallarmé (1842 – 1898) e Machado de Assis (1839 – 1909), entre muitos outros, não desejam imitar o real, educar, divertir ou emocionar. Querem multiplicar dúvidas, perguntando qual é a função da arte. E a metalinguagem ocupa estas páginas em diversos projetos, nos quais a vaidade individual cede espaço ao coletivo.



Poetas como Goethe (1749 – 1832) e filósofos como Ortega y Gasset (1883 – 1955) acreditam que a arte é um sinfronismo, ou seja, uma coincidência espiritual entre homens de mesma época ou de épocas diferentes. Os textos clássicos conseguiriam assim eliminar barreiras de tempo ou do espaço. O desafio não é fácil, ainda mais hoje, quando parece que tudo já foi criado.

O historiador holandês John Huizinga (1872 – 1945) vê a arte como um jogo em busca da beleza estética, em que um conjunto de imagens e adivinhações desafia o fruidor. Isso ocorre nas cantigas de amor provençais, verdadeiros enigmas erótico-poéticos, nos desafios entre trovadores populares ou nas novelas policiais em que a engenhosidade é usada para esconder, até o último instante o culpado de um assassinato. E quanta atividade lúdica neste volume... Aparece com maior ou menor intensidade filosófica de acordo com o criador e com as suas intenções.

Um ponto de contato entre as cartografias e os territórios poéticos e esta nossa viagem proposta pelo significado da arte ao longo do tempo está no inconformismo com o mundo cotidiano. Historicamente autores como Thomas Morus (1480 – 1535), George Orwell (1903 – 1950), Julio Verne (1828 – 1905) e H. G. Wells (1866 – 1946) já encontravam na arte uma forma de fuga da realidade que os oprime.

Morus cria uma utopia, lugar ideal, enquanto Orwell, em 1984, descreve uma distopia, local pior do que o presente, imaginado para criticar o mundo circundante. Verne e Wells preferem a evasão para o futuro, mostrando, via ficção, a que estágio é possível chegar. Há até fugas verticais, como no misticismo representado por Santa Teresa de Ávila (1515 – 1582), em *Castelo interior*, e São João da Cruz (1542 – 1591), em *A noite escura da alma*.

Sartre (1905 – 1980), como boa parte dos trabalhos deste volume, vê a arte como compromisso. As palavras deveriam ser como armas. Usadas em prol de uma militância definida, teriam uma imensa responsabilidade social perante os contemporâneos defendendo uma raça, causa ou classe. A arte precisaria, para o filósofo francês, ser engajada, vinculada a claras posições ideológicas, numa visão de certo ponto de vista otimista, idealista e ingênua, pois acreditar-se-ia que a arte poderia alterar os rumos da sociedade.

Existem ainda os que admitem criar por uma certa ânsia de imortalidade. Vicente Huidobro (1893 – 1948) chega a firmar que “o homem

é um pequeno Deus”, enquanto o crítico literário Raul H. Castagnino acredita que o homem e Deus podem se encontrar de três maneiras: no êxtase sexual, na criação artística e na morte.

O artista seria, em síntese, em todas essas visões, de uma forma ou de outra, um fino e admirável maker. Exercita talvez a expressão mais completa do ser humano. Age de forma dinâmica e individual. Toma a vida como ponto de partida e, ao explorar a própria inteligência, afetividade, razão e sentimento, cria obras cujo valor pode ou não ser sancionado pela posteridade.

Se houver essa aprovação a longo prazo, a perenidade de uma obra ou autor permanece na memória do público. Se a repercussão não acontecer, a arte em si mesma, como conjunto, prossegue, tirando do mundo concreto as abstratas reflexões que permitem ao ser humano conviver de maneira mais rica com a realidade que o cerca.

Assim, as cartografias e os territórios poéticos deste livro permitem um mergulho no que artistas do século XXI estão fazendo com variados meios numa jornada simbólica pelo mundo que acreditamos ser real. Lendo estas páginas convivemos entre as distâncias daquilo que vemos e do que gostaríamos de ver e também com as frustrações entre aquilo que artistas criam e o que provavelmente eles efetivamente gostariam de criar.

Parece ser pouco? Certamente não. Afinal é a arte que torna todo impossível possível pelo seu poder de nos encantar, transformar e nos entusiasmar, entendendo este último verbo no seu sentido etimológico grego de “estar possuído por um deus”, seja do vinho, da arte ou do próprio prazer da existência.

# O museu é o mundo. Arte contemporânea, cotidiano urbano e transformação do patrimonio cultural.

Lilian Amaral

Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/Universidade Complutense de Madrid, Pós-Doutora em Arte e Cultura Visual UFG/Bolsa CAPES PNPd. Media Lab / UFG

## Resumo

O presente artigo estabelece diálogo entre investigações e práticas culturais baseadas em cartografias artísticas e sociais em contexto ibero americano. Parte de uma perspectiva colaborativa, processual e transdisciplinar que se vincula a novas concepções do patrimônio cultural. Opera com as concepções de Cartografias Culturais – da sensibilidade e a tecnicidade, que se complementam com as noções de Cartografias Sociais. Propomos pensar o mundo como um “museu” articulador de pasado e futuro, isto é, de memória com experimentação por meio da criatividade social, a ação coletiva e as práticas artísticas; de um museu que explore o que no passado há de vozes excluídas, de alteridades e “resíduos”, de memórias esquecidas. Estabelecendo-se uma aproximação entre museu e cidade, as cartografias sociais e culturais podem se converter em lugares onde se encontrem e dialoguem as múltiplas narrativas e as diversas temporalidades do mundo.

## Palavras-chave

Museu, cartografias sociais, experimentação, práticas artísticas, patrimônio cultural.

## Introdução

Na contramão à tendência conservadora e da tentação apocalíptica do fatalismo, sem, contudo, desconhecer tudo o que de diagnóstico há em ambas atitudes, que se configura atualmente um modelo de política cultural que busca fazer do museu um lugar não de apaziguamento, mas de potencialização, de mobilização e estremecimento, de choque, como diria Walter Benjamin, da memória. A possibilidade de que o museu chegue a ser isto, vai demandar que o museu opere com a nova experiência de temporalidade e que se concretiza no “sentimento de provisório” que experimentamos. Pois nessa sensação do provisório há tanto de valorização do instantâneo, curto, superficial, frívolo, como de genuína experiência de desvanecimento, de fugacidade, de fragmentação do mundo.

Propomos pensar o mundo inspirados pelas idéias de Jesús Martín-Barbero<sup>1</sup> como um “museu” articulador de passado e futuro, isto é, de memória com experimentação, de resistência contra a pretendida superioridade de umas culturas sobre outras com diálogo e negociação cultural por meio da criatividade social, a ação coletiva e as práticas artísticas. De um museu “perscrutador” do que no passado há de vozes excluídas, de alteridades e “resíduos”, de memórias esquecidas, de restos e desfeitos da história cuja potencialidade de descentrarmos nos vacina contra a pretensão de fazer do museu uma “totalidade expressiva” da história e da identidade nacional. Os desafios da nossa experiência pós moderna e culturalmente periférica fazem que o museu se resuma na necessidade de que seja transformado no espaço onde se encontrem e dialoguem as múltiplas narrativas do nacional, as memórias heterogêneas do latinoamericano e as diversas temporalidades do mundo.

O presente artigo trata de abordar uma visão do espaço urbano mediante conceitos de cartografia artístico-social e de mapificação que fazem referência à representação de processos dinâmicos do território baseados em informações multicamada, objetivando ordenar, transmitir, procesar e interpretar informação convertida em dado cultural. O projeto de pesquisa processual “Geopoética: Cartografia dos Sentidos. Laboratório Nômade” atua como observatório do território e das transformações urbanas em contextos iberoamericanos contemporâneos. Baseia-se na análise do ambiente multisensorial em zonas de tensão e

conflito, onde se tem produzido alterações bruscas de transformação urbana. Cada Cidade, bairro e rua tem um ambiente multisensorial diferencial que lhe é próprio e que vai se transformando e adaptando no tempo e no espaço. As transformações em um meio ambiente, natural ou cultural, resultam em mudanças no campo audiovisual, promovem a alteração das percepções subjetivas e coletivas, portanto, do patrimônio e do imaginário social.

O estudo das transformações urbanas e patrimoniais por meio da audiovisualidade / multisensorialidade, mediante sistemas de cartografia artística e social, vem sendo realizado conjuntamente e articula três distintos Grupos de Pesquisa – Educação e Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás / UFG, Faculdade de Artes Visuais | CNPq e Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes, junto al Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, o GIIP –Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergencia entre Arte, Ciência e Tecnología- do Instituto de Artes da UNESP e o Grupo de Pesquisa BR::AC –Barcelona, Recerca, Art i Creació- da Universidade de Barcelona, Espanha.

O projeto está centrado em análises dos ambientes sonoros como índices de transformações urbanas: o ambiente sonoro do bairro de Raval de Barcelona, Espanha e do bairro de Barra Funda, em São Paulo, Brasil. Em Barcelona, opera a partir das transformações urbanísticas e da repercussão social que se desenvolve a partir das novas migrações observadas nos últimos dez anos. A área de estudo centra-se no entorno da praça Salvador Seguí do bairro de Raval de Barcelona, onde está localizada a nova Fimoteca da Catalúnia. Em São Paulo a pesquisa está centrada na região onde localiza-se o Instituto de Artes da UNESP, entre os viadutos Pompéia, ao norte, o rio Tietê a leste, o viaduto Sumaré ao sul e a Fundação Memorial da América Latina a oeste.

Neste relato focamos experiências desenvolvidas nas cidades de Barcelona e São Paulo. A proposta se sustenta nos trabalhos de co-pesquisa realizadas na disciplina “Tópicos Especiais em Arte e Visualidades: Cartografias e Territórios Poéticos” ministradas por esta pesquisadora na Universidade Federal de Goiás junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, onde desenvolveu-se a pesquisa Pós-Doutoral “Geopoética: Cartografias dos Sentidos. Laboratorio Nómade”, com a qual operamos mediante as concepções de nomadismos, cartografias artísticas e sociais, intervenção e patrimônio cultural. No âmbito da pes-

quisa promoveu-se um Seminário Internacional contando com a participação de pesquisadores da Argentina (Martin Groisman | UBA), Itália | Colombia (Liliana Fracasso | UAM), Espanha (Josep Cerdá | UB, Antonio Montesinos e Fabiana Santos | UPV), além do Brasil (Eber Marzulo | GPIT URGS), 2014.

As atuais pesquisas são reverberações e conectam-se ao projeto de pesquisa realizado junto ao GIIP e à “Linha de Pesquisa Arte e MediaCity | Proyecto R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada”, que coordenamos (<http://youtu.be/ly-qGEgQNtE>). A estas experiências, somam-se as do “Laboratório do Caos”, desenvolvidas na Licenciatura de Belas Artes da Universidade de Barcelona e na disciplina “Paisagem Sonora e Espaços de Ressonância” do Master Oficial de Criação Artística, como também, nas experiências realizadas na disciplina “Instalação Sonora” do Master em Arte Sonora da Universidad de Barcelona, coordenadas pelo artista sonoro e pesquisador Josep Cerdá. A partir destas experiências acadêmicas, organizamos conjuntamente o Workshop Internacional MAD – RUA, no contexto da Mostra Zonas de Compensação / R.U.A. Realidade Urbana Aumentada, que se realizou em São Paulo, em Maio de 2013, sob coordenação conjunta de Rosangella Leotte, esta pesquisadora e Josep Cerdá, como parte de nossos estudos Pós-Doutorais “Arqueología da R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada”, 2011 / 2013.

### **Geopoética: Cartografia dos Sentidos. Cartografias artístico-sociais em contextos urbanos inter e multiculturais ibero americanos.**

Os mapas tem desempenhado um papel fundamental na historia da humanidade, tendo-se convertido em uma ferramenta privilegiada no processo de construção de representações do mundo e têm constituído uma fonte de controle do espaço e do tempo. O mapa, como o conhecemos hoje, tomou sua forma atual no Renascimento, com a aparição da perspectiva linear a partir da qual o olho adquiriu uma posição cada vez mais relevante graças à sua capacidade de observar tudo desde cima, em uma posição distante e elevada a partir da qual pode-se dominar o que acontece embaixo. Os mapas estão estreitamente articulados à historia da modernidade e ao nascimento do Estado-nação, entendido como um “ente de poder territorial, o qual se media segundo a extensão de seu território e segundo as aquisições ou perdas territoriais”.



Face à crescente importância dos mapas e à sua relação de proximidade com as artes, não surpreende que os artistas sempre tenham prestado atenção a estes tipos de representações e suas diversas implicações. Se fizéssemos uma revisão histórica da cartografia realizada por artistas, encontraríamos exemplos tão antigos como os mapas realizados por Leonardo da Vinci no início do século XVI. Mais recentemente, já no século XX, os casos são mais abundantes e teremos, por exemplo os *psicomapas* surrealistas na década de 1920. Na década de 1960 se observa um interesse notável pela cartografia, tendo entre seus mais notáveis expoentes a *Internacional Situacionista*, de tendências comunistas e anarquistas, autores de múltiplas cartografias e estratégias de relação com o espaço público. Os situacionistas realizaram alguns dos aportes mais significativas da arte pública atual, como é o caso das *derivadas* baseadas na *psicogeografia*, mediante os quais o percurso dos espaços urbanos ligava-se “indissolúvelmente ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que a opõe, em todos os aspectos, às noções clássicas de viagem e de passeio”.<sup>2</sup>

Na última década observa-se a ampliação do interesse dos artistas pela cartografia de maneira notória. Existem muitas apropriações e aproximações com a cartografia, em situações caracterizadas por um interesse estético-formal e na busca de novas abordagens conceituais, ou seja, em propor diferentes usos, convenções e códigos de leitura, diferentes tipos de relação com o território e diferentes formatos e soluções visuais. Contudo, neste texto, nos limitamos a analisar algumas experiências de um fenômeno artístico que se denomina genericamente como *cartografia artística* e que implica diretamente na redefinição das relações do / com o patrimônio cultural na contemporaneidade.

Para tanto foram selecionados grupos de projetos desenvolvidos na cidade de Barcelona, Espanha e em São Paulo, Brasil, os quais tiveram lugar nos bairros *Sant Pere*, *Santa Caterina* e *La Ribera*, localizados na zona antiga, chamada *Cidade Velha*.

Tais projetos foram realizados por equipes interdisciplinares de artistas, sociólogos, antropólogos e ativistas durante os anos de 2012 e 2013. Compostos por quatro projetos desenvolvidos no contexto do *Workshop Internacional R.U.A – Realidade Urbana Aumentada*, ocorrido em outubro de 2012, dirigido por esta investigadora no âmbito do

GIIP da Universidade Estadual Paulista e pelo Laboratorio del Caos da Universidade de Barcelona, dirigido pelo artista e pesquisador, docente Josep Cerdà, na Espanha e o projecto M.A.D.\_R.U.A. : Mapeamento Artístico Digital – Realidad Urbana Aumentada, realizado, posteriormente, no Instituto de Artes da UNESP, situado no bairro de Barra Funda em São Paulo, em abril de 2013, em estreita colaboração com o pesquisador Damián Peralta, da UB, tendo, ainda a participação de Francisco Mattos, professor da UDELAR do Uruguai.

Estes projetos desenvolveram-se em regiões centrais da cidade de Barcelona e de São Paulo, as quais têm vivido recentes situações de deslocamentos forçados, migrações, especulação, gentrificação e outros conflitos urbanos e humanos.

Por meio destes projetos propõe-se refletir sobre as seguintes questões: como se estabelecem as relações de artistas-cartógrafos com o território e suas populações? Em que medida a arte pode estabelecer um papel de mediador social? Pode a arte colaborar em um processo de construção/resgate da memória e identidade das populações afetadas por estes conflitos? Pode a arte contribuir no debate sobre a identidade do Outro cultural no contexto das migrações massivas junto à cidades europeias e latino americanas contemporâneas, estabelecendo, assim, patrimônios migrantes?

## **R.U.A. Barcelona**

Em outubro de 2012 foi realizado -precisamente em um dos espaços reconstruídos, no Convent de Sant Agustí-, o *Workshop R.U.A. Barcelona*, dirigido por esta artista investigadora e pelo artista, escultor sonoro e pesquisador Josep Cerdà. O objetivo do workshop fundou-se na proposta de realizar uma pesquisa-intervenção acerca das transformações urbanas mediante sistemas de cartografia social, por meio de um estudo que “se centra nos lugares ou zonas de tensão e conflito, onde tem-se produzido bruscas transformações urbanas, movimentos migratórios, zonas de fricção ou articulação entre culturas”.<sup>3</sup>

Ao longo do workshop realizaram-se quatro projetos, todos centrados no bairro, os quais desde diferentes perspectivas analisaram algum aspecto da complexidade de um bairro com tamanha diversidade cultural/humana (<http://ruabcn.wordpress.com/>). Vejamos a seguir:

Sant Pere, Santa Caterina e La Ribera (e a cidade de Barcelona em seu conjunto), têm como outra de suas características a grande quantidade de *graffitis*, *stencils* e *street art* que se observa por todas as suas paredes. A partir desta característica do bairro, foi desenvolvido o projeto *Intertag*, o qual consistiu em uma cartografia sonora, realizada a partir da leitura de textos (chamados *tags*, na linguagem do graffiti) escritos nas paredes. O projeto se realizou com a participação dos transeuntes e vizinhos, a quem se pedia que lessem em voz alta os textos que se encontravam nos graffiti e estes foram sendo coletados em registro sonoro. O resultado ilustra a diversidade do bairro ao nos deixarmos escutar os diferentes idiomas e pronúncias de pessoas de diversas origens e idades. Buscou, ainda, estabelecer um diálogo entre aqueles que escreveram os textos e as pessoas que convivem cotidianamente com eles. Desta maneira “a camada de som que se buscou recuperar no bairro, passa a ser um patrimônio intangível, que em primera instância, pertence a seus próprios habitantes provenientes de múltiplas culturas em um setor da cidade que permanece em silêncio, no qual as pessoas pronunciam sua voz através da escritura na paisagem cotidiana”.<sup>4</sup>



Cortesía de los autores.

Pía Sommer, Jonathan Torres Barahona y Leonardo Perotto. *Intertag*, 2012. Barcelona.

Outro projeto realizado foi *Teatre Passat, So Present* (Teatro Passado, Som Presente), desenvolvido em uma das praças do bairro, onde, de 1997 a 2011 funcionou um pequeno teatro local com capacidade para umas 50 pessoas. Em 2011 o teatro fechou e mudou-se para uma nova sede. Contudo, no centro da praça se conserva um cenário que até hoje é utilizado para pequenas encenações, ou simplesmente, como espaço de reunião. Neste cenário de rua foram realizados registros sonoros do que acontecia nos arredores durante vários dias consecutivos e posteriormente foi montada uma instalação no mesmo local onde haviam sido realizadas as gravações, estabelecendo, assim, um diálogo entre os sons do passado e do presente, propondo uma reflexão sobre a memória sonora do lugar.



Cortesía de los autores.

Miguel Ayesa, Olga Martinez, Paola Ibaceta y Renato Souza. *Teatre Passat, So Present*, 2012.

O projecto *Partituras urbanas* desenvolveu-se por meio da idéia do percurso da deriva no bairro. Embora um mapa seja uma representação da realidade, “a deriva é a representação direta e pessoal desta realidade”.<sup>5</sup> A partir desta premissa três rotas diferentes foram traçadas, percorrendo de diversos modos o mesmo bairro, sendo realizada uma cartografia sonoro-visual

na qual, não somente se registravam os sons do entorno, como também se convidava a participar, por meio da improvisação, performance e o acaso, os moradores que se encontravam de passagem. Como resultado foram obtidas três composições sonoras, colaborativas e ocasionais, assim como registro fotográfico do entorno e da participação dos vizinhos, especialmente, as crianças.

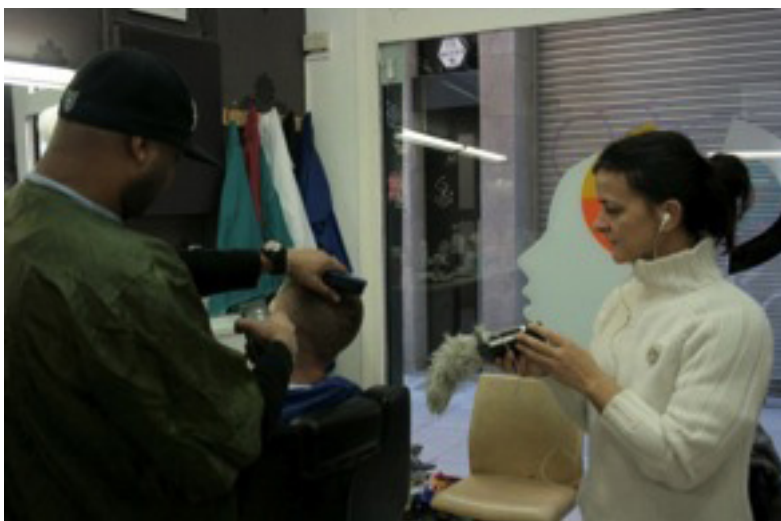


Cortesia de los autores.

Francesca Salvà, María Gimenez, Anna Cirre y Estefanía Aimar. Partituras urbanas, 2012. Barcelona.

O outro projeto realizado foi *Pelucografias*, uma cartografia dos cabeleireiros situados no bairro. Dada a grande diversidade do território, os cabeleireiros são um reflexo da sua complexidade. Estes funcionam não só como cebeleireiros, como em autênticos centros de reunião cultural e social, são espaços de convivência, de socialização, de resistência e de conservação da identidade dos distintos grupos e coletivos de habitantes, locais e imigrantes, que conformam esta comunidade. Nos cabeleireiros falam-se as linguas originárias, se comentan as noticias e se escutam as músicas do país de origem, toma-se o chá ou se joga o dominó, se conservam e transformam as tradições locais e estrangeiras.<sup>6</sup>

*Pelucografías* consistiu na realização de uma cartografia de todos os cabeleireiros existentes no bairro, assim como coletou informação acerca de sua nacionalidade ou origem, o levantamento de registros sonoros e fotográficos bem como a realização de conversações (entrevistas informais) com os cabeleireiros e seus clientes. Uma imersão nos territórios de afirmação e exercício culturais: corporeidades, identidades, patrimônios migrantes, compartilhados.



Cortesia de los autores.

Damián Peralta, Carolina Partarrieu, Sílvia Bartolomé y Marcela Antunes. *Pelucografías*, 2012. Barcelona.

Do ponto de vista estético, estes projetos de cartografia artístico-social se configuram como um dispositivo que permite “representar a experiência do espaço vivido através do cruzamento de redes espaciais e temporais, tomando as figuras da trama e de planos sobrepostos como estrutura poética” (<http://vimeo.com/63506037>).<sup>7</sup> De um ponto de vista mais político surge a questão: por que estes artistas escolheram desenvolver seus projetos em um contexto de conflitividade urbana que ameaça a memória, a paisagem urbana e a história coletiva da cidade? Porque resulta pertinente “instaurar um debate estético, ético e científico com a finalidade de atrair para o campo da pesquisa as questões contextuais urbanas que afetam a situação de estar em um território dado, nele incidir e propor transformações”.<sup>8</sup>





**Presentación de proyectos**  
 Centre Civic convent de Sant Agustí  
 20:00 hs / Sala Noble

26/Oct/2012  
 C/ Comerç 36

Material de difusión de los proyectos realizados a lo largo del Workshop R.U.A. Barcelona, presentados en el Centro Cultural Convent de Sant Agustí con la participación de la comunidad local, artistas y estudiantes.



Cartaz de divulgação do workshopo Internacional MAD\_RUA, IA/UNESP, integrante da programação da mostra Zonas de Compensação. Versão 1.0

O Workshop **M.A.D – R.U.A Mapeamento Artístico Digital – Realidade Urbana Aumentada**, configura-se como um espaço criativo interdisciplinar, no qual convergem artistas, antropólogos, sociólogos, ativistas e pessoas interessadas no desenvolvimento de cartografias artísticas e sociais em contextos urbanos, no âmbito da confluência entre Arte-Ciência-Tecnologia-Sociedade. M.A.D. - RUA explora as possibilidades das narrativas audiovisuais não lineares e os processos artísticos



colaborativos e distribuídos que ajudam a visualizar zonas de conflito e os complexos processos de transformação que têm lugar nos contextos urbanos contemporâneos. M.A.D. – R.U.A entende a cartografia social como um processo de natureza performativa, que se alimenta dos estímulos gerados pela cidade, entendida como um grande banco de dados dinâmico e trabalha sobre a mesma cidade como um espaço de intervenção e de transformação, através da articulação entre arte, ativismo e mídia digital na esfera pública.

MAD - RUA foi realizado entre 15 e 19 de abril de 2013. Durante estes dias, foram realizadas várias discussões e conversas teóricas, com a presença de artistas convidados e de video conferências, os mesmos que compartilharam projetos desenvolvidos na Espanha, Portugal, Brasil e Uruguai. Também desenvolveu-se um projeto de criação coletiva, conduzido durante toda a semana, por meio de percursos e do levantamento de registros gráficos e sonoros no território, em torno do Instituto de Artes da UNESP e do Memorial da América Latina, na Barra Funda. Como resultado final do workshop foi produzido o videomapping *Miradas em Trânsito*, coordenado por Francisco Mattos, Damian Peralta e Lilian Amaral, e com a colaboração dos participantes do workshop, que fizeram os materiais gráficos e de som que compõem o videomapping. *Miradas em Trânsito* foi apresentado em 27 de abril como o evento de encerramento da mostra *Zonas de Compensação. Versão 1.0*, como parte das residências artísticas *Co + Labor + Ação*, realizadas na Galería Marta Traba, do Memorial da América Latina, sob a gestão de Angela Barbour.

### **Cartografias Colaborativas: apropriação, pertencimento e intervenção colectiva.**

A seguir reproduzimos o relato diário “co-elaborativo”, desenvolvido por Damián Peralta, Ana Luiza Rocha do Valle e esta investigadora, mantendo as impressões e percepções processuais tomadas ao longo da experiência coletiva compartilhada no território:

## Ficha informativa

<b>Professores artistas:</b>	Lilian Amaral Damián Peralta Mariñelarena
<b>Artista convidado:</b>	Francisco Mattos
<b>Artistas participantes (via skype):</b>	Josep Cerdà Cleomar Rocha Verónica Conte
<b>Datas:</b>	15 – 19, e 27 de abril de 2013.
<b>Localização:</b>	Instituto de Artes / UNESP. Galeria Marta Traba /Memorial da América Latina.
<b>Cidade:</b>	São Paulo, Brasil.
<b>Participantes:</b>	Ana Luiza Rocha do Valle      Caio Netto Sue-Elie              Lucimar Bello Frange Andrade-Dé          Carla Hirano Priscila Rampin     Maria Inês Dias Gabriela Leirias    Mazzoco Inés Moura

### **15 de abril.**

O primeiro dia do Workshop M.A.D - R.U.A. trouxe à tona o tema da interdisciplinaridade na construção das cartografias, nítido desde a apresentação dos participantes e suas formações/bagagens heterogêneas.

Falou-se da convivência entre diferentes tempos (em bairros como a Barra Funda, que está em acelerada transição), da questão da urbanização como criação humana, como meio ambiente composto por “tudo o que o homem sabe fazer”. Perpassamos bairros de uma Barcelona repleta de estrangeiros e não tivemos tanta dificuldade em entendê-los - nós que éramos em maioria estrangeiros (se não no país, ao menos no estado de São Paulo). Tomamos conhecimento dos projetos de cartografia artística desenvolvidos na cidade de Barcelona, nos bairros de Sant Pere, Santa Caterina e La Ribera, como resultado do **Workshop RUA Barcelona**, realizado em outubro de 2012.

Dois eixos permaneceram nas discussões com insistência, ainda que vários temas e interesses as perpassassem: as ferrovias e as micro histórias. E partimos das nossas próprias micro histórias e experiências para compor um primeiro tecido em que se formaram os projetos ao longo da semana: fotografia, pichação, museologia, diálogo, literatura, processos colaborativos, arte, tecnologia, administração, pesquisa independente, recorte, pesquisa acadêmica, correspondência, educação patrimonial, política, narrativas, público, patrimônio imaterial... foram algumas das palavras-chave que permearam os discursos e as costuras feitas nessa tarde de um primeiro contato.



### **16 de abril.**

No nosso segundo dia de encontro, os laços da rede ganham força à medida que os participantes se conhecem e reconhecem nas experiências trocadas, além da acolhida aos novos membros do grupo. Falamos de patrimônio e arte contemporânea no Bom Retiro, do trabalho de campo que envolveu o Instituto de Artes, o Memorial da América Latina e seus entornos e do que representa o Largo da Banana em relação ao projeto e às áreas exploradas.

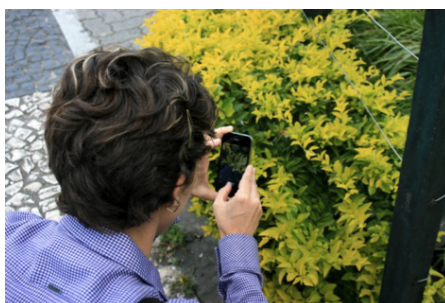
Chegamos ao projeto IDensitat (<http://www.idensitat.net/>), de curadoria do Ramon Parramon, e que, segundo apresentado, começa numa perspectiva artística e se ramifica pelos campos do social e do educacional.

Nosso foco de análise foi o projeto *Cartografías del Raval* (<http://cartografiaraval.wix.com/cartografiasonora>), dirigido por Josep Cerdà no Laboratório do Caos, da Universidad de Barcelona, a respeito do qual nos falaram Damián Peralta e Lilian Amaral, além de apresentarem diversos mapas ao longo da explanação (como o Mapa Sonoro no entorno da

Cinemateca e mapeamentos de algumas das mais de 200 línguas faladas em Barcelona). Criando relações com a cartografia das águas subterrâneas da Barra Funda, de Gabriela Leirias, retomamos em alguns momentos o tema das águas a partir do laço entre Barcelona e seu antigo bairro de pescadores.

Entre tantas outras, duas frases convidativas nos acompanharam no caminho para o trabalho de campo: “A cidade é uma polifonia” (Josep Cerdà) e “Zonas de Compensação não é uma exposição que encerra uma discussão” (Lilian Amaral).

Com as portas da discussão abertas, fomos a campo munidos de câmeras fotográficas e filmadoras, celulares com essas funções, olhos e ouvidos abertos, um gravador de áudio muito acurado, dois novels vermelho e azul e muitos diálogos gerando novas idéias. Foi o primeiro contato, o *brainstorm*, e com certeza o ponto de partida de muitos projetos possíveis.



### **17 de Abril**

Com o estímulo e o contato mais aproximado com o território ocorrido no dia anterior, munidos, portanto de um repertório ampliado e compartilhando resultado de deambulações e pequenas intervenções no espaço situado entre o Instituto de Artes e o Memorial da América Latina, o grupo de participantes partilhou seus registros com o convidado Francisco Mattos. Ele apresentou sua pesquisa no campo da imagem, das relações com a arquitetura e do patrimônio, além de apresentar os seus próprios registros elaborados em diversas viagens realizadas até São Paulo, tendo a Barra funda como território de investigação, lugar estrangeiro a decifrar. Elaborou um *soundscape* do bairro que foi utilizado por Fernanado Codevile na abertura da Mostra Zonas de Compensação –

Versão 1.0 (dia 11 de abril), e que serviu como base para a realização de um videomapping, marcando o encerramento da Mostra Zonas de Compensação, apresentado na Galeria Marta Traba do Memorial da América Latina, no dia 27 de abril.

Todos os registros foram compartilhados, processados e posteriormente enviados para que Francisco Mattos, Damián Peralta e Lilian Amaral, com a participação de todos os envolvidos no Workshop, criassem a síntese coletiva: o Videomapping “*Miradas em Trânsito*”, apontando novas possibilidades de ocupação e intervenção artística, tendo os processos cartográficos como meios poéticos de ações no contexto urbano/social.

No final do dia, fizemos um novo percurso nas proximidades do Memorial da América Latina, a gravação de novas imagens, sons e experiências e realizamos uma exploração do espaço expositivo da Galeria Marta Traba, onde em 27 de abril, seria projetado o trabalho final do workshop, o videomapping coletivo.



### **18 de abril**

O quarto dia de nosso workshop teve conversas interestaduais e internacionais, expandindo as diversas redes que se formaram ao longo do caminho. Começamos a tarde com Josep Cerdá em seu peculiar ateliê: uma antiga fábrica de tecidos de 1800, a 12km de Barcelona. Falamos sobre o ativismo que é mais poético do que político e o professor nos brindou com citações sobre Merleau-Ponty a respeito do testemunho da realidade.

Perguntamos sobre o projeto *Cartografias del Raval* e discutimos o fato de que aspectos muito específicos e muito concretos da realidade foram mapeados ali e que, portanto, era necessário estabelecer códigos de leitura para cada um dos mapas. O bairro era, segundo Cerdá, o que apresentava mais problemas sociais em Barcelona e teve sua vida

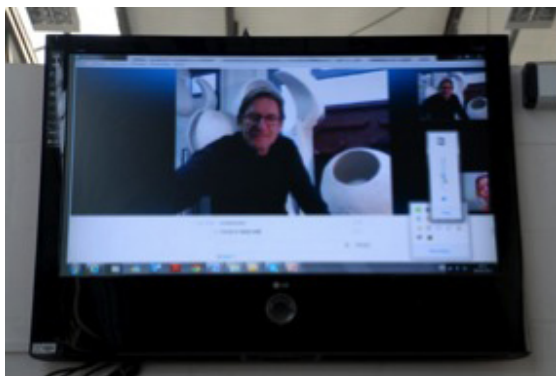
transformada ao longo da construção da Cinemateca (prédio em torno do qual, como vimos, construíram-se diversas cartografias). A Cinemateca atraiu um novo tipo de circulação de pessoas para o espaço do Raval.

Falou-se, ainda, sobre a proposta atual do professor, de estabelecer uma rádio comunitária, fora das redes oficiais ou governamentais, e um noticiário também produzido pelos próprios moradores. Esse projeto deixa clara a proposta das cartografias de visibilizar, através de sua análise, processos e proposições que modificam o corpo social. E de tornar visíveis os sujeitos desses processos: como os moradores de um bairro até então “oculto” para Barcelona - o Raval.

Chegamos ao problema da dificuldade da academia em estabelecer diálogos reais com a população, em devolver a ela os resultados de suas análises e pesquisas. Josep Cerdá nos disse, então, da exposição a ser realizada no próprio bairro e que vai funcionar como essa “devolutiva”.

Tivemos o privilégio de ver alguns dos mapas produzidos por Cerdá e alunos do Master de Arte Sonora e ficou claro que o código de leitura é imprescindível: as cartografias são impressas num design de proporções padronizadas, em folhas A3 com uma dobra que forma uma espécie de encarte, nos quais pudemos identificar os códigos de leitura.

Ver os mapas trouxe a discussão a outro ponto: a necessidade de traduzir a arte em códigos e compartilhá-los com as pessoas, ampliando –ao contrário de certas produções acadêmicas– sua acessibilidade. Chegamos também à necessidade de estabelecer metodologias comuns, caminho no qual os estudos de Barcelona estão mais avançados, podendo nos trazer grandes contribuições.





## SOUND MAP\_#01

AUTORS: Amel Mejja i Jàja Rubio

TÍTOL: Sound Map

### COSE DE LECTURA:

- Localització de registre sonor
- Recorregut

### BREU RESUM DEL PROJECTE:

El projecte consisteix a realitzar una cartografia en el mapa digital interactiu del seu gran recorregut físic. El projecte és portar el que el generi la seva pròpia cartografia, a partir d'un recorregut sonor que desdibuix un traçat seguit el punt del seu ús.

Per fer-ho s'han establert dues fases:

**FASE 1**  
A partir del registre sonor de diverses localitzacions a la ciutat de Barcelona, s'ha realitzat un mapa de recorregut sonor.

Es registren sonors resultants del seu entorn a fiscal de les diverses localitzacions marcades sobre el mapa.

**FASE 2**  
Els registres resultants s'han editat en una sola peça sonora. Un cop processada amb un codi d'acompanyament, s'ha convertit la informació sonora en un traçat interactiu. El resultat és la cartografia d'un recorregut sonora interconectada a una altra generada pel mapa.

**PLATAFORMES DE RECORREGUT:** El seu gran recorregut de drets acompanyat de les seves generacions de recorregut, el seu gran recorregut de drets acompanyat de les seves generacions de recorregut.

**SOFTWARE UTILITZAT:** Adobe Flash, Illustrator, Videoexp.

Project: SOUND MAP

Copyright © 2012 by InteractivaLab.com



Passamos por referências a projetos e estudos contemporâneos e por idéias de ações futuras: a investigação nômade Post It City, a pequena obra de Anne Cauquelin, o Seminário Internacional Poéticas Urbanas, Ativismo e Novos Meios que ocorreria em setembro do mesmo ano, assim como a possibilidade de uma exposição que abarcasse o triângulo Barcelona-Buenos Aires-São Paulo (parceras possíveis com as Universidades de Barcelona, Buenos Aires e a UNESP).

Da Espanha, uma escala rápida em Goiânia para encontrar Cleomar Rocha, coordenador do projeto MediaLab da UFG (<http://www.medialab.ufg.br/site/>) que nos falou sobre seu interesse em expandir o projeto para novos países. A partir do encontro, foram acertadas as conexões entre o SIIMI (Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas) e o projeto R.U.A. | Co + Labor + Ação, projeto compartilhado entre o IA/UNESP e a Galeria Marta Traba /Memorial da América Latina, tendo a intervenção on line dos participantes da residência artística e imersão criativa – Arquivo Sensorial, proposto pelas artistas visuais e pesquisadoras Angela Barbour e Inês Moura – no Simpósio.

Na ocasião, grupos de artistas, comunidade e não videntes [cegos], sob coordenação de Angela Barbour e Inês Moura, realizaram experiências estimuladas pelo paladar, olfato e tato para tratar da memória, dos sentidos e da percepção do espaço, cerne da residência Arquivo Sensorial.



O encontro, realizado poucos dias após o workshop MAD\_RUA, foi transmitido por skype diretamente da Galeria Marta Traba no Simpósio SIIMI na UFG, integrando a discussão na Mesa temática “Mídias interativas, políticas públicas e culturais” com a participação de: Lilian Amaral, UNESP, Décio Coutinho, SECULT-GO, João Teodoro, UFG e Aluísio Cavalcante, Casa da Árvore Projetos Sociais.

Voltando ao workshop internacional, chegamos, enfim, a Portugal e Verônica Conte, artista visual e pesquisadora nos recebeu prontamente apresentando-nos as cartografias afetivas e as narrativas audiovisuais, textuais, permeadas pelas casinhas brancas de São Cristóvão, onde ocorreu o projeto *ViverCor* (<http://www.vivercor.com/>), base de seu doutoramento junto à Universidade de Lisboa, iniciada em 2008 na Universidade de Buenos Aires, tendo a pesquisa desenvolvido-se como projeto de Arte e Design Urbano.

Verônica nos falou sobre o problema das ações supostamente comunitárias e que muitas vezes não envolvem participação real da comunidade. Ela nos disse do problema de subestimarmos muitas vezes as pessoas, perdendo muito do que elas teriam a contribuir com cada projeto. Da grande cidade de Buenos Aires, Argentina, a pesquisa passou à sua segunda fase na pequena e tradicional aldeia de São Cristóvão em Portugal. O projeto teve quatro fases:



- Divulgação (“Tenho muito que te contar”).
- Desenvolvimento de designs (baseados na cultura local e voltados pelos participantes via fotomontagens).
- Pintura | intervenção.
- Avaliação.



Notou-se, de início, a necessidade de se fazer um protótipo, não só para demonstrar as ações pretendidas, como para ganhar confiança da comunidade. Em diversos pontos da fala de Verónica, vimos que as questões da confiança e da coautoria foram cruciais no projeto. A esse respeito, foi lembrado o projeto JAMAC, de Mônica Nador e da comunidade do Jardim Miriam em São Paulo (<http://jamacarteclube.wordpress.com/projetos/>).

As situações de Mônica Nador (que acabou se mudando para o Jardim Miriam) e de Verónica Conte (que morou durante 2 meses e meio em São Cristóvão) são próximas, no sentido de serem artistas que não se

vêm e não se querem como protagonistas de seus processos. “É preciso que cada habitante seja sujeito, aproprie-se da ideia e faça com que a comunidade protagonize as ações. O artista fica no papel de mediação, facilitação, visibilização e potencialização”, segundo nos relata. “O maior resultado do projeto foi o afeto”, nos disse Verónica. Geraram-se laços não só com a artista, mas entre membros da comunidade, entre marido e mulher, vizinhos... O projeto foi catalisador de diálogos. Em entrevistas, as pessoas disseram ter se reconhecido nas pinturas, se visto nelas: tanto as que ajudaram a pintar quanto as que não participaram do processo. Embora tenha sido uma relação muito delicada, o projeto mostrou uma visão do viver do lugar, uma cosmovisão da cultura, das ideias, das pessoas. Houve o empowerment dos cidadãos e foi criada uma narrativa na cidade, tanto com os desenhos quanto com os textos, as frases subjetivas.

Mas e se as paredes forem pintadas de novo? Verónica não se assusta com essa pergunta: “a ideia de conservar para todo o sempre me arrepiam”, “busca-se a memória, mas propõe-se o futuro”. Ela nos disse de como o projeto não é só a pintura, mas tudo o que envolveu as pessoas numa relação de escuta, confiança, responsabilidade e comprometimento. Falamos ainda da não necessidade de consenso: “como dizem os espanhóis, é a poética do dissenso: às vezes do dissenso, ou até do fracasso, nascem potências”.

Por fim, a própria artista tinha uma pergunta sobre o trabalho, antes que nós tivéssemos: terá sido a força da palavra e da imagem a grande energia do projeto? Falamos da combinação dessas duas artes na composição de um terceiro lugar, da química com que se unem. Mas não seriam só elas as responsáveis: também memória, espaço e tempo se articulam para formar a amálgama de um projeto transformador como o *ViverCor*.

A tarde terminou em promessas de reencontros, muita riqueza e muitos agradecimentos de todos os lados. O workshop está quase chegando ao fim e parece cada vez mais real a frase de Lilian nesse quarto dia: “à medida que colocamos nossas ideias, a gente vai encontrando nossa família poética”.

### **19 de Abril**

No último dia de trabalho do workshop M.A.D. – R.U.A., promovemos o encontro dos participantes para avaliar o trabalho feito nos dias anteriores, bem como para coletar, processar e distribuir as imagens e sons gravados no campo. Trabalhamos na edição dos materiais produzidos

durante a semana, os mesmos que seriam usados no videomapping a ser realizado no Memorial da América Latina, como o encerramento da mostra Zonas de Compensação.

Naquela mesma tarde, os participantes do workshop acompanharam a apresentação da Performance *Humo Lumpen – Invisibilidade Pública*, do Coletivo Parabelo. Depois de ter concluído o workshop, os materiais foram distribuídos e continuamos trabalhando na preparação do videomapping à distância.

### **27 de abril**

O sábado 27 de abril foi um dia de confluências, com o fechamento das diversas atividades que tiveram lugar no contexto da mostra *Zonas de Compensação* e do projeto *R.U.A – Realidade Urbana Aumentada*. O trabalho final do Workshop M.A.D. - R.U.A. foi apresentado no espaço expositivo da Galeria Marta Traba, como parte das Residências Artísticas *Co + Labor + Ação*, desenvolvidas conjuntamente no Instituto de Artes da UNESP e no ateliê da galeria, na Fundação Memorial da América Latina.

Ao longo da jornada, várias atividades foram desenvolvidas como a intervenção urbana *Mensagens Silenciosas*, de Augusto Citrângulo e Lilian Amaral, a Performance *Banana Por Samba* do Coletivo Mapa Xilográfico, Carminda André e o Coletivo R.U.A. E, finalmente, neste dia tão intenso, projetamos o Videomapping *Miradas em Trânsito*, coordenado por Francisco Mattos, Lilian Amaral e Damián Peralta, com a colaboração dos participantes do workshop M.A.D. – R.U.A.



Francisco Mattos preparando o espaço para a projeção do videomapping *Miradas em trânsito*.  
Cortesia dos autores.

O Workshop M.A.D – R.U.A Mapeamento Artístico Digital – Realidade Urbana Aumentada, configurou-se como um espaço de criação interdisciplinar no qual confluíram artistas, antropólogos, sociólogos, ativistas e todos os interessados em desenvolver cartografias artístico-sociais em contextos urbanos, no marco da articulação entre Arte-Ciência-Tecnologia-Sociedade. M.A.D. – R.U.A explorou as possibilidades das narrativas audiovisuais não lineares e os processos artísticos colaborativos e distribuídos que ajudaram a visibilizar as zonas de conflito e os complexos processos de transformação que têm lugar nos contextos urbanos contemporâneos, como a cidade de São Paulo.

M.A.D. – R.U.A entende a cartografia social como um processo de caráter performativo, que se alimenta dos estímulos gerados pela cidade, entendendo-a como uma grande base de dados dinâmica, e se desenvolve sobre a mesma urbe como espaço de intervenção e transformação, por meio da confluência entre arte, ativismo e meios digitais na esfera pública.

M.A.D – R.U.A foi realizado de 15 à 19 de abril de 2013, no marco da mostra Zonas de Compensação. Versão 1.0, organizada pelo GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia. Durante estes dias ocorreram diversas discussões e conversações teóricas, com a presença de artistas convidados e videoconferências nas quais se compartilharam projetos desenvolvidos na Espanha, Portugal, Brasil e Uruguai. Também desenvolveu-se um projeto de criação coletiva, realizado ao longo de toda a semana, por meio de percursos e mapeamentos com registros gráficos e sonoros no território circundante ao Instituto de Artes da UNESP e Memorial de América Latina, no bairro da Barra Funda.

Como resultado final do workshop produziu-se o videomapping *Miradas em Trânsito*, coordenado por Francisco Mattos, Damián Peralta e Lillian Amaral, que contou com a colaboração dos participantes do workshop, pesquisadores, artistas e estudantes da graduação e do Pós-Graduação em Artes Visuais, sonoras, dança e artes cênicas do Instituto de Artes da UNESP, os quais produziram os materiais gráficos e sonoros que compuseram o videomapping *Miradas em Trânsito*, apresentado em 27 de abril, como evento de encerramento da Mostra *Zonas de Compensação. Versão 1.0* e como parte das residências artísticas *Co + Labor + Ação*, idealizadas por Angela Barbour - artista visual, gerente da Galeria Marta Traba e por esta pesquisadora, na Fundação Memorial da América Latina.

## Conclusões em processo: Para que servem as cartografias artísticas?

### ***Cartografia e governabilidade***

As cartografias são usadas para representar informação relativa a um território, comumente utilizadas como um meio para dominá-lo. O mapa nos coloca em uma posição objetiva, elevada e distante, que nos permite apreciar um território em seu conjunto e planejar sua ocupação, percursos ou reconhecimento. As instituições governamentais encarregadas do levantamento de informação estatística e geográfica estão preocupadas em obter a informação mais completa na totalidade de um território nacional. A informação compilada serve para desenhar uma série de políticas, de organização da economia, planejamento de obras públicas, etc. Por exemplo, para saber onde a população tem crescido mais acentuadamente e construir um hospital na referida região; ou para planejamento de campanhas de controle de natalidade, entre outras. A informação estatístico/geográfica está muito relacionada com o controle da população, seja com fins políticos, econômicos ou sanitários, trata-se, pois, de uma “estratégia de exercício de poder na arte do governo das populações em um determinado território mapeado”.<sup>9</sup> É desta forma que a estatística pode ser entendida como uma “máquina técnica de produção de mapas”.<sup>10</sup>

### ***Cartografia radical***

Devemos assinalar que existem diversas correntes no interior da geografia, tema que não desenvolveremos em profundidade pois excede em muito os limites deste estudo. Nos basta destacar a existência de uma corrente da chamada *geografia crítica* ou *geografia radical*, cujo principal expoente é David Harvey, a qual nos serve para analisar os processos de gentrificação, deslocamentos, expropriações e outros conflitos descritos anteriormente.

Segundo Harvey, a urbanização tem desempenhado um papel na hora de tentar resolver as crises cíclicas de superprodução do capitalismo, pois são uma forma de absorver o excedente produzido. Para ilustrar esta idéia menciona os casos de Paris (1853), Nova York (1945) e mais recentemente da China. No caso de Paris, a reconfiguração da infraestrutura urbana, encarregada a Georges Eugène Haussmann, “absorveu enormes quantidades de trabalho e capital para a época e,

suprindo as aspirações da força de trabalho parisiense, foi um instrumento essencial de estabilização social”<sup>11</sup> O resultado desta transformação, não somente foi econômico, como também implicou na construção de um novo estilo de vida urbano: “Paris se converteu na «cidade da luz», um grande centro de consumo, turismo e prazer; os cafés, os grandes armazéns, a indústria da moda e as grandes exposições transformaram a vida urbana de modo que pudera absorver enormes excedentes mediante o consumo”.<sup>12</sup> Posteriormente, um padrão similar se repetiria na cidade de Nova York nos anos do pós-guerra; e na última década, se repete novamente com a urbanização na China, sendo que em cada ocasião, numa escala ainda maior.

Este processo de acumulação por despossessão, com suas conseqüentes expropriações, demolições, deslocamentos, especulação e conflitos sociais, coincide com a situação descrita na cidade de Barcelona. Por meio da lógica da *destruição criadora*, a qualidade da vida urbana “se converteu em uma mercadoria, como a cidade mesma, em um mundo no qual o consumismo, o turismo, as indústrias culturais e as baseadas no conhecimento se converteram em aspectos essenciais da economia política urbana.”<sup>13</sup>

Ante esta situação, Harvey propõe reconsiderar o *direito à cidade* como um de nossos direitos humanos fundamentais, pois implica “muito mais que a liberdade individual de acessar aos recursos urbanos: trata-se do direito a transformarmos a nós mesmos ao transformar à cidade”.<sup>14</sup>

### **O Museu é o Mundo: Cartografia, subjetividade e re-existência.**

Já assinalamos o uso instrumental das técnicas estatísticas e o mapeamento como tecnologias para o exercício do poder. Agora é o momento de analisar suas limitações e contradições. Se o objetivo das técnicas de coleta de dados estatísticos é obter informação completa e fidedigna, aplicável à totalidade de um território, isto nem sempre sucede desta forma. A estatística, a geografia e a cartografia sempre assumem um erro, são necessariamente inexatas. “Este erro (...) não somente pode referir-se aquilo que a estatística não consegue explicar, como também aquilo que permite tornar visível e enunciar o que nele se esconde”.<sup>15</sup> Tempo e transformação são fontes de erro permanentes, limitando estas técnicas a obter conclusões parciais, imprecisas e de curta duração.

Esta condição de imprecisão, de inexatidão, que para a cartografia da governamentalidade é um problema, no caso da cartografia artística é uma vantagem. Os artistas que realizam cartografias não o fazem “sob a epígrafe de uma cartografia científica, exata e unívoca, (mas) com uma definição de cartografia aberta, versátil e abstracta”.<sup>16</sup> Assim, a pergunta que se delinea é: O que podem fazer os artistas por meio da cartografia? Quais são seus alcances reais e seus limites?

As cartografias artísticas não buscam abarcar a totalidade da população, nem pretendem que seus resultados se transformem em futuras leis ou políticas públicas. Mas isso não quer dizer que não abordem informação relevante, sim, abordam, mas as perguntas que propõem são diferentes. A cartografia artístico-social está preocupada em saber como somos, que fazemos, que comemos, o que gostamos, como nos relacionamos, que coisas nos agradam, que coisas compartilhamos, que compreendemos como patrimônios. A informação abordada por uma cartografia artística é muito relevante, pois é qualitativa, não quantitativa. Nos dizem muito de uma situação concreta e específica, de um problema a decifrar, das mudanças de valores e transformações reais e simbólicas. Não pretende ser universal, nem generalizar-se. Pelo contrario, busca a especificidade, funciona em casos específicos. Seu êxito radica em saber conectar-se com o território e com as pessoas.

Em nosso ponto de vista, a principal abordagem que podem realizar reside em sua capacidade de analisar aspectos complexos e sutis da realidade social, que são invisíveis ou pouco relevantes para a cartografia institucional. As cartografias artísticas são, sobretudo, cartografias relacionais, da subjetividade, da identidade, da diferença, das potências, se esforçam “em efetuar modestas ramificações, abrir algum caminho, colocar em relação níveis da realidade distanciados uns dos outros”.<sup>17</sup>

Tentam contribuir, mesmo que modestamente, a restabelecer o tecido social, a recompor os nexos perdidos pela situação de fragmentação e contingência impostos pela lógica de reprodução do capital. Deste ponto de vista, são ações localizadas e de re-existência, “táticas” nos termos propostos por Certeau, são resistências do *lugar* (o local) ante o domínio do *espaço* (o global), configurando, pois, “glocalidades, museus efêmeros”. Esta tática de resistência do lugar próprio “não tem mais lugar que o do outro... Não dispõe de uma base onde capitalizar suas vantagens, preparar suas expansões e assegurar uma independência em



relação com as circunstâncias. O próprio é uma vitória do lugar sobre o tempo".<sup>18</sup> O museu é o mundo.

No processo de transformação e crescimento acelerado das grandes urbes, as pessoas são somente estatísticas, números e porcentagens. Nos processos de especulação, deslocamento e gentrificação que temos descrito, as populações destes territórios são invisibilizadas. Os artistas, por meio da geração ou utilização de cartografias e, sobretudo, do estabelecimento de uma relação com o território e seus moradores, podem ajudar a tornar visíveis processos sociais que haviam sido (casual ou intencionalmente) invisibilizados e subalternizados. As cartografias artísticas podem ajudar a conservar este patrimônio imaterial, esta identidade ameaçada, podem ajudar a devolver a estes territórios, a seus moradores e suas relações sociais, sua escala humana, podem contribuir para visibilizar os seres humanos detrás das estatísticas. Podem contribuir para recuperar a subjetividade, a identidade que se perde nos processos de especulação e deslocamento, a criar espaços de mediação social em zonas marginais ou conflitivas, mediante a arte como ferramenta de integração social".<sup>19</sup>

## Notas

[1] Jesús Martín-Barbero. Cartografias Culturales: de la sensibilidad y la tecnicidad. Material compilado a partir de diversos artículos elaborados por el autor presentados en el curso ministrado junto al Programa de Pós-Graduação em Artes y Comunicación en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la /Universidade de São Paulo, el 2008.

[2] Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. Recuperado em 18 de dezembro de 2014, a partir de <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>

[3] Amaral, L., & Cerdà, J. (2012). Definição | R.U.A. BCN 2012. Recuperado em 14 de septiembre de 2014, a partir de <http://ruabcn.wordpress.com/definicion/>

[4] Sommer, P., Torres, J., & Perotto, L. (2012). Intertag | R.U.A. BCN 2012. Recuperado em 5 de setembro de 2014, a partir de <http://ruabcn.wordpress.com/intertag/>

[5] Cerdà, Observatorio de la transformación urbana del sonido, p. 148.

[6] Peralta, D., Partarrieu, C., Bartolomé, S. & Antunes, M. (2012). Pelucografía | R.U.A. BCN 2012. Recuperado em 5 de setembro de 2014, a partir de <http://ruabcn.wordpress.com/pelucografias/>

[7] Amaral, L. (15 de junho de 2013). Entrevista a Lilian Amaral realizada por Damián Peralta, Universidad Barcelona.

[8] Ibid.



- [9] Blanco, op. cit., p. 29.
- [10] Ibid.
- [11] Harvey, D. (2008). El derecho a la ciudad. *New Left Review*, 53, 23-39, p. 25.
- [12] Ibid., p. 26.
- [13] Ibid., p. 31.
- [14] Ibid., p. 23.
- [15] Blanco, op. cit., p. 38.
- [16] Cerdà, op. cit., p. 150.
- [17] Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 6-7.
- [18] De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (Vol. 1. Artes de Hacer). México, D.F: Universidad Iberoamericana, p. L.
- [19] Observatório da transformação sonora urbana, op. cit.

## Referências Bibliográficas

- Amaral, L. (2013, junho 15). Entrevista com Lilian Amaral, por Damián Peralta.
- Amaral, L., & Cerdà, J. (2012). Definición | R.U.A. BCN 2012. Recuperado em 14 de junho de 2014, a partir de <http://ruabcn.wordpress.com/definicion/>
- Angulo, S. (2011, 10 de fevereiro). Resgatado em Raval. *La Vanguardia*, p. 1,2. Barcelona.
- Prefeitura de Barcelona. (s. f.-a). El Raval | El territorio y los barrios | Distrito Municipal de Ciutat Vella | Ayuntamiento de Barcelona. Recuperado em 18 de dezembro de 2014, a partir de [http://w110.bcn.cat/portal/site/CiutatVella/menuitem.6806019324b2f1d826062606a2ef8a0c/?vgnnextoid=04c075292f5a8210VgnVCM10000074fea8c0RCRD&lang=es\\_ES](http://w110.bcn.cat/portal/site/CiutatVella/menuitem.6806019324b2f1d826062606a2ef8a0c/?vgnnextoid=04c075292f5a8210VgnVCM10000074fea8c0RCRD&lang=es_ES)
- Ayuntamiento de Barcelona. (s. f.-b). Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera. Recuperado 29 de mayo de 2013, a partir de [http://w110.bcn.cat/portal/site/CiutatVella/menuitem.6806019324b2f1d826062606a2ef8a0c/?vgnnextoid=c00175292f5a8210VgnVCM10000074fea8c0RCRD&lang=es\\_ES](http://w110.bcn.cat/portal/site/CiutatVella/menuitem.6806019324b2f1d826062606a2ef8a0c/?vgnnextoid=c00175292f5a8210VgnVCM10000074fea8c0RCRD&lang=es_ES)
- Blanco, O. (2009). Biopolítica, espacio y estadística. *Ciencia Política*, 7, 26-49.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cerdà, J. (2012). Observatorio de la transformación urbana del sonido: La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. *Arte y Políticas de Identidad*, 7(0), 143-162.
- Cerdà, J. (2013, junho 11). Entrevista com Josep Cerdà, por Damián Peralta.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (Vol. 1. Artes de Hacer). México, D.F: Universidad Iberoamericana.

Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. Recuperado em 18 de dezembro de 2014, a partir de <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>

Departament d'Estadística, & Ajuntament de Barcelona. (2013, marzo). La población extranjera en Barcelona. Janeiro de 2015. Ajuntamento de Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.bcn.cat/novaciudadania/arees/es/estudis/estudis.html>

Fernández González, M. (2012, noviembre 7). *Matar al «Chino». Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona*. Universidad de Barcelona. Recuperado a partir de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35237>

Gayà, C. (2011). Marcas de tacones altos. *Barcelona Metropolis*. Recuperado 27 de mayo de 2013, a partir de <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page5baf.html?id=21&ui=556>

GELA, G. d'Estudi de L. A. (2012, diciembre 18). Les Llengües a Catalunya. Recuperado em 27 de maio de 2014, a partir de [http://www.gela.cat/doku.php?id=llengues#dokuwiki\\_\\_top](http://www.gela.cat/doku.php?id=llengues#dokuwiki__top)

Guerín, J. L. (2001). *En construcción*. Documental.

Harvey, D. (2008). El derecho a la ciudad. *New Left Review*, 53, 23-39.

Instituto Nacional de Estadística. (2013). INEbase / Demografía y población / Migraciones. Recuperado em 27 de maio de 2014, a partir de [http://www.ine.es/inebmenu/mnu\\_migrac.htm](http://www.ine.es/inebmenu/mnu_migrac.htm)

Observatorio de la transformación urbana del sonido. (2012). Raval cartografía sonora. Recuperado em 27 de maio de 2014, a partir de <http://cartografiaraval.wix.com/cartografiasonora#!presentacion/c240r>

Sassone, F. (1931, junio 4). En el barrio chino de Barcelona. *Blanco y Negro*, pp. 51-55. Madrid.

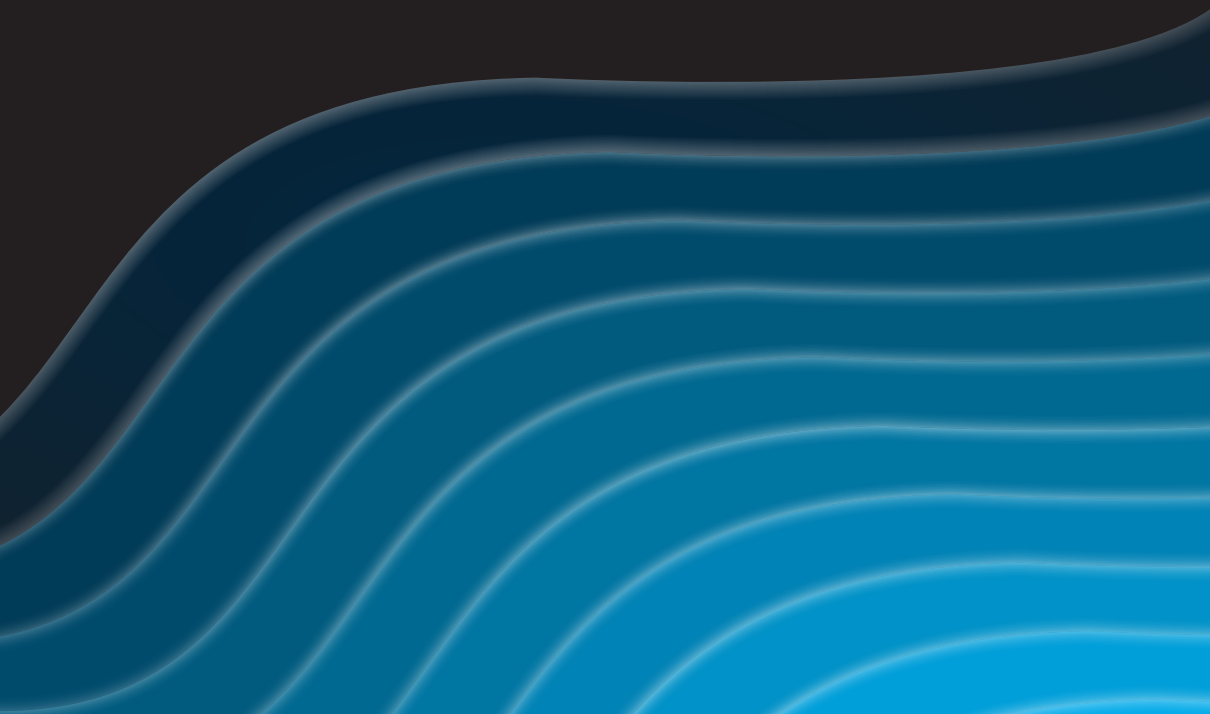
Sommer, P., Torres, J., & Perotto, L. (2012). Intertag | R.U.A. BCN 2012. Recuperado em 5 de junho de 2014, a partir de <http://ruabcn.wordpress.com/intertag/>

Subirats, J., & Rius, J. (2005). *Del Chino al Raval. Cultura y transformación social en la Barcelona central*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Recuperado a partir de [http://www.cccb.org/es/publicacio-del\\_chino\\_al\\_raval-35089#](http://www.cccb.org/es/publicacio-del_chino_al_raval-35089#)

# Ressonância cibernética e os lugares de memória

**Cleomar Rocha**

Pós-doutorando em Poéticas Interdisciplinares (EBA/UFRJ), e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. Pesquisador CNPq.



## Resumo

O texto aborda o ciberespaço enquanto espaço de memória e defende que a ressonância cibernética é o método analítico que a sintetiza, pautando sua compreensão. Argumenta que as tecnologias pós-massivas alinham as mensagens, que são replicadas e ressonadas, formando uma teia complexa do cotidiano contemporâneo, escrita colaborativamente. Conclui que a ressonância cibernética auxilia na verificação da complexidade deste contexto de tempos e espaços de memória.

## Palavras-chave

Ressonância cibernética, espaço de memória, cotidiano.

“Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos.  
Eu as vigio. São minha privacidade  
e tenho um ciúme intenso delas.”

Louise Bourgeois

## Introdução

Para além da memória tradicionalmente conhecida, de base neuronal de curto e longo prazos, seus espaços são cada vez mais conhecidos, ampliados e difundidos.

No organismo humano, além da memória cerebral, a memória tissular ou tecidual tem sido estudada em uma série de aspectos, a exemplo dos estudos do Dr. Paul Pearsall (1999). Desde as células adiposas, que “memorizam” a quantidade de gordura de uma pessoa, até as células cardíacas, há um grande leque de estudos sobre o tema. Os genes são pródigos agentes mnemônicos da espécie, levando consigo não apenas memórias, mas a própria caracterização genética das gerações.

A memória cultural é campo não apenas de estudos, mas também de investimentos, na geração e emprego e renda, a partir do turismo cultural, compondo um relevante setor da economia criativa. De modo similar, a memória social ocupa estantes e HDs com milhares de informações, além de compor campo de estudos profícuos para se conhecer generalidades e particularidades sociais de um povo.

No campo tecnológico, memória *cache*, RAM (Random-access memory ou memória de acesso aleatório), ROM (read only memory ou memória somente de leitura), e mesmo a memória de materiais são bastante comuns, avançando nas pesquisas do pós-humanismo<sup>1</sup>. Uma das condições analisadas neste contexto é a transferência de ações cerebrais para equipamentos tecnológicos, como ocorre com a memória.

De modo mais cotidiano, *timelines* em redes sociais expressam a memória do dia-a-dia de milhares de pessoas, compondo um fascinante universo que guarda os modos de viver na contemporaneidade, em um rico acervo do cotidiano.

Os espaços de memória, como “monumentos, hinos oficiais, quadros e obras literárias e artísticas que expressam a versão consolidada de um passado coletivo de uma dada sociedade”

(VON SIMSON, s/d, s/p), se expande significativamente, alcançando discussões acerca de uma sociedade do esquecimento, baseada no fato de não haver tempo de selecionar informações para a memória, dada a velocidade e necessidade de consumos de mais e mais informação.

Este processo de aceleração, discutido pontualmente por Santos (2009) a partir de outros autores, se fez notar na quantidade de informações que circulam também nas redes sociais. Tomando este fato como princípio norteador, faremos algumas aproximações do tema com o conceito de ressonância cibernética.

### **Ressonância cibernética**

O conceito de ressonância perpassa a física e as ciências sociais, em definições que, sinteticamente, dizem de replicações, desdobramentos e ampliações, a partir de alinhamentos específicos, seja de átomos e moléculas, seja de estruturação e compreensão sociocultural<sup>1</sup>.

Aplicado ao contexto cibernético, a definição de ressonância envolve o percurso e impacto do que ali é depositado, principalmente pelas redes sociais, espaço onde é possível um compartilhamento instantâneo de mensagens variadas. A ressonância cibernética envolve, então, a aferição da relevância destes movimentos, atentando para a replicação e repercussão, inclusive de visualização destas mensagens. Seu intuito é, em um primeiro momento, fazer ver os caminhos percorridos pelas mensagens, compondo redes e tramas, em um relampejar no ciberespaço, encontrando não apenas o clarão momentâneo, mas a possibilidade de retomada a qualquer tempo, com desencadeamento de novo fluxo. Isto ocorre porque a mensagem postada se atualiza na linha do tempo sempre que alguém o visualiza, recuperando de algum lugar do passado e devolvendo-o a uma condição recente, presente. Este fato torna a mensagem novamente visível a muitos, deflagrando um possível novo fluxo de ressonância cibernética.

A verificação de percursos das mensagens em rede se articula com níveis de relevância, popularidade e impacto destas mensagens, indicando uma potência específica de seu emissor original. Novamente se tem a questão dos processos comunicacionais, como contexto, código e mídia, e também de emissor, ainda que pareçam encardidos tais conceitos.

No campo das tecnologias, em que pese a convergência das mídias, há de se caracterizar enunciado e enunciação, como condição mesma da compreensibilidade do artefato, da linguagem e da interpretação, bem como os elementos comunicacionais, de modo a permitir uma análise mais acurada do fenômeno na contemporaneidade.

Neste sentido, compreender o fenômeno da ressonância cibernética se apresenta como perspectiva crítica sobre a comunicação, principalmente ao se deparar com o fato de que as mensagens giram em fluxos multilíneares, compondo uma série de multiplicações, como se espera de qualquer ação que ressoe. Assim, a ressonância cibernética faz ver o ressonar de mensagens lançadas no ciberespaço, e que passam a compor uma natureza rizomática no tempo e no espaço telemático.

Por fim, há de ressaltar que o ambiente cibernético torna-se propício, por sua característica discreta de código digital, para a advento da ressonância. O ambiente está alinhado, compondo caixa de ressonância social, pelas possibilidades ndimensionais dos pontos que são e formam conexões (figura 1). Não há linhas ou caminhos definidos, tudo se converte, virtualmente, em linhas e caminhos, sendo não lineares virtuais e que se atualizam como multilíneares.



Imagem original: [imagemstop.net](http://imagemstop.net), com intervenção gráfica do autor.

Figura 1: visualização da ressonância cibernética, em forma de celeste.

## Lugares da memória

As discussões sobre códigos e sociabilidade são apenas duas em um sem-fim de temas que orbitam a tecnologia, ora com ares de integrados, ora com ares de apocalípticos. De um modo ou de outro, é incontestável o fato de haver ali um universo de memória.

Não apenas de espaços de memória de disco, mas de memória informação, que é capaz de remontar as mais diversas facetas do cotidiano contemporâneo. Ao inundar o mundo com emissores de plantão, a mídia pós-massiva abriu espaço para todos serem autores. Estimulados pelas práticas da web 2.0 e sedentos por espaço e notoriedade, os sites e redes sociais são rapidamente tomados por milhares de contribuições, que vão desde sensatas mensagens informativas até manipulações grosseiras.

Se a “boçalidade do mal” emerge em profusão, a mídia tecnológica é apenas terreno fértil, e não semente ou mesmo semeador, para tais agruras. Por outro lado, e igualmente, proporcionar uma ressonância cibernética pautada no profícuo uso social da mídia é apenas reflexo dos demais ambientes onde este comportamento certamente se dá. A mídia continua meio.

E enquanto meio, estabelece o contato entre os polos comunicacionais da emissão e da recepção e é, também, repositório, suporte, para as mensagens adormecidas, ou não, nos códigos. E é enquanto repositório e suporte que as redes telemáticas se fundam como lugares de memória.

Não raro pessoas recorrem às suas redes sociais para recuperarem determinadas informações. Se há algum tempo os álbuns de família ajudavam a contar a história de pessoas, estes mesmos dados hoje estão nos ambientes digitais, por vezes completamente nas redes sociais. E se o fato isolado indica uma série de informações sobre as pessoas, a exemplo de gostos, práticas e valores, multiplicado por milhares de pessoas esta estrutura reinventa a dimensão da memória da cultura e da sociedade, compondo um quadro quase que inesgotável de informações sobre o cotidiano, as práticas e valores sociais vigentes. E desta vez com dosagem menor de filtros, já que os autores postam diretamente nestes ambientes, fazendo com que haja não apenas uma ou duas versões, mas uma infinidade delas, dimensionadas na complexidade e tensão que caracterizam o contexto.



As redes telemáticas formam, hoje, um rico material da memória cultural e social, não sendo possível negligenciá-la ou ignorá-la (figura 2). De outro modo, discussões mais poéticas e de pouco crédito científico, como de pessoas tornarem-se “imortais” por terem seus perfis ativos nas redes sociais, soa como ingênuo. A despeito de seu valor poético e simbólico, as discussões tentam ultrapassar a figura de linguagem, caracterizando a conotação que a origina. O que muda, no ambiente digital das redes telemáticas, é o resultado da ressonância cibernética: uma amplificação de tudo que já ocorria, no imediatismo proporcionado pela mídia pós-massiva. Não apenas uma correspondência, mas várias. Nada mais, mas também nada menos que isso: ressonâncias cibernéticas.

De outro modo, contudo, será preciso lembrar (!) que o ciberespaço é, além de espaço de memória, aquele que guarda informações sobre o passado, é espaço da memória: de um eu do passado. Se o passado é uma noção presente do que se perdeu no tempo, como anotam os fenomenólogos, criação presente da lembrança, é no presente que o passado pulsa, sendo ele, o presente, o lugar exato para o passado se expressar. Não há um acesso do passado senão no presente. Enquanto tal, o passado tem o que dizer porque seu lugar é no presente e ali, somente ali, faz sentido. Jamais ele, o passado, faz sentido no tempo que sinaliza. Sua órbita é o presente e são nos lugares de e da memória que afloram seu pulsar, em atos presentes.

A compreensão do fenômeno da ressonância no ciberespaço faz ver não apenas os percursos feitos pelas mensagens, mas compreende os alinhamentos da mídia na proliferação das mensagens de forma multilinear e multitemporal, sendo seu reflexo primeiro. Faz, ainda, aceitar o espaço tecnológico como um espaço de memória e da memória, estando ela, a memória, apaziguada pelo tempo, ou na dinâmica da vivacidade dos códigos que se atualizam na premência da intempestividade e na constituição presente que faz o passado pulsar.

De um modo ou outro, os espaços de memória encontram um lastro absolutamente dinâmico no ambiente digital, que não apenas os mantém ou suportam, mas amplificam e desdobram seu alcance e sua disseminação. Mais que museus e revistas on-line, as redes sociais refletem um pulsar incessante do cotidiano, na complexidade em que a sociedade contemporânea se delinea, formando um mapa plural, complexo, temporal e espacialmente transversais.



Fotomontagem a partir de fotografias da Internet. Arte do autor.

Figura 2: Lugares da memória.

Se o objeto ou objetos, formados pelas mensagens, compõem um espaço de memória, a ressonância cibernética o faz compreensível para análises e fundamentos. É a síntese lógica das redes, seu diagrama analítico.

## Conclusão

O contexto tecnológico, com sua grande quantidade de informações, foi metaforizado como um mar, um mar de informações. Navegadores singram esse mar, conduzindo timoneiros internautas em uma navegação pela liquidez da informação. Ao se abrir para a participação de todos, pela web 2.0, e no fenômeno das redes sociais, a quantidade de informações foi elevada a enésima potência, criando não apenas um mar, mas nuvens e um ecossistema informacional complexo.

Mapear este processo torna-se tarefa hercúlea, já que seus objetos e dinâmicas não cessam de brotar. O conceito de ressonância cibernética oferece ferramenta de análise para este fluxo, ao se portar como um

exame que reflete o pulsar típico desse lugar de memória e comunicação. Os fluxos complexos, esgarçados no tempo e no espaço midiáticos, são perspectivas previstas e organizadas pelo conceito, que afere não precisão, mas reflete sobre as inconstâncias espaçotemporais das redes e das mensagens, refletidas na memória social do homem contemporâneo.

## Notas

[1] Termo cunhado pelo biólogo Julian Huxley, em 1957, mas com definição difere segundo alguns autores, dentre os quais estão Max More e Anders Sandberg.

[2] O tema é discutido em ROCHA e AMARAL, 2015.

## Referências

PEARSALL, Paul. *Memória das Células: A Sabedoria e o Poder da Energia do Coração*. São Paulo: Mercuryo, 1999.

ROCHA, Cleomar; SILVA, Margarida do Amaral. Experiência social e ressonância cibernética: juventude e a onipresença na rede. In SANTA-ELLA, Lucia; ROCHA, Cleomar. *A onipresença do jovem na rede*. Goiânia: FUNAPE: UFG / Media Lab / CIAR, 2015. (Coleção Invenções).

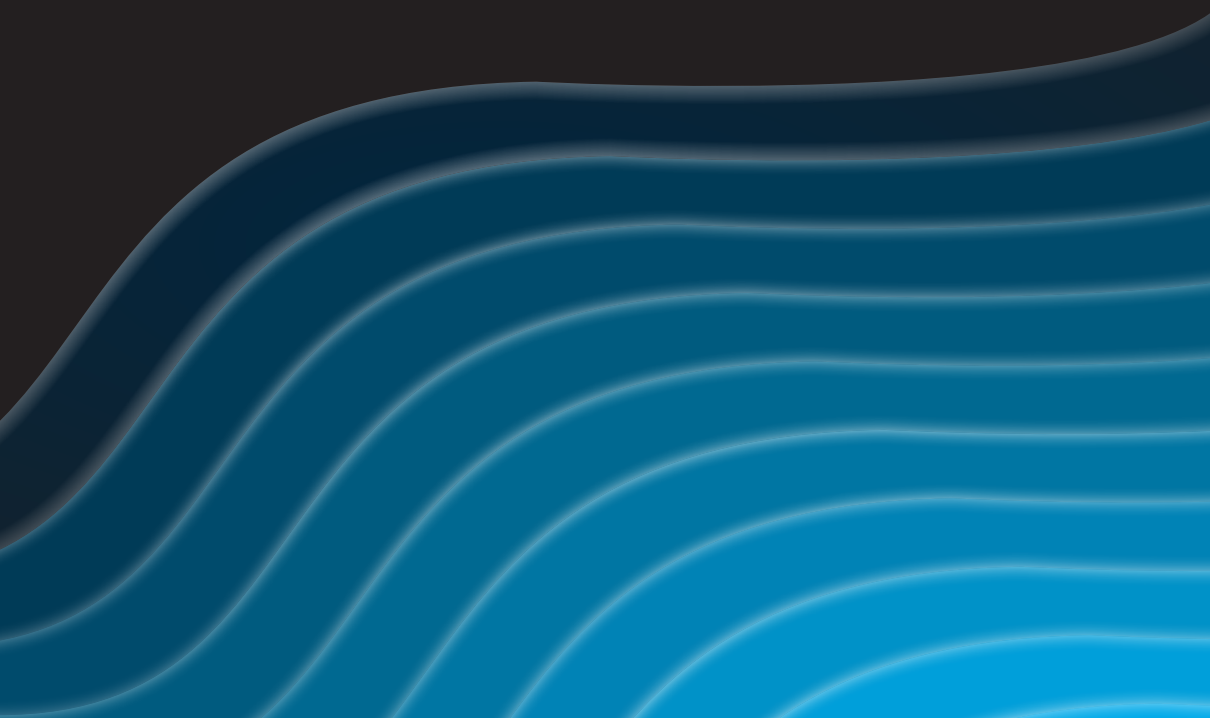
SANTOS, Laymert Garcia dos. Entrevista. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio (Org.). *Cultura digital.br*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. Pp. 285-293.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do centro de memória da Unicamp. Revista *Nas Redes da Educação*, UNICAMP, Campinas-SP, 1a. edição. s/d, s/p. Disponível via URL <<http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.html>>. Acesso em 01.mar.2015.

# Deambulaci3n, neocartograf3a y relato como generadoras de sentido

Antonio R. Montesinos

Artista independiente



## Sinopsis

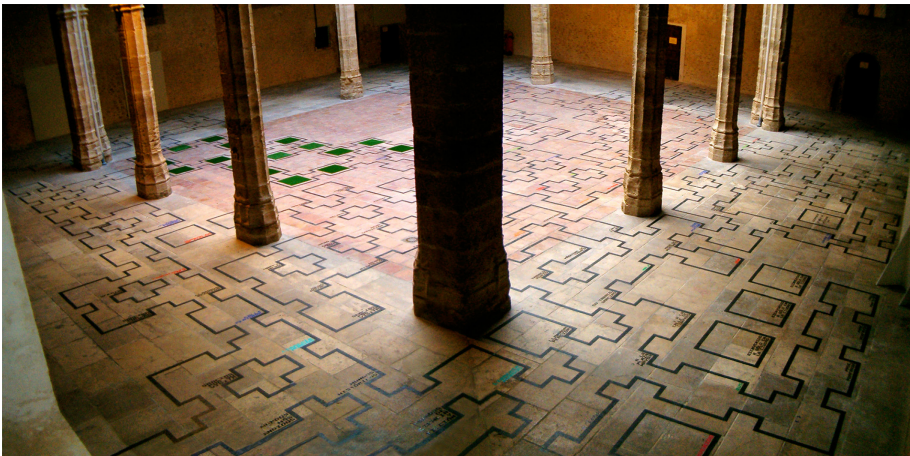
Esta comunicación pretende analizar la manera en la que el acto de caminar, como acción mínima, puede llegar a suponer una poderosa herramienta de apropiación sobre el territorio. También veremos como su registro y posterior representación de los espacios experimentados puede constituir un efectivo ejercicio de empoderamiento, por medio de la cartografía y del relato.

La comunicación se centrará en las actuales prácticas de cartografía digital y «narración espacial» para pensar la manera de construir narrativas ligadas al territorio y a conceptos como lo local, lo «infraordinario» o la «micro-historia».

Se terminará exponiendo algunas propuestas personales que he venido realizando desde el 2005.

## Introducción

En una primera etapa de mi trabajo, desde 2004 hasta 2008, vine realizando una serie de intervenciones en el espacio público bajo el título *Áreas gráficas*. En estas intervenciones utilizaba técnicas muy sencillas como pegado de vinilos y cinta adhesiva en el espacio público. La base conceptual de estos trabajos consistía en utilizar la gramática de la señalización pública para provocar situaciones que fomentasen lo relacional y lo lúdico o que rompiesen con comportamientos alienantes.



*Sólo en la ciudad 2.0*, Antonio R. Montesinos (2004).

Esto lo conseguía mezclando la manera en la que se utiliza normalmente lo gráfico dentro de la construcción del espacio público, por ejemplo en los pasos de cebra o líneas de carril, con otro tipo de organización gráfica del espacio más lúdica, como la que encontramos en los tableros de juego, los espacios deportivos o las interfaces gráficas.

Pretendía utilizar lo gráfico para organizar el espacio, construyendo situaciones y comportamientos que influían directamente en los que participaban de la obra. Así, señalizaba y organizaba el espacio para crear rayuelas gigantes, como en *Sambori* (2004), grandes laberintos que representaban la ciudad, como en *Sólo en la ciudad 2.0* (2004), o estructuras para perder unos minutos de tiempo productivo, como en *Antes que nada* (2005).



Recuerdo que en esa época mis lecturas estaban relacionadas con las “Zonas Temporalmente Autónomas” de Hakim Bey, con las “heterotopías” de Foucault –esa “especie de lugares que están fuera de todos los lugares” (Foucault, 1978, p. 5-6)– o con las situaciones construidas de la Internacional Situacionista. Estas construcciones gráficas pretendían funcionar como esos “lugares otros” de Foucault, que contaminaban los lugares normales mediante pequeños paréntesis en las actitudes impuestas como normales para tratar así de crear espacios de deseo y comunicación.

Desde el 2005, comencé a desarrollar otro método de trabajo que, en un principio, continúa con las líneas de actuación de proyectos como *Áreas gráficas*: la utilización de lo gráfico y de las reglas para producir o representar comportamientos. Sin embargo, en esta ocasión pretendía invertir la relación entre gráficos y comportamientos. Si en *Áreas gráficas* lo gráfico organizaba el espacio –constituyendo situaciones y por lo tanto comportamientos–, en esta nueva línea de trabajo eran los comportamientos los que generaban lo gráfico –sirviendo estos para registrar y dar lugar a la formalización del proyecto–.



*Sambori* (2004) y *Antes que nada*, Antonio R. Montesinos (2005).

De esta manera, realicé varios proyectos en los que utilizaba la deambulación como herramienta para explorar territorios y para enunciar narrativas. Desarrollé proyectos como *Narraciones Caminadas* (2008 - 2012),

en el que elaboraba narraciones abiertas a partir de diferentes “derivadas” por las ciudades, *Le Petit Tour* (2009), reinterpretaba la práctica actual del senderismo como un ejercicio de “paisajismo en vivo” o el proyecto (1:1) *Juego de Escala* (2011), que se basaba en el modo en que ciertos juegos de rol y de estrategia construyen una historia a partir de una cartografía, estableciendo una relación dinámica y retroalimentada entre la creación de un territorio y una narración.

Estos proyectos me llevaron a investigar las relaciones entre la documentación por medio de la práctica del territorio y su representación en forma de cartografía o de relato narrado. Por otro lado estas propuestas tenían en cuenta como, en el momento actual, la representación del territorio no se puede comprender desligada de las nuevas tecnologías de creación y edición de mapas digitales.

Este nuevo tipo de cartografía digital se ha denominado “neocartografía” y se puede describir como la disciplina que utiliza herramientas y técnicas geográficas en los mapas digitales: tecnologías como la “geo-referenciación” de lugares, la “geo-etiquetación” de contenidos o la tecnología GPS (*Global Positioning System*). Juan Martín Prada, en *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, denominó la web construida a partir de estas tecnologías como la “web geo-espacial”. (Martín Prada, 2012, p. 226)

De esta manera este segundo grupo de propuestas utilizan las actuales prácticas de cartografía digital o “neocartografía” y conceptos ligados al concepto de “narración espacial”, de la que habla Blanca Montalvo y que tiene que ver con la narración “no-lineal” que permite los medios interactivos.

A continuación ampliaremos ciertos conceptos que se han mencionado. En primer lugar se pretende analizar el caminar como acción mínima de habitar el mundo y como transformador simbólico del espacio recorrido. En segundo lugar, como la documentación de estos ejercicios de deambulación constituyen un ejercicio de cartografía y como las nuevas herramientas de cartografía digital actuales nos ofrecen la posibilidad de representar esta experimentación subjetiva del territorio y elaborar diferentes tipos de narrativas ligadas al mismo.

Por último, nos centraremos en esta capacidad de crear relato utilizando estrategias cercanas a la “narración espacial” y basadas en lo local, lo “infraordinario” o la “micro-historia”.



## Caminar

En este apartado me gustaría realizar un recorrido a través de la historia del arte para centrarme en algunas propuestas que utilizan el acto de andar para ejercer una apropiación y una resignificación del espacio practicado. Sobre aquellas que entienden el acto de caminar como acto mínimo de habitar y de construcción de espacio.

En palabras de Heidegger en *Construir, habitar, pensar*, “no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan” (Heidegger, 1994, p. 130). Si pensamos en la construcción del espacio desde esta postura debemos hablar también de la idea de producción y consumo en Michel de Certeau. En *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer* (2000), Certeau definía el consumo como el acto de apropiación del objeto ya producido por parte del consumidor. Según Michel de Certeau la forma de emplear los entornos y los productos constituyen en si mismas una forma de apropiación y empoderamiento. Lo realmente interesante de la postura de Certeau es como encuentra el empoderamiento del ciudadano, no en los actos heroicos o en lo revolucionario, sino en la misma forma de vivir y utilizar su propio entorno. Dentro de esta idea definía como “estrategias” los procesos institucionales que establecen las normas, estructuras y convenciones que rigen las sociedades. En contraposición a ellas hablaba de las “tácticas”, que definía como las oportunidades creativas que operan entre las lagunas y los resbalones del pensamiento convencional y los patrones de la vida cotidiana.

De esta manera podemos pensar en el pasear como una “táctica”: como una herramienta de actuación mínima, capaz de transformar y crear territorio. Certeau, decía que podríamos hablar del paseo por la ciudad como la práctica del sistema urbano, como el acto de enunciación de la ciudad. Establecía una triple función enunciativa: “es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón”, “es una realización espacial del lugar” e “implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos”. (Certeau, 1999, p.110)

Posteriormente es Francesco Careri, en *Walkscapes, el andar como práctica estética*, quien elabora toda una genealogía de las prácticas que utilizan el caminar como acto de libre interpretación del

territorio. Comienza esta genealogía con el *flâneur*, del que nos habla Charles Baudelaire. Esos peatones que paseaban por la ciudad sin ninguna meta y se iban deteniendo en los escaparates y las tiendas, sin ninguna intención concreta. Después continúa con los dadaístas, con su visita a la iglesia de *Saint Julien-le-Pauvre* el 14 de abril de 1921, o con Guy Debord, una de las principales figuras de la Internacional Situacionista, que redacta la *Teoría de la Deriva* en 1956, definiéndola como un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (VVAA, 2001, p.15). La “deriva” era una técnica asociada a la “psicogeografía”<sup>2</sup> en cuanto a que se refiere a los efectos que el entorno produce en las emociones y el comportamiento de los individuos.

Las anteriores referencias eran sobre la ciudad, pero Careri habla también sobre estas prácticas del caminar en entornos naturales, donde las define como acto primario de transformación simbólica del paisaje. Para ello habla del trabajo de Richard Long y Hamish Fulton y como ambos intervenían el paisaje por medio de su propia experiencia, utilizando sus propias capacidades físicas y alejándose de las prácticas monumentales del *Land Art* americano. Fulton realiza largas caminatas entendiéndolo que no debe transformar radicalmente el medio natural, Long en cambio realiza cambios en el paisaje, pero limitados a sus posibilidades físicas.

A medio camino entre la exploración de espacios urbanos y los naturales también menciona como Robert Smithson se lanza a explorar los espacios de la periferia urbana, a los que denomina “territorios entrópicos”. En uno de sus textos más emblemáticos: *The Monuments of Pas-saic* (1967) Smithson relata un recorrido por las zonas más desconocidas y marginales de esta ciudad de las afueras de Nueva Jersey.

El propio Francesco Careri pasa a heredar este legado que él mismo describe. Tras las huellas de Robert Smithson y sus “territorios entrópicos”, es uno de los fundadores del grupo Stalker en 1995, que después se convertirá en Osservatorio Nomade en 2005. Stalker/ON propone la investigación de lo que denominaban “territorios actuales”, que definían como espacios urbano vacíos, zonas marginales o en proceso de transformación. El método que proponían para hacerlo es la “transurbancia”. Se trata de pasear, de recorrer esos espacios difusos levantando mapas no convencionales.

Otra propuesta interesante, y que escapa de la genealogía de Careri, es Social Fiction. Bajo este sobrenombre Wilfried Hou Je Bek comienza a trabajar en el año 2001 con el proyecto de “psicogeografía generativa”. El verano del 2002 se organizó *The Hot Summer of Generative Psychogeography* en Jaarbeursplein, Utrecht. Estas “psicogeografías generativas” eran una serie de metodologías basadas en algoritmos de programación para la realización de “derivadas”. Estos algoritmos permitían generar rutas no predecibles, por lo que permitían que las deambulaciones no se viesan influidas por los gustos personales, expectativas o prejuicios de los participantes.

Aunque en la tecnología digital sólo se utilizara para generar las rutas, sí se puede pensar en Social Fiction como unos de los primeros intentos que incluyen las lógicas de tecnologías digitales a la hora de concebir nuestros movimientos en la ciudad y como un antecesor de las futuras prácticas de “arte locativo”, concepto que analizaremos más adelante.

## Cartografía

En el anterior apartado hemos visto como se puede trazar toda una genealogía de prácticas que utilizan el caminar como herramienta para apropiarse, reconstruir e interpretar el espacio. Cómo el caminar es una “puesta en acto” del territorio, que construye lo urbano y lo natural. En este apartado me gustaría centrarme en como el registro y documentación de estos ejercicios de deambulación, por medio de la creación de cartografías, pueden constituir una buena herramienta de empoderamiento a través de la representación subjetiva de los espacios recorridos.

En su libro *Contra el mapa*, Estrella de Diego trata de explicar como se suele “dar por hecha la objetividad del mapa sin tener en cuenta el trabajo de “traducción” que el trazado implica”, si bien “trazar un mapa conlleva, en primer lugar, el poder de hacerlo” (de Diego, 2008, p. 31). Cuando leemos un mapa, nunca estamos leyendo una representación neutra de un territorio, sino una representación que siempre va a estar mediada por quien lo ha realizado.

Como dice Diana Padrón Alonso en *Prácticas cartográficas antagónicas en la Época Global* “Ese mapa es, como el urbanismo, un diseño intencionado para el control de los territorios”. (Padrón Alonso. 2011, p. 23)

Las prácticas basadas en el caminar, desde las caminatas que realizaban los surrealistas hasta las de Robert Smithson o Stalker/ON, constituyen

un ejercicio libre de las calles que se apropia del urbanismo para reinterpretarlo. Por lo tanto, la representación subjetiva de estas prácticas de deambulación puede también constituir una transgresión del mapa entendido como expresión de control del territorio. Para Estrella de Diego, transgredir el mapa equivale a revisar el mundo.

De Diego comienza su libro comentando el *Mapa del mundo en la época de los surrealistas*, que se publicó el 1929 en la revista *Varietés*. Describe como “se trataba, parece obvio, de un mapa impreciso, lleno de errores: un mal mapa en el que nada estaba donde se supone que debía estar, ni tenía el tamaño que debía tener” (de Diego, 2008, p. 13). Lo interesante de este mapa es que no pretendía ser el oficial, sino representar el mundo de una forma que sólo a los surrealistas importaba. “Se trataba de un dislocamiento territorial, una especie de *détournement* geográfico”. (de Diego, 2008, p. 17)

En 1935 Joaquín Torres García realiza un dibujo de América del Sur invertido para ilustrar su artículo *La escuela del sur*. Según menciona Estrella de Diego Torres García escribe: “He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.” (de Diego, 2008, p. 17)

En ambos mapas se representa el territorio desde puntos de vista alternativos a un discurso oficial, que se presenta como neutro, pero que obedece a diferentes implicaciones políticas e históricas.

Más adelante en el libro De Diego hace también referencia a los situacionistas, a Guy Debord y a su influencia por parte de Henri Lefebvre a partir de la asistencia de Debord al seminario que durante el curso 1957-1958 Lefebvre imparte en la universidad de Nanterre.

Asociado al *détournement* los surrealistas desarrollan la *derivé* o “*deriva*”, que antes hemos definido. La Internacional Situacionista, además de estas prácticas, realizó también una producción gráfica relacionada con la voluntad de cartografiar psicológicamente la ciudad. Un ejemplo de ello serían las “guías psicogeográficas”, que consistían en mapas compuestos por fragmentos de ciudades que se relacionan de forma aleatoria, no por su funcionalidad, sino por su carácter emocional. Un ejemplo es el

mapa llamado *Naked City* creado en 1957 por Guy Debord, compuesto a partir de fragmentos de un mapa de París recortados y pegados sobre un fondo blanco. Estos fragmentos, denominados “unidades ambientales” o distritos, configuraban una geografía aleatoria. Cada “unidad ambiental” se unía a otra por medio de flechas rojas que, con distintas longitudes, grosores y giros, indicaban la supuesta intensidad y dirección de los deseos de cruzar de una unidad a otra. Tal y como indica su nombre, el mapa pretendía representar la ciudad desnuda, libre de ataduras ligadas a un uso utilitario y alienante. La cartografía se presenta como una guía para experimentar la ciudad por medio de esas “unidades ambientales”, obviando áreas que carecen de interés o atravesando necesariamente otras.

La elaboración de este mapa y su relación con la deriva es un punto muy interesante dentro de la relación entre el caminar y la representación cartográfica. En ambos se advierte la intención de trasgredir la experiencia y la representación tradicional que tenemos de la ciudad. Si relacionamos el acto de caminar con la cartografía podemos hablar también de dos ejercicios posteriores a la I. S. relacionados con la cartografía: la propuesta *This Way Brouwn*, (1961) de Stanley Brouwn, y de *I Went* de On Kawara (1968 - 1979).

En *This Way Brouwn*, que el autor realizó a principio de los años sesenta en Amsterdam, el autor pide a algunos transeúntes que dibujen en una hoja el camino a seguir para llegar a otro punto de la ciudad. En esos dibujos los transeúntes plasman una representación de la ciudad mediada por el uso que hacen de la misma. En esta línea de trabajo también podemos hablar de *I Went*, de On Kawara. Esta pieza la componen doce volúmenes, que van de 1968 a 1979, en donde se pueden encontrar los mapas fotocopiados en los que registra sus recorridos marcándolos con una línea roja con la fecha en que realizó cada uno. Quedan como evocaciones de su experiencia como caminante, como explorador de las diferentes ciudades en que se realizaron los desplazamientos.

La ejecución de estas piezas de Stanley Brown y On Karawa como exhibición de esos recorridos en forma de archivo es muy interesante. Podríamos aventurarnos a decir que cuando Stanley Brouwn crea un archivo de rutas alternativas para un mismo destino, o cuando On Kawara archiva sus prácticas de deambulación, están creando un antecedente muy interesante para hablar de la creación de cartografías realizadas por los ciudadanos. Es más, tiene mucho que ver con la idea de “wiki” que

es uno de los aspectos que estará implícito en las prácticas de cartografía digital colaborativa.

Si nos situamos en el momento actual encontramos que diferentes paradigmas de la cultura digital ofrecen grandes posibilidades si son aplicados a la publicación o libre intercambio de estas prácticas de deambulación. En estos momentos cualquiera puede editar su propia ruta en un mapa digital. No sólo eso, sino también podría compartirlo o intercambiarlo mediante la utilización de una plataforma de la denominada Web 2.0<sup>1</sup> o en una red de intercambio de archivos P2P (*Peer-to-peer*).

## Neocartografía

Juan Martín Prada, en *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* denomina como la “web geo-espacial” al conjunto de aplicaciones que permiten consultar datos “geo-espaciales” y gestionar información “geo-etiquetada”. Uno de los aspectos fundamentales que define este conjunto de aplicaciones es que han permitido componer una “imagen-mapa”, generada por millones de imágenes que “componen un tejido (que representa prácticamente la totalidad de la superficie del mundo)” (Martín Prada, 2012, p. 226). De alguna forma, esta “web geo-espacial” recuerda a ese mapa del que hablaba Borges en el relato *El rigor en la ciencia* y que definía como aquel que “tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él”<sup>3</sup>. Cuando hablamos del conjunto de prácticas cartográficas asociadas a esta “web geo-espacial” podemos hablar de “neocartografía”.

La liberación de la API de Google Maps en el 2005, la utilización cada vez más cotidiana de GPS y de aparatos de posicionamiento en teléfonos móviles, PDAs o navegadores, así como el auge de la Web 2.0 ha permitido que cualquier usuario de internet pueda editar, difundir y compartir información de manera colaborativa.

Con la “neogeografía” esa libertad para publicar y compartir se amplía hacia el hecho cartográfico, lo cual nos coloca ante nuevas perspectivas.

En primer lugar es importante analizar como estas tecnologías inauguran una nueva relación con el territorio, pues permiten que ese “diseño intencionado para el control de los territorios” que definía Diana Padrón Alonso pueda ser ejercido ahora por cualquiera. Cualquier persona puede hoy en día consumir y producir mapas. Es decir,



cualquier persona tiene la posibilidad de interpretar el territorio según sus propios criterios de espacialidad y temporalidad o según sus compromisos con diferentes causas ligadas a un territorio dado. Esto significa una democratización del hecho cartográfico, tradicionalmente en manos del poder.

En segundo lugar hay que tener en cuenta que la mayoría de estas plataformas para la cartografía digital no son neutras en absoluto. Es necesario tener siempre presente que esta cartografía global que se ofrece de forma libre para ser editada obedece muchas veces a intereses comerciales y políticos. Por otro lado también se establecen varios dilemas entorno a la privacidad de los datos publicados, pues estos –según la plataforma utilizada– pasan a engrosar bases de datos de corporaciones privadas.

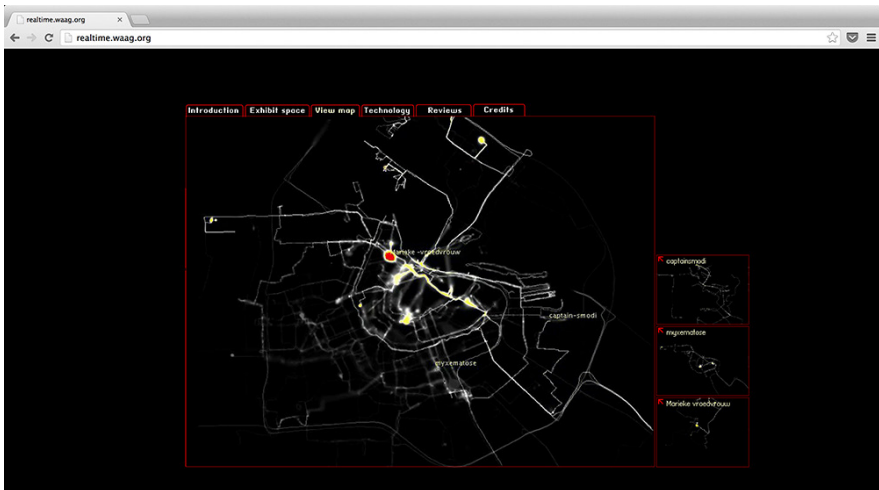
En tercer lugar es también interesante como estas herramientas han posibilitado cartografiar la totalidad del planeta, por lo que la representación del territorio puede llegar a constituir un espacio para la experiencia. Esta nueva situación está también ocupando mucha de las nuevas propuestas que están directamente explorando plataformas como Google Street View, como *9-Eyes*, de Jon Rafman (2007-2011)<sup>4</sup>.



9-Eyes, Jon Rafman

Dentro del mundo del arte estas nuevas perspectivas han abierto nuevas prácticas que suelen englobarse dentro de la etiqueta “arte locativo”<sup>5</sup>. Por otro lado muchas de estas prácticas hacen un uso crítico de estas tecnologías. Se acercan, como los diferentes casos de los que habla Estrella de Diego, a la creación y edición de mapas para “revisar el mundo” desde una perspectiva diferente a esa supuesta perspectiva única y neutra que ofrece la tradición cartográfica. Como en el *Mapa del mundo en la época surrealista*, de 1929 o en las guías situacionistas, muchas de estas propuestas pretenden desvelar aspectos invisibilizados o que se escapan de la cartografía oficial.

Un ejemplo de la utilización de estas tecnologías la podemos encontrar en *Amsterdam Real Time*<sup>6</sup> de Esther Polak y The Waag Society (2002), que proponían visualizar los mapas mentales de cada habitante de la ciudad de Ámsterdam por medio del estudio de sus desplazamientos. En primer lugar se invitó a un grupo de residentes de la ciudad de Ámsterdam a llevar durante dos meses una unidad GPS con ellos. Los registros individuales generados se recopilaban en un mapa colectivo basado en las trayectorias que los participantes en el proyecto desarrollaban por la ciudad. De esta manera se representaba la ciudad solamente por el movimiento de la gente. La ciudad podía leerse a través del crecimiento de las líneas, la densidad y la frecuencia, con lo que se indicaba la preferencia por algunas partes de la ciudad y la indiferencia por otras.



*Amsterdam Real Time*, Esther Polak y The Waag Society (2002).



Otra estrategia interesante es la que proponía *iSee*, que produjo el Institute for Applied Autonomy (IAA) en el año 2001<sup>7</sup>. El proyecto proponía una web que utilizaba la representación cartográfica para identificar cámaras de vigilancia en la ciudad de Nueva York y generaba recorridos para que los ciudadanos las evitasen. Estas rutas muchas veces resultaban ser absurdamente tortuosas y modificaban la percepción del paisaje urbano. Los mapas generados ampliaban su función como representación espacial, propiciando un debate sobre la “video-vigilancia” en el espacio público.

Estos proyectos se apoyan en esa idea que considera el acto de caminar como un acto de “enunciación de la ciudad”, que comentaba De Certeau, pero desde diferentes perspectivas. Si *Amsterdam Real Time* utilizaba la documentación de los desplazamientos para mostrar precisamente como esta “práctica de la ciudad” era la que finalmente le daba forma, *iSee* hacía un uso crítico de esas deambulaciones, generando espacios de movilidad como contestación a ciertas estructuras de control.

Otras propuestas también utilizan estas visualizaciones de desplazamientos, pero como medio para mostrar pequeñas historias de las que los mapas oficiales no suelen ocuparse. Un buen ejemplo sería el proyecto *Lowlands*<sup>8</sup>, que el artista indio Vaibhav Bhawsar desarrolló durante el año 2004 en Yelahanke, el suburbio de Bangalore donde residía. Bhawsar pretendía localizar y evaluar la presencia de las denominadas “tierras de baja intensidad” o *Lowlands*, que definía como pequeños rincones y grietas que están subexpuestas, sin explorar o que son desconocidas. Los define como “micro-territorios” y “micro-actividades” que incorporan características y relaciones que normalmente la cartografía tradicional no suele representar, reflejando los estados afectivos, culturales, económicos y políticos de sus habitantes. De esta manera el autor tomaba el papel de “dispositivo de sondeo” y durante las diferentes “derivadas” realizadas escuchaba a sus habitantes, se introducía en las diferentes agrupaciones vecinales, acompañaba a los carteros o a los *daddi walas* (o recicladores) para intentar entender de forma diferente el territorio.

Un proyecto que también documenta los desplazamientos de los miembros de una comunidad es el *Milk*<sup>9</sup>, que realizó la artista letona Ieva Auzina en colaboración con Esther Polak, antes mencionada. El proyecto se desarrolló durante el año 2003 y 2004, rastreando mediante la

utilización de tecnología GPS la producción y la distribución de un tipo del queso de la zona. El resultado de esta documentación se mostraba como un plano interactivo en la web del proyecto y en formato de instalación. Las trayectorias que se mostraban hilaban una serie de narrativas cuyo nexo común era la producción, venta y consumo del queso, pero que también mostraban las historias de las diferentes personas ligadas a estos procesos, generando una cartografía que vinculaba a esta comunidad con su propio territorio.

La última propuesta que mencionaré es quizás una de las más conocidas. Se trata de *Yellow Arrow*<sup>10</sup>, proyecto que desarrolló Counsts Media, Inc. y que comenzó en el año 2004 en el Lower East Side de Manhattan, extendiéndose después a nivel mundial. El proyecto aún no funcionaba con tecnologías relacionadas con la API (*Application Programming Interface*) de Google –sólo de forma testimonial en su representación en el mapa de Google–, pero podríamos considerar este proyecto como un precursor directo de otros que sí utilizan tecnologías “geo-espaciales”. En este proyecto eran los propios usuarios los que podrían crear anotaciones localizadas y rutas asociadas a sus propias narrativas. La única condición para realizar una ruta era tener un móvil y estar registrados en la web del proyecto. Una vez registrados, los participantes podían descargar e imprimir las flechas adhesivas amarillas, para después pegarlas en los lugares de la ciudad que desearan destacar.

Cada una de las flechas tenía un único código de números impreso, por lo que, una vez ubicada la flecha, el usuario debía tomar una fotografía y enviarla a la web. La flecha aparecía publicada entonces en el perfil del participante y en el mapa de la zona. De esta manera, cuando un transeúnte se encontraba con una flecha amarilla y quería conocer el testimonio dejado, enviaba un SMS (*Short Message Service*) con el código de la flecha, y de inmediato recibía el mensaje dejado por el autor.

## Relato

La práctica del espacio público y su registro posterior conlleva la enunciación de una narrativa, de un relato. Si volvemos a hablar de Michel de Certeau, podemos recordar como en *Artes de hacer* explica como “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación

es a la lengua” (Michel de Certeau, 2000, p. 109). En el tercer capítulo del libro Certeau define el andar como un “espacio de enunciación”, estableciendo un paralelismo del lenguaje hablado con el caminar por un lado y del lenguaje escrito con el sistema urbano por otro. Así, comenta como el caminar se apropia y “realiza” el sistema topográfico de la misma forma que el habla –o la enunciación– lo hace con la lengua.

Michel de Certeau pensaba que el registro de una experiencia va siempre en contra de esa experiencia misma, pues como el mismo dice “pierde lo que ha sido: el mismo acto de pasar” (Michel de Certeau, 2000, p. 109), pero muchas de las propuestas explicadas anteriormente demuestran la utilidad de estos registros. La representación de prácticas alternativas en el territorio permite dar relevancia a una serie de historias que de otra forma no serían contadas.

En este apartado pretendo hablar sobre como se generan esas historias y de la capacidad de empoderamiento que pueden llegar a suponer. Por otro lado, y de la misma forma que cuando hablábamos de cartografía, debemos enmarcar estas prácticas en un contexto actual, en el que se fusionan el espacio físico con el espacio de los datos. Prestaremos atención a diferentes estrategias que relacionan la creación de historias con la narratividad en los medios audiovisuales, digitales e interactivos.

Propuestas como *Lowlands* o *Milk* convierten a los autores en cartógrafos que representan, de forma visual y narrada, el territorio que exploran en sus desplazamientos. Estos consiguen visibilizar realidades alternativas, alejándose de la representación oficial y representando los territorios desde su experiencia personal, dando prioridad a pequeñas historias que permiten entender de forma alternativa ese territorio.

En este punto es necesario establecer una diferencia entre este tipo de historias cotidianas y los discursos oficiales de una ciudad pues, de la misma forma que existe una representación cartográfica oficial de los territorios, existe un discurso también oficial.

Como comentaba Jorge Carrión en el taller *Guía Sentimental de Alicante*<sup>11</sup>, este discurso oficial de una ciudad muchas veces está basado en su discurso fundacional, pero otras veces se impone por parte del poder para responder al sistema político y económico en el que se desarrolla.

Carrión comentaba que normalmente este tipo de discurso oficial está basado en el propio proceso de creación de las ciudades, en él se integra lo natural, lo político y lo religioso. Este discurso se valida mediante

el enaltecimiento de unos héroes, unos protectores religiosos o patronos y unas fiestas que celebran periódicamente unos hechos caracterizados como históricos por el poder institucional de la ciudad. Normalmente este discurso forma parte del patrimonio de la ciudad y permite integrar a los ciudadanos en una comunidad con una identidad propia. Esta identidad se refuerza en el territorio con una serie de hitos que pueden ser desde edificios institucionales a nombres de calles o monumentos icónicos.

Carrión continúa explicando como, a partir del inicio del S. XIX las ciudades, debido a su crecimiento, se convierten en metrópolis. Así grandes ciudades, como París, Barcelona o Madrid, comienzan a crear ensanches y a absorber poblaciones vecinas. Este crecimiento provoca que esas ciudades se desliguen de ese sentido primigenio, de ese discurso fundacional.

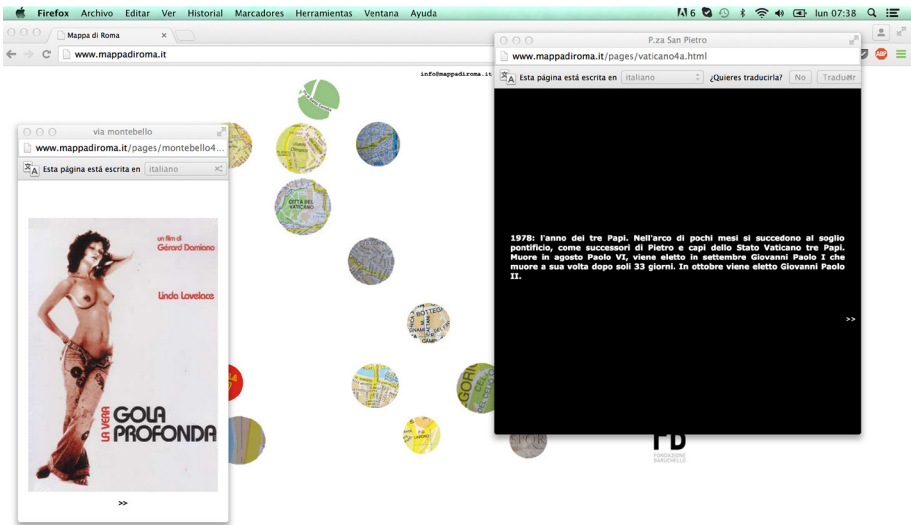
Para contrarrestar esta pérdida de sentido las políticas de la época solían responder diseñando dos tipos de “tramas”. Por un lado la trama urbanística, con planes urbanísticos como el plan Haussmann para París o el plan Cerdà para Barcelona. Por otro lado también se diseñaba otra trama, más parecida a la trama o argumento de una novela, ligado a un nuevo discurso (oficial) de la ciudad.

De esta forma se impone una narración oficial a la ciudad y al igual que cuando hablábamos de cartografía, la narración no es neutra, ya que dará visibilidad a unas historias y ocultará otras. Un buen ejemplo de como se imponen estos discursos a la ciudad lo podemos ver en casos como Bilbao, y cómo se ha cambiado la identidad industrial de la ciudad por un “nuevo relato” basado en el turismo cultural. Este cambio de discurso afecta a lo urbano, por ejemplo con la inauguración el 18 de octubre de 1997 de un icono como el Museo Guggenheim de Frank O. Gehry.

Finalmente Carrión comentaba como a inicios del S. XIX, de la misma forma que las instituciones públicas pretendían construir un discurso oficial, surgen propuestas que reaccionan al desbordamiento de la ciudad y a su pérdida de sentido. Estas prácticas proponen una recuperación de ese relato por medio de una práctica directa con el contexto urbano y son, precisamente, las que mencionábamos en el apartado que dedicamos al acto de caminar. En los inicios del S. XIX comienzan exactamente en París, con la reivindicación de la figura del *flâneur* y continuando con la caminata surrealista o la “deriva” situacionista. Esta tradición se perpetúa hasta el presente con propuestas actuales como la de Francis Aljés.

Carrión, en este taller comenta “A partir del S. XIX el viaje penetra en la ciudad. Antes el viaje había sido inter-urbano, pero con la expansión de las ciudades el viaje y el paseo se aplica a la ciudad para generar sentido” (Jorge Carrión, 2011).

Un proyecto muy ilustrativo de como utilizar los desplazamientos y la cartografía para visibilizar historias que el discurso oficial de una ciudad oculta es el proyecto *Mappa di Roma*<sup>12</sup>, que Rogelio López Cuenca realizó en Roma en el año 2007. El proceso de trabajo consistió en realizar un análisis de un periodo concreto de la historia de la ciudad llamado “los años de plomo”, periodo que se extendía desde los años sesenta a 1978. Durante estos años se produjeron una serie de movilizaciones sociales que llegaron a desestabilizar el país. El interés primordial del proyecto fue revisar y cartografiar un periodo que las narrativas hegemónicas de la ciudad de Roma han silenciado en la actualidad a favor de aquellas vinculadas al turismo cultural. Finalmente se elaboró un plano interactivo que permitía recorrer los lugares documentados como en una guía de viaje.



*Mappa di Roma*, Rogelio López Cuenca (2007).

De la misma forma que nos referimos a los desplazamientos o la cartografía como herramientas eficaces de empoderamiento, podemos hablar también de como la “enunciación” de esas experiencias de deambulación

genera relatos y sentido. La relación de estos tres elementos: deambulación, cartografía y narrativa, constituye una forma eficaz de generar “trama”, y por lo tanto sentido. Es importante comentar como este sentido no se impone, sino que nace del propio contexto, a partir de la experiencia directa de diferentes subjetividades con el contexto urbano.

## Narrativas digitales

Si queremos trabajar con la generación de este tipo de narrativas, debemos tener en cuenta que ya no podemos considerar la ciudad simplemente como un trazado de calles. Hoy en día las infraestructuras de comunicación y los flujos de datos condicionan nuestra experiencia de la ciudad tanto como los edificios y las calles. Podemos entender la ciudad contemporánea como una “ciudad híbrida” resultado de la ampliación de la ciudad física por las tecnologías de información y comunicación digitales. Como define Juan Freire en la conferencia *De la ciudad Híbrida al urbanismo P2P: Democracia 2.0, gestión local participativa y crowdsourcing*<sup>13</sup> (Juan Freire 2009) “es la ciudad física como la conocemos tradicionalmente ampliada en sus espacios de la red, y afectada en un proceso continuo de *feed-back* por los procesos generados en la propia red”.

Si hasta hace poco la forma para construir relato en la ciudad era una tarea básicamente arquitectónica y urbanística, hoy nuestras ciudades también están constituidas por lo que Juan Freire denomina “piel digital” y que define como “la capa de información digital “geolocalizada” que nos informa sobre los espacios físicos y las relaciones sociales que allí se establecen” (Juan Freire, 2008)<sup>14</sup>. Esta “piel digital” está formada por sistemas de información públicos o privados, que van desde sistemas de sensores a la información captada y emitida por nuestros terminales móviles.

Si entendemos de esta forma nuestro contexto urbano actual quizás las nuevas formas narrativas vinculadas a los medios digitales –como el hipertexto o la narración interactiva de los videojuegos– puedan darnos pistas sobre como construir estas nuevas tramas narrativas.

Dentro de este contexto es interesante analizar el concepto de “narración espacial”, elaborado por Blanca Montalvo en su tesis y que se define como “un tipo de narrativa, del grupo de las narraciones “no-lineales”, desarrollada en un soporte digital que relaciona imagen (en movimiento o estática) y sonido (hablado/escrito o música) en múltiples

líneas narrativas, seleccionadas y/o modificadas por el usuario, quien las experimenta como “multilineales” o “multisecuenciales” en una estructura de carácter enciclopédico” (Montalvo, 2003, p. 413). Esta noción de “narración espacial” vincula la lectura de un discurso con la exploración de diferentes lugares, y también con la idea de enlace y archivo.

Precisamente Juan Martín Prada comenta como alguna de las propuestas más conocidas de “arte locativo” son los “juegos locativos” que tratan “de hacer que las calles de las ciudades se conviertan en los nuevos escenarios “reales” de un juego digital en red” (Martín Prada, 2012, p. 221). Un ejemplo de estas propuestas es *Can You See Me Now?* de Blast Theory. Un juego en donde los jugadores podrían participar en las calles a través de Internet. Ambas formas de participación conflúan en un mapa virtual en donde la posición geográfica era esencial.

Experiencias como *Can You See Me Now?* hacen hincapié en encontrar narrativas ficticias o documentales en la trama de la ciudad, generando experiencias híbridas entre el espacio de la ciudad y el de las redes. Estas propuestas suelen basar su discurso en la exploración de narrativas distribuidas de forma dispersa en un territorio, la misma estrategia que siguen las narrativas de los videojuegos o los juegos de rol.

El interés de estos “juegos locativos” está en la manera en que introducen narraciones ficticias dentro de espacios físicos reales. Pero estas narraciones no siempre pretenden generar ese sentido del que hablábamos antes. Sería interesante vincular este tipo de propuestas a esa idea de generación de relato o sentido de la que hablábamos anteriormente. Las propuestas que Gonzalo Frasca denominó como “videojuego del oprimido” (2001) pueden servirnos de ejemplo válido para vincular el desarrollo de roles y relatos con ciertos contextos específicos. El llamado “videojuego del oprimido” nace a partir de aplicar a la creación de videojuegos las técnicas teatrales del “teatro del oprimido”. Este tipo de teatro fue desarrollado por Augusto Boal en los años 1960 para transformar al espectador en protagonista de la acción dramática. De esta forma trabajaba con colectivos oprimidos que convertían su situación de opresión en un guión y desarrollaban narrativas para resolver esa situación.

Este tipo de estrategias, basadas en narrativas vinculadas a espacios físicos –como en las propuestas que utilizan la “narración espacial”– o construidas a partir de las situaciones desfavorables –como la que utilizan



estrategias del “videojuego del oprimido”–, son ejemplos de cómo construir discurso dentro de un nuevo contexto híbrido y de forma emergente.

Quizás el siguiente paso sería pensar en qué tipo de historias sería conveniente contar. Muchas de estas propuestas pretenden contestar a ese discurso oficial mediante la enunciación de historias vinculadas a contextos específicos. Estaríamos hablando de “micro-historias” –aquellas que enuncian acontecimientos, personajes u otros fenómenos que en cualquier otro tratamiento de las fuentes pasarían inadvertidos– y poniendo énfasis en lo cotidiano (de nuevo Certeau). Muchos de estos proyectos están basados en lo que Miguel de Unamuno denominaba “intrahistoria” y que definía como “todo aquello que ocurría pero no publicaban los periódicos”.

También podríamos vincular esta idea desarrollada por Georges Perec en su colección de artículos *Lo infraordinario* (1989). En el capítulo introductorio, *¿Aproximaciones a qué?*, el autor explica como pretende acercarse a los sucesos cotidianos y nimios, alejándose de la espectacularidad de lo extraordinario, que es lo que normalmente relata la prensa. Perec comenta como “quizá se trate de finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo “endótico”.” (Georges Perec, 1989).

Como conclusión me gustaría destacar el trabajo que están desarrollando Clara Boj y Diego Díaz, una pareja de artistas españoles<sup>15</sup>. Podemos decir que los trabajos que están desarrollando los últimos años tienen en cuenta los dos factores mencionados. Por un lado sus propuestas tienen en cuenta como nuestro contexto urbano actual es híbrido –resultado de la ampliación de la ciudad analógica por medio de las tecnologías digitales–. Por otro lado muestran una clara intención de generar historias vinculadas a un entorno local y cotidiano.

En el proyecto *Las calles habladas*<sup>16</sup>, es una APP<sup>17</sup> para teléfonos móviles que desarrollaron en el 2013. Esta aplicación propone al usuario una ruta aleatoria y genera un audio que se construye en tiempo real utilizando extractos de textos encontrados en la red que hacen referencia a los lugares por los que el usuario camina.

En otras propuestas (también apps), como *Previsión de olas y viento frío*<sup>18</sup> (2011), o *Guía sonora de Ciudad Vella*<sup>19</sup> (2012-2013), proponen relatos ubicados en barrios de la ciudad de Valencia (España) que actualmente se encuentran inmersos en procesos de gentrificación.



Ambas propuestas construyen narrativas que se van activando a medida el usuario camina por las calles del Cabañal y de Ciudad Vella respectivamente, los barrios donde fueron grabadas. Estas propuestas pretenden reivindicar y poner en valor lugares escondidos y “micro-historias” que se desarrollan en estos barrios, generando relatos a partir de la colaboración con los vecinos de esos mismos contextos. Es muy interesante como, mediante la utilización de la narrativa asociada a lo geográfico, ponen en relación el conflicto entre los dos tipos de tramas que antes mencionábamos. Por un lado el conflicto basado en “tramas narrativas”: como el discurso oficial del ayuntamiento de la ciudad pretende imponer un relato basado en el turismo y la especulación inmobiliaria sobre el tipo de narraciones generadas por la vida cotidiana del barrio. Por otro lado el conflicto basado en la “trama urbanística”, que enfrenta los procesos de urbanización especulativa que quiere imponer la autoridad sobre la trama urbana ya existente. Esto último es muy remarcable en el caso del Cabañal, ya que directamente hay un conflicto que pretende intervenir literalmente sobre el propio trazado de las calles.



*Previsión de olas y viento frío, Clara Boj y Diego Díaz (2011).*

## Propuestas personales

Los proyectos que a continuación describo utilizan el caminar como acto de “enunciación del territorio”, que decía Michel de Certeau. Pero también pretenden documentar esos ejercicios de deambulación para construir mapas, pudiendo así “revisar el mundo” y emitir diferentes tipos de ejercicios de apropiación y empoderamiento a través de la representación subjetiva de los territorios experimentados.

De esta manera, analizaré varios proyectos personales en los que utilizo el caminar como herramienta para explorar territorios y para enunciar narrativas<sup>20</sup>. Estos proyectos me llevaron a investigar las relaciones entre la práctica directa del territorio por medio del caminar, y su representación en forma de cartografía.

Por otro lado, estas propuestas tienen en cuenta cómo, en el momento actual, la representación del territorio no se puede comprender desligada de las nuevas tecnologías y fuera de la sociedad de la información. Estas propuestas utilizan las actuales herramientas de cartografía digital o “neocartografía” para elaborar diferentes narrativas ligadas al territorio. Esta idea de narración toma referencias de los nuevos tipos de narrativas digitales, basadas en la exploración y el “hipervínculo”, que tienen lugar en diversas propuestas de videojuegos o arte digital, y que Blanca Montalvo denomina como “narración espacial”.

### ***Algemés 2.0 (La ciudad deseada) (2005)***

El proyecto fue realizado junto a Rafael Lorente Agüera en el año 2005, y su objetivo final consistía en poder reflexionar sobre como el entorno urbano puede ser pensado desde los propios deseos de sus habitantes. Para ello, partimos del análisis de Algemés, una pequeña ciudad valenciana.

En este proyecto utilizamos por primera vez la “deriva” como método de exploración urbana. También comenzamos a interesarnos en la idea de “emergencia”, en como una ciudad se puede pensar desde sus propios habitantes, desde sus deseos e iniciativas.

Por otro lado, también comenzamos a trabajar la idea de concebir la obra final como un dispositivo cartográfico digital e interactivo. En esta ocasión trabajamos con una tecnología hoy en día desfasada: un entorno VRML (*Virtual Reality Modeling Language*) que obtuvimos a partir de la extrusión del plano de la ciudad.

Finalmente, la pieza se constituyó como una instalación audio-visual e interactiva que utilizaba los entornos VRML para desarrollar una cartografía de los deseos de los habitantes sobre su ciudad. Esta funcionaba como la representación de una ciudad ideal, y era, al mismo tiempo, una herramienta mediante la cual se podían ver y escuchar las diferentes opciones que los propios habitantes de Algemesi planteaban para su ciudad.

Por primera vez, también trabajamos la idea de narración a través de la exploración de una serie de contenidos de información interconectados, conceptos sobre los que después trabajé en *Narraciones caminadas*.

Finalmente, la instalación consistía en un monitor y en un pad de control que permitía al usuario/espectador moverse dentro de la aplicación propuesta como si fuese un videojuego.

La aplicación consistía en un entorno diseñado en VRML a partir de la extrusión del plano de la ciudad. Esto generaba una serie de espacios que podían ser recorridos y en los que el usuario podría encontrar una serie de objetos que, al interactuar sobre ellos, permitirían ver una serie de videos-entrevistas realizadas a diferentes habitantes de la ciudad que comentaban cómo les gustaría su ciudad o qué cambiarían de la misma. De esta manera, el usuario/espectador podría desarrollar una “deriva” o vagabundeo por un Algemesi virtual (imaginado) y por el imaginario de sus habitantes sobre su ciudad.

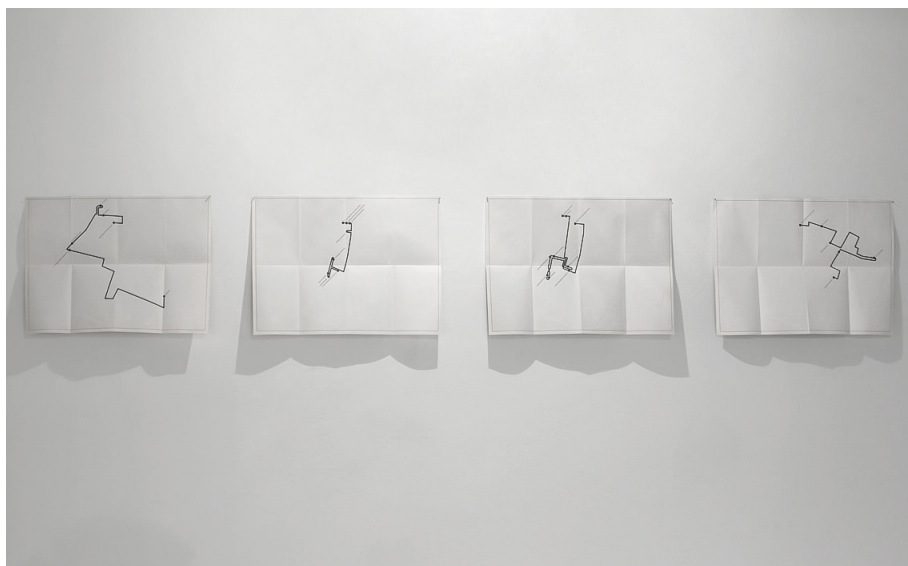
### ***Narraciones caminadas (2008-2013)***

El proyecto *Narraciones caminadas* continuaba mi investigación sobre como la metodología de la “deriva” me permitía interactuar con lo urbano para crear y descubrir narrativas íntimas y ocultas de las ciudades. Este proyecto intentaba establecer un paralelismo entre los diferentes espacios donde desarrollamos nuestras vidas: el espacio urbano y los espacios digitales. Para ello, comencé a explorar diferentes ciudades con el método de exploración de videojuegos como *The Legend of Zelda* o *Grand Theft Auto*. En este tipo de videojuego, el jugador encuentra la narración a medida que explora un territorio y va accediendo a diferentes piezas de información. El ejercicio de la “deriva” y el acceso a la información –por medio de conversaciones, diferentes documentos y lecturas–, se unía en un ejercicio de “narración espacial”. Siguiendo esta metodología comencé a explorar diferentes entornos urbanos a medida

que presentaba el proyecto en distintas ciudades españolas como Valencia, Málaga, Córdoba, Santander, Barcelona y Madrid.

Es en este proyecto cuando realmente comienzo a trabajar con el ejercicio de la “deriva” y su posterior documentación. Los recorridos se documentaban de diferentes formas, y estos materiales constituían la pieza final. Estos materiales eran:

- - Los planos que cartografiaban los recorridos realizados, y que estaban pensados como planos que el visitante de la exposición puede llevarse realmente, y que podría utilizar incluso.
- - Los recorridos marcados en la ciudad mediante *stickers* o pequeñas pegatinas que señalizaban los lugares donde yo había tenido las diferentes conversaciones. Los *stickers* eran la única intervención que el espectador podía ver en el espacio público. En teoría, podrían permitir orientarse a aquella persona que quisiera seguir, mediante el mapa, los recorridos que yo había efectuado en cada una de las ciudades.
- - Por último, las conversaciones eran resumidas y documentadas en una página web. Esto permitía a cualquiera acceder a la experiencia que yo había tenido en cada ciudad.



*Narraciones Caminadas*, Antonio R. Montesinos (2008-2013).

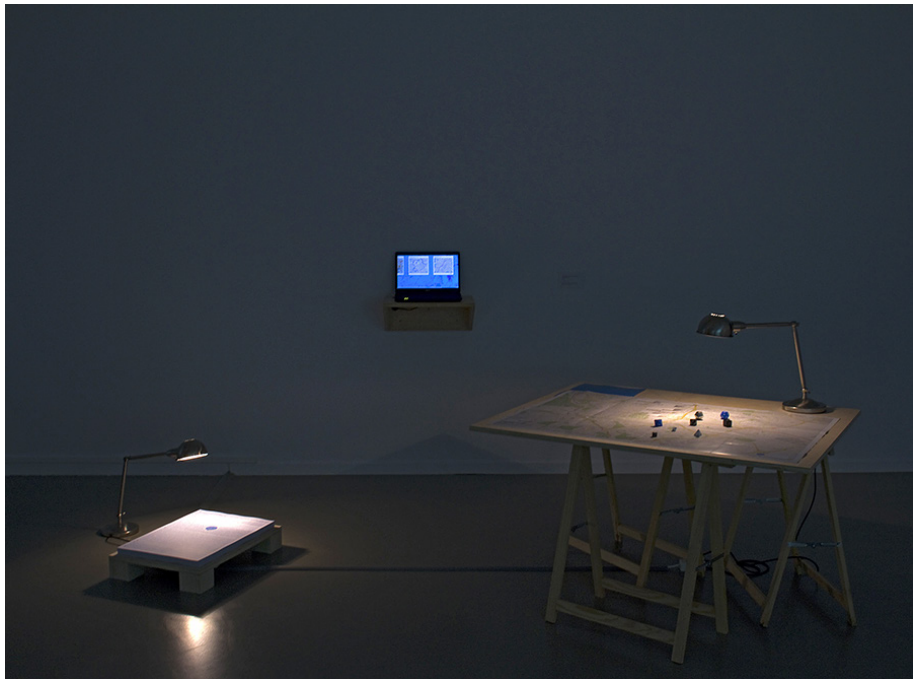
### **(1:1) Juego de escala (2011)**

Este proyecto se realizó para la exposición *Alrededor es imposible: una exploración de lo inesperado en los sistemas cartográficos de Google*<sup>21</sup>, que tuvo lugar en La Casa Encendida (Madrid) en 2011. El taller se estableció como un ejercicio contradictorio que pretendía crear una serie de experiencias a medio camino entre la realidad y la ficción, mediante la utilización de las posibilidades que Google-Maps ofrece para el control del territorio.

El proyecto se constituyó como un taller colaborativo con una metodología entre el taller y juego. Se tomaron elementos de ambos formatos que, en el fondo, son muy parecidos. Ambos son una experiencia reglamentada y simplificada coordinada por un “maestro de ceremonias”.

El taller se planteó basándose en como ciertos juegos de rol y de estrategia construyen una historia a partir de una cartografía, estableciendo una relación dinámica y retro-alimentada entre la creación de un territorio y una narración. Se pretendía realizar un ejercicio colectivo que utilizase, con el mismo grado de importancia, el espacio cartográfico, y virtual, de Google-Maps y el espacio real de las calles de la ciudad de Madrid para construir una serie de narraciones. Los diferentes grupos podían desarrollar sus narraciones en cualquiera de los dos espacios.

La pieza final fue una instalación que consistía en un plano en papel de grandes dimensiones, donde se conservaron sólo los globos donde normalmente aparece la información de Google-Maps. Estos globos estaban vacíos. Sólo se representaba como interfaz. Al lado de este mapa se dispuso una pila de *posters* en los que se narraban de forma lineal las diferentes experiencias realizadas por los participantes. Finalmente, también se podía ver la web del proyecto con cada uno de los recorridos.



(1:1) *Juego de escala*, Antonio R. Montesinos (2011).



### ***Perimetrías (2012)***

Este proyecto consistía en una serie de guías para el paseo por diferentes ciudades –como Madrid, Berlín, Roma y Málaga–, que asociaban el caminar con la producción y apropiación del espacio urbano. Cada plano en papel es la representación de un recorrido con forma de diferente trazado geométrico cerrado: círculo, triángulo, hexágono y rectángulo. Para su realización se utilizaron herramientas heredadas de Google-Maps con el objetivo final de subvertir el propio uso de la aplicación. Se utilizó Google-Maps para generar un recorrido que permitiese al usuario perderse por sitios que nunca pisaría y trazar recorridos cuyo destino resultase el mismo lugar de partida. El objetivo consistía en producir una serie de planos susceptibles de ser utilizados de forma real, y capaces de producir experiencias que alejasen al usuario de la idea del utilitarismo, tanto en nuestra experiencia del espacio urbano como en la misma gestión de nuestro tiempo. Cada uno de los planos físicos disponía de un código QR (*Quick Response Code*) que permitía enlazar éste a la web del proyecto<sup>22</sup> a través de un dispositivo móvil. En la web se pueden encontrar los tracks KLM y GPX con los trayectos incorporados. Estos tracks pueden ser cargados en móviles o dispositivos GPS.



(1:1) *Perimetrías*, Antonio R. Montesinos (2012).

## Conclusión

La representación cartográfica es, como el urbanismo, un “diseño intencionado impuesto a un territorio”. Desde los primeros ejercicios de “deriva”, los situacionistas se enfrentaron a tal imposición realizando una libre experimentación de los ambientes urbanos por medio de ejercicios como la “deriva”. Si experimentar el urbanismo de forma lúdica puede constituir una táctica de empoderamiento, la documentación de tales prácticas puede serlo también. Estas prácticas de documentación y representación de los espacios vividos constituyen un ejercicio de autorrepresentación, así como la creación de nuevos territorios desde lo subjetivo. Dentro del trabajo creativo permiten hablar desde nuevas perspectivas alejadas de lo oficial y enunciar narrativas basadas en las historias cotidianas, aquellas que construyen la realidad “desde abajo”.

La utilización de las nuevas herramientas digitales de cartografía ofrece la posibilidad de poder documentar y compartir tales ejercicios de deambulación, abriendo nuevos canales de distribución dentro de la creación contemporánea. Por otro lado permiten adaptar estas prácticas de deambulación, cartografiado y relato al nuevo contexto urbano híbrido donde habitamos.

## Notas

[1] Definición de Sindominio: Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>

[2] Un sitio Web 2.0 permite a los usuarios interactuar y colaborar entre sí como creadores de contenido generado por usuarios en una comunidad virtual, a diferencia de sitios web estáticos donde los usuarios se limitan a la observación pasiva de los contenidos que se han creado para ellos.

[3] Del rigor en la ciencia está contenido en la sección Museo, en El hacedor (1960). El poema se puede escuchar, en la propia voz de Borges, en este enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=zwDA3GmcwJU>

[4] Se puede consultar el proyecto en este enlace: <http://9-eyes.com/>

[5] Gemma San Cornelio define el término en la introducción del número 8 de la revista Artnodes, Locative media y práctica artística: exploraciones sobre el terreno (2008). Con el término medios locativos (locative media) nos referimos de forma general a las tecnologías de la comunicación que implican localización o, lo que es lo mismo, que proporcionan un vínculo o información relativa a



un lugar concreto mediante dispositivos de tipo GPS, teléfonos móviles, PDA, así como ordenadores portátiles o redes inalámbricas.

[6] Se puede consultar los diferentes mapas generados en la web de proyecto: <http://realtime.waag.org/>

[7] Web de proyecto: <http://www.appliedautonomy.com/isee.html>

[8] Web de proyecto: <http://www.recombine.net/The-Lowlands>

[9] Web de proyecto: <http://milkproject.net/en/contact.html>

[10] Web de proyecto: [http://brianhouse.net/works/yellow\\_arrow/](http://brianhouse.net/works/yellow_arrow/)

[11] El taller Guía Sentimental de Alicante tuvo lugar en el espacio CAMON Alicante en el año 2011. Se puede ver la conferencia en este enlace: <http://www.tucamon.es/contenido/guia-sentimental-urbana-alicante>

[12] Para ver el plano digital consultar la web de Mapa di Roma <http://www.mappadiroma.it>

[13] Enlace a la conferencia: <http://practicadigitales.unia.es/mediateca/ciudad-hibrida/juan-freire.html>

[14] Enlace a la conferencia en la web de Juan Freire: <http://nomada.blogs.com/jfreire/2008/12/visualizando-la-piel-digital-de-los-espacios-urbanos.html>

[15] Web de los artistas: <http://www.lalalab.org/>

[16] La pieza consiste en una app para instalar en el móvil. Se puede descargar en el siguiente enlace: <http://lalalab.org/las-calles-habladas/>

[17] Una aplicación móvil o app es una aplicación informática diseñada para ser ejecutada en teléfonos inteligentes, tabletas y otros dispositivos móviles.

[18] La pieza consiste en una app para instalar en el teléfono móvil. Se puede descargar en el siguiente enlace: <http://lalalab.org/previsión-de-olas-y-viento-frio/>

[19] La pieza consiste en una app para instalar en el teléfono móvil. Se puede descargar en el siguiente enlace: <http://lalalab.org/guia-sonora-ciudad-vella>

[20] En parte, la exposición es una reelaboración de los textos originariamente publicados en las páginas web de cada uno de los proyectos. Indicaré las direcciones de estas páginas dentro de los apartados correspondientes.

[21] En este enlace se puede descargar el catálogo de la exposición: <http://lorenzosandoval.blogspot.com.es/search/label/Alrededor%20es%20imposible>

[22] Web del proyecto: <http://www.armontesinos.net/perimetrias/>

## Referencias

Bey, Hakim (1996).T.A.Z.: Zona Temporalmente Autónoma. Madrid: Talasa Ediciones.

Foucault, Michel (1978). Espacios otros: utopías y heterotopías. Carrer de la Ciutat 1.

Martín Prada, Juan (2012) Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales. Madrid. Akal.

Montalvo, Blanca (2003). La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Heidegger, Martin (1994). Construir, habitar, pensar. En Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal.

de Certeau, Michel (2000). La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Careri, Francesco (2002). Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili.

Archivo situacionista. [en línea] [Fecha de consulta: 14/9/14] <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>

Smithson, Robert. (1979) Selección de escritos. México. Ed. Alias 2009.

de Diego, Estrella (2008). Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente. Madrid: Siruela.

Padrón Alonso, Diana (2011). Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de Mapas Críticos. Tutor: Martí Peran. Programa de Máster oficial de estudios avanzados en la historia del arte Universidad de Barcelona, octubre 2010-junio 2011 [en línea] [Fecha de consulta: 14/9/14]

<http://es.scribd.com/doc/64076668/Practicas-cartograficas-antagonistas-en-Borges>, José Luis (2003). El Hacedor. Madrid: Ediciones Alianza.

Artnodes 8, Locative media y práctica artística: exploraciones sobre el terreno (2008), [nodo en línea] [Fecha de consulta: 9/12/13]. [http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou\\_charitos\\_rizopoulos.pdf](http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou_charitos_rizopoulos.pdf)

Freire, Juan (2009). De la ciudad Híbrida al urbanismo P2P: Democracia 2.0, gestión local participativa y crowdsourcing. [en línea] [Fecha de consulta: 23/2/15] <http://practicasdigitales.unia.es/mediateca/ciudad-hibrida/juan-freire.html>

Freire, Juan (2008) Visualizando la piel digital de los espacios urbanos. [en línea] [Fecha de consulta: 23/2/15] <http://nomada.blogs.com/jfreire/2008/12/visualizando-la-piel-digital-de-los-espacios-urbanos.html>

Sandoval, Lorenzo (2011) Alrededor es imposible, (Una exploración de lo inesperado por los sistemas cartográficos de Google). Catálogo de programa Inéditos 2011. Madrid. La casa encendida.

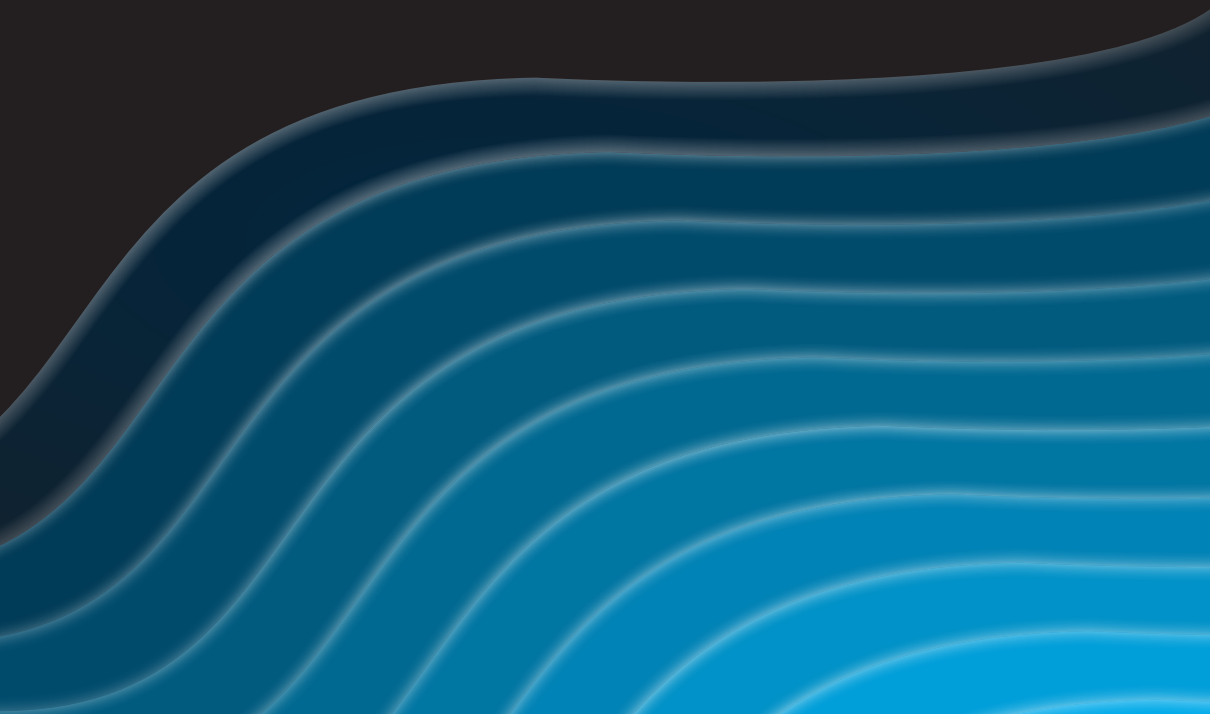
Frasca, Gonzalo (2001), Videojuegos del oprimido. Videojuegos como medio para el pensamiento crítico y debate, Georgia Institute of Technology. [en línea] [Fecha de consulta: 23/2/15] <http://www.ludology.org/articles/thesis/FrascaThesisVideogames.pdf>

Boal, Augusto(2009). Teatro Del Oprimido. Barcelona: Alba Editorial.  
Unamuno, Miguel de. (2000). En torno al casticismo. Madrid: Alianza.  
Perec, Georges (2008). Lo extraordinario. Madrid: Impedimenta.

# Cartografía sonora: observatorio de la transformación urbana del sonido

Josep Cerdà

Departament d'Escultura, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.



## Resumen

El proyecto cartografía sonora: observatorio de transformación urbana del sonido está centrado en el análisis del ambiente sonoro en zonas de tensión y conflicto, donde se han producido cambios bruscos de transformación urbana, movimientos migratorios, zonas de fricción o articulación entre lo urbano y la naturaleza. El ambiente sonoro de los espacios urbanos está definido por las marcas sonoras y las trazas acústicas de la movilidad que se mezclan en el espacio auditivo. El espacio público es una composición sonora en transformación y es también un reflejo de los cambios estructurales de la sociedad. La cartografía artística representa flujos visibles e invisibles que une la experimentación y la interpretación de la realidad cotidiana, que operan simultáneamente en una esfera global y local. La información recogida es multicapa y marca una trama de relaciones que configuran un mapa sonoro. La finalidad es decodificar la información sonora de la ciudad como un elemento que se manifiesta con capas sobrepuestas y en constante transformación. Se aplica una capacidad organizativa del arte mediante estrategias de observación de una realidad fluctuante y difusa.

## Palabras clave

Arte sonoro, cartografía sonora, paisaje sonoro

## Introducción

“No leaff doth tremble, no ripple is there”  
(Keats, 2010: 132)

Este artículo trata de aportar una visión del espacio urbano mediante conceptos de mapificación y cartografía artística que hacen referencia a la representación de procesos dinámicos del territorio mediante informaciones multicapa destinados a ordenar, transmitir y procesar información. El proyecto cartografía sonora: observatorio de transformación urbana del sonido esta centrado en el análisis del ambiente sonoro en zonas de tensión y conflicto, donde se han producida cambios bruscos de transformación urbana, movimientos migratorios, zonas de fricción o articulación entre lo urbano y la naturaleza. Cada ciudad, barrio o calle tienen un ambiente sonoro diferencial que se va transformando y adaptando en el tiempo. Todo cambio en un medio ambiente, natural o cultural conlleva un cambio sonoro. Uno de los elementos básicos en que se puede detectar las transformaciones en el entorno urbano es en el sonido, las migraciones y los cambios sociales comportan nuevos sonidos que se detectan inmediatamente en los edificios y en las calles.

El estudio de las transformaciones urbanas a través del sonido mediante sistemas de cartografía artística, está realizado conjuntamente por el grupo de investigación BR::AC – Barcelona, Recerca, Art i Creació - de la Universidad de Barcelona y el GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergencia entre Arte, Ciências e Tecnologia- del Instituto de Artes de la Universidad Nacional del Estado Paulista UNESP de Sao Paulo, Brasil.

El proyecto está centrado en el análisis del ambiente sonoro del barrio del Raval de Barcelona, a partir de los cambios urbanísticos y la repercusión social que se desarrolla a partir de las nuevas migraciones de los últimos diez años. El área de estudio se centra en el entorno de la plaza Salvador Seguí del Raval de Barcelona, donde está ubicada la nueva Filmoteca de Catalunya.

La propuesta, está avalada por los trabajos que hemos realizado en la asignatura “Laboratori del Caos” impartida en la Licenciatura de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, también, a través de

la asignatura “Paisatge Sonor i Espais de Ressonância” del Màster Oficial de Creación Artística, como así mismo, en las experiencias llevadas a cabo en la asignatura “Instalación Sonora” del Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona. A partir de esta experiencia, conjuntamente con Rosangella Leote y Lilian Amaral, artistas y docentes de la Universidad Nacional del Estado Paulista de Sao Paulo, Brasil, organizamos el Workshop Internacional Zonas de Compensação, R.U.A. Realidade Urbana Aumentada que se realizó en Sao Paulo (mayo 2012) y en Barcelona (octubre 2012).

El ambiente sonoro de los espacios urbanos está definido por las marcas sonoras y las trazas sonoras de la movilidad que se mezclan en el espacio auditivo. El espacio público es una composición sonora en transformación y es también un reflejo de los cambios estructurales de la sociedad. Hay una identidad sonora en cada lugar, y ello configura la memoria sonora y el subconsciente colectivo de sus habitantes. Cada ciudad, barrio o calle tienen un ambiente sonoro diferencial que se va transformando y adaptando en el tiempo. Los límites del cambio y transformación de los sonidos son imprecisos dado que son un reflejo directo de una gran complejidad. Estos sonidos los trabajamos como material artístico, tal como indica Martin Seel en *Estética del aparecer*:

“La mayor parte de los objetos artísticos surgen a partir del empleo de un material de los sentidos (...) El material constitutivo de un género artístico es una condición sin la cual no podría existir ninguna obra de arte (...) Material no significa simplemente Materia si no mas bien aquello que es trabajado o aquello con lo que se trabaja en virtud de lo cual puede hablarse de obras de arte perteneciente a un género específico (...) el material de la música serian los ruidos y los sonidos” (Seel, 2011: 164)

Este estudio pretende decodificar una información sonora de la ciudad como un ente mutable, superpuesto y difuso. Los nuevos usos del espacio urbano y la diversidad de sus habitantes, comportan nuevos sonidos que se detectan inmediatamente en los edificios y en las calles. Las fronteras, los niveles y las capas de sonido son los ejes estructurales de este proyecto artístico.

La cartografía artística, es una representación de la realidad relacionada con el movimiento y el cambio. La información reflejada

es multicapa y marca una trama de múltiples relaciones ocultas que configuran la realidad social. Un mapa sonoro es la interpretación generada por la interacción de varias capas que se manifiestan en el mismo tiempo, pero que no necesariamente están conectadas ni forman una unidad.

## **La ciudad como texto**

La ciudad es una construcción móvil, un escenario donde se desarrollan nuestras vivencias. La ciudad puede leerse como un texto, esta formulación ha sido desarrollada en creaciones literarias y en los trabajos de los artistas actuales que como *flaneurs* o exploradores contemporáneos navegan dentro de este espacio multidimensional donde transcurren diversas realidades superpuestas.

Nuestra concepción del espacio contemporáneo no es un lugar homogéneo o continuo, no tiene unos límites definidos, y está compuesto por pedazos o fragmentos y la continuidad la establece nuestro cerebro mediante relaciones. Los lugares, son por lo tanto, una relación sonora, textual, sentimental. Leer esta realidad es poner en contacto aspectos imprevistos, más cercanos a lo inmaterial que a lo físico.

La ciudad es un texto con infinitas posibilidades de lectura, y se necesita un mapa que sea una representación de la realidad. Esta representación de lo indefinible es una necesidad de plasmar nuestra mirada personal y fijar los diversos recorridos realizados en la ciudad dentro de la ciudad.

Recorrer el mapa, práctica habitual de las acciones artísticas en el territorio, tiene la finalidad de relacionar conocimiento con experiencia. La información del recorrido o la deriva, proporciona una experimentación directa en el espacio que nos hace ver que la ciudad es multidimensional, con relaciones complejas, no evidentes entre las partes.

Cada lugar, tiene memoria, los lugares son sus sonidos, sus olores o imágenes pasados por el cedazo de nuestra memoria, es decir, tienen una dimensión más allá de lo físico. La ciudad es un espacio no siempre delimitado, esta experiencia no puede ser representada mediante la perspectiva clásica de mapa, una de las funciones del artista es mostrar esta visión diferencial de la realidad. La palabra desvelar adquiere aquí un nuevo significado, la ciudad se configura con lugares para la



interpretación y muchas veces en el arte contemporáneo de las últimas décadas el artista ha sido un constructor de lugares.

El maestro indudable e ineludible de la lectura (literaria) de la ciudad es Georges Perec investigador infatigable de lo infraordinario, de lo trivial, lo cotidiano, lo común, lo evidente. Su método: interrogar lo habitual; aquella porción de realidad marcada por lo cotidiano y precisamente por esta inmersión en lo cotidiano que no vemos y permanece invisible a nuestros ojos y oídos. Perec interroga lo más banal y común, para recuperar el asombro, este asombro que no está en los grandes acontecimientos y noticias, sino en lo esencial, lo que realmente ocurre, lo que vivimos es lo significativo. Nos hace preguntas simples y efectivas: hagan un inventario de sus bolsillos de su bolso, interróguese acerca de su procedencia, el uso, el devenir de cada objeto, lo importante son las preguntas fragmentarias, triviales y vacuas que son las que nos dan respuestas esenciales para captar nuestra realidad.

Desde el jueves 27 de febrero de 1968, hasta el 27 de septiembre de 1975 Georges Perec pasea por la Rue Vilin de París y hace una descripción de lo que percibe. Estas descripciones secuenciales, nos muestran durante estos siete años un compendio de los cambios acaecidos en este lugar, la descripción pormenorizada de los detalles ínfimos, construye un puzzle de la vida en transformación constante de este lugar. En *Especies de Espacios* hace una disección de lo que nos rodea, la cama, la habitación, el apartamento, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, el país, Europa, el mundo, el espacio. El capítulo del inmueble dará lugar posteriormente en desarrollarlo en su novela más conocida: *La vida instrucciones de uso*, descripción de los detalles ínfimos de cada habitación de cada apartamento de un inmueble parisino relatando la procedencia y movimiento de cada objeto en el tiempo.

## Trayectorias

Los primeros artistas que experimentaron el mapa con su cuerpo fueron los que desarrollaron la idea de la *Derive* como acto artístico y transgresor con la finalidad de aprender el territorio mediante el movimiento. Estos artistas fueron los primeros que necesitaron plasmar en diagramas, esquemas o mapas, su deambulación. Es en esta necesidad

de fijar un movimiento y una trayectoria como experiencia corporal en el espacio que aparecen los primeros psicomapas.

Las excursiones de los Dadaístas (1921) se establecían como un movimiento al azar destinado a buscar una diferente percepción de la ciudad. Son los precursores de la exploración como lectura de los espacios urbanos y precedentes de muchas de las acciones artísticas que tienen la ciudad como lugar de experimentación. Los Dadaístas, con Tristán Tzara a la cabeza, son quienes sobrepasan los límites de la ciudad para descubrir los espacios limítrofes: la *Banlieue*, donde empieza otra realidad, el campo, la naturaleza, o simplemente los *Terrain Vagues*, la tierra de nadie donde situarán las acciones concluyentes de sus paseos artísticos.

En esta búsqueda de una nueva percepción de la ciudad, Tristán Tzara solía concluir con una sencilla acción de lectura de una página del diccionario Larousse, escogida al azar, Marcel Duchamp, años más tarde, define exactamente que es lo que estaban haciendo estos artistas: tomar conciencia de lo que están haciendo, Nada.

Los psicomapas como obra artística, fueron una creación Surrealista (1924) y salen de la necesidad de fijar los recorridos y las trayectorias, de reflejar las acciones y sensaciones sobre un soporte legible. Aunque los primeros mapas fueran para perderse en la ciudad de París, la finalidad era el descubrimiento de una nueva realidad marcada por el automatismo y la lectura de la ciudad inconsciente, o lo que es lo mismo, nuestra percepción onírica de la ciudad.

La finalidad del Surrealismo es hacerse preguntas en relación a la realidad cotidiana y el arte es el instrumento de esta búsqueda. El Surrealismo va en contra del conservadurismo social, y sobre todo va en contra de la cotidianidad, este conjunto de acciones repetidas hasta la saciedad, actos sin sentido. Poner en cuestión nuestra vida cotidiana, lleva a este colectivo de artistas a inventarse el automatismo para hacer aflorar lo oculto, lo invisible, es por esta causa que este surrealismo primigenio actúa al margen de toda censura y fuera del sistema oficial de valores sociales. Esta corriente transgresora, busca sus puntos de partida y relaciones en los sueños, la locura, la imaginación, los estados alterados de conciencia, la alucinación, la fantasía, como un acto transgresor.

“Enfin, la creation artistique, à l'état de veille, par les rapports étroits qu'elle entretient avec la creation subconsciente de sommeil et du reve,

n'est pas et, il faut bien le dire, ne sera jamais pour permettre être ces deux solutions, la solution réelle et la solution imaginaire, une totale discrimination» (Breton, 1993: 127)

No obstante, la idea de psicogeografía y mapificación artística, tal como lo entendemos actualmente, proviene de la corriente liderada por Guy Debord, la Internacional Situacionista (1958), busca una secuencia narrativa en la lectura de la ciudad como texto. Aunque este proyecto artístico reniegue de sus antecesores y apueste por un arte más politizado, lo cierto es que visto con la perspectiva del tiempo, la estructura por la que se sostienen los conceptos Situacionistas, son evolución natural de sus antecesores Dadaístas y Surrealistas que establecen la realidad cotidiana como el material de sus acciones artísticas.

El Situacionismo es un método de construcción de situaciones, tal como expresan en 1961: "Construcción de Situaciones es la liberación de las energías inagotables contenidas en la vida cotidiana petrificada" (nº6 de Internationale Situationiste). Esta experiencia artística anárquica, en que la poesía es el máximo exponente, se define desde su inicio con la finalidad de construir deliberadamente una organización colectiva de un ambiente y un juego de acontecimientos (Definiciones nº1 de Internationale Situationiste, de 1958). En este mismo número de la Internationale Situationiste se define con claridad lo que para ellos es la Psicogeografía: el estudio de los efectos precisos del medio geográfico (consciente o no) que actúa directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.

La Psicogeografía es, por lo tanto, la influencia de la geografía sobre el comportamiento afectivo de las personas, y Guy Debord propone un estudio de las leyes y los efectos del medio geográfico (nº6 de Internationale Situationiste, 1955). Los Situacionistas, que niegan ser considerados artistas, sino experimentadores, crean una acción artística que ha tenido una gran repercusión: la *dérive*, comúnmente traducido por deriva.

La deriva, es un paseo sin propósito, guiado por el azar, que es el comportamiento experimental de la acción de traspasar con nuestro cuerpo la red urbana, una acción directa sin traducciones ni representaciones de la realidad. Para los Situacionistas la deriva también es la medida temporal de esta experiencia.

“Como decía Perejaume (...) con los años los seres humanos nos hemos perfeccionado como sujetos e instrumentos de camino, como paseantes en definitiva. Quizá sea verdad entonces que es en el camino y actuando como paseantes donde mejor podemos reconocer aquello que nos hace humanos. (Nogué, 2009: 41)

Si el mapa es una representación de la realidad, la deriva es la experimentación directa, y personal de esta realidad: andamos el mapa, experimentamos los cambios de una calle, las distintas atmósferas psíquicas y establecemos diversos niveles de atracción o repulsión de los espacios, es decir damos un componente afectivo a los espacios.

La historia de la *dérive* y la idea de andar el mapa como experiencia artística, tuvo un seguimiento y evolución en todo el siglo XX, en los años 90 surge el grupo Stalker, creado por Francesco Carreri y como rasgo diferencial es que desplaza su lugar de exploración fuera de los límites administrativos de las ciudades, a los lugares marginales, a las periferias olvidadas por las administraciones, a las tierras de nadie.

Es en esta frontera donde la periferia se convierte en no ciudad, es en este archipiélago fractal donde aparecen los huertos ilegales, donde se sacan a pasear los perros, o que en los fines de semana se puebla de personas haciendo picnic, donde integrantes del grupo Stalker establecen su lugar de acción y experimentación artística.

“La no-ciudad es lo que difumina la ciudad entendida como morfología y como estructura” (Delgado, 2007: 73)

El grupo Stalker tiene ramificaciones en diversas partes del mundo, en Barcelona es el Observatorio ON (Observatori Nomade) que recuperan el viaje como descubrimiento y la mirada del explorador y viajero genuino lleno de asombro. La finalidad es caminar o recorrer el mapa, como experiencia artística. El resultado, será la experiencia directa y física, así como la recogida de muestras de tal movimiento: imágenes fotográficas, escritos y grabaciones de sonidos.

La ordenación de esta documentación es una cartografía del desplazamiento del grupo de artistas en las fronteras difusas del territorio. El paisaje es la posibilidad de miles de posibilidades de recorrido, la acción personal de escoger una u otra opción dará como resultado una

percepción diferente de este lugar. La acción de atravesar un espacio es una acción artística donde entra en juego la percepción sensorial.

Las acciones del grupo Stalker, se producen en territorios inexplorados y mutantes, espacios olvidados en las ciudades, zonas abandonadas, o en proceso de transformación que representan los lugares ocultos, que se nos sustrae de la memoria colectiva, y que contienen la memoria reprimida del inconsciente.

Como propuso Merleau Ponty, actualmente no se trata de proporcionar más información, sino lo que se necesita es dar testimonio. Establecer este testimonio es lo que pretenden estas acciones artísticas en el territorio.

En las conversaciones de el científico Enric Canadell y el artista plástico Àlex Nogué, sale el tema de la necesidad de establecer un testimonio en el acto artístico:

“EC- I perquè les dades cartogràfiques?

AN- La informació del text de sota indica la situació exacta, les coordenades, des d'on esta fet el dibuix, l'alçada del nivell del mar, així com el dia i l'hora. Es una manera de donar fé que alló on has vist allà i en aquest moment. Una constatació de la seva veracitat.”  
(Nogué/Canadell, 2010: 58)

En un mundo con un exceso de información no digerida, el mundo del arte establece criterios y lecturas de lo que nos rodea que son tan necesarias como las explicaciones y conceptos que nos brinda la ciencia.

“La no-ciudad es -para brindar una ilustración- lo que logra fotografiar Harvey Keitel en Smoke, según un guion de Paul Auster, cada mañana a las ocho en punto el estanquero dispara su cámara sobre lo que sucede en aquel instante frente la esquina en que se encuentra su tienda” (Delgado, 2007: 73)

Es en esta frontera entre arte y ciencia en que se desarrollan muchas de las investigaciones y experiencias en ecología acústica y arquitectura sonora.

Le Cresson, es un centro de investigación sobre el espacio sonoro y el entorno urbano de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de

Grenoble, es uno de los centros internacionales con más prestigio que desde los años 90, está generando estudios de campo casi exclusivamente centrados en los ambientes sonoros, dentro de esta especialidad es interesante comprobar que la mayoría de sus estudios se centran en el tema de las trayectorias, de los desplazamientos, de las composiciones sonoras de las rutas peatonales y de los transportes urbanos, de las cartografías sensibles de las nuevas urbanizaciones, la experiencia sónicas de los viajes en autopista, los sonidos de los espacios públicos a lo largo de líneas de tranvía que hacen de elemento de vinculo, los sonidos de las obras, y las músicas urbanas.

Le Cresson da una extrema importancia en la percepción realizada *in situ*, una característica primordial de este centro, es que los investigadores experimentando el lugar con su propio cuerpo reforzando esta percepción subjetiva con métodos pluridisciplinares donde se juntan elementos de las áreas de conocimiento de arquitectura, del arte, de las ciencias sociales, así como las ramas mas científicas de la ingeniería, la física y la ecología.

## Mapas

Cada sistema de representación, según Deleuze, es una posibilidad o capacidad de organización del mundo, y con esta organización también estamos estableciendo una jerarquía en lo que nos rodea. Un mapa ordena, procesa y transmite información, pero la tipología de la información que queremos fijar está asociada a nuestra capacidad de formar o deformar la realidad, en definitiva es reflejo de nuestra visión del mundo. Esto es demostrable por sí mismo con un repaso de la historia de la cartografía, que demuestra que en cada época histórica, los mapas fueron un reflejo y una proyección de los deseos y los miedos de las sociedades humanas y civilizaciones.

Una cartografía es una manera de apropiación de un territorio, y esta apropiación puede ser física, mental, o sensorial. Es en este sentido, que le damos en este artículo, cuando hablamos de cartografía, no lo hacemos bajo el epígrafe de una cartografía científica, exacta y unívoca, si no que lo hacemos con una definición de cartografía abierta, versátil y abstracta.

La cartografía artística es una mapificación de un territorio a partir de una experiencia física o un hecho sensorial. Los mapas de sonidos,

olores, sentimientos, sensaciones, estados de ánimo, sueños, etc. son tan necesarios de realizar como lo son los mapas topográficos, de carreteras o redes de comunicación.

Hay una tipología de cartografías que están realizadas por artistas que son exploradores de la realidad. Se necesitan dotes de observación para captar una geografía que no es estática sino fluctuante y difusa. Lo que define a las cartografías artísticas es que el punto de observación no está fijo, y el observador toma una posición relativa y móvil para captar los matices sutiles y los diferentes ordenes ocultos de lo que nos rodea. Elie During, en *Faux Raccords* establece una especie de cosmogonía en la ciudad en la que el artista está especialmente dotado para captar esta realidad.

“La ville n’est pas un exemple anodin: elle constitue l’environnement naturel de l’artiste (...) elle constitue une source privilégiée d’identification de l’activité artistique. Par ailleurs, elle réfléchit dans son processus même une question de nature cosmologique, qui es justement celle de la coexistence en une même totalité a priori ouverte, d’une pluralité hétérogène d’objects, procesus, points de vue, d’espaces et de durées propres, qui pouvent être amenés à interagir, donc à se connecter” (During, 2010: 195)

De hecho muchas de las creaciones artísticas contemporáneas son un mapa conceptual, pero para precisar con más rigor lo que diferencia un dibujo o una composición contemporánea con una cartografía, es que definiremos el mapa como un soporte legible con un código de lectura. Una cartografía transmite algún tipo de información, y como en todo mapa, los signos al margen y la leyenda del mapa, nos informan de lo que queremos transmitir, de las normas, y las reglas de juego.

La Teoría del Caos nos advierte de la imposibilidad de medir un territorio y realizar cualquier intento razonable y científico de establecer un mapa exacto de la realidad y por tanto, solo es posible hacer una aproximación y una interpretación de esta realidad mas compleja.

Benoit Mandelbrot plantea una pregunta extremadamente simple pero irresoluble: ¿qué medida exacta tiene la costa de Gran Bretaña?, la respuesta parece obvia pero si queremos establecer la magnitud numérica de una costa, veremos la imposibilidad de esta acción. Nuestra primera aproximación sería medir la línea a partir de un mapa cartográfico

o una imagen realizada por un satélite, pero enseguida veríamos que podemos conseguir una mayor precisión midiendo la línea sinuosa de la costa mediante cartas marinas, mucho más exactas.

El siguiente paso, para lograr una exactitud, consistiría en medir directamente la costa *in situ*. Será en este momento de medición de la realidad, en que nos rendiremos a la evidencia de la complejidad: si medimos con la marea alta nos dará una medición, con la marea baja, otra, las olas en flujo o en reflujos nos alterará los datos finales constantemente. Aparecerán piedras, rocas y promontorios antes o después del paso del agua. En cualquier circunstancia nos dará medidas diferentes, la mayoría de las veces extremadamente diferentes, lo que conlleva la inexactitud de un sistema pretendidamente científico. K.C. Cole, en su obra *El universo y la taza de té* nos demuestra la imposibilidad de medir elementos complejos.

“No puede diseccionar las matemáticas que subyacen en la música de Mozart y experimentar al mismo tiempo su impacto emocional. Un Picasso contemplado a través de un potente microscopio se disuelve en una pauta granular de puntos. Vista desde el espacio la Tierra se revela como una esfera, pero este dato no nos aporta ningún dato sobre lo que está pasando en el patio del observador. Algo se pierde en cada medición” (Cole, 1999: 58)

Uno de los elementos intrínsecos de la formulación de una cartografía es la idea de límite. En cartografía tradicional, la noción de frontera está establecida y es reconocible a simple vista. En cambio, en una experiencia corporal en el espacio, o en la cartografía de un sueño, de una experiencia, o sensación, los límites son difusos.

Dónde comienza el paisaje?, en los árboles que constituyen el fondo visual, o si nos estiramos en el suelo, en las briznas de hierba que vemos ante nuestros ojos?. Existen infinidad de límites y fronteras en nuestra construcción de la ciudad, existen límites entre las personas, fronteras establecidas con olores y sonidos entre los apartamentos de un edificio. Estos límites difusos son con los que nos interroga Joan Nogué en su obra *Entre Paisajes*.

“Una de las entradas del vocablo Paisaje en el Diccionario del Uso del Español de María Moliner reza así: extensión de campo que se ve



desde un sitio (...) se entiende habitualmente por paisaje la panorámica que nuestros ojos perciben desde una distancia media (...) el otro extremo de la balanza es la escala de la inmediatez, la más cercana a nuestros ojos la que se nos aparece en primer plano al caminar por la ciudad o el campo" (Nogué, 2009: 197)

## **La idea de límite ha perdido precisión.**

La Instalación *L'Improbable Horizontal* (2003-2009) del artista Eric La Casa es uno de los ejemplos de cartografía sonora de un lugar que ha logrado establecer esta red entrecruzada. Dicha instalación realizada en el castillo de Annecy, es un observatorio sonoro del paisaje centrado en el tema del diversos matices del sonido del agua alrededor del lago Annecy. El artista traza una red de puntos sonoros con ayuda de un mapa topográfico mediante procedimientos geométricos, que hacen la relación entre la macro geografía representada en el mapa y los registros sonoros de microacontecimientos sonoros o microsonidos de las diferentes manifestaciones del agua. El proyecto implica la desmaterialización puntillista de sonidos que trazan una cartografía del lugar. La instalación realizada en las ventanas de la torre del castillo y un pasillo con alternancia de luz y penumbra, distribuye 60 registros sonoros mediante una relación matemática según los puntos cardinales, cada número, 34 en total, está dispuesto en un eje vertical subdividido en 13 niveles, que corresponden a los 13 lugares de escucha alrededor del lago. 26 composiciones de un minuto de duración se escucharon de un modo aleatorio durante el periodo de la instalación sonora.

## **Redes**

La cartografía artística es una representación gráfica de un proceso dinámico. Es un sistema basado en la interacción mediante la representación diagramática de trayectorias de una acción expresadas en puntos, líneas, superficies. Estos diagramas, son una simulación de elementos dinámicos capaces de adaptarse, modificarse, transformarse y alterarse dependiendo de los factores temporales.

Una cartografía sonora es el registro de flujos y trayectorias que tienen que ver con el movimiento. Tanto el mapa gráfico, como el sonoro,

lleva implícita la idea de trayectoria, y como movimiento dinámico que es, se combina con otro concepto: el de cruce; cruce de fuerzas o intersección de elementos móviles como nos indica Luis Martínez en su obra *Intersecciones*:

“Mas allá de ser un concepto geométrico o matemático, una intersección es un encuentro, un ajuste, el aviso de una ligadura que, entre infinitas posibles se ha hecho única e irrepetible” (Martínez, 2004: 7)

La cartografía artística representa flujos visibles e invisibles, es una experiencia que une la experimentación e interpretación de la realidad cotidiana que opera simultáneamente en una esfera global y local al mismo tiempo. El estudio se centra en los lugares al margen, es decir en zonas de tensión y conflicto, donde se han producido cambios bruscos de transformación urbana, movimientos migratorios, zonas de fricción o articulación entre lo urbano y la naturaleza. Nuestro trabajo se sitúa en las confluencias o cruces donde se producen rompimientos e intercambios. Antonio Mengs nos detalla una estrategia blanda:

“Cuando hablamos de estructura el concepto se vuelve sinuoso, maleable, se entrelaza con lo blando y fluye como el agua” (Menges, 2004: 83)

El observatorio de transformación urbana del sonido establece la grabación de los sonidos de los espacios urbanos y zonas sensibles de transformación urbanística, espacios residuales y lugares de frontera entre realidades distintas para identificar sus componentes, configurar un material artístico que sea posible estudiarlo y difundirlo. El trabajo de campo y la recogida de datos pretenden reflejar la identidad sonora de cada espacio y establecer un registro que sea una descripción sonora de un ambiente, el sonido es un documento que se puede analizar y preservar los aspectos diferenciales de cada lugar y permite comparativas en tiempo y lugares diferentes. Es importante definir las marcas sonoras que estructuran la geometría de la ciudad.

“Podríamos definir el espacio al desviar nuestra atención de lo visual a como queda configurado por los sonidos resonantes, las vibraciones

de materiales y texturas. De igual modo, el repicar de las campanas de un monasterio a ciertas horas en Kioto produce un mapa espacial de la geometría de la ciudad en relación con los lugares” (Holl, 2011: 30)

Las mezclas culturales encubren fenómenos y situaciones extremadamente complejas. El mundo postmoderno de las ciudades europeas está formada por una cultura de ensamblaje, mestiza y mezclada. Los sonidos muestran esta realidad enmarañada, una mezcla que se sitúa invariablemente entre la ambigüedad y la ambivalencia.

La creación artística, concebida como un pensamiento poético, tiene herramientas para mostrar y ofrecer una nueva mirada a las mezclas y mestizajes que son una realidad en nuestras ciudades. Lo híbrido y lo mestizo, no es solo un indicio pasajero de nuestra sociedad, si no que lo híbrido es el reflejo de un idioma planetario. Los marcos conceptuales híbridos producen nuevos modos de conocimiento que se manifiestan mediante formas y expresiones artísticas. El estudio de esta realidad multiforme, es un modo de conocimiento y a la vez una válvula de descompresión de la tensión social.

El mundo moderno, homogéneo, coherente, ha dado paso a un universo postmoderno, fragmentado, heterogéneo, e imprevisible. Se necesitan espacios de mediación para dar respuesta a un mundo complejo donde existen temporalidades distintas, y formado por un territorio compuesto por múltiples dimensiones. Los principales problemas de nuestro tiempo, no pueden ser entendidos aisladamente, la sociedad no es un fenómeno lineal, si no que todo está interconectado e interdependiente. Roger Lewin en su obra *Complejidad, el caos como generador de orden*, nos expone la idea de no linealidad de los sistemas.

“Completamente ordenado aquí, completamente aleatorio aquí (...) la complejidad se produce en algún lugar intermedio (...) es una cuestión de estructura, de organización (...) estamos buscando las reglas fundamentales que subyacen en todos los sistemas, no solo detalles de cualquiera de ellos” (Lewin, 1995: 23)

Los estudios de la complejidad de los fenómenos sociales, no se resuelven mediante la catalogación, si no mediante la organización del pensamiento con una dinámica mestiza: juntar, mezclar, tramar, cruzar,

sobreponer, trasladar, fundir son movimientos que están en la base de los trabajos creativos de los artistas sonoros que dibujan un territorio urbano mediante un sistema de relaciones que nos ayudan a comprender las interferencias. Los estudios de lugares donde existe una complejidad, producto de la globalización desvela un conjunto de relaciones y de interconexiones donde el conjunto es mucho mas que la suma de las partes aisladas. Nuestra comprensión de la complejidad de la globalización colisiona con nuestros hábitos mentales que conducen a preferir conjuntos monolíticos, antes que los espacios intermedios ya que es mas fácil identificar bloques sólidos (culturalmente) que intersticios sin nombre.

La Teoría de la complejidad en esencia se trata de una teoría de la imposibilidad de predecir (...) cada elemento, por si solo, puede ser perfectamente previsible. Pero al reunir varios de ellos en un grupo conseguirá nubes, galaxias, una mente, fenómenos todos ellos impredecibles (...) la razón es que en los sistemas complejos, cada parte influye en la actuación de las demás creando una tupida trama de causas y efectos tan entretejida que no hay modo de desenmarañarla" (Cole, 1999: 98)

Los lugares intersticiales y de confluencia son donde se sitúan la mayoría de los trabajos sonoros en el entorno urbano, estos lugares intermedios cruce entre dos medios, son un encuentro de estados diferentes y funciones. Estas zonas de encuentro, son lugares muy dinámicos donde la única condición permanente es su inestabilidad. Serge Gruzinski nos responde la pregunta que generalmente nos hacemos al abordar estos mundos mezclados: hay que aceptarlos tal como se muestran, en lugar de someterlos a catalogaciones inútiles, aceptarlos en su multidimensionalidad ya que son producto de una cultura hibrida resultado del ensamblaje. Esta disección que llamamos análisis proyecta la mayor parte de las veces, nuestras obsesiones, nuestros filtros en que vemos la realidad, nuestros criterios fragmentados, y sobre todo nuestra visión occidental. Aceptar en su realidad la realidad enmarañada que uno tiene ante sus ojos, es un primer y positivo paso.

## Capas

Estudiar sonoramente las fronteras es una finalidad en nuestro trabajo, el sonido, junto con los olores es la primera manifestación del cambio.

Las fronteras actuales son porosas, permeables, flexibles y se desplazan. En un edificio de apartamentos, en cualquiera de las ciudades europeas, la primera señal de cambio es en el sonido, nuevas palabras, músicas, otros ambientes sonoros que configuran las nuevas fronteras entre un apartamento y otro, entre un edificio con el colindante. Unos límites que empiezan a convertirse en una serie de espirales, en una frontera fractal que hay que estudiarla mediante otros mecanismos. El estudio sonoro de estos lugares nos hacen darnos cuenta nuestra incapacidad de concebir espacios entre dos mundos, es en esta realidad intermedia donde el sonido ofrece gradaciones de una complejidad indescriptible.

Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación*, nos hace una descripción de la acción penetrante e inmediata que ejerce el sonido en nuestra percepción.

“La vista es el sentido del entendimiento que intuye; el oído el sentido de la razón que piensa y percibe (...) Por lo que los sonidos actúan sobre nuestro espíritu de forma molesta y hostil y tanto más cuanto más activo y desarrollado esté este: ellos despedazan todo pensamiento, trastornan momentáneamente la capacidad de pensar (...) esta oposición entre ambos sentidos viene avalada por el hecho de que los sordomudos cuando se curan por galvanismo, el primer sonido que oyen palidecen mortalmente del horror (...) se explica porqué la audición tiene lugar en virtud de una sacudida en el nervio auditivo que se propaga enseguida hasta el cerebro” (Schopenhauer, 2009: 57)

El mapa sonoro nunca puede ser una versión fidedigna de la realidad, es una aproximación y una interpretación de un lugar en un tiempo definido. Un mapa sonoro, entendido como la cartografía aural de una situación, es una operación que reúne informaciones multicapa. Un esquema acústico elástico destinado a reconocer el entramado de múltiples relaciones ocultas. Debería ser un sistema generado por la interacción que se produce entre capas, que como todo mapa artístico es un mapa de simulación, de experimentación con la realidad, que no tiene la finalidad de reproducirla, sino el de conectar dimensiones.

Para reflejar los flujos visibles e invisibles de lugares donde operan simultáneamente espacios globales y espacios locales, se necesita de otro tipo de herramientas. La cartografía puede ser desmontable, reversible o

por pliegues, con la finalidad de crear una interconexión de capas, de información diversa. La cartografía social quiere reflejar acontecimientos y dinámicas complejas como es el de los movimientos migratorios. El sonido en las zonas de tensión, refleja diferentes flujos, redes y capas, el mapa sonoro tiene necesariamente que reflejar esta construcción dinámica que se produce cada instante en los lugares de confluencia.

En este sentido cabe destacar el excelente trabajo realizado por José Manuel Berenguer en su proyecto *Sonidos en Causa*, que en la enumeración de los objetivos expuestos en su página web, expresa claramente esta finalidad de estudio de los lugares donde es previsible un cambio sustancial en el sonido:

“Sonidos en causa es un proyecto de registro del patrimonio sonoro propio de una serie de contextos culturales Latinoamericanos en cuyo entorno medioambiental son previsibles cambios irreversibles a corto y medio plazo debidos al crecimiento económico. Las diversidades cultural y biológica Latinoamericanas son enormes. Merecen ser tenidas en cuenta y su gran importancia, divulgada. El patrimonio intangible, y con él, el sonoro, está seriamente amenazado en muchos lugares del mundo. Una vez operados los inevitables cambios, los sonidos, y con ellos, sus causas, habrán desaparecido para siempre. El trabajo conjunto con grupos artísticos y de investigación ya existentes y de larga trayectoria en los lugares de elección para los registros sonoros de *Sonidos en Causa* es la herramienta fundamental con la que se pretende llevar a cabo el objetivo principal del proyecto, a saber, el apoyo de las labores de registro, preservación y difusión del patrimonio sonoro de esos lugares escogidos.” Sonoscop (<http://www.sonoscop.net/sonoscop/sonidos-encausa/index.html>) Consultado el: 20/11/2012

Cuando hablamos de capas, es algo que tiene relación con el tiempo, o mejor dicho, en una relación fractal del tiempo. Nos han enseñado que el tiempo es una medida numérica, pero lo que en una cierta distancia podemos considerar como una línea, mirando en detalle se nos revela con giros, curvas, arabescos de infinitos detalles. De hecho, en momentos especiales, de peligro o accidente, solemos desconectar del tiempo mecánico de reloj para entrar en un tiempo fractal, experimentando sus matices temporales y los microacontecimientos. Esto es

lo que ocurre diariamente cuando soñamos, unos pocos segundos pueden contener una larga y compleja historia, que se manifiesta mediante capas sobrepuestas que en la vigilia no somos conscientes pero que en esta otra dimensión del sueño nos parece absolutamente lógica, aunque no resista a un análisis coherente. Este estado temporal, relacionado a la aleatoriedad, la casualidad i la coincidencia, se relaciona, como nos sugiere Carl Gustav Jung, con el termino de sincronicidad. La sincronicidad será la conexión de varias capas de la realidad, esta concepción de interrelación de lo que aparentemente no está conectado, o mejor dicho que no debería objetivamente que estar conectado, nos da una nueva dimensión en el registro complejidad social. La simultaneidad nos introduce a conceptos de importancia que enumera Elie Dering en *Faux Raccords, La coexistence des images*.

“Il nous semble que c’est l’idée de simultanéité et du même coup celle d’espace, qu’il faudrait peut-être comencer a compliquer. C’est la face spatiale du probleme de l’ubiquité, donc l’instantanéité constitue la face temporelle. La synthese inmediate d’évenements ou flux distants est le principe qui gouverne toute totalisation spaciale lorsque celle-ci procède de maniere globale” (Dering, 2010: 192)

La sincronicidad según Carl Gustav Jung es una coincidencia significativa de patrones que se relacionan. Los sucesos fortuitos también se agrupan y producen patrones, estos *patterns* son un puente tendido entre lo objetivo y lo subjetivo, y tiene un significado o valor para la persona que lo experimenta. Esta coincidencia en el tiempo de dos o mas sucesos relacionados casualmente son un patrón de sucesos que tienen un mismo significado, cada nivel implica su propia descripción y está relacionado con los diferentes niveles que lo rodean, aunque no tengan un factor de correlatividad.

La sincronicidad no se produce en un solo nivel, si no que conecta varios niveles: es una interconexión. Es un buen ejemplo de no linealidad, y tiene la imagen de un rompecabezas; cada pieza parte de un dibujo originario de la totalidad pero solo por casualidad se juntan las piezas por un instante que todo concuerda pero de la misma manera se descompone. Estas simetrías son dinámicas y ponen en juego capas de la mente ocultas o plegadas. Estas capas de la mente no se pueden sacar

directamente a la superficie si no que se deducen a través de huellas o sombras. Los arquetipos dejan huellas en la mente y proyectan sombras a través del pensamiento. La obra de Michel Bitbol, *De l'intérieur du monde. Pour une philosophie et une science des relations*, desglosa este problema de la relación entre niveles.

“Dans les processus non linéaires, ajouter des causes n’aboutit pas a l’addition des deux effets correspondants, ce qui conduit souvent à une extrême amplifications des effets” (Bitbol, 2010: 635)

Michel Foucault, es posiblemente el filósofo posmoderno que mejor ha estudiado las relaciones que suscitan la ciudad contemporánea. En 1967 acuñó el termino Heterotopia que define la nueva visión del espacio urbano, que ha cambiado el paradigma vigente hasta mediados del siglo XX que fue básicamente una relación temporal, por una relación espacial: el espacio del mundo contemporáneo es un espacio heterogéneo de lugares y relaciones, en contraposición del espacio ordenado jerárquicamente de la época moderna. Según el pensamiento de Foucault, vivimos dentro de una red de relaciones, el concepto de *Heterotopía*, hace referencia a un espacio heterogéneo de lugares y relaciones que no solo define a la perfección a la ciudad contemporánea postmoderna si no que también preconice la red global. Reflejar esta amalgama es una necesidad de interpretación, podemos construir esquemas bi o tridimensionales que nos ayuden a orientarnos en esta red como hace Santiago Ortiz, uno de los artistas mas centrados en la creación de mapas de relación dentro de Internet, su plataforma Bestiario es un compendio de mapificación y cartografía.

La plataforma Mobility Lab de la Universidad de Vic, es otro grupo que desarrollan esta línea de cartografía interrelacionando redes digitales, mapas mentales y trazados urbanos, con los que el Laboratori d’Art Sonor de la Universitat de Barcelona ha colaborado en varios proyectos. MobilityLab esta formada por Efrain Foglia y Jordi Sala enfocada a la interacción digital, y la creación de redes libres. Modo Mobil es el proyecto mas conocido del grupo, consiste en una estación de transmisión libre que funciona como una estructura de telecomunicación inalámbrica. Este dispositivo permite la comunicación de las redes ciudadanas en el entorno urbano.



Air City, es una instalación tridimensional que se realiza en el espacio real que implica la confluencia de dispositivos móviles (android o iPhone) que construyen redes inalámbricas que se distribuyen como mapas de puntos en el espacio tridimensional y sonido a través de un dispositivo PureData. El proyecto explora las posibilidades de activar el espacio de un lugar físico. La instalación es un sistema por el cual el público puede activar diferentes áreas de sonido mediante la exploración del espacio con el teléfono móvil. En Air City Sao Paulo, en el que el autor de este artículo colaboró conjuntamente con Efrain Foglia y Jordi Sala, se desarrolló un mapa tridimensional que marcaba los puntos invisibles en el espacio. Los participantes de la instalación navegaban mediante el teléfono móvil dentro del espacio físico localizando y activando las ubicaciones del sonido, estableciendo una composición sonora que narraba el Paisaje Sonoro del barrio Bom Retiro de Sao Paulo.

Otro proyecto en que hemos colaborado Mobility Lab y el Laboratorio d'Art Sonor fue el presentado en el festival de arte sonoro Eufònic, La acción sonora consistió en que el Laboratorio de Arte Sonoro realizó la grabación de los sonidos de las diferentes manifestaciones del agua mediante hidrófonos y por la otra, Mobility Lab procesó a tiempo real los sonidos con un herramienta diseñada expresamente por esta acción artística: eufónica-TwuitSynth para conectar el entorno natural del Delta con la red global a través de Twitter. El sistema está diseñado para interactuar con los sonidos utilizando la red Twitter para establecer una comunicación entre una acción desarrollada en tiempo real en el territorio y la difusión e interacción con las personas conectadas en Twitter, también en tiempo real.

El esquema de la acción consiste en capturar el entorno del Delta del Ebro con registro de micropaisajes sonoros del agua, procesar los bit y convertirlos en palabras que se pueden tuitear. Las palabras son palabras autóctonas del Delta, se distribuyeron con tres bloques temáticos, palabras del entorno natural, palabras que tienen que ver con la interacción de la acción humana con el entorno natural y palabras específicas de elementos o acciones culturales. En cada palabra se asignó una longitud de frecuencia de los sonidos grabados. Las palabras en forma de hashtags de Twitter pueden ser procesadas como sonidos que corresponden a las longitudes de onda. Las personas que interactúan con la acción, generalmente on line, componen frases a partir de las palabras seleccionadas, el cual da una composición aleatoria de los sonidos grabados.

## Conclusiones

Proyecto de cartografía sonora de la plaza Salvador Seguí del barrio del Raval de Barcelona

“El toponomista anava tapat d’orelles, cap so no el podia distreure, s’estava alla pero era ell mateix que s’escoltava. El lloc li feia un so a dins. El so aquell es produia sempre al cap d’una estona d’estar-se en el lloc quiet i en silenci. Era un so sec que ja no es repetia, cada lloc li feia només el primer cop d’anarhi i el so de cada lloc era divers i genuí com si fos la remor del lloc que li caigués a dins” (Perejaume, 1998: 47)

Desde el curso 2010-2011 y con la previsión de que en la construcción de la nueva Fimoteca de Catalunya en la Plaza Salvador Seguí del Raval resultara un motivo de transformación del barrio, propusimos a un grupo de artistas vinculados a la asignatura Laboratori del Caos de la Licenciatura de Bellas Artes, del Master de Creación Artística, y en el Master en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona, hacer un seguimiento de los cambios que se producirían en un perímetro bien delimitado, como es la confluencia de las calles Espalter, St. Pau y d’En Robador, tradicionalmente el centro neurálgico de la prostitución de Barcelona, y en los últimos años lugar de acogida de las nuevas migraciones. Establecimos unas pautas para unificar el trabajo en cuanto a formato y marco conceptual de la experiencia. En primer lugar pedimos que cada colaborador seleccionara un solo aspecto de la complejidad de este lugar, un único y aislado centro de atención, de las múltiples capas que podemos establecer en la plaza, con la finalidad de que posteriormente sea la adición de todas las propuestas que nos dé una aproximación de la realidad.

Pedimos que cada colaborador presentara el registro de los sonidos de una capa sonora, y al menos, un diagrama gráfico o de la experiencia, con una sola obligación de adjuntar el código de lectura del mapa. En cuanto al formato, establecimos un formato único para la presentación a partir de un Din A3 con un pliegue a los 29,5 cm. que configura un cuadrado, en la parte abatible, se sitúa la explicación grafica o leyenda de la cartografía, que se muestra visible al desplegar. Este diseño fue desarrollado, por la profesora de la ETS de Arquitectura de Barcelona, la

Dra. Andrea Ortega, para facilitar la sobreposición de planos y la exposición de las obras. Estas cartografías graficas parten de algunas preguntas planteadas por John Berger en su obra *Sobre el dibujo*:

“La creación de una imagen comienza por interrogar a las apariencias y por hacer ciertas marcas” (Berger, 2011: 61)

La mezcla cultural, que nos encontramos en el Raval es ambigua y ambivalente, no podemos estudiarla mediante clichés estereotipados. La mezcla de culturas encubre situaciones extremadamente diversas y complejas. Los marcos conceptuales híbridos producen inevitablemente nuevos modos de conocimiento. Estas incipientes mezclas que se producen en Barcelona en el Raval producirán sin duda, cambios sustanciales en el tejido social de la ciudad de Barcelona.

Los inmigrantes que se reúnen en la plaza Salvador Seguí son una parte integrante de nuestra sociedad, cada uno tiene su historia que contarnos, podemos hacer un registro sonoro de sus motivos, a veces dolorosos, de opresión, pobreza o falta de libertad, pero la que mas nos interesa es grabar sus silencios, su habitación, sus pasos. En el Raval la mayoría de sus habitantes inmigrantes o descendientes de inmigrantes en diferentes estadios históricos, hacen de este barrio la puerta de entrada a Barcelona. Las otras zonas de la ciudad, generalmente viven de espaldas de esta realidad, la creación de puentes que vinculen diferentes realidades son necesarios para la comprensión global de unos a otros.

“La estética fractal diferencia entre localidad y globalidad” (Holgar/Romero, 1998: 29)

El Raval es una sucesión de hibridaciones y mestizajes, donde cohabitan maneras de pensar diferentes y coexisten temporalidades distintas, es un territorio compuesto de múltiples dimensiones. Las cartografías del Raval muestran este universo mezclado donde la realidad es móvil, evanescente y huidiza. La mapificación parcial e imprecisa de esta realidad son un testimonio de algunas capas que operan en este lugar, las cartografías artísticas resultantes muestran una realidad tan concreta y precisa como puede serlo cualquier cartografía topográfica. Este estudio de cartografía visual y sonora de la Plaza Salvador Seguí, nos hace ver la necesidad

de fijarse en los detalles para el conocimiento de un lugar. El Raval es un lugar de acogida de las nuevas migraciones, de hecho siempre ha sido así, al menos desde que el Raval se llamaba el Barrio Chino de Barcelona, fue un lugar de confluencia y mezcla intercultural del cual los otros barrios de la ciudad han estado al margen. El interés de este estudio es la creación de espacios de mediación social en zonas marginales o conflictivas mediante el arte como herramienta de integración social.

El proyecto es extrapolable a la mayoría de las ciudades europeas, y se propone la creación de un observatorio de las transformaciones urbanas centrado en el análisis de barrios de ciudades europeas a partir de los cambios sociales estructurales que se desarrollan a partir de las nuevas migraciones. El observatorio de transformación urbana establece su herramienta de trabajo mediante el estudio de los cambios sociales, y se aplican en un trabajo artístico participativo con los colectivos de las personas del mismo lugar de estudio.

## Bibliografía

- Alexander, Ch.(1971) *Tres aspectos de matemática y diseño: La estructura del Medio Ambiente*. Barcelona:Tusquets Ed.
- Augé, M.(1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato .Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial
- Berger, J. (2011) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili
- Boulez, P. (2003) *Pli selon pli*. Genève: Contrechamp
- Bourgin, V.(2004) *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Breton, A. (1993) *Lire le regard*. Lovaine: Lachenal & Ritter
- Briggs, J. & Peat, D. (1999) *Las siete leyes del caos*. Barcelona: Grijalbo
- Bitbol, M. (2010) *De l'intérieur du monde. Pour une philosophie des relations*. Paris: Flammarion
- Careri, F. (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili
- Certeau, M. de (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press
- Chatwin, B. (1987) *The Songlines*. New York: Penguin Books,
- Cole, K.C.(1999) *El universo y la taza de té*. Barcelona: Ediciones B
- Debord, G. (1999) *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* . Madrid: Literatura Gris
- Deleuze, G. (1988) *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar Universidad

Delgado, M. (2007) *Sociedades movedizas, Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama

During, E. (2010) *Faux raccords*. Villa Arson: Actes Sud

Escohotado, A. (1999) *Caos y orden*. Madrid: Espasa Calpe

Foucault, M. (1997) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI

Foucault, M. (1986) *La pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana

Gardner, M. (1995) *Complejidad, el caos como generador de orden*. Barcelona: Tusquets editores

Gros, F. (2009) *Marcher, une philosophie*. París: Carnets Nord

Gruzinsky, S. (2000) *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós

Holgar, V.B. & Romero, F. (1998) *Arte Fractal, estética del localismo*. Braunschweig/Barcelona: ADI Arbeitsstelle für Designinformatik

Henry, M. (2008) *Ver lo invisible*. Madrid: Siruela

Holl, S. (2011) *Cuestiones de percepción*. Barcelona: Gustavo Gili

Keats, J. (2010) *Belleza y verdad*. Valencia: Ed. Pre-Textos

Lynch, K. (1960) *The image of the city*. Cambridge: The Technology press and Harvard University press

Merleau-Ponty, M. (2002) *Phenomenology of Perception*. London: Routledge

Martinez, L. (2004) *Intersecciones*. Madrid: Editorial Rueda

Mengs, A. (2004) *Stalker de Andrei Tarkovsky*. Madrid: Rialp

Molderings, H. (2007) *L'art comme expérience, les 3 stoppages étalon de Marcel Duchamp*. París: Maison des Sciences de l'Homme

Morin, E. (2000) *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral

Nogué, A. & Canadell, E. (2010) *Art i Ciència. Converses*. Barcelona: Edicions UB

Nogué, J. (2009) *Entre Paisajes*. Barcelona: Àmbit

Perec, G. (2001) *Pensar, clasificar*. Barcelona: Gedisa

Perec, G. (2008) *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta

Perec, G. (1999) *Especie de Espacios*. Barcelona: Montesinos

Perejaume, (1998) *Oïisme*. Barcelona: Proa

Queneau, R. (1947) *Exercice de Style*. Paris: Editions Gallimard

Schopenhauer, A. (2009) *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta

Seel, M. (2011) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz editores

VVAA. (2001) *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Barcelona: Actar

Wagensberg, J. (2004) *La Rebelión de las formas o cómo preservar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Metatemas23, libros para pensar la ciencia





CARTOGRAFÍA

constelaciones de intersección sobre plano en planta

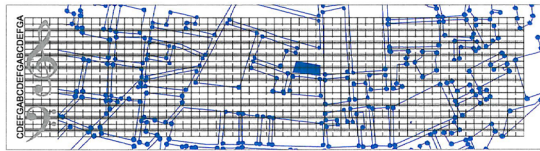


Lluís Torroja

CARTOGRAFÍA

impresión de fragmento urbano sobre partitura de mecanismo musical

(AUDIO 1)



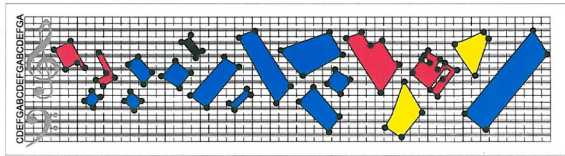
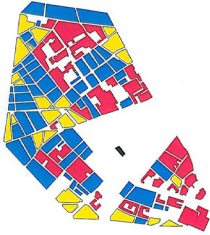
Lluís Torroja



CARTOGRAFÍA

impresión de unidades aleatorias sobre partitura de mecanismo musical

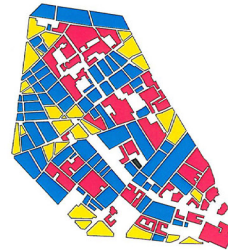
(AUDIO 2)



Lluís Torroja

CARTOGRAFÍA

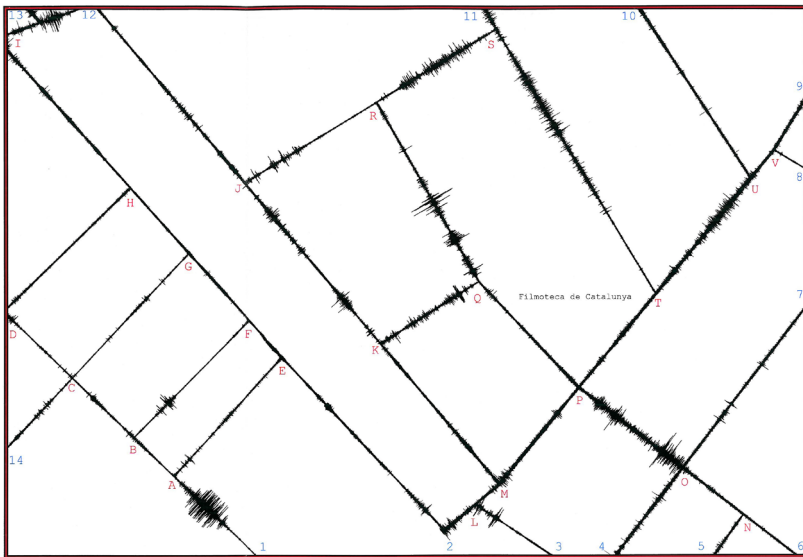
escala de valores formales y/o volumétricos



Lluís Torroja



Mariana Dal Brolo



Viriato Augusto



Ramon Juan









# Ações e Iniciativas culturais de Resistência. O movimento cidadão “Salvem El Cabanyal” na defesa do patrimônio histórico

**Emílio Martinez**

Doutor em Belas Artes, artista visual, professor Catedrático do Departamento de Escultura da Universidad Politécnica de Valencia.

**Bia Santos**

Artista visual, esquisadora, doutoranda do programa em Artes Visuales e Intermedias da Universidad Politécnica de Valencia – Espanha.



## Resumo

A partir da grave ameaça para a sobrevivência do bairro do Cabanyal na cidade de Valencia- ES, envolvendo planejamento urbano da Prefeitura, surge o projeto de arte – Cabanyal Portes Obertes, um evento de intervenções artísticas pontual, organizado por um vasto grupo de artistas reunidos na Plataforma Salvem Cabanyal -Canyamelar, comprometidos e envolvidos com as lutas sociais que vêm ocorrendo no bairro. Após anos de trabalho dentro deste contexto surgem outros projetos como: Cabanyal Archivo Vivo, CraftCabanyal e Tocar el Cabanyal, que reforçam o trabalho da arte como ferramenta de apoio a uma causa social. Observamos como (a) Arte Pública e participativa atua junto ao movimento social como condutor para uma formação de um senso crítico em relação aos discursos Dominantes.

## Palavras-chave

Arte pública; arte participativa; craftivismo; cidadania; intervenções artísticas; patrimônio cultural; movimento social.



O Cabanyal é um bairro que tem sua origem nos primeiros assentamentos urbanos frente ao litoral e perto do porto da cidade de Valencia, de origem humilde, formado inicialmente por pescadores, agricultores e marinheiros no século XIX. Tem um importante desenvolvimento devido a sua localização na praia de Valencia e uma importante vida social e cultural com a presença de nomes próprios da cultura, como o pintor Joaquin Sorrolla, o escritor Vicente Blasco Ibáñez, o ilustrador Josep Renau, e muitos outros...



O Cabanyal é formado principalmente por casas de arquitetura popular modernista, e que se caracterizam por um importante trabalho artesanal de carpintaria; o ferro e a cerâmica, que se podem apreciar especialmente nas suas fachadas que substituíram as primeiras barracas.



**Devido o desenvolvimento do Porto o mar foi recuando e o bairro foi formando-se com uma particular trama urbanística que se desenvolve paralelo à linha da Praia, pela qual na atualidade sua estrutura urbana apresenta um traçado ortogonal muito peculiar que nos fala de sua própria evolução.**

O bairro do Cabanyal, protegido pela figura de Bem de Interesse Cultural, está à espera de reabilitação pela administração local e regional, após anos de negligência e abandono por parte das instituições, com falta de equipamentos públicos e edifícios por reabilitar.

Bens de todos, que corresponde coletivamente desfrutar e defender, diante das tentativas de numerosos interesses ilegais, sob a forma mais grosseira de especulação urbanística ou bem a frequente miopia e ignorância dos políticos locais que com sua boa fé ou sem ela, tem devastado nossa cidade permitindo atuações urbanísticas desafortunadas, abandonadas à sorte, como alguns numerosos bens de nossa memória coletiva. No caso particular do Cabanyal, o bairro foi declarado bem cultural em perigo de destruição pelo Ministério de Cultura Espanhol, através de sua declaração de “Espólio”. Em 2012 foi incluído na lista negra de Patrimônio em risco de desaparecer pela entidade Hispania Nostra, como também por entidades internacionais independentes a exemplo da WORLD MONUMENT FOUND. Alertas de atenção que autoridades locais não fizeram o menor caso no intuito de levar adiante seu projeto urbanístico, e consequentemente a destruição da entidade do bairro do Cabanyal.



Foto: Arquivo

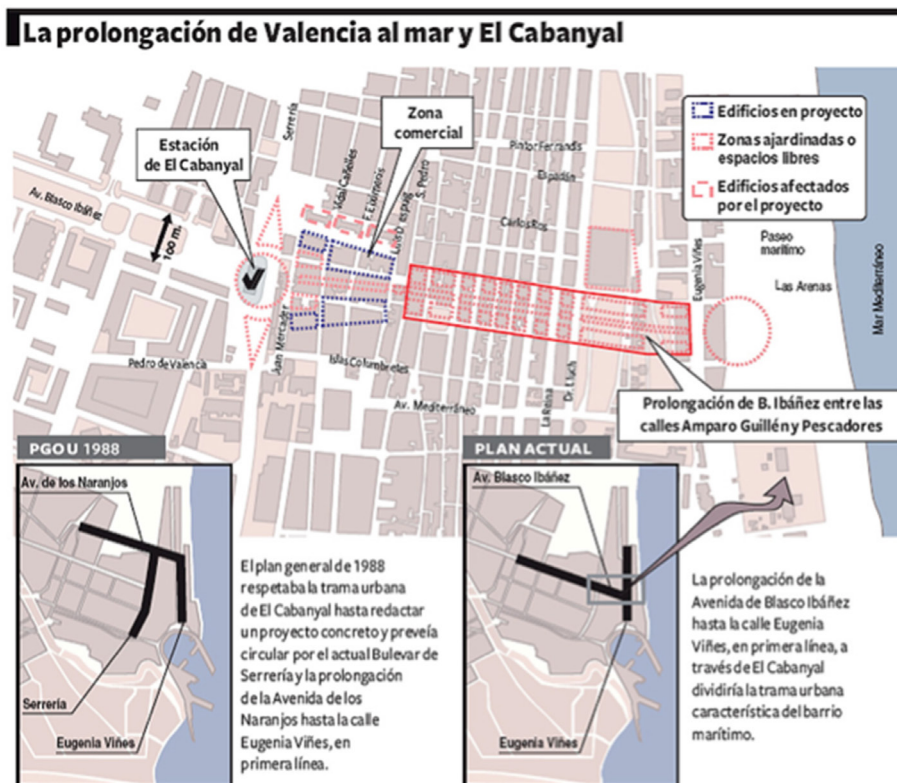


Foto: Arquivo

### O Cabanyal

Para entender um pouco, o problema do Cabanyal surge com a pretensão das autoridades do partido político dominante na cidade de Valencia, de fazer passar pelo centro deste bairro, declarado Bem de Interesse Cultural, uma grande avenida que derrubaria cerca de 1.651 vivendas, algumas delas de um importante valor arquitetônico, dividindo o bairro em duas partes que supõe o fim desse bairro tal como conhecemos. Projeto municipal que tem levado a uma paulatina degradação da estrutura do bairro e encontrado importante oposição da cidadania, organizada por coletivos e associações, como a Plataforma Salvem el Cabanyal e a Associação de vizinhos do Cabanyal –Canyamelar, entre outras, que durante estes últimos 16 anos tem conseguido paralisação do projeto municipal, dando a conhecer esta situação no exterior e convertendo-se em um caso de estudo a nível nacional e internacional, apesar da persistência das autoridades locais em seu empenho de levar adiante o projeto de prolongação, ignorando a proteção BIC (Bens de Interesse Cultural) que as autoridades locais devem garantir. O patrimônio histórico

e cultural pertence a todos os cidadãos e a administração deve gerenciar garantindo sua preservação.

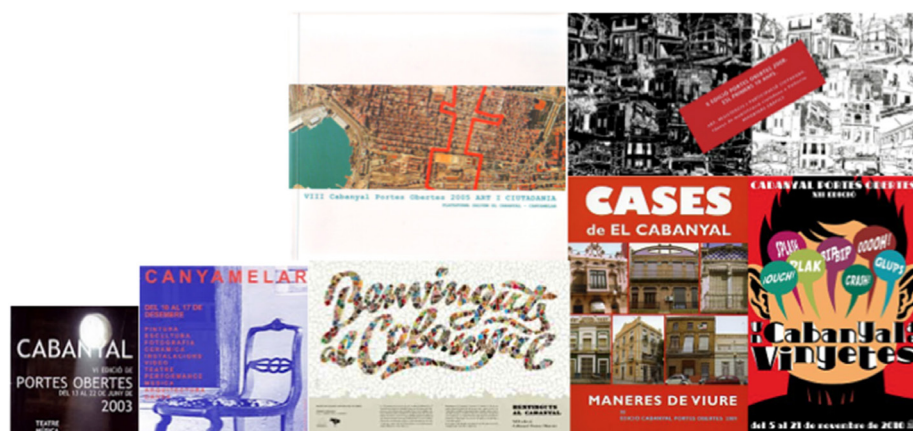


Esse aparente projeto urbanístico não tem origem na disciplina do urbanismos, é enorme a maioria dos especialista, arquitetos e urbanistas que tem qualificado de um grande equívoco e estrago irreparável o projeto das autoridades locais. O problema tem procedências más profundas, e uma determinada forma de entender a democracia e a política. A este respeito nos dizia o filósofo Emilio Lledó na entrevista publicada no jornal “El país”<sup>1</sup>: “Na republica de Platão e na politica de Aristóteles se dizia que a salvação dos Estados, das cidades, e das nações se dá através da decência e da Cultural”. Esta não é uma frase antiga, vale também para hoje.

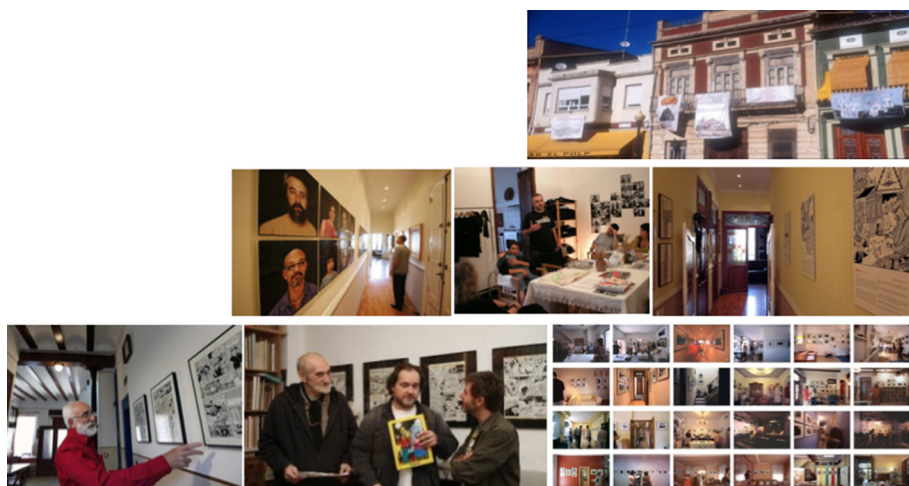
A implicação da cultura nos problemas da sociedade de sua época, é uma constante na própria gênese da modernidade e sua necessidade



forma parte das práticas culturais contemporâneas, especialmente no caso do Cabanyal, desde 1998, vem sendo realizado CABANYAL PORTES OBERTES, um evento multidisciplinar de arte contemporânea em que os vizinhos do bairro colocam à disposição suas casas como Centros Culturais e abrem para que o público conheça esta problemática desde o interior de suas casas, mostrando uma forma de viver como contraponho da visão partidarista das autoridades locais. Portes Obertes mostrou-se muito útil frente ao intento da imposição mediática e de exclusão do ponto de vista do hegemônico poder político que impulsiona o projeto.



O elemento característico do Cabanyal Portes Obertes, foi converter a própria textura do bairro no cenário do evento, um suporte único, vivo e gravemente ameaçado de extinção. Especialmente utilizando as casas dos moradores como espaço expositivo. Espaço da vida cotidiana que abriga durante algumas semanas obras de todos aqueles artistas que querem mostrar sua solidariedade com o bairro do Cabanyal e sua aversão ao projeto urbanístico proposto. Não é a primeira vez no âmbito da arte contemporânea que se propõe experiências similares, também surgiram outras iniciativas, podemos citar “Chambres d’amis” em Gante e “Show Roms” em Califórnia, as quais não tiveram muita difusão. Na maioria dos casos foram convocatórias institucionais que esqueceram o componente político que resulta intrínseco na relação da casa – cidade, casa como elemento celular na organização da cidade.



Diversas edições de Cabanyal Portes Obertes

CABANYAL PORTES OBERTES mostrou-se muito útil frente ao intento da imposição mediática e de exclusão do ponto de vista do hegemônico poder político que impulsiona o projeto. Neste conflitivo contexto surge o um novo projeto CABANYAL ARQUIVO VIVO, uma proposta que utiliza as ferramentas que a cultura nos proporciona pra fazer visível a problemática que atravessa o Cabanyal. Pensamos que as contribuições que podemos fazer no campo da cultura são necessárias e contribuem com uma visão crítica e positiva que a sociedade requer de todos os setores culturais. Também a esfera da cultura tem suas limitações, não pensamos que o domínio da cultura é a solução de todos os problemas do Cabanyal, mas é sem duvida, necessário para tomar as melhores decisões. Desconhecemos se a cultura é a solução, mas em todo caso é um caminho importante a seguir.

CABANYAL ARCHIVO VIVO, é um projeto realizado pela associação cultural La Esfera Azul, que contou com a colaboração de um importante número de moradores e associações locais, patrocinado pelo Ministério da Cultura do Governo Espanhol, sob a coordenação de Emilio Martinez, Lupe Frigols e Bia Santos, e que contou com a participação de mais de 40 profissionais. Tem como objetivo principal reconhecer os valores do bairro do Cabanyal na cidade de Valencia – Espanha, e do seu

importante patrimônio arquitetônico, urbanístico e social, de sua história e da sua identidade.



**CABANYAL**  
**ARCHIVO VIVO**  
**12, 13, 14 Y 16 DE DICIEMBRE DE 2011**  
ATENEO MARITIMO DE VALENCIA  
CALLE DE LA REINA, 66  
[WWW.CABANYALARCHIVOVIVO.ES](http://WWW.CABANYALARCHIVOVIVO.ES)

Organiza:  **Los SPERAZIA**

Con el apoyo de:  **GOBIERNO DE ESPAÑA**  **GOBIERNO DE VALENCIA**

Con la participación de: **Ateneo Marítimo de Valencia**, **Asociación de Valencia AVV**, **Cabanyal Comunitat**



A partir dessa perspectiva, organizamos um projeto multidisciplinar com objetivos definidos previamente que foram modificando-se segundo o próprio desenvolvimento do projeto. Composto por sua vez, de outros projetos no campo da pedagogia, da arquitetura, do patrimônio, da participação cidadã, da arte, e das novas tecnologias. Tentamos dar voz ao maior número de especialistas e cidadãos que quiseram colaborar, às associações locais, de vizinhos, a esfera universitária a comunidade escolar. Este empenho, sendo consciente da limitação dos meios, e do tempo, deveria abranger um conjunto de esferas e não uma só uma delas, e isso só é possível com as ferramentas que a cultura coloca à nossa disposição e a capacidade dos participantes no projeto.

Tínhamos um objetivo inicial ao realizar este projeto, depois de sua realização, podemos valorizar alguns mais específicos sobre os que atuamos e pensamos de que deveríamos continuar fazendo em um futuro com maior desempenho. E pensamos que devemos:

- Dar a conhecer o bairro do Cabanyal em seu conjunto, seus valores, trama urbana e edifícios singulares que foram importantes para a declaração de interesse cultural no ano de 1993 e também o resultado das zonas mais afetadas ou deterioradas pelo projeto que o ameaça;
- Colocar em valor junto ao patrimônio histórico e arquitetônico, a identidade física e social que caracteriza e que fazem deste bairro um conjunto único;
- Criar uma série de dispositivos, um arquivo, um plataforma web, em constante movimento que nos permita uma visualização ao exterior e em tempo desta situação;
- Criar um projeto flexível que nos permita sua evolução e ampliação;
- Fazer chegar ao conhecimento a um número maior de pessoas;
- Reivindicar o uso social das tecnologias da informação e da comunicação;
- Proporcionar conhecimento;
- Gerar reflexão crítica;
- Dar a voz às entidades locais na resolução das questões, urbanísticas, neste caso que lhes afetam;
- Reivindicar que a participação cidadã seja uma realidade nas

- práticas políticas atuais;
- Dar a conhecer à comunidade local, especialmente escolar, professores e crianças, o contexto e o valor urbanístico e patrimonial que lhes rodeiam cotidianamente;
- Trazer a voz de especialistas, desde as universidades e instituições ao lugar onde se levanta o conflito, junto às pessoas que vivem essa situação.

CABANYAL ARCHIVO VIVO, é um projeto composto por outros cinco, cada um dos quais se compõem a sua vez de alguns mais, que são os seguintes:

***Hablemos sobre el Cabanyal; Derivas Virtuales en el Cabanyal; Aprendiendo del Cabanyal; Cabanyal. Patrimonio cultural, participación ciudadana e iniciativas de futuro e finalmente La playa más Bella.***



Imagens dos participantes no fragmentos das gravações.

Fotos: Bia Santos

***Hablemos sobre el cabanyal*** A primeira ação desenvolvida no projeto, consiste na realização de um arquivo visual online, onde todos esses depoimentos passam a ser um conjunto, formando um grande relato caleidoscópico sobre a memória coletiva e a identidade desse povo, e que está disponível a todos os públicos através da página web, [www.cabanyalarchivovivo.es](http://www.cabanyalarchivovivo.es). É um projeto aberto a novas possibilidades e novas contribuições.

Sobre o Cabanyal temos muitos documentos: escritos, fotográficos, audiovisuais, por vários meios e lugares de Valencia e do mundo, porém sentimos a necessidade de gerar um arquivo audiovisual de

depoimentos onde os protagonistas tivessem a liberdade de expressar seus sentimentos diante de uma câmara aberta. Sentimentos que revelassem esse lugar emblemático da cidade de Valencia, sentimento de memória, de impressões, de costumes, ou seja, maneiras de viver. Para que pudéssemos realizar esse projeto, foi necessário montar um estúdio de gravação no próprio bairro do Cabanyal, e que todas as pessoas que quisessem expressar-se diante da câmara, pudessem ir a esse local fixo durante um período; para isso realizamos uma convocatória aberta, através de correios eletrônicos e redes sociais. Durante o período de três finais de semanas recebemos mais de 100 pessoas que passaram pelo estúdio, não só vizinhos do bairro, como também moradores de outros lugares de Valencia e de outras cidades da Espanha assim como do exterior.

Falar do Cabanyal é falar do passado, do presente e do futuro, onde se vê jovens moradores, “*Cabanyalers*” de adoção, que escolheram o bairro como seu habitat, pelo seu atrativo modelo de vida de bairro perto do mar, lugar onde pretendem começar uma nova vida na cidade, com toda tranquilidade e privilégio de uma vida tranquila de uma cidade do interior, um bairro marinho com um modelo de vida peculiar na cidade, por que assim é o Cabanyal, um lugar onde todos se conhecem e se cumprimentam.

***Derivas Virtuales en el Cabanyal***, É uma proposta artística que conta com cinco projetos realizados por quatro grupos de artistas: Laboluz, Transnacional Temps, Clara Boj & Diego Díaz e por Manusamo&Bizca, que utilizam as novas tecnologias de geolocalização que podem visualizar-se através de telefones celulares. A proposta inicial é de vincular o espaço físico concreto do bairro com o espaço virtual na internet. Dar a conhecer o Cabanyal a partir de propostas artísticas, de relatos que abram um horizonte de possibilidades, que conectem seu passado e futuro, que nos proporcione uma multiplicidade de viagens possíveis por este bairro. Partindo do conceito de derivas, cada projeto nos propõe um passear em que possamos perceber a multiplicidade de capas que o compõe, mais além da aparente imobilidade de suas construções. Descobrir os laços estéticos, sociais, arquitetônicos, populares, poéticos, associados ao espaço físico do bairro.

# PROYECTOS

CLARA IRIY Y DIEGO RÍAZ

## PREVISIÓN DE OLAS Y VIENTO FRÍO

Es una ficción sonora para teléfonos móviles que transcurre por el barrio del Cabanyal, haciéndonos partícipes de un momento cualquiera en la vida de unos vecinos del barrio. Es una experiencia de cine paseado en la que las secuencias de audio y vídeo se irán sucediendo mientras vamos caminando por las calles, generando situaciones, mezclando los recursos sonoros y visuales del dispositivo con los escenarios reales de los distintos rincones del barrio.

Para visualizar el proyecto (solo para teléfonos Android 2.1 o superior) entra en:

[www.cabanyalarchivivo.es/prevision](http://www.cabanyalarchivivo.es/prevision)

1. Descarga e instala la aplicación Ficción-SonoraCabanyal apk en tu teléfono móvil.

2. Activa el GPS del teléfono móvil.

3. Para experimentar mejor la obra utiliza auriculares.

4. Cuando estés en el barrio del Cabanyal inicia la aplicación Ficción-SonoraCabanyal y sigue las instrucciones.

5. Explora el barrio y descubre las áreas sonoras. Puedes decidir libremente tu recorrido siempre que sea dentro del área delimitada.



LABORATORI DE L'UPP

## IMPRESIONES INTANGIBLES. DOCUMENTAL ON-LINE SOBRE EL PATRIMONIO INTANGIBLE DEL BARRIO DEL CABANYAL

Una página web que recoge, a modo de repositorio, las impresiones visuales, sonoras, degustativas y olfativas que hemos ido recogiendo al pasear por el Barrio del Cabanyal durante los dos últimos meses. La motivación del proyecto surgió al darnos cuenta que echábamos de menos, en nuestros anteriores trabajos sobre el barrio, esas sensaciones simples que transmite la experiencia cuando no está condicionada por aquello que sabemos sobre su valor arquitectónico, sus formas de vida, sus problemas...

El proyecto pide a aquel que lo contemple que mire, deguste, esuche y olfatee; esas otras sensaciones que produce el barrio en los lugares donde nos hemos detenido. Por eso cada impresión va acompañada de su geocalcización, un enlace sobre la palabra ver lleva tu navegador hasta el plano o la imagen del lugar.

Para visualizar el proyecto puedes acceder tanto siguiendo el mapa en papel como a través de las marcas QR en las calles del Cabanyal o bien en la página web: <http://www.lcpicv.com>

Para visualizar las marcas QR:

1. Descarga en tu móvil un lector de QR.

2. Abre el lector QR y enfoca el código con la cámara del teléfono.



TRANSNATIONAL TEMPS

## ENCUENTRE LA MEMORIA

Utiliza la plataforma de Geocaching como estrategia lúdica. Se trata de encontrar pequeños nodos de memoria escondidos cerca o en el Cabanyal. Los nodos son pequeñas cajas con contenido audiovisual camufladas en el mobiliario urbano.

Para visualizar el proyecto puedes acceder a ellos utilizando la aplicación de geocaching.com en iPhone o Android cachées de

archivoscabanyal o siguiendo el mapa en papel. ¡Atento! Es importante ser discreto para preservar la obra.

O puede encontrarlos sin necesidad de ningún dispositivo, siguiendo las siguientes pistas:

• Taulerets de Manises (N 39° 27.726 W 000° 19.421): Cache audiovisual de tamaño medio, situado a más de un metro del suelo. Minimizado en el mobiliario urbano. Pista: **prohibido girar a la derecha y prohibido pasar.**

• El Balmatario de las Arenas (N 39° 28.011 W 000° 19.487): Cache de tamaño medio y formato particular, audiovisual. Situado a un metro del suelo, hastante protegido. Vigilancia cerca. Pista: **una entrada secundaria marcada a la altura del corazón.**

• La orilla de 1788 (N 39° 27.726 W 000° 19.421): Cache audiovisual de tamaño medio. Situado a 0m del suelo, mimetizado en el mobiliario urbano. Mirad bien la situación en el plano. Pista: **el mapa en el mapa.**



2. Abre el lector QR y enfoca el código con la cámara del teléfono, este abrirá un enlace web con la ficha técnica del edificio que se encuentra en plaza o enlaza en dicho lugar.



B. Si tienes un teléfono con GPS y sistema operativo Android (a partir de 2.3) o iPhone, también puedes acceder mediante el código QR Juniao.

1. Descarga un lector de código QR.

2. Abre el lector QR y enfoca el código QR Juniao con la cámara del teléfono. Autoriza la instalación del software gratuito Juniao.

3. Abre la aplicación QR Juniao y con el botón escanea enfoca el código con la cámara del teléfono, este abrirá un enlace web con las fichas técnicas de los edificios y su ubicación en el mapa.



QR JUNIAO

## IMTRAVELLERSCABANYAL

Instalación de realidad aumentada en el espacio público. Se trata de un recorrido virtual alrededor de la plaza del Doctor Lorenzo de la For con imágenes de distintos momentos en el tiempo. El punto de partida es el Teatro de la Estrada, donde el día de la presentación, se podrán descargar los software o adquirir dispositivos para la visualización de la aplicación. A continuación puede realizar un recorrido por la plaza y visualizando el proyecto.

Para visualizar el proyecto es necesario un teléfono con GPS, y sistema operativo Android de la partir de la versión 2.3) o iPhone. También se puede acceder mediante el código QR Juniao (seguir la opción B), a continuación escanea MARKER.

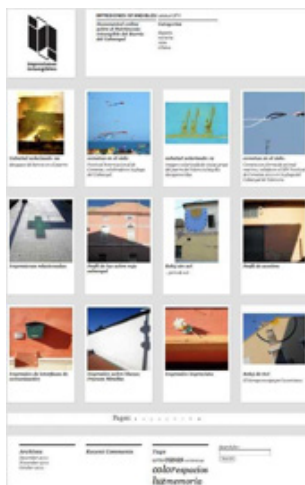


QR JUNIAO



Laboratorio de Luz UPV

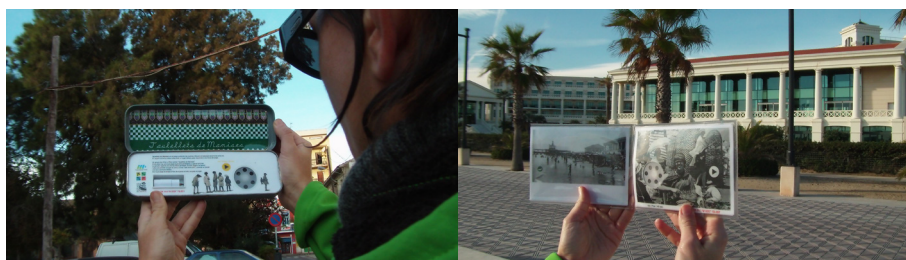
"Impresiones Intangibles. Documental on-line sobre el Patrimonio Intangible del Barrio del Cabanyal"



É uma pagina web, que apresenta como uma forma de deposito, as impressões visuais, sonoras, degustativas e olfativa que os membros do grupo recolheram ao passear pelo bairro do Cabanyal durante uns dois meses. O projeto pede àquele que o contemple, veja, deguste, escute, e sinta o cheiro e outras sensações do bairro nos lugares onde estiveram os artistas. Por isso cada impressão vai acompanhada de sua geolocalização, um link sobre a palavra "Ver" leva seu navegador até o plano ou a imagem do lugar.

Transnationaltemps (Verónica Perales y Fred Adam)

"Encuentre la memoria"





Encontre a Memoria utiliza a plataforma de Geocaching como estratégia lúdica. Trata-se de encontrar pequenos “nodos” de memórias escondidos perto ou no Cabanyal. Os nodos são pequenas caixas com conteúdos audiovisuais que se encontram camuflados no mobiliário urbano.

Clara Boj y Diego Díaz  
*“Previsión de olas y viento frío”*



Foto: Juan Peiró



Clara Boj e Diego Díaz

É uma ficção sonora para telefones celulares, que ocorre pelo bairro do Cabanyal, fazendo-nos participar de um momento qualquer da vida de uns vizinhos do bairro. É uma experiência de cinema passeando nas sequencias de áudio que são sucedidos enquanto vamos caminhando pelas ruas, gerando situações, misturando os recursos sonoros do dispositivo com os cenários reais dos distintos os cantos do bairro.

Manusamo&Bzika Con la colaboración de Amparo Gallart  
 “CodeCabanyal”

DE LAS ANTIGUAS				campo
Biblioteca "La casa de la Palmera"	Casa de la Palmera	Casa de la Olive	Casa Miramar	Casa Montaña
		Casa Matilde de Euzkadi	Colégio Santiago Apóstol	El Casinet
				Horno de la Estrella
Iglesia del Rosario	Iglesia Nuestra Señora de los Angeles	Museo de la Señora Santa Mariana	Teatro Musical	Vivienda 02
			Vivienda Modernista	VIVIENDA MODERNISTA

## CodeCabanyal

El proyecto CodeCabanyal, realizado por Manusamo&Bzika con la colaboración de AmparoGallart, se enmarca dentro del proyecto Cabanyal Archivo vivo, organizado por la Asociación La Esfera Azul, con el apoyo del Ministerio de Cultura.

### Casa de la Palmera

Geolocalización: [39.468597, -0.332399] [ver](#)

#### FICHA 07 CATÁLOGO DE ELEMENTOS DE INTERÉS ARCHIVO CABANYAL-CANTAMELAR

**IDENTIFICACIÓN CASA DE LA PALMERA**  
 NOMBRE: Casa de la Palmera, Casa de la Olive  
 DIRECCIÓN: Calle de la Palmera, 10  
 UBICACIÓN: Calle de la Palmera, 10, 08002 BARCELONA, ESPAÑA



#### DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO

#### FICHA 07 CATÁLOGO DE ELEMENTOS DE INTERÉS ARCHIVO CABANYAL-CANTAMELAR

#### IMÁGENES



Um projeto que conecta o espaço físico do bairro do Cabanyal, com alguns dos edifícios mais emblemáticos. Oferece ao usuário ampliar seu conhecimento em relação ao patrimônio arquitetônico e artístico do bairro, tanto do existente como do que deixou de existir.



Manusamo&Bzika  
“*TimetravellersCabanyal*”

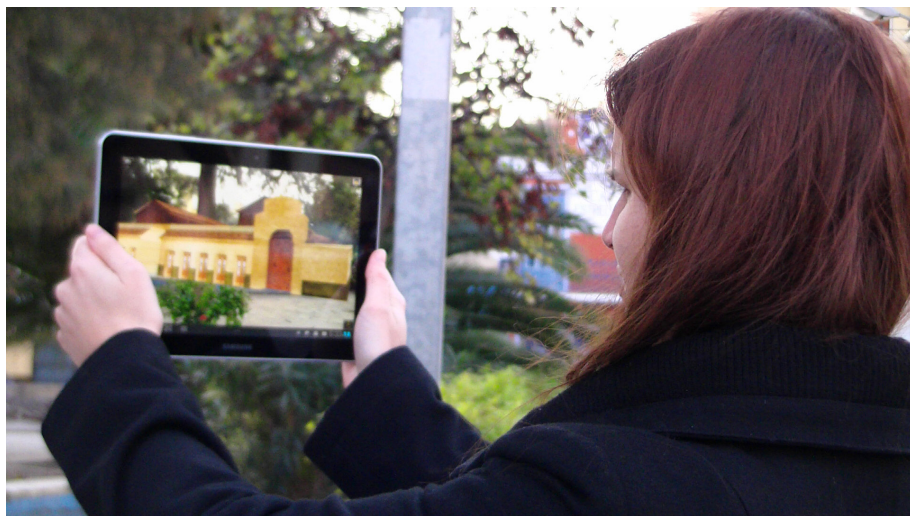


Foto: Juan Peiró

Instalação de realidade aumentada no espaço público. Se trata de um passeio virtual em volta da praça *del Doctor Lorenzo de la Flor* com imagens e distintos monumentos em tempo real.

***Aprendiendo del Cabanyal***, realizado por Silvia Molinero e Javier Molinero junto com o escritório de arquitetura Mixuro, se compõe inicialmente de um jogo de recortáveis e um baralho. Os recortáveis estão destinados para serem trabalhados em grupo de aulas dos colégios e permitem a construção, de um bairro, de uma cidade, juntando todas as construções realizadas por cada grupo de criança, ou individualmente



em casa. Está dirigido a centros escolares e a população infantil, o objetivo inicial é muito simples, simplesmente dar a conhecer às crianças parte do seu patrimônio arquitetônico atual. Por que tem dois princípios, primeiro que o patrimônio arquitetônico do bairro do Cabanyal é seu, pertencem a eles em primeiro lugar. E segundo, que cada professor e os centros que realizem um trabalho ativo, para que as crianças conheçam e aprendam a partir de seus próprios contextos, que em um mundo cada vez mais globalizado e conectado através das tecnologias da informação e da comunicação, o local não desaparece, e sim, se torna necessário nesse diálogo com o global.

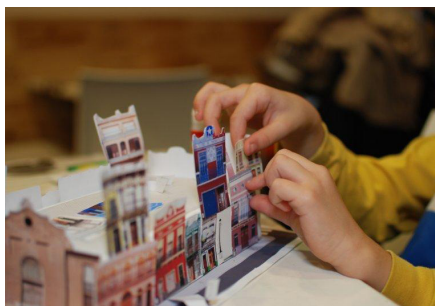


Foto: Silvia Molinero e Javier Molinero



**La Playa más Bella**, É uma edição especial da revista **La más Bella** ([www.lamasbella.org](http://www.lamasbella.org)), realizada sobre o patrimônio do Cabanyal e os problemas que lhe afetam, com um caráter experimental conta com a colaboração de uns trinta artistas. A idéia que nos propôs Pepe Murciego, seu diretor foi a de realizar um objeto, pequeno depósito que simulasse um monumento portátil que permitisse deslocar o conceito de monumentalidade do Cabanyal a distintos lugares, aonde a revista fosse exibida, e vista. A partir da idéia básica da praia como origem do bairro do Cabanyal, cada um dos artistas propõe sua própria reflexão em forma de objeto múltiplo, foi feita uma tirada limitada de setecentos exemplares, no conjunto desta obra aparece uma visão irônica, lúdica e crítica.





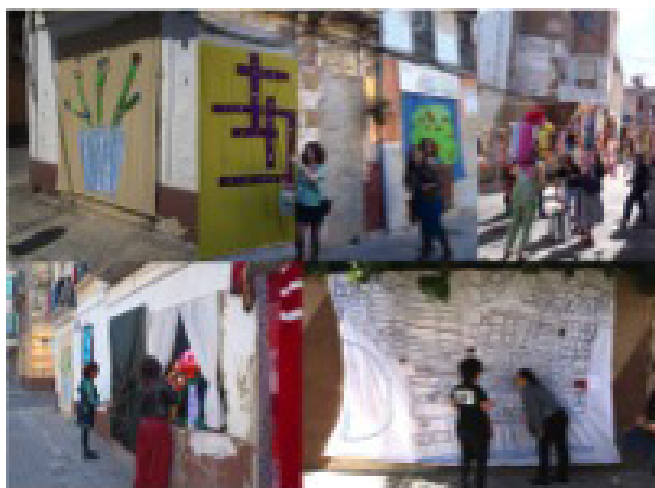
**Patrimonio cultural, participación ciudadana e iniciativas de futuro,** No mês de dezembro de 2011 durante a celebração do ciclo de conferências *Patrimônio Cultural, participación ciudadana e iniciativas de futuro*, apresentamos todos os projetos do Cabanyal Archivo Vivo, para que os moradores do Cabanyal e também de fora de Valencia, pudessem experimentar cada um desses projetos. Confiamos que este projeto contribua para que a preservação do patrimônio histórico do bairro do Cabanyal seja uma realidade e que “todos” seus moradores possam desfrutar e os demais também.



Foi o encontro que abordamos em três mesas redondas, a perspectiva das entidades locais do bairro, a visão dos arquitetos e urbanistas e os especialistas no campo da preservação do patrimônio histórico, a partir da questão central do papel próprio da participação cidadã nos processos de decisão política que afetam os vizinhos.

Em maio de 2013 dentro as várias ações realizadas dentro das atividades da XV edição de Cabanyal Portes Obertes, demos inicio às atividades de Craftivismo; através de um trabalho coletivo e colaborativo, utilizamos os valores de trabalhos realizados em geral na esfera privada, como o bordado, o crochet, patchwork, etc..., para realizar o projeto CRAFTCABANYAL,

CRAFTCABANYAL, desenvolve obras participativa entre artistas e 3 gerações de moradores do Barrio do Cabanyal. As primeiras obra realizadas foi *“Fet a mà :: El ir y venir de las agujas en el Cabanyal”*, onde se realizou uma série de intervenções nas casas fechadas pela prefeitura da cidade em uma das ruas mais degradada. As obras foram realizadas em tecidos que foram colocado no lugar das portas que já não existem.



No ir e vir da agulha, estiveram tecendo historias, memorias, sentimentos... Amparin Moreno, Maruja Marí, Maribel Doménech, Lola Serón, Maite Miralles, Vicent Esquer, Manola López, Rosa Pérez de Tudela, Anna Martí, Sara Qussous, Mar Estrela, Aina Gallart, Beatriz Martínez,

Eli Molins, Laura de Castro, Amparo Cerveró, Mercé Felis, Carmen Sevilla, Beatriz Millón, Yolanda Benalba, Lidon Artero, Tina Díaz, Araceli Diaz Lydia Espí, Àngels Espí, Pepa Martí, Elida Maiques, Dolors Cano, Rosana Segnelli, Anna Borràs, Lola Albiol, Pilar Serrano, Laurance Lepeu, Bia Santos.

Aquí vamos destacar a obra *“Què pasa aci?”*, um grande bordado do mapa do Bairro

De 4x5,5m. No traçado se delimita o que está declarado como Bem de Interesse Cultural. Dentro desse traçado está implantado Chips de áudio, onde se pode escutar declarações de moradores locais sobre o Bairro.

Agora essa obra passa a ser plasmada na rede, convertendo-se em um web\_art em um processo de interação ampliada, onde se escuta e se pode deixar registrada a impressão dos visitantes sobre o Bairro do Cabanyal. Utilizando os elementos da obra como interface para a web, em uma espécie de jogo, “pontos quentes” são sinalizados através do mouse como hiperlinks que te levam a narração das declarações. São cinco declarações que falam sobre diferentes visões, como recordações de infância de quando brincavam na rua, ou quando passava o carro de venda do peixe; ou de onde viveram e o que faziam; até os dias de hoje como é visto o Bairro através da visão dos novos moradores ou vizinhos de outros Bairros que de maneira crítica reagem contra o plano urbanístico da prefeitura de Valencia

Atualmente o Projeto CraftCabanyal está em processo de uma nova obra *“El Cabanyal punto a punto. Distintas miradas Ilustrada.”*, que consiste em realizar um trabalho coletivo através de uma convocatória aberta a comunidade local, para desenvolver entre todos(as) um livro em tecido tamanho 50x70 cm cada página, tendo como referencia o Cabanyal, refletindo suas memórias, costumes e tradições. Cada participante realiza duas páginas do livro ilustrando artesanalmente, em uma tela branca de 70 cm de largura por 50 de altura. No livro são incrustado chips de áudio e marcas QR. O projeto se ampliará com a digitalização das páginas para a realização de uma versão virtual em forma de um E-Book onde as referências de cada participantes para a realização de cada página serão elementos complementários tanto para o E-book assim como para um web\_doc que também faz parte do projeto. Na ultima edição de Cabanyal Portes Obertas foram apresentados oito volumes de Livros.



CraftCabanyal, utiliza como suporte para inspiração o projeto IO-CAR EL CABANYAL um repositório on-line de imagens recopiladas dos ícones do modernismo popular utilizado na decoração dos edifícios do bairro e de elementos singulares que fazem parte da iconografia material e imaterial do lugar. Esse web-blog é realizado com a colaboração de moradores locais assim como também de visitantes. As imagens são apresentadas como forma de mosaico e são geolocalizadas para que os usuários possam localizar e reconhecer cada elemento exposto.





Todas essas propostas que são realizadas no bairro do Cabanyal, são iniciativas que dão a conhecer o problema atual, mas sobretudo procura evidenciar o valor existente no bairro não só patrimonial como também o valor humano que é o mais importante e que - deve ser preservado. Essas ações colocam em evidência a importância da participação de todos na reabilitação do bairro. Nesse sentido colocamos em evidência que a grande característica dos moradores locais é a participação. Todos os anos por o bairro passam diversos criadores realizando projetos artísticos, e no decorrer desses 16 anos de atividades principalmente com Cabanyal Portes Obertes, os moradores de maneira direta e indireta colaboram ativamente com as propostas artísticas e passam a ser impregnados com o universo da criação. São pessoas que sabem do valor, mais que econômico na construção de sua identidade individual e coletiva, que tem no bairro, suas casas, suas histórias, memórias e por isso resistem! Essa atitude de resistência passa a ser a referência dos moradores e se prolifera por inúmeros lugares, como bem disse o grupo asturiano chamado León Benavente *“Y resisto como resisten en el barrio del Cabanyal”*. *“No és eterno, es un Estado Provisional”*.

## Nota

[1] [http://politica.elpais.com/politica/2011/11/15/actualidad/1321385368\\_556249.html](http://politica.elpais.com/politica/2011/11/15/actualidad/1321385368_556249.html)

## Bibliografía

AUGE, M., Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Gedisa, Barcelona, 1995.

\_\_\_\_\_, Hacia una antropología de los mundos contemporáneos, Gedisa, Barcelona, 2006.

\_\_\_\_\_, "No Lugares y espacio público. El papel del diseño" en Cuadernos de Diseño, nº 1, Ed. Instituto Europeo di Design, Barcelona, 2004.

BENJAMIN, W., "El autor como productor" en Arte después de la modernidad, Akal, Madrid, 2001.

BREA, J.L., La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales, Varona, Salamanca, 2002.

CARRILLO, J., Arte en la red, Cátedra, Madrid, 2004.

DEBOR, G., "Informe sobre la construcción de situaciones sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". Edición electrónica: <http://www.sindominio.net>

DEBORD, G., La sociedad del espectáculo, Pre-textos, Valencia, 1999.

DEITCHER, D., "Tomar el control: Arte y activismo" en Los manifiestos del arte posmoderno, Akal, Madrid, 2000.

DELGADO, M., El animal Público, Anagrama, Barcelona, 1999.

DONATH, J S., Inhabiting the virtual city: The desing of social enviroments for electronic communities.

Edición electrónica: <http://smg.media.mit.edu/people/Judith/Thesis/>

DUQUE, F., Arte Público y Espacio político, Akal, Madrid, 2001.

FOUCAULT M., "El sujeto y el poder" en Arte después de la modernidad, Akal, Madrid, 2001.

JAMESON, F., El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Paidós, Barcelona, 1991.

LYOTARD, J. F., La condición postmoderna, Cátedra, Madrid, 1984.

SCHULZ-DORNBURG, J., "Hacia una percepción sensual del espacio" en Arte y arquitectura: nuevas afinidades, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

WOLFF, J., La producción social del arte, Istmo, Madrid, 1997.

VV.AA., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Universidad de Salamanca, 2001.

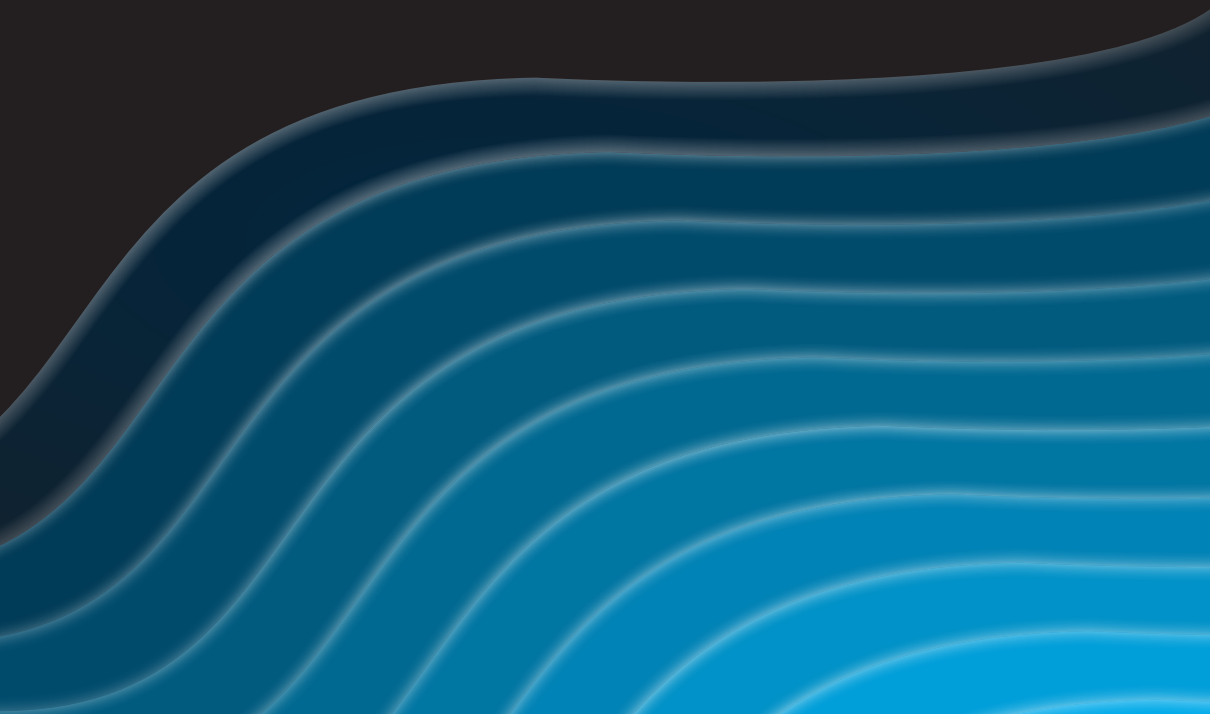
\_\_\_\_, Living in motion, Ed. Vitra design museum, isbn: 3-931936-34-1, 2002.

\_\_\_\_, "Notas acerca del arte público y el museo" en Ciudades Invisibles, Generalitat Valenciana, 1998.

El lugar inquieto.  
Arte y ciudad en la red.  
Visibilizar y re-significar el  
tras-lugar

Liliana Fracasso

Arquitecta Dra. en Geografía, Accademia di Belle Arti di Foggia.



## Resumen

El artículo profundiza el concepto de “lugar inquieto” y define el concepto de “tras-lugar”. El tras-lugar es un espacio, que consta de rastros y huellas y, a su vez, es un hecho estético, que se puede contar de forma eficaz, no solamente utilizando las palabras, sino también sirviéndose de las artes visuales, los mapas, las cartografías u otras formas de transcripciones urbanas basadas en las nuevas tecnologías. Por caracterizarse en términos perceptivos y cognitivos, el tras-lugar - la otra cara de la movilidad - ha de considerarse en el diagnóstico y en la definición de los proyectos urbanísticos.

## Palabras clave

Espacio público, arte público, exploraciones urbanas, tras-lugar, post-lugar, lugar inquieto

## La inquietud asociada al lugar

La ciudad hoy en día está en todas partes y en todo, plasmando la *forma mentis* de la mayoría de los habitantes de la tierra. Parecida a un conjunto de procesos a menudo desarticulados y de gran heterogeneidad social, la ciudad se presenta hoy en día como el lugar de las conexiones cercanas y lejanas, de la concatenación de ritmos y de tiempos diversos. La ciudad siempre se está moviendo hacia nuevas direcciones (A. Amin e N. Thrift, 2005) y nosotros con ella, sin tener necesariamente que desplazarnos físicamente.

*“Aún si no nos enfrentamos a las calles y no saltamos de un canal al otro, estamos en movimiento en un sentido más profundo, no importa si nos guste hacerlo, o por el contrario lo detestemos (...). No es posible “quedarse quieto” sobre arena movediza” (R. Petrella cit. Z. Bauman, 2001, p.88)*

Globalización, informatización y expansión urbana - los tres procesos mundiales más importantes de los últimos decenios - han determinados mutaciones significativas en la estructura urbana y, sobretodo, en la cultural. *City scape* y *mind scape*, es decir la dimensión física y el imaginario colectivo, anima y cultura de la ciudad, han cambiado y nuevos conceptos clave se han venido contraponiendo para designar dialécticamente la diferencia entre la ciudad post-moderna, la de ahora, de la ciudad moderna, la de antes. A saber, respectivamente: *diferenciar* en lugar de homogeneizar; *identidad* en lugar de racionalidad; *particularismo* en lugar de universalismo; *disfrute* en lugar de función; *comfort* en lugar de realidad; *debatir* en lugar de obedecer; *consumir* en lugar de trabajar; *estar* en lugar de ser; *jugar* en lugar de razonar; *diferente* en lugar de parecido ...

La movilidad, asociada al proceso de globalización, ha venido determinando la vida de los habitantes sobre la tierra. Consecuentemente, en la ciudad se han venido acentuando dualidades, fragmentación, gentrificación, entre otros efectos inesperados. La movilidad, condición *sine qua non* para el mercado y los negocios, se ha vuelto poco a poco incisiva y significativa también en la esfera más íntima de la existencia de cada individuo. Nuestro lugar-mundo de la vida que se ha vuelto “in-

quieto” y se ha venido llenando de descuidados rastros, huellas, posts... sin que ello parezca interesar demasiado. Se trata de *post* (en el lenguaje de internet) o de *post-* (o *pos-* prefijo que significan posterioridad en el tiempo, ‘detrás de’ o ‘después de’) que, en su conjunto re-significan incesantemente los lugares que se habitan o que se visitan, tanto en lo real como en lo virtual, por poco o mucho tiempo.



Foto: L. Mocerino.

Figura 1. *Crossroad* El lugar y el proyecto del multimedia. Laboratorio de diseño del multimedia prof. L. Fracasso a.a. 2011/2012 Accademia di Belle Arti di Foggia.

El concepto de “inquietud” asociado al lugar, aquí se compone, por una parte, a partir del tema de la movilidad, tal como lo enfrentan, por ejemplo, Bauman (1998) o Apadurrai (1996), es decir, como efecto de la globalización en la vida de las personas (lugares móviles). Por otra, a partir del concepto de *restless site* de A.Amin y N. Thrift (2005), en el sentido que apunta hacia la existencia de un espacio viviente en vez de vivido.

*“En la arquitectura contemporánea y en la performance art (...) se ha intentado muchas veces re-definir -en la práctica- lo que se entiende con el termino lugar, concebido como espacio viviente en vez de espacio vivido (...) el lenguaje de la forma creada, no puede nunca*



*separarse ni del acto del habitar ni de la crítica, así que el signo nunca va a tener la posibilidad de dominar el significado [Harries 1996]". (op.cit., p.76-77).*

Sobre la base de susodichas referencias, el "lugar inquieto" se confirma, por una parte, cómo el lugar de las múltiples dislocaciones psíquico-físico-emocional de sus habitantes - hoy en día movidos muchos más por la incremental inestabilidad económica y desempleo, que por los viajes de negocios o turísticos - y, por otra, recurriendo a la naturaleza del lugar, entendido "vivo" porque sus habitantes buscan incesantemente significados y soluciones a los problemas cotidianos.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, si la ciudad está en todas partes y en todo ¿qué es lo que no es urbano? El geógrafo Horacio Capel sostiene que "el área que rodea las ciudades es una de las más críticas de la Tierra" (H. Capel, 2001, p.103 ). A nuestro entender se trata, en un significado más amplio, de las áreas y de los espacios más críticos aún ignorados, y por ello verdaderos "lugares inquietos", porque presentan características muy peculiares, por sus condiciones y significados.

## **Los lugares más inquietos**

Creemos que pertenecen a la categoría de "lugares inquietos" unas ámbitos muy críticos de la ciudad. Las áreas de borde (franja urbana) cuyos rasgos generales son la pérdida y el deterioro de los valores identitarios, la falta de organización, la rápida transformación, el contraste entre elementos sometidos a diversos impulsos, fuerzas centrífugas y centrípetas, lo inacabado... En dichas áreas se hace imprescindible reanudar un nuevo "pacto" ciudad-campo: restableciendo las sinergias necesarias entre la ciudad y su territorio alrededor, restableciendo aquella relación necesaria a resolver la crisis de la calidad ambiental. Prácticamente, dicho pacto se basaría en redefinir los límites urbanos y remarcar la idea de diseño de los espacios abiertos.

También representan unos "lugares inquietos" las fronteras, que separan y ponen en lucha territorios y culturas diversas; "hoy las fronteras no desaparecen, por el contrario se multiplican y tienden a materializarse en articulaciones y lugares diferentes de aquellos clásicos (...) los "confines territoriales" no se encuentran simplemente en las "fronteras"

en el sentido geofísico de la palabra, sino que se difunden por medio de una multiplicidad de lugares sociales” (A. Mubi Brighenti, 2009). Pensamos en como incide todo esto en las relaciones interculturales y en las políticas de integración social de los inmigrantes.

Asimismo pertenecen a las áreas o los espacios más críticos de la ciudad las mismas calles. En la opinión de muchos autores, la calle ha sido asesinada: en su significado de elemento más auténtico de la composición urbana, “cuya coherencia formal se encuentra entre las delimitaciones y las definiciones del espacio abierto y edificado, uno contiguo al otro, sin solución de continuidad” (B. Secchi, 2003); como forma de vida que, por primera vez, parece destinada a desaparecer, ya sea por la des-materialización del espacio de encuentro, pensamos por ejemplo al uso de los social networks, ya sea por el miedo, verdadera “fuerza social” que alimenta y condiciona el imaginario social (F. La Cecla, 2008). Se pierde así el “estar en la calle” y la calle “se configura como una zona de frontera incierta, un obstáculo, un riesgo. Se vuelve emblema del miedo que la devora, que la revienta (...) espacio de coagulo de una “alteridad” que rechaza cualquier radicación en los lugares y en las normas compartidas (...) [lo anterior] indica la ruptura de la idea clásica de habitar y de “estar en la calle”; [cual] factor propulsor de agregación, espacio de disfrute sin tener que identificarse, lugar de nomadismo urbano” (C. Landuzzi, 1999). No obstante, es precisamente en las calles que se realizan estudios y procesos artísticos que revelan, gracias a la dramaturgia y la recuperación de la memoria, otras y más complejas criticidad que son propias de los lugares inquietos.

Una forma análoga de “asesinato” concierne el espacio público o, en términos más generales, el carácter público de la ciudad. Salzano sostiene que el carácter público de la ciudad está profundamente en crisis, pues, estaría negado en todos sus elementos: “Empezando por sus cimientos: la posibilidad de la colectividad de decidir los usos del suelo, por medio de herramientas patrimoniales (propiedad pública del suelo urbanizable (...), pertenencia publica del derecho a edificar), o a través de la planificación urbanística eficaz, autoritaria, compartida por quienes ejerce el gobierno en nombre de los intereses de todos” (E. Salzano, 2010). Por ello, en el ámbito del debate acerca de las ciudades inteligentes (*smart cities*), la idea de un crecimiento urbano inteligente, no sería otra cosa que un lobo disfrazado de cordero. Compartimos con dicho



Figura. 2 Imagen de Google Earth y fragmentos de la conversación realizada, por medio de un social network, entre L. Fracasso y A. Dembech (septiembre 2013) acerca del comercio de nuevos excavos en la periferia de la ciudad de Foggia. La prostitución se ha vuelto parte del paisaje. No deberíamos acostumbrarnos a estas imágenes

autor la duda de que la estrategia de generar smart cities pueda realmente aportar algunas innovaciones a la producción social de los espacios públicos. Al revés, pensamos que muchos proyectos “smart” significan sencillamente una oportunidad urbanística para ganar financiaciones en tiempo de crisis o, a lo mejor, adquirir una nueva “marca”, sin embargo basada en operaciones de “urbanización”, es decir de producción de paisajes comunes y de lugares globales.

También hay que recordar que el espacio público ha adquirido nuevas connotaciones a partir de los cambios estructurales y sociales de la ciudad moderna. Pensamos, por ejemplo, a como los espacios colectivos dependen sobretodo de las estrategias del consumo; y sobre como los espacios públicos aparecen cada vez más controlados, grabados, registrados, sin liberad... Así mismo, han surgido formas definidas “grises”, a medias entre público y privado, es decir espacios públicos ambiguos. Así como han surgido gracias a las nuevas tecnologías, unas formas de movilidad, menos codificadas y más fluidas, que configuran de vez en cuando improbables plazas públicas, es el caso de los *flash mob*.

Otras interesantes criticidad de los lugares inquietos, surgen gracias a los trabajos de investigación artística. Por ejemplo Francisco

Cabanzo (2014), entrecruza varios niveles y datos “glocal” para poner de manifiesto unos problemas de relaciones interculturales y de transformaciones del paisaje y del imaginario. El autor utiliza: 1) la narración del paisaje y del imaginario cheyenne presente en los versos del poeta Tsististas (Cheyenne del Sur) Lance Henson; 2) el testimonio de vida de dicho poeta nativo de América, reduce de la guerra en Vietnam y víctima junto con sus antepasados de un proceso atroz de colonización; 3) los lugares de la vivencia y del viaje Oklahoma/Nararachi experimentados por Francisco Cabanzo, Lance Henson, Federico Lanchares para rodar el documental artístico con la finalidad de poner de manifiesto la dramática transformación del paisaje y del imaginario. Se produce un “mapa” de lugares “invisibles”, a diferente “densidad significativa” surgido de los poemas de Henson, a lo largo del camino del peyote.

## **Individualización espacial, categorías conceptuales y formas de conocimiento**

Evidentemente no es posible hablar de lugares, ya sean quietos o inquietos, sin tener que hablar de territorialización, es decir de la acción de modificación que ejerce el hombre sobre la tierra, por medio del control, simbólico, material y organizativo. Pues la territorialidad no es otra cosa que el resultado de dicha acción de control y transformación. No obstante, es en la búsqueda del sentido del lugar que se encuentra el eje de la reflexión que aquí llevamos y que, como veremos más adelante, apunta a reconocer la existencia de un tras-lugar o post-lugar.

### *Del lugar*

El geógrafo Turco define el lugar como un dispositivo de individualización espacial, que configura la territorialidad. Sabemos que existen diferentes categorías conceptuales y analíticas que definen el lugar: ámbito local, lugar antropológico, lugar social, nolugar...

El ámbito local hace referencia a un lugar identificado, por medio de su sistema de relaciones internas (culturales, históricas, morfológicas, económicas, ...), con carácter auto-referencial y auto-organizativo. Sin embargo, también es cierto, que cuando dichas relaciones se abren a perspectivas de comunicaciones y desarrollo, confrontándose con un sistema más amplio, se habla de “sistemas de lugares”.

El lugar antropológico representa una construcción concreta y simbólica del espacio, éste es simultáneamente principio de sentido para quienes habita el lugar, y principio de inteligibilidad para quien observa. El lugar antropológico es de escala variable y tiene por lo menos tres caracteres comunes a cada lugar antropológico: identidad, relacional e histórico.



Figuras. 3 y 4. Configuraciones: lugar de encuentro.

El lugar social es el “mundo de la vida”, no es lo que pienso del lugar, sino aquel en el que estoy metido y que percibo con mis sentidos.

El nologar representa otra categoría conceptual y analítica, se compone de dos realidades complementarias y distintas: el espacio constituido para determinados fines (transporte, tránsito, comercio, tiempo libre, etc.) y la relación que los individuos mantienen con dicho espacio.





Foto: L. Fracasso

Figura. 5. Aeropuerto.

Las relaciones se superponen (los individuos viajan, compran, descansan) pero no se confunden jamás, ya que los nologares lo median todo: si los lugares antropológicos crean un cuerpo social orgánico, los nologares crean con las personas un acuerdo, un contrato, solitario. El espacio del nologar no crea identidad individual ni tampoco relación social, por el contrario, crea soledad y similitud. No deja espacio ni siquiera a la historia. En el nologar reina la actualidad y la urgencia del momento presente. Los nologares se recorren y, por lo tanto, se miden en unidades de tiempo. El pasajero del nologar vive el presente y nada más.

### *De la identidad*

Por lo visto anteriormente, se destaca que la unicidad y la autenticidad pertenecen al lugar y ambas constituyen la identidad territorial: el patrimonio cultural, económico, histórico, natural que confiere carácter peculiar (y auténtico) a los contextos territoriales. La identidad territorial se forma a partir de sucesivos ciclos de territorialización.

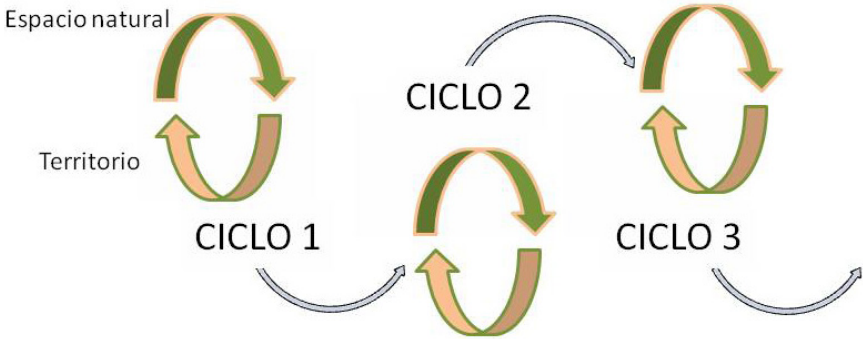


Figura 6. Ciclos de territorialización . Elaboración propia a partir de A. Magnaghi y A. Turco

La comprensión de la identidad de un lugar se basa en el estudio de la historia del proceso de territorialización.

### Formas de control

- ✓ simbólico
- ✓ material
- ✓ organizativo

### Territorialización

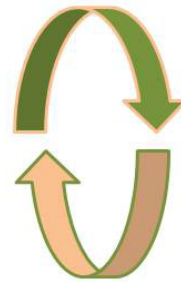


Figura 7. Formas de control territorial. Elaboración propia a partir de A. Magnaghi e A. Turco.

Se trata de un recorrido analítico complejo que busca comprender la sucesión de los procesos co-evolutivos que se establecen entre sociedad asentada y ambiente. La capacidad de describir, interpretar y representar la identidad y la peculiaridad de los lugares es el fundamento del proyecto urbanístico y territorial, pues es necesaria para establecer el grado de receptividad de un sistema territorial en relación con las transformaciones.



No obstante, no existe solamente la identidad territorial, existe también una identidad narrativa que impulsa la acción del hombre en el territorio.

En la opinión del geógrafo Turco, el panorama visual, la escena urbana que se nos ofrece a la mirada, y que es parte de un territorio, no podemos definirla *ipso facto* paisaje. Siempre se necesita realizar una operación definida *landscaping* (paisajismo): poner en marcha un dispositivo de narración, de acción dramática, de inscripción de una historia en el espacio, como en una puesta en escena teatral. Lo que podemos finalmente definir como paisaje sería precisamente el estilo peculiar de una narración del territorio, una entre las muchas posibles. Turco define lo anterior “identidad narrativa” y lo identifica como el producto de una relación de transmutación que se establece entre territorio y paisaje. Visto de esta manera, el paisaje representaría un médium de la comunicación performativa, la identidad narrativa la manera cómo el sujeto se auto-representa o cómo representa el protagonista de una historia que él vive en la ciudad.



Figura 8. Landscaping. Elaboración propia a partir de A. Turco

La ciudad cambia continuamente y con ella cambia lo que el sujeto cuenta de sí mismo; se trata de una reconstrucción incesante de la relación sujeto-ciudad. Sin embargo, la identidad narrativa no pertenece a un individuo encerrado en sí mismo, sino que es por definición identidad de un sujeto participativo.

En el contexto de la videoconferencia para el Programa de Postgrado en Arte y Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais /Universidade Federal de Goiás, objeto de este artículo, hemos querido presentar unos ejemplos prácticos de *landscaping*, hablando de la identidad narrativa tal como se ha venido manifestado gracias a unos proyectos artísticos-culturales realizados en la ciudad de Foggia, Italia<sup>1</sup>.

### *Del pensamiento narrativo y lógico-científico*

Las acciones dramáticas hoy se substancian en la expresividad multimedia, trans-media o hipertextual; se trata de herramientas muy potentes de mediación educativa que se juntan con la narración.

*“La dramaturgia se renueva en la performatividad cross-mediática e interactiva, desborda las escenas teatrales y entrecruza todos los campos y lenguajes, creando hábitat y dispositivos tecnológicos que producen experiencias reales contemporáneas y concretas, asimismo narrativas que expresan el presente, y que, por consiguiente se vuelven laboratorio antropológico difuso” (A. Balzola y P. Rosa 2011, p.123)*

La importancia y el interés por la narración, el *storytelling* y *digital storytelling*, se reconocen en diversos campos disciplinares de las ciencias humanas, por sus implicaciones identitarias, de integración social, educativa y formativa, de terapia y cura psicológica, sea a nivel individual que sociocultural. Las narraciones urbanas además, parecen estimular la exigencia de “decir” acerca de los procesos, de los sistemas complejos, de las configuraciones espaciales, de cómo se refleja y se construye la pertenencia social, cuestionándose sobre la posibilidad o no de representar los fenómenos urbanos y sociales.

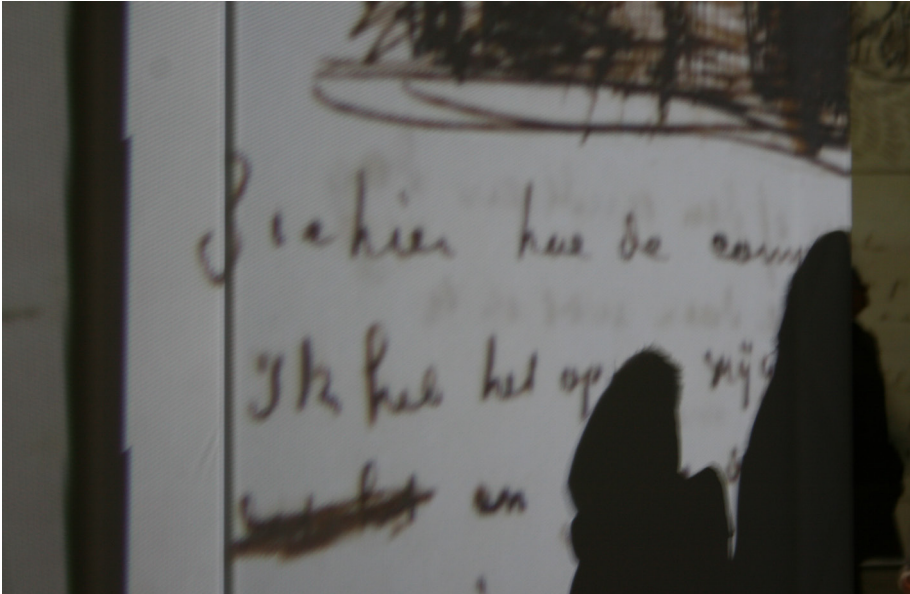


Foto: L. Fracasso

Figura 9. *Siluetas y textos.*

J. Bruner ya había argumentado la existencia de dos diferentes manera de gestionar el pensamiento humano: por una parte, el raciocinio, que es lógico-científico o paradigmático y presenta una forma lineal, secuencial, racional; por otra, la narrativa, que asume una función conectiva en la construcción del sentido de las acciones, desarrollando procesos interpretativos de la realidad. El pensamiento narrativo no es lineal, sino que es reticular y construye el razonamiento a través de inferencias e indicios escogidos desde la lectura de la realidad.

“El mundo se ve diferente dependiendo de cómo se piensa”, decía Bruner; en este sentido, según el pensamiento narrativo, la concepción de la realidad no debe ser como algo dado, sino como una presuposición, un indicio, por supuesto una narración, correspondiente a una interpretación subjetiva.

En relación con el pensamiento narrativo, hay quien considera la retórica (aristotélica) como una otra potente forma de conocimiento y de generación de los procesos de planificación deliberativos, que se diferencia de la planificación de debate basada en la acción comunicativa de Habermas. (J. L. Ramírez 1998, 2001, 2006; L. Fracasso, 2005, 2006)

*“Los tres tópicos retóricos aristotélicos ethos, pathos, lógos son elementos heurísticos que alientan la atención y la comprensión de los hechos en toda su complejidad” (J. L. Ramirez)*

La necesidad de expresar los fenómenos urbanos de forma nueva y más dinámica, impulsa los investigadores a ir más allá de las representaciones cartográficas tradicionales. Se busca capturar, por ejemplo, el dinamismo de los sistemas y las formas inmateriales de la territorialización, influidas por las nuevas ideas de espacio-“proceso”. En dicho sentido, también el Web nos revela la existencia de unos “casi-lugares” que conforman “paisajes” específicos en la red. Dichos paisajes en Internet posibilitan la construcción participada de nuevas formas de representación de los fenómenos urbanos.

El difundirse de historias narradas, utilizando las tecnologías y la red (*digital storytelling* o narrativas realizadas con el multimedia), determina ámbitos específicos de la producción artístico-científico-tecnológica. En el campo científico, por ejemplo, confieren forma a un foco metodológico y de acciones que van a soporte de la difusión del conocimiento y de la reflexión y la exploración de la realidad. En el campo artístico, las narraciones digitales se expresan por medio de películas y de producciones audiovisuales, productos interactivos, el hipertexto (o el cuento que viaja en el web), la animación, la publicidad, el transmedia o la comunicación no convencional. Las tecnologías permiten producir unos verdaderos ambientes virtuales, de inmersión, interactivos que cruzan y superan las narraciones literarias.

Cuando también la ciudad se concibe como si fuera un “texto” (M.Leone, 2008), los lugares pueden ser considerados como centros de condensación de la comunicación y de superposición de significados en el territorio, por lo tanto no tendrían valor por sí mismos, sino solamente en relación con el sistema de creencias, expectativas o conocimientos de las personas. Con base en esta lógica, el sentido de los lugares cambiaría por el sentido que en ellos proyecta la sociedad; el lugar estaría siempre históricamente colocado e incesantemente “re-significado”-



Foto: L. Fracaso

Figura 10. *Siluetas en la luz.*

### *De la “intimidad” de lo liminar*

En un pasado cercano, estudiosos, artistas, analistas han buscado en los signos (rastros urbanos e identificaciones), en los ritmos (el sentido del lugar en el tiempo), en la transitividad (*flânerie* y psicogeografías), la manera de entender qué es lo que genera y cómo se genera la vitalidad de la ciudad. O también el contrario, es decir como se ha llegado a la muerte de partes de ciudad a partir de la muerte de la calle.

El hábitat humano sin embargo, ha cambiado, se ha vuelto comprensión espacio-temporal, simultaneidad de lugares, dislocaciones múltiples, físicas y psíquicas; la condición humana se ha vuelto la de “omnipolitano”, es decir de ciudadano de una “ciudad sin límite”, que pierde sus referencias.

*“La densidad de las distancias anuladas deja paso a la inmensidad de las substancias extensas (...) Ahora, el hábitat de la especie humana ya casi no es otra cosa que un vestido que combina íntimamente el interior con el exterior” (P. Virilio).*

*“Hábitat [es] una condición híbrida que entrecruza elementos na-*

*turales, elementos artificiales y el hombre mismo. La configuración del hábitat contiene la performatividad del hombre.” (A. Balzola e P. Rosa).*

Por lo dicho anteriormente, otra categoría conceptual y analítica parece ser hoy en día indispensable para comprender nuestro nuevo hábitat, el espacio liminar: “el específico de un mundo en el que las cosas se identifican cada vez menos por su materialidad (...) ya no todo está en su lugar, y las cosas no siempre están donde deberían estar” (A. Turco, 2010). Liminal es una condición de paso, un “estar con un pie en la orilla”, en un incesante hacerse y deshacerse de los ajustes territoriales; un espacio al margen: una interfaz en un sentido amplio, frontera entre acción individual y social, entre actualidad y potencialidad, entre superficie y profundidad.

Espacio liminar es el de la fragmentación y de la recomposición, cuya explicación se da tanto en los “hechos” como en los “discursos”; representa la insuficiencia de la observación empírica, estudiar este espacio presupone formular buenas preguntas (teorías) y elaborar buenas conjeturas (métodos).

### **Tras-lugar: visibilizar y re-significar**

La movilidad y la velocidad en la vida urbana han generado un cambio en la percepción de los habitantes. El mundo perceptible se ha vuelto casi invisible y la tele-observación - por medio de la cual el observador ya no queda en contacto inmediato con lo que observa - ha vuelto la realidad algo “transparente”.

*“La ausencia de percepción inmediata de la realidad concreta, genera un desequilibrio peligroso entre sensible e inteligible”, crea la “deregulation de las apariencias” (P. Virilio).*



Foto: L. Fracasso

Figura 11. *Siluetas jugando.*

Las áreas y los espacios urbanos más críticos, todavía ignorados tal vez por tratarse de zonas de umbrales (más arriba nos hemos referido, por ejemplo, a la calle, las fronteras, las franjas urbanas, la integración intercultural, entre otras) presentan una análoga “invisibilidad” y “transparencia”, por descuido, escasez o dificultad de individualización, categorización, formas de conocimiento, interés... Y ya lo hemos dicho, se trata de lugares “inquieto”, expresión de la articulación de múltiples pertenencias, cruce de referencias locales y globales, propias y ajenas, de adentro y de afuera, de cercano o lejos.

No obstante la inquietud, la intangibilidad o la invisibilidad representan algunos aspectos substanciales de la ciudad contemporánea -determinados especialmente por los ya citados fenómenos de informatización y des-territorialización impulsados por la globalización- no podemos olvidar que como ciudadanos estamos condenados, como todos los seres vivos, a tener en cuenta lo físico, nuestro y del ambiente (T. Maldonado, 2005). Los espacios urbanos no pueden ser otra cosa que espacios localizados, específicos, vividos.



### *El arte reveladora de lugares inquietos*

Las relaciones entre la materialidad de los objetos y los valores, creencias, fantasía e imaginarios en los lugares descritos como “inquietos” se ponen a menudo en entredicho. Aquí la comunidad no es una identidad conocida, fija, unitaria, sino que es más bien una continua aspiración, a ser y rehacerse, por medio de negociaciones conflictivas y confusas. No obstante, el conjunto de las representaciones posibles, pensables, se revela también aquí siempre *por* y *en* la práctica cotidiana, es decir, en la relación entre los seres humanos, entre sí y con la naturaleza.

*“El urbanismo de lo cotidiano tiene que penetrar entre carne y huesos, humano y no-humano, cosas inmóviles y flujos, emociones y prácticas” (A. Amin, N. Thrift).*

Todo lo que es inefable, intangible, invisible puede, sin embargo cobrar voz gracias a los artistas, cuya tarea sería justamente “demostrar indirectamente que no existe una sola forma o una sola voz para participar y contribuir en el proceso interminable de creación de sentido de la realidad” (Z. Bauman) y, por extensión, del lugar. Sería precisamente esta, en la opinión de Bauman, la tarea del artista contemporáneo: un verdadero esfuerzo heroico.



Figura12. Gabriel Orozco. *Waiting Chairs* (1998) [on-line]. Fotografía. Dimensión: 40,6 x 50,8 cm. The Metropolitan Museum of Art

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/282769>; [Consultado: 01 octubre 2013]

En la opinión de Bauman, el arte de hoy compartiría la misma suerte de la cultura postmoderna, es decir, coherentemente con la definición de Baudrillard, el arte sería simulación más que representación, por lo tanto, más que preocuparse de la realidad, el arte sería ella misma la realidad.

La obra de arte estaría creando de esta manera su propio espacio, las visiones y también sus significados, confiriendo sentido o identidad. Como una de las muchas alternativas de la realidad, el arte se configuraría por lo tanto como el repertorio de sus propias premisas, mecanismos, procedimientos para que dichas premisas sean verdaderas y puedan servir para la auto-reproducción del arte misma.

Baudrillard así como el filósofo Yven Michaud, creen que en la actualidad la magnitud del arte se mide por su difusión. Bauman concuerda y considera que la importancia del arte está determinada no tanto por la fuerza de su voz o por la potencia de la imagen, sino por la potencia de los altoparlantes y de la eficiencia de las impresoras; los artistas, sin embargo, no tendrían ningún poder, ya sea en una o en la otra situación.

Nosotros creemos que la peculiaridad y la fuerza del arte está en su facultad de juntar el significado con los sentidos (*“dar senso con i sensi”*) y esto es lo más relevante en la tarea de visibilizar y re-significar la dimensión liminar de los lugares inquietos.

*“El arte y la realidad no-artística se encuentran en un mismo nivel (...) como fuentes o conductoras de significados (...) cada significado posee únicamente el estatus de propuesta, de invitación al debate, al contraste, a la formulación de interpretaciones alternativas. Ninguno de los significados propuestos ambiciona a volverse el sentido definitivo, ninguno de ellos podrá serlo” (A. Balzola e P. Rosa)*

### *La hipótesis del traslugar*

También la movilidad, al igual que la permanencia, ha de poderse capturar y representar porque representa la otra cara de una misma medalla. Si existe un lugar (y su opuesto, nolugar) tiene que existir también un post-lugar o traslugar que será, entonces, parte de una realidad intensamente mutante y en continuo despojo.

La palabra de origen latino **post** puede referirse a:

- el vocablo castellano *post* -o *pos-*, prefijo que significa después de o, simplemente, después;
- el vocablo inglés *post*, a veces traducido al español como mensaje o artículo, generalmente usado en el contexto de foros y bitácoras en Internet;
- en el contexto específico de los blogs, *post* es sinónimo de ‘entrada’. Los *posts* son los artículos que vamos publicando en el cuerpo del blog, y que se ordenan de manera cronológica. Por lo general, cada *post* tiene un título, y un cuerpo de artículo donde se puede introducir texto, fotografía, código html, audio, e incluso video.



Foto: L. Fracasso

Figura 13. Sagome in movimento.

El prefijo **trans-** [también **tras-**] de origen latino, significa detrás de, al otro lado de o a través de. Entra en la formación de palabras con el significado de: *más allá de ... al otro lado de ... a través de ... cambio.*

Con el termino traslugar (equivalente al de post-lugar) queremos indicar lo que queda después que un sujeto, individuo o colectivo, se apropia fugazmente o por poco tiempo de un lugar.

Representa lo que queda en el espacio después que el sujeto, en el mismo, se ha “acomodado” , ha “habitado”; es la huella que allí queda después de la acción, ya sea individual que colectiva.

Habitar un lugar, aunque sea sólo por pocas horas (tal vez son necesarios sólo unos pocos minutos) significa transformarlo. Habitar un lugar, también sólo de manera “efímera”, significa volverlo diferente: en ello permanecerán unas energías, el aura..., se difundirán minúsculos o grandes indicios, rastros que, al quien llega después, no le dejará nunca indiferente. Un espacio transformado, “se ve” y sobretodo “se siente” emotivamente, se percibe, con una potencia proporcional a la intensidad con la que dicho lugar se ha vivido, en un momento determinado

En el traslugar, las pistas, los rastros, las huellas de los actos que allí se consuman, pueden constituir nuevos y mutantes paisajes urbanos para quien sobreviene. Si el lugar es memoria y el nolugar es indiferencia y anonimato, el tras-lugar, es esencialmente rupturas y discontinuidades.

¿Cuánto dura el tiempo de un traslugar?

## **Dar forma a la mirada**

El traslugar es metonimia: como en un viaje es el acto de pasar por un lugar/nolugar a otro sin embargo, también es el efecto generado por el abandono del lugar/nolugar que acabamos de “habitar”. Por ello, el tras-lugar es a su vez un hecho estético que puede ser narrado de forma eficaz, no solamente con el uso de palabras, sino de las artes visuales, mapas u otras formas de transcripciones urbanas que utilizan las nuevas tecnologías. ¡Se necesita sinestesia, conexión de los sentidos, para mapear y narrar el traslugar!

En el pensamiento de F. Desireri (2007), el hecho estético no es simplemente una percepción “especial”, sino que es una percepción refleja: una percepción capaz de volver sobre sí misma. Dicho retorno adquiere un carácter de *performance* y no es meramente especulativo o de auto-contemplación.



Foto: L. Fracasso

Figura 14. *Umbrales*

El horizonte perceptivo y el horizonte lingüístico-categorial parecen enlazarse en el hecho estético cómo en un único nudo. Dicha idea se fundamenta en la consideración que el “hecho estético” no es abstracción lejana, que separa los hechos de su significado, sino que es parte elo-cuente de la vida concreta, es el “mundo de la vida”, en sus dimensiones emotivas y cognitivas. Éste doble perfil de la experiencia estética, emotivo y cognitivo, se debe a una circunstancia peculiar, pues una vez que se ha focalizado la atención sobre el hecho, la percepción de la persona nunca es “percepción pura”, sino que activa dos tipos de factores, aquellos “internos”, propios del *feedback* emotivo, y aquellos de tipo “externos”, propios de la articulación lingüístico-categorial (vocabulario).

El traslugar es percepción y cognición, es la otra cara de la movilidad y por ello ha de considerarse en el diagnóstico y en la definición de los proyectos urbanos. Pues desde allí, desde el traslugar, podemos traer conocimiento para aprender a ser realmente más inteligentes en la construcción de la ciudad disqué *smart*.

*“Existen diferentes rastros de la experiencia cotidiana que se pueden captar de diferente manera. Hay rastros cómo marcas, grietas en la pared, amarillo de nicotina sobre los dedos de los fumadores, la huella de un animal sobre la nieve, la ritualidad, pistas detectable tecnológicamente (...) En un contexto urbano, las pistas pueden componer unos patrones del comportamiento generados por la repetición involuntaria de acciones diferentes de muchos sujetos (...) Observar dicho fenómeno es muy importante, pues caracteriza el momento en que la subjetividad, saliendo fuera de sí, constituye acto social. Lo anterior nos permite además conferir una determinada consistencia física y credibilidad a los datos de la experiencia social, muy a menudo intangibles e inconsistentes” (Débora Nogueira, 2010)*

En la red y en muchos trabajos u obras que se sirven no tanto del raciocinio lógico-científico sino más bien del pensamiento narrativo, podemos encontrar muchos ejemplos de representación del traslugar, y por extensión de cualquier lugar inquieto. El pilar del pensamiento narrativo es el discurso narrativo, por medio del cual lo vivido se hace comprensible, comunicable y puede ser recordado. El pensamiento narrativo puede hacerse explícito a través de múltiples formas textuales y sus relativas formas de fruiciones. Ya que por “texto” ha de entenderse cualquier medio de comunicación, las expresiones del discurso narrativo serán por lo tanto la oralidad, la escritura alfabética, el cuento icónico, el cuento fílmico, el cuento digital, la narración multimedial.



**Tabla 1** *Urban explorer - community mapping. Proyectos/obras examinadas.*

Fuente: elaboración propia

Proyecto/obra	Artista	Web	Poética/objetivo
<i>Cartografía ciudadana</i>	Pablo de Soto; LABoral de Gijón, en Asturias, España	<a href="http://www.laboralcentrodearte.org/es/files/2007/actividades/meipi-asturies-doc/folleto-cartografias-ciudadanas/view?searchterm=cartografias%20ciudadanas">http://www.laboralcentrodearte.org/es/files/2007/actividades/meipi-asturies-doc/folleto-cartografias-ciudadanas/view?searchterm=cartografias%20ciudadanas</a> ; <a href="http://www.scoop.it/t/cartografia-ciudadana">http://www.scoop.it/t/cartografia-ciudadana</a>	Producciones cartográficas que se realizan por medio de prácticas sociales y que movilizan conocimientos, ciencias y varias tecnologías. El arte de la cartografía se utiliza para la construcción de una ciudadanía global del siglo XXI..
<i>Espacio-Red de Prácticas y Culturas Digitales"</i>	Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)	<a href="http://practicadigitales.unia.es/intro/sobre-el-proyecto.html">http://practicadigitales.unia.es/intro/sobre-el-proyecto.html</a>	Línea de trabajo permanente sobre prácticas y culturas emergentes a partir del uso social de las tecnologías digitales.
<i>Red Libre, Red Visible. Realidad aumentada y redes inalámbricas</i>	Clara Boj y Diego Díaz, MediaLab Madrid	<a href="http://www.montejana.net/index.php/tesis/45-publicidad/94-clara-boj-y-diego-diaz.html">http://www.montejana.net/index.php/tesis/45-publicidad/94-clara-boj-y-diego-diaz.html</a> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=KJDxbzJAla0">http://www.youtube.com/watch?v=KJDxbzJAla0</a>	El Proyecto con el uso de la aplicación Carnivore y la utilización de unos puntos de acceso libre a Internet, hace posible la visualización de los flujos de información que se generan en una zona determinada.
<i>Digicult</i>	Associazione culturale Digicult	<a href="http://www.digicult.it/">http://www.digicult.it/</a>	Plataforma cultural que examina el impacto de las tecnologías digitales sobre el arte, el design, al cultura y al sociedad contemporánea.
<i>Laboratorio Cartografias Insurgentes</i>	Colectivo	<a href="http://cartografiasinsurgentes.wordpress.com/">http://cartografiasinsurgentes.wordpress.com/</a>	Laboratorio para la construcción participada de mapas, experimentaciones y debates acerca de la reconfiguración de la ciudad y de las relativas dinámicas de resistencia (Rio de Janeiro, Amazonia, América Latina)
<i>Metros cuadrados de sonido</i>	Ana .G. Angulo, Angel Galán, Antonio López y Miguel Angel Lastra.	<a href="http://www.m2sonido.net/18-y-25-de-marzo-conciertos-en-6552100">http://www.m2sonido.net/18-y-25-de-marzo-conciertos-en-6552100</a> <a href="http://www.m2sonido.net/mapa">http://www.m2sonido.net/mapa</a>	Proyecto generado por la filosofía de los netlabels. Se basa en la grabación de los sonidos del barrio; pensado para mezclar sonidos y crear nuevas obras sonoras.
<i>Pleens. Where place tell stories</i>	Ideación y concept: Mafe de Baggis	<a href="http://www.pleens.com">http://www.pleens.com</a>	Pleens da la posibilidad de publicar un corazón sobre un mapa y de compartir éste "love-in" su Twitter, Facebook o via mail.
<i>R.U.A. Realitat Urbana Augmentada – Cartografia social: Zones de Compensación</i>	Lilian Amaral, Josep Cerdà Convent de Sant Agustí-Centre civic Barcelona	<a href="http://conventagusti.com/blog/2012/09/28/r-u-a-realitat-urbana-augmentada/">http://conventagusti.com/blog/2012/09/28/r-u-a-realitat-urbana-augmentada/</a>	Investiga las transformaciones urbanas por medio de unos sistemas de cartografía social. Se realiza por medio de mapas artísticas que elaboran y transmiten las informaciones como un reflejo de una visión subjetiva del mundo. Los mapas de sonidos, olores, sentimientos, sensaciones o estados de ánimos se consideran igualmente necesarios así como pueden serlo los mapas topográficos, de las calles o de las redes de comunicación.
<i>The Urban Fabric / El Tejido Urbano</i>	Liz Kueneke	<a href="http://cargocollective.com/lizkueneke">http://cargocollective.com/lizkueneke</a>	El artista entre el 2008 y el 2010 ha realizado de manera participativa unos mapas urbanos bordados por la gente durante situaciones de sugerente convivencia; los mapas se refieren a cinco ciudades elegidas en los cinco continentes: i: Fès (Marueco), Quito (Ecuador), Bangalore (India), New York (Estados Unidos), Barcelona (España).



Existen diferentes laboratorios interdisciplinarios, conectados en red, que investigan acerca de las relaciones entre personas, tecnología y ciudad. Aquí hemos reunidos algunos ejemplos (ver tabla1 y tabla 2) Asimismo hay formas de tecnología definidas “penetrantes” que se basan en el uso de sensores y tecnología móvil para ir modificando de forma radical nuestra manera de percibir y describir la ciudad.

**Tabla 2 Urban explorer - community mapping. Proyectos/obras examinadas.**

Fuente: elaboración propia

Proyecto/obra	Artista	Web	Poética/objetivo
<i>Bodies in urban spaces:</i> remarcar el espacio por medio del cuerpo.	Willi Dorner e Lisa Rastl	<a href="http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&amp;wid=26">http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&amp;wid=26</a>	Explora la relación entre cuerpo, espacio y arquitectura. El ambiente urbano se investiga, subraya y se vuelve a leer a través de la medida del cuerpo humano.
Exploraciones urbanas. Viajes en el Italia de los lugares abandonados	Alan Gardini	<a href="http://alan-gardini.blogspot.it/">http://alan-gardini.blogspot.it/</a>	“Me gusta fotografiar. Tengo como la sensación de bloquear el tiempo. Volver únicos e irrepetibles los momentos que no retornarán jamás.”
El <i>Softspace</i> di Usman Haque. Coreografías de Sensaciones; <i>Sky Ear</i>	Usman Haque	<a href="http://www.digicult.it/it/digimag/issue-054/the-softspace-of-usman-haque-choreographies-of-sensations/">http://www.digicult.it/it/digimag/issue-054/the-softspace-of-usman-haque-choreographies-of-sensations/</a> ; <a href="http://vimeo.com/1531759">http://vimeo.com/1531759</a>	En contraposición a los espacios “duros” (hardspace), existe una realidad fluida, un softspace conformado por campos electromagnéticos y de ondas radio.
<i>Interdisciplinary collaborations</i>	Urban Transcripts	<a href="http://urbantranscripts.org/our-work/">http://urbantranscripts.org/our-work/</a>	Programa anual de eventos y exploraciones de la ciudad empezado en el 2010 a partir de exposiciones, conferencias, workshop, que fueron cambiando ciudad cada año. Obran por medio de una red internacional de colaboradores y partners que comparten una visión común: 1. Explorar la ciudad por medio de la creatividad y los medias; 2. Analizar de la ciudad utilizando la investigación teórica y científica; 3. Re-imaginar la ciudad por medio de la arquitectura y la proyección urbana
<i>La Belle Echapée</i>	Collectif Etc	<a href="http://www.collectifetc.com/la-belle-echapee/">http://www.collectifetc.com/la-belle-echapee/</a>	Cerca del hospital de La Colombière, a Montpellier, en el plazo de una semana, pacientes, enfermeros, médicos y estudiantes de arquitectura actuaron en el patio delantero para transformar dicho espacio en un espacio público, constituido por un sistema de superficies a diferente alturas..
Producción de espacios colaborativos sobre mapas. Por ej. Proyectos urbanos del mediterráneo	Collettivo MEIPI	<a href="http://www.meipi.org/mediterranean.meipi.php">http://www.meipi.org/mediterranean.meipi.php</a>	Es una herramienta open source, un espacio colaborativo donde los usuarios pueden añadir información y contenidos en un punto cualquiera del globo terráqueo. Cada Meipi posee un contexto determinado que puede ser a carácter local (cuando se trata de un área específica) o bien ser a carácter temático (cuando se trata de una idea específica).

La invención de nuevas prácticas, de nuevas formas de desarrollo, de nuevos aprendizaje nace precisamente de la potencia de esta *cognición distribuida*, gracias a la red. Se trata de un concepto de Howard Gardner, estudiante del ya mencionado Jerome S. Bruner. A este último psicólogo se remiten también Pierre Lévy - profesor de comunicación en la Universidad de Ottawa - y Derrick De Kerckhove - director del McLuhan Program in Culture & Technology de la Universidad de Toronto - para argumentar la existencia de formas de inteligencia, respectivamente, colectivas o conectivas.

*“En lugar de ver la cognición como un fenómeno aislado, que ocurre dentro de la cabeza de cada persona, deberíamos verlo como un fenómeno distribuido, que va más allá de los individuos, que busca entender su entorno, sus herramientas, sus interacciones sociales y entender sus culturas” (Howard Gardner cit. por D. De Kerckhove)*

En la red, el trabajo de muchas personas que experimentan con el arte y las nuevas tecnología, ha permitido explorar realidades invisibles y ponen de manifiesto la contraposición entre los espacios “duros” de la ciudad (*hardspace*), y la realidad fluida del “*softspace*”, conformada, por ejemplo, por campos electromagnéticos y de ondas radio.

En materia de *information visualization* han surgido metodologías peculiares de exploración, intercambiadas en la red, que ponen de manifiesto el interés por transformar los rastros en información concatenada y los fenómenos abstractos en representaciones visuales y/o materiales.

También el análisis y la visualización de redes complejas ofrece imágenes inéditas de la ciudad contemporánea; inmensas bases de datos que describen los fenómenos de flujo se vuelven imágenes parecidas a cuadros pintados.

## Conclusiones

La cuestión de fondo que me parece comprenderlo todo: es “¿cuál es el tipo de cultura visual que pone-en-forma mi mirada [es decir que es capaz de dar forma a una determinada observación o manera de ver]?. ¿Cuál es la intensidad de su mediación (...) la correspondencia que establece entre la representación que me hago de mí mismo como prota-

gonista de una historia, el despliegue de la performance y, finalmente, la identidad narrativa de la ciudad?" (A. Turco)

Los ejemplos traídos en el marco de la ponencia buscan dar forma a la mirada, para abrir la reflexión acerca del traslugar, tal como lo hemos descrito estimulando posiblemente la experimentación práctica en las hipótesis y el marco teórico de lo que hemos presentado en los apartados anteriores.

Para ello hemos profundizados en el tema de la identidad narrativa, la que da sentido a la búsqueda, la visualización y la re-significación del traslugar. Se ha hecho presentando unos ejemplos de proyectos de valorización del patrimonio cultural y de la identidad de Foggia, a partir de los lugares más recónditos de esta ciudad, sus hipogeos urbanos.

También hemos querido acompañar la reflexión con unos ejemplos más didácticos acerca de cómo resaltar los rastros presentes en el traslugar, para luego transformarlos en la materia prima de un proyecto artístico. Para ello hemos traídos como ejemplo unos sencillos ejercicios académicos, madurados en los laboratorios de arte realizados con los estudiantes de las Academias de Bellas Artes de Foggia y de Turín.

Finalmente, lo que era el propósito del ejercicio queda aún por cumplirse: ponernos todos de cara a unos de los muchos lugares "inquietaos" de nuestra cotidianidad, para encontrar utilizando la creatividad, la manera de dar forma a nuestras miradas, buscando coherencia o incoherencia en las teorías acerca de la ciudad contemporánea.

## Notas

[1] Los ejemplos presentados se refieren al proyecto plurianual "Giú la testa, Foggia sotterranea" (Comune di Foggia ediciones 2008, 2009 y Fondazione Banca del Monte-Consortio Giú la Testa para la edición del 2010), que "narra" el descubrimiento, la condivisión y la valorización del patrimonio hipogeo de la ciudad. Asimismo, al proyecto "24 horas una línea en la ciudad" (POCS -Accademia di Belle Arti di Foggia, Máster en Urban Design, 29 noviembre 2008), evento internacional de arte efímero urbano del cual hemos escogido dos intervenciones artísticas: "Desvelar" de Lucia Stefanetti y Mattia Doto y "Donnavetere" de Maria Rosaria Botta que "narran" el mito de la fundación de la ciudad de Foggia.

## Bibliografía

AMIN Ash; THRIFT Nigel. *Cities reimagining the urban*, Cambridg. Polity Press, 2002 (Bologna: Il mulino, 2005).

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota 1996 (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2012)

BALZOLA, Andrea; ROSA, Paolo. *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Milano: Serie Bianca Feltrinelli, 2011

BAUMAN, Zygmunt. *Globalization. The Human Consequences* Polity Press - Blackwell, Cambridge-Oxford, 1998 (Bari: Ed. La terza, 2001)

BAUMAN, Zygmunt. *Ponowoczesnosc. Jako źródło cierpien* Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000 Wydanie I (Ed. Bruno Mondadori, 2002)

CABANZO Francisco. 2014. Oklahoma-Nararachi, Peyote Road Landscapes En The Ruined Archive. Edited by Iain Chambers, Giulia Grechi, MeLa Books. Pg 215-240.

CAPEL, Horacio. *Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

DESIDERI, Fabrizio "Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetico" in DESIDERI, Fabrizio; MATTEUCCI, Giovanni. *Estetiche della percezione*. Firenze University Press, 2007 [on-line]<<http://www.fupress.com/Archivio/pdf%5C2336.pdf>> [Consultato: 27 settembre 2013]

FRACASSO, Liliana. "Approccio all'identità territoriale. Il senso del luogo nel paesaggio urbano" in *Arte, architettura, paesaggio* (a cura di R. Maspoli e M. Saccomandi). Firenze: Alinea editrice, 2012

FRACASSO, Liliana. "El estudio de los procesos participativos de planificación territorial. Respuesta al profesor José Luis Ramírez". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Serie documental de Geo Crítica), Universidad de Barcelona, ISSN: 1138-9796. Depósito Legal: B. 21.742-98 Vol. XI, nº 690, 30 de noviembre de 2006. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-690.htm>

FRACASSO, Liliana. "I luoghi inquieti. Nuove tecnologie per l'arte e la città". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 de febrero de 2014, Vol. XIX, nº 1062. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1062.htm>>. [ISSN 1138-9796].

FRACASSO, Liliana. "Lo spazio urbano attraverso i sensi: mappatura dei territori e orditura dei fatti". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2008, vol. XII, núm. 270 (120). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-120.htm> [ISSN: 1138-9788]

FRACASSO, Liliana. *I luoghi inquieti. Arte e città in rete*. Claudio Grenzi Editore, 2013, ISBN: 978-88-8431-544-1

LA CECLA, Franco. *Contro l'architettura*. Bollati Boringhieri, 2008

LANDUZZI, Carla. *L'inquietudine urbana. Tre percorsi per leggere il cambiamento*. Milano: Franco Angeli, 1999

LEONE Massimo(a cura di); CIRCE -La città come testo. Scritture e riscritture urbane. Rivista di semiotica. *Aracne*, Università degli studi di Torino 01/02, 2008

MAGNAGHI, Alberto (a cura di). *Scenari strategici. Visioni identitarie per il progetto di territorio*. Luoghi 19 . Firenze: Ed Alinea, 2007.

MAGNAGHI, Alberto. "Pianificazione e sviluppo rurale: il progetto per la bioregione della Toscana centrale" pp. 35-54 in FANFANI, Davide (a cura di). *Pianificare fra città e campagna. Scenari, attori e progetti di una nuova ruralità per il territorio di Prato*. Firenze: University Press, 2009.

MAGNAGHI, Alberto. "Una metodologia analitica per la progettazione identitaria del territorio" in *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, Firenze: Alinea editore, 2001.

MALDONADO, Tomás. *Reale e virtuale*. Milano: Saggi. Feltrinelli, 2005

Mark Nash isbn 978-88-95194-38-7 [http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20140616/193735415\\_3607.pdf](http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20140616/193735415_3607.pdf)

MUBI BRIGHENTI Andrea Territori migranti. Spazio e controllo della mobilità globale. Ed. Ombre corte, Verona, 2009

NOGUEIRA, Débora. *La fisicità dei dati. Visualizzare fenomeni sociali attraverso le tracce*. Tesi di Laurea Magistrale. Relatore: Ciuccarelli, P. Milano: Politecnico di Milano, Design della Comunicazione, Facoltà del Design, a.a. 2009/2010.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, José Luís. "Los dos significados de la ciudad o la construcción de la ciudad como lógica y como retórica". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Nº 27, 1998. Universidad de Barcelona. <http://www.ub.es/geocrit/sn-27.htm>

RAMÍREZ GONZÁLEZ, José. Luis. La ordenación del territorio como tarea discursiva. Una tesis doctoral de Liliana Fracasso. *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. X, nº 672, 30 de agosto de 2006. [<http://www.ub.es/geocrit/b3w-672.htm>]. [ISSN 1138-9796].

RAMÍREZ José Luis. "El retorno de la retórica", *Foro Interno. Anuario de Teoría Política*. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 1/2001 (disponibile on-line Revistas Científicas Complutenses <http://revistas.ucm.es/cps/15784576/articulos/FOIN0101110065A.PDF>)

SALZANO, Edoardo. "Crisi dello spazio urbano o fine (morte) delle città?". Relazione di apertura della IV sessione (24 febbraio 2010) del convegno "Ma cos'è questa crisi". Le Settimane della Politica, II edizione [on-line] *Eddyburg* <<http://archivio.eddyburg.it/article/articleview/14727/0/15/>> Data di pubblicazione: 18.04.2010 [Consultato il 26 settembre 2012]

SECCHI, Bernardo, "La ciudad contemporanea y su proyecto" en FONT Antonio (coordinador), *Planeamiento urbanístico. De la controversia a la renovación*, Barcelona: Diputación de Barcelona, 2003, pp.91-119

TURCO, Angelo. *Configurazioni della territorialità*. Milano: Franco Angeli, 2010

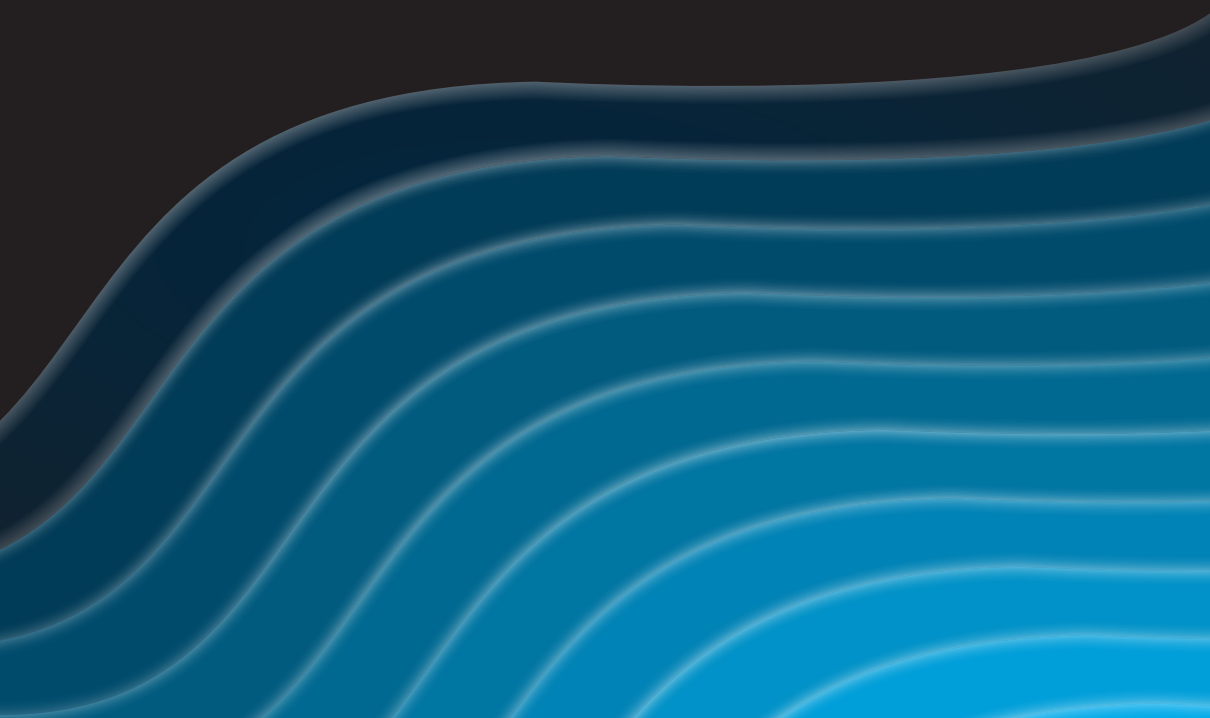
VIRILIO, Paul. *L'espace critique*, Paris: Christian Bourgois Editeur, 1984 (Bari: Edizioni Dedalo, 1988).

VIRILIO, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Paris: Galilée, 2004 (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004).

# A educação patrimonial: da rentabilidade social à rentabilidade identitária

Olaia Fontal Merillas

Professora Titular da Universidad de Valladolid, Espanha  
e Diretora do Observatório de Educação Patrimonial na Espanha.





## Resumo

Atualmente realizam-se numerosos programas e ações educativas individuais, desde os âmbitos da educação formal, não formal e informal, cujo conhecimento podemos ter informação pelo estudo e conhecimento das Publicações no campo científico, a presença em eventos internacionais e contatos de pesquisa com os promotores de tais ações. Todas estas e numerosas outras Publicações tem sido localizadas, classificadas, inventariadas e analisadas no Observatório de Educação Patrimonial da Espanha (OEPE). Além disso, a Espanha conta com um Plano Nacional de Educação e Patrimônio que está em fase de implementação e que tem vigência de dez anos, ao menos. Tudo converge com um marco normativo que será revisado a partir de la LOMCE<sup>1</sup> que deve manter a potencialidade das normas atuais para abordar o patrimônio cultural em todos os níveis educativos.

## Palavras-chave

Educação patrimonial, didática do patrimônio, observatorio de educación patrimonial na España, plano nacional de educação e patrimônio.

## **1. Introdução:**

### **Difundir a educação patrimonial implica difundir o patrimônio**

Devemos ser conscientes do grande poder que a educação patrimonial tem sobre o próprio patrimônio, pois realmente a educação patrimonial permite assentar as bases de uma apropriação simbólica por parte dos cidadãos, o que supõe uma garantia para a continuidade do patrimônio. Se forem fixadas metas maiores, a educação patrimonial pode chegar a abordar a questão da identidade patrimonial, sensibilizar os cidadãos, implicar-lhes no seu cuidado e na sua transmissão, e inclusive, conseguir que sejam resgatados do “esquecimento da história” os bens patrimoniais que haviam permanecido latentes à espera de que alguém decidisse valorizá-los. (Prats, 2001).

De fato os valores do patrimônio sempre são atribuídos, dependem de que o ser humano decida outorgar-los; isto nos dá ideia de quão importante possa resultar que uma sociedade esteja convenientemente educada em patrimônio para que possa ter um leque de valores e a sensibilidade suficiente que lhe permita seguir conferindo valor ao patrimônio recebido, para ser capaz de decidir novos valores ou, simplesmente, para reconhecer as chaves e valores de um presente cultural que deve ser deixado de herança para futuras gerações. Tudo isso nos sugere que não só é importante trabalhar educativamente o patrimônio, como é fundamental tornar conhecido este tipo de ações; saber o que as escolas, os museus, as cidades, associações de vizinhos, etc, estão fazendo em torno do patrimônio, nos permite tomar o pulso da implicação e o compromisso de determinado território em relação a seus diferentes patrimônios e, por tanto, em relação às pessoas que são seus legatários, depositários, os encarregados de cuidá-los e divulgá-los.

## **2. Educar em el patrimônio é muito mais que dar a conhecê-lo**

No âmbito da educação patrimonial, uma disciplina ainda emergente, costuma ser habitual a confusão terminológica e conceitual entre aqueles que procedem da disciplina ou não estão especializados nela. Há ocasiões que empregam indistintamente os termos didática do patrimônio, educação patrimonial, educação no/com o patrimônio, comunicação do patrimônio, etc. Pela mesma razão são frequentes os materiais,

recursos e projetos que se autodenominam “educativos” ou “didáticos”, quando realmente são propostas de comunicação, difusão ou transmissão do patrimônio. Se começamos a valorizar a estrutura e intencionalidade educativa de muitas destas propostas, veremos que se limitam a selecionar determinados bens culturais e abordar informação -geralmente empregando estratégias transmissivas e interpretativas- que habitualmente se sustentam em conteúdos de tipo conceitual (em detrimento de outros de tipo procedimental, atitudinal, valorativo...) (Calaf, 2009).

Este seria um retrato, ou quem sabe, uma “caricatura” do que se pode entender por educação patrimonial. Ainda que este tipo de enfoque corresponda a uma parte do que abarca a educação patrimonial, é igualmente certo que estamos ante um âmbito científico que conta atualmente com um amplo desenvolvimento, uma genealogia disciplinar sólida e clara e, por tanto, emergente (Calaf, 2009). Prova disso são as numerosas pesquisas, teses de doutorado, publicações e eventos científicos que se multiplicaram na última década na Espanha.

De un modo resumido, poderíamos conceber a educação patrimonial como a disciplina que se ocupa de estudar e ordenar as formas de relação entre as pessoas e os bens culturais. Na realidade, partimos de um conceito de patrimônio que abarca muito mais que bens culturais; nos referimos a esse conjunto de formas de relação entre os bens e as pessoas, entendidas em termos de propriedade, pertencimento, cuidado, desfrute, transmissão, etc. Por tanto, o objeto de estudo da educação patrimonial não é o patrimônio, mas as formas de relação que as pessoas estabelecem com ele. Temos aqui um pilar essencial no modo de conceber esta disciplina. Por tanto, nos distaciamos da comunicação e difusão do patrimônio, onde o objeto de interesse se situa nos próprios bens patrimoniais, para nos acercarmos a uma disciplina em que esse objeto de interesse passa pelas pessoas, depositárias, legatárias e verdadeiras destinatárias desse patrimônio. Temos perfilados, por assim dizer, os dois extremos da educação *no* patrimônio: uma estruturação baseada no interesse nos bens patrimoniais e outra que se sustenta sobre o interesse nas relações das pessoas com estes. Podemos imaginar que a estrutura pedagógica que se constroi sobre estas duas instâncias é realmente diferente e que, entre ambas, se abre todo um leque de modelos educativos que transitam pela dimensão comunicativa, interpretativa, propriamente educativa, identitária ou simbólico-social (Fontal y Marín, 2011).

Por isso, educar *no* património é muito mais que dar a conhecer conteúdos relacionados com ele. Supõe abordar chaves para compreendê-lo, definir estratégias que sensibilizem as pessoas ante a importância do próprio património e o que não é; requer implementar processos de valorização, abordar atitudes como o respeito; abarca o cuidado e a custódia como responsabilidades básicas dos cidadãos e, finalmente, não esquecer da própria transmissão entre pessoas, grupos e, definitivamente, gerações que dele disfrutarão. Todos estes verbos -conhecer, compreender, respeitar, valorizar, sensibilizar, desfrutar, transmitir- na realidade fazem parte do que denominamos “processos de patrimonialização” (Fontal, 2003; Fontal, 2008) e se imbricam em algo tão potente e tão elementar quando falamos de património, como são os processos de conformação de identidades individuais e coletivas.

### **3. O Observatorio de Educación Patrimonial na España**

Em 2010, quando solicitávamos o projecto de I+D+i que posteriormente deu lugar ao Observatorio de Educação Patrimonial na Espanha<sup>2</sup>, descrevíamos uma situação pouco favorável para nosso país em educação patrimonial, pois sendo o 2º país em relação a bens declarados como Património da Humanidade pela UNESCO (para citar um referente internacional), não encontrava um desenvolvimento equiparável em esforços educativos que se dedicassem a seu ensino. Por outro lado avançávamos, pois existiam numerosos projetos e atuações em torno do património que não contavam com uma estrutura comum ou um projeto de ordem nacional.

Passdos três anos a situación mudou substancialmente: contamos com um Observatório de Educação Patrimonial único em âmbito internacional e em 2013 foi aprovado o texto definitivo do Plano Nacional de Educación e Património (PNEyP). Estes dois instrumentos alteram radicalmente a situação que descrevíamos há apenas três anos e desenham um panorama de grande projeção internacional para nosso país (Domínguez, Fontal y Ballesteros, 2013).

O Observatório de Educação Patrimonial na Espanha (OEPE), é um projeto de I+D+i financiado pelo Ministério de Economia e Competitividade que teve seu primeiro desenvolvimento entre janeiro de 2010 e dezembro de 2012 e um segundo triênio entre janeiro de 2013

dezembro de 2015. A partir deste observatório tem-se gerado uma base de dados (Base OEPE) e uma página web (Web OEPE) que serve como ferramenta de difusão da educação patrimonial, refletindo os programas localizados mais significativos; pretende ser um ponto de encontro para quem deseje se aprofundar em educação patrimonial e conta com diferentes seções, tais como biblioteca, congressos, seminários, informação relevante, um espaço de debate, uma seção em que se selecionam programas singulares, etc.

A Base OEPE, com mais de 1300 entradas, inventaria atividades, programas, projetos, planos, materiais didáticos, redes, jornadas, cursos, etc. (compreende até 19 tipologias) que tem sido realizadas na Espanha ao longo dos últimos 20 anos, com especial atenção à última década. Por outro lado, compreende um portal web (Portal OEPE, [www.oepe.es](http://www.oepe.es)) que serve como ferramenta de difusão da educação patrimonial, que se “nutre” dos dados da base, refletindo os programas inventariados mais significativos; este portal pretende ser um ponto de encontro para quem deseje se aprofundar na educação patrimonial e conta com diferentes seções, tais como informação geolocalizada dos projetos registrados e analisados; contém uma biblioteca com elementos descarregáveis como bibliografía, conexão com Redes Sociais, um espaço de debate, uma seção em que se selecionam programas específicos, informação atualizada dos eventos científicos sobre educação e patrimônio, seminários, pesquisas e teses de Doutorado em educação patrimonial. O observatório desenvolve suas atuações em 6 fases, como se descreve no gráfico 1.



GRÁFICO 1: Fases que ordenam as atuações do OEPE.

Em 2013 foram localizados mais de 6.000 programas suscetíveis de serem inventariados (a partir de 23 critérios de seleção convenientemente definidos e desenvolvidos). Destes, 1906 programas foram selecionados para serem inventariados até dezembro de 2015 (acrescidos aos localizados entre 2014 e 2015), dentre estes, já foram introduzidos 1324 projetos na BASE de dados OEPE. Con estes programas se realizaram 4 análises setoriais. Foram determinados e definidos amplamente, 19 tipologias de programas diferentes em função de suas naturezas educativas, o que permitiu afinar a classificação, inventário e análises dos programas no segundo triênio. A partir dos resultados destas análises, definiram-se 8 modelos diferentes de educação patrimonial que permitem uma aproximação inicial à “análise integral e o estado da questão” da educação patrimonial na Espanha.

Antes de introducir cualquier dado, tem sido preciso definir e consensuar os critérios de busca, localização, classificação e inventário que nos permitam recorrer adequadamente aos diferentes programas:

- *Crêterios de busca e localiza o* de programas: baseamo-nos em uma série de “Descritores” para efetuar as buscas que articulam os campos da ficha de análise OEPE, tendo-se realizado uma amplia o de campo semântico por sin nimos com base aos próprios termos que vão sendo localizados nas buscas.

- *Crêterios de discrimina o*: permitem decidir se um programa localizado se ajusta ao que devemos introduzir na base de dados. Tem-se estabelecido 14 cr terios que devem abarcar todo o programa inventariado e 4 cr terios de exclusão clara dos mesmos. Por exemplo, se estabelece como primeiro cr terio de inclusão imprescindível que no projeto e/ou desenvolvimento do programa apareça um termo do campo semântico de “patrimônio”, que se tenha desenvolvido amplamente em um glossário *ad hoc*. Outro cr terio discriminador se refere   sele o únicamente de propostas que se configurem como projetos de inten o educativa e que incluam objetivos (se não explícitos, claramente implícitos ou detectáveis). Se estabelece como cr terio para não inventariar o programa quando trata-se únicamente de material de divulga o onde se d  informa o relativa a algum bem patrimonial. Por tanto, deve estar abordado em termos comunicativos ou educativos para poder ser considerado não simplesmente em termos informativos.

- *Crêterios de classifica o*: Os programas são inventariados seguindo um sistema de códigos que se articulam a cada programa, tomando como referência a categoria de patrimônio que abordam. A cada programa vincula-se automaticamente um código, indicando sua ordena na introdu o dos programas na referida categoria de patrimônio.

Com isso foi desenvolvida uma ficha de coleta de dados de 42 campos e um anexo documental que inclui documentos escritos, audiovisuais e links. A ficha de inventário se organiza em 5 grandes campos: Identifica o, localiza o, rela o com outras fichas, descri o e dados da proposta educativa. Neste último campo descrevem-se as características da concep o do programa ou projeto: objetivos, conteúdos principais, orienta o metodológica que seguem, estratégias de ensino/aprendizagem, etc., tudo isso com o objetivo de conhecer as características do projeto educativo e de sua implementa o, incluindo os instrumentos de avalia o, se houver.



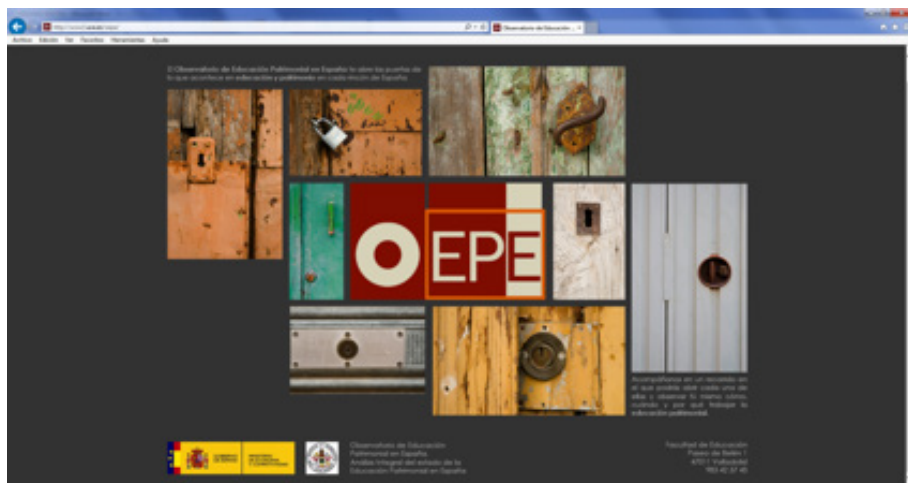


Imagem 1: Captura do site do OEPE

#### 4. O Plano Nacional de Educação e Patrimônio: dois instrumentos únicos na Europa

O Plano Nacional de Educação e Patrimônio integra os planos nacionais que o Instituto do Patrimônio Cultural da Espanha (IPCE) tem desenvolvido desde a década de 80 do século passado. Trata-se de instrumentos de gestão dos bens culturais que se sustentam sobre uma política de corresponsabilização financeira das administrações e instituições públicas. Em 2010 o IPCE revisou estes planos dando lugar a um conceito mais integral da gestão patrimonial e criando novos planos como este que nos ocupa. O PNEyP desenvolve-se por meio de três linhas de planificação: (1) Pesquisa e inovação em educação patrimonial, (2) formação de educadores, gestores e outros agentes culturais, e pesquisadores em Educação Patrimonial e, por último, (3) o plano de difusão. Tudo isso fomentará a pesquisa em matéria de Educação Patrimonial, a inovação em didática do Patrimônio Cultural potencializará a comunicação entre gestores culturais e educadores e impulsionará a capacitação de ambos os grupos na transmissão dos valores patrimoniais. O PNEyP está em fase de implementação e tem uma vigência de, ao menos, dez anos; esta ferramenta permitirá desenvolver –portanto financiar- projetos, tanto da Administração Central como das Comunidades Autônomas, permitindo

pesquisar em educação patrimonial, abordar a inovação educativa nos âmbitos formal e não formal e incidir na formação de educadores e todos os agentes implicados na difusão e comunicação do patrimônio cultural.



Imagem 2: Captura do site do IPCE (Web, seção Planos Nacionais)

## 5. Estandares para a educação patrimonial no futuro

Com base nas análises dos programas inventariados, o OEPE tem determinado 13 estandares básicos relacionados com o projeto e a implementação de programas de educação patrimonial:

*Solidez teórico-metodológica:* Os programas e suas avaliações devem desenvolver e avançar no âmbito da metateoria e teoria sobre educação patrimonial, que parte da própria ação analisada.

*Consistência e coerência teórico-empírica.* Programas, projetos e concepções educativas consistentes, fortemente sustentadas em uma base teórica específica do contexto da educação patrimonial e da didática do patrimônio.

*Continuidade e estabilidade temporal.* Programas que prevejam e garantam a continuidade ao longo do tempo, a fim de evitar que sejam

investidos recursos econômicos e humanos necessários para sua realização, que desapareçam ou cujo rastro se perca, as vezes sem deixar uma marca clara dos seus desdobramentos.

*Estructuración didáctica resistente às avaliações.* Programas cuja estrutura didática seja capaz de sustentar qualquer pesquisa ou avaliação que possa realizar-se sobre eles. Isto sugere a necessidade de reforçar a formação referente aos métodos e técnicas de avaliação educativa, junto a educadores vinculados ao patrimônio ou a docentes do âmbito formal que se ocupam do mesmo, aspecto que precisamente é considerado no programa de formação do PNEyP (Plano Nacional de Educação e Patrimônio).

*Interdisciplinarietà do patrimônio e das didáticas que se ocupam de trabalhá-lo educativamente.* Programas que superem a atual tendência ao parcelamento dos patrimônios por tipologías (patrimônio histórico, industrial, arqueológico, etnográfico, etc.), dos públicos aos que nos dirigimos (crianças por etapas e níveis educativos, adultos, pessoas com necessidades especiais, etc.) e das disciplinas com as quais os abordamos (didáctica das CCSS, didática da língua e a literatura, didática da arte, etc.). Programas que transitem por uma abordagem “inter” que sejam capazes de combinar, interrelacionar e integrar os diversos tipos de patrimônio (interpatrimônios), os diferentes contextos (interterritório), os diferentes coletivos (intergeracionais, interculturais, intergrupos) e as diferentes disciplinas que se ocupam de sua gestão, incluída as próprias da educação (interdisciplinar).

*Internacionalização dos conceitos, dos projetos e das implementações.* Programas que articulem a Espanha com o resto do panorama internacional, aumentando a presença do país em projetos educativos internacionais e, por outro lado, aproximando o país das diretrizes e tendências que se movam ao ritmo das correntes na educação patrimonial de origem internacional.

*Inovación em educação patrimonial.* Programas que apostem em propostas inovadoras, capazes de avançar nas respostas das necessidades de conhecimento didático, ambiciosas nos objetivos que almejem, nas estratégias, metodologias, dinâmicas e ações, que não somente sejam

criativas, mas efetivas didaticamente. Esta é precisamente outra das linhas prioritárias do PNEyP, junto com a pesquisa em educação patrimonial (Cuenca y Estepa, 2013).

*Aproveitamento do potencial das TIC.* Programas que, além de considerar as TIC como um meio, um veículo e, inclusive um conteúdo patrimonial em si mesmas, aproveitem sua enorme potencialidade na esfera educativa, relacionado com a ubiquidade das aprendizagens informais (Asensio y Asenjo, 2011), e inclusive, proporcionando instrumentos tecnológicos cotidianos, que embora não usem *ex profeso* para a educação patrimonial, façam parte dos nossos modos de perceber o patrimônio, apropriando-se dele, inventariando-o e catalogando-o (Ibáñez, Vicent y Asensio, 2012).

*Coordenação entre agentes educativos.* Programas que contemplem a colaboração entre instituições e contextos educativos para estimular o trabalho conjunto, contínuo, entre os âmbitos formal e não formal e colaborativo entre os agentes educativos (Fontal y Marín, 2014).

*Enfoques processuais baseados nos vínculos entre bens e pessoas.* Propostas que articulem a concepção dinâmica do patrimônio, baseada nos vínculos, nas relações entre bens e pessoas na forma de propriedade, pertencimento, identidade, valorização e sensibilização, superando aquelas centradas na transmissão de conteúdos, na compreensão ou preferencialmente, na valorização. A reflexão teórica nos leva a teorizar o patrimônio em chave processual sem esquecermos dos processos afetivos em relação ao patrimônio (Falcón, 2010), de sensibilização e conscientização cidadã, comunitária. Estes processos, além de serem mencionados na normativa educativa, e objetivados nas programações educativas, requerem esforços, planejamento, dedicação de recursos humanos e materiais, avaliação, reflexão e, definitivamente, tempo e espaço de implementação educativa.

*Diversificação e singularização dos educandos e públicos.* Programas e adaptações específicas para pessoas com diferentes necessidades, considerando as diferentes capacidades dos indivíduos, sempre; seus diferentes conhecimentos e experiências, tendendo a programações que singularizem, a partir de processos diversificantes, estes conhecimentos de todo público.

Inclusive, as pessoas com necessidades especiais podem ser referentes para trabalhar com todo público, na medida em que todos somos capacitados e descapacitados em determinados aspectos, etc. Isto não deve ser incompatível com a geração de materiais necessariamente específicos, para adaptar à percepção e compreensão do patrimônio a qualquer persona.

*Ordenación dos micro-patrimônios aos macro-patrimônios.* Programas que se ocupem dos patrimônios locais, contextualizados em comunidades vivas, ativas, com problemas e necessidades reais, conectadas com outros grupos que podem começar a desenvolver propostas conjuntas; potencializando, definitivamente, as idéias de sentido de lugar e sentido de pertencimento ao lugar. Se o patrimônio é a relação entre bens e pessoas, de acordo com o que as diferentes normativas estabelecem, estes vínculos sucedem – a partir da infância e com bens próximos-, antes e de forma mais sólida que com aqueles mais distantes ou universais (Torregrosa y Falcón, 2013). Mesmo que os macro-patrimônios sejam fins claros na educação patrimonial, a intervenção educativa tem a possibilidade de estabelecer estratégias capazes de alcançá-los de forma progressiva, significativa e simbólica (Amaral, 2013). De modo que a visão macro do patrimônio, que tem sua máxima expressão na idéia de Patrimônio Mundial, deve ser alcançada desde una visión micro, de cada pessoa, transitando por seus círculos de patrimônio que começam no mais íntimo, pessoal, no compartilhado e que vão abrindo-se a outros patrimônios que pertencem à sua família, a seu círculo de amigos, a sua localidade, a seu país, mas inclusive, a estes novos patrimônios que já nascem compartilhados, inter.

*Incorporación da avaliação na programação e implementação em educação patrimonial.* Programas educativos que compreendam a avaliação em sua própria concepção, como um elemento natural, não necessariamente concebido como um ponto final mas como um ponto intermediário, de continuidade, de evolução, de compreensão dos próprios programas.

## **6. A educação patrimonial é rentável**

Não há dúvida que a educação patrimonial, por todo o exposto, é em si mesma uma atuação não só necessária quanto imprescindível

quando falamos de patrimônio, porque opera sobre estas formas de relação entre bens e pessoas, que são a própria essência do patrimônio: as ordena, as estrutura, as sequencia, as mede e as valora. Mas se buscamos uma justificativa externa à educação patrimonial, em seguida entendemos que é rentável -ao menos, em termos sociais, culturais e identitários- porque produz benefícios evidentes sobre o próprio patrimônio, sobre as pessoas que são nele educadas -entendidas como indivíduos e como parte de sociedades-, assim como sobre a própria cultura na qual se inserem e outras culturas com as quais podem se relacionar.

Benefícios identitários. O patrimônio cultural explica quem somos, porque somos assim e como chegamos a sê-lo, com todas as nossas variações. Esse “somos” abarca numerosos níveis, desde o pessoal e íntimo, até todos aqueles que implicam compartilhar referentes identitários comuns com outras pessoas: família, bairro, localidade, região, país... Todos entendemos esta idéia se pensamos nas formas de relação que mantemos com bens pessoais -cujo valor pode ser material, emocional, simbólico...- aos que conferimos valores que não são outra coisa que motivos pelo que “valem” estes bens, são mais que outros, são distintos e singulares, especiais e, às vezes, únicos. E de fato o são, simplesmente porque decidimos que assim seja, ainda que unicamente o sejam para nós mesmos, mas sempre há motivos, porquês, justificativas, causas. Isto não é o importante, o que verdadeiramente é relevante é que “projetamos”, atribuímos e valorizamos um determinado bem, sendo material (por exemplo um presente que alguém de nosso entorno afetivo nos deu), imaterial (una recordação, um aroma, um som, um acontecimento...) ou ainda, espiritual (uma crença, uma religião, um modo de entender a vida...). Tudo isso não são mais que bens potenciais que, a não ser que alguém os resgate e atribua valor, se diluirão, se perderão pelos escoamentos da historia. Precisamente resgatá-los, passá-los pelo filtro dos valores culturais, é perpetuá-los, supõe deixar-lhes uma marca que poderá ser herdada por outros, que terão, desta forma, que decidir se “vale” também para eles ou, pelo contrario, o devolverão ao escoamento da historia cultural.

Este mesmo processo que entendemos perfeitamente quando se trata de bens pessoais, é exatamente idêntico em relação com os bens compartilhados, inclusive os que podem ter valor para grandes grupos

humanos. Não faz falta irnos a questões evidentes como a identidade de um país, e em seguida nos damos conta que as milhares de localidades que povoam o mundo têm costumes, tradições, usos e tipos de bens próprios que explicam sua singularidade e, ao mesmo tempo, sua condição humana; é definitivamente a diversidade cultural.

Benefícios sociais: Entendemos que os bens patrimoniais o são porque um grupo decide que têm valores e, a partir de então, se investe esforços em seu cuidado e custódia. Isto se traduz em necessidades de conservação, consolidação e restauração, se é o caso, mas também em muitas outras atuações que requerem esforços humanos e econômicos: estudo, pesquisa, difusão, exposição, etc. Uma sociedade que não reconhece o valor de determinados bens que herdou ou que está gerando no presente, dificilmente terá como decidir que merecem atenção e investimento. Por isso, uma sociedade educada no patrimônio será uma sociedade sensível, sensibilizada e capaz de sensibilizar futuras gerações porque compreendeu o valor que tem esse patrimônio para compreender-se e compreender sua própria história. O que vale se olha, serve, nos ocupa e nos preocupa.

Benefícios culturais. Cultura gera cultura por sua própria inércia e pela capacidade que uma sociedade tem de fazê-lo, quanto mais “cultura” e “culturalizada” está. Dizendo de outro modo, existe uma dimensão quantitativa na formação cultural que implica que, quanto mais rico, amplo, completo e complexo seja o espectro cultural de uma sociedade, maior capacidade terá de admitir novas formas culturais próprias ou estrangeiras, atuais ou do passado; e existe igualmente uma dimensão qualitativa, que supõe que a diversidade gera amplitude cultural e a necessidade de encontrar formas de relação entre culturas. Por outro lado, uma sociedade educada patrimonialmente conhece e compreende os valores culturais de seus bens, dos que recebeu como herança, dos quais seu momento presente está gerando e inclusive aqueles outros que não tenham tido a sorte de receber como legado porque as sociedades do passado não tenham sabido ou podido valorizar. Definitivamente, uma sociedade educada patrimonialmente tem um espectro amplo e profundo de valores culturais, uma mirada histórica e a capacidade de buscar no passado elementos esquecidos que contribuam para explicar sua própria



história, quer seja a de uma pequena região, localidade, incluindo o bairro, mas também, de um país ou do conjunto da Humanidade.

## Notas

[1] Lei Orgânica 8/2013, de 9 de dezembro, para a melhoria da qualidade educativa. Boletim Oficial do Estado, 10 de dezembro de 2013.

[2] O projeto tem seu primeiro desenvolvimento entre janeiro de 2010 e dezembro de 2012 (EDU2009-09679) e um segundo triênio entre janeiro de 2013 e dezembro de 2015 (EDU2012-37212). A equipe de pesquisa está composta por 20 pesquisadores procedentes de 9 áreas de conhecimento, de 7 universidades espanholas y uma francesa.

## Referências bibliográficas

AMARAL, L. (2013). Patrimonios migrantes: geopolítica e identidades en tránsito. En HUERTA, RY DE LA CALLE, R. (coords.), *Patrimonios migrantes* (95-106). Valencia. UV.

ASENSIO, M. & ASENJO, E. (Eds.) (2011). *Lazos de luz azul. Museos y tecnologías 1, 2 y 3.0*. Barcelona: UOC.

CALAF, R. (2009). *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudio de casos*. Gijón: Trea.

CUENCA, J. M. & ESTEPA, J. (2013). La educación patrimonial: líneas de investigación y nuevas perspectivas. En ESTEPA, J. (coord.), *La educación patrimonial en la escuela y el museo: investigación y experiencias* (343-355). Hueva: UH.

DE MIGUEL, F. M. (1999). La evaluación de programas: entre el conocimiento y el compromiso. *Revista de Investigación Educativa*, 17 (2), 345-348.

DOMINGO, M; FONTAL, O. & BALLESTEROS, P. (Coords.) (2013). *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura.

DOMINGO, M. (2014). El Plan Nacional de Educación y Patrimonio. En Fontal, O. (Coord), *Educación, clave de futuro para el patrimonio*. Valladolid: FPH. (En prensa)

ESTEPA, J. (coord.) (2013). *La educación patrimonial en la escuela y el museo: investigación y experiencias*. Hueva: UH.

FALCÓN. R. M. (2010). *Sentido del proyecto afectivo*. Tesis Doctoral dirigida por Begoña Simón. Universidad de Barcelona.

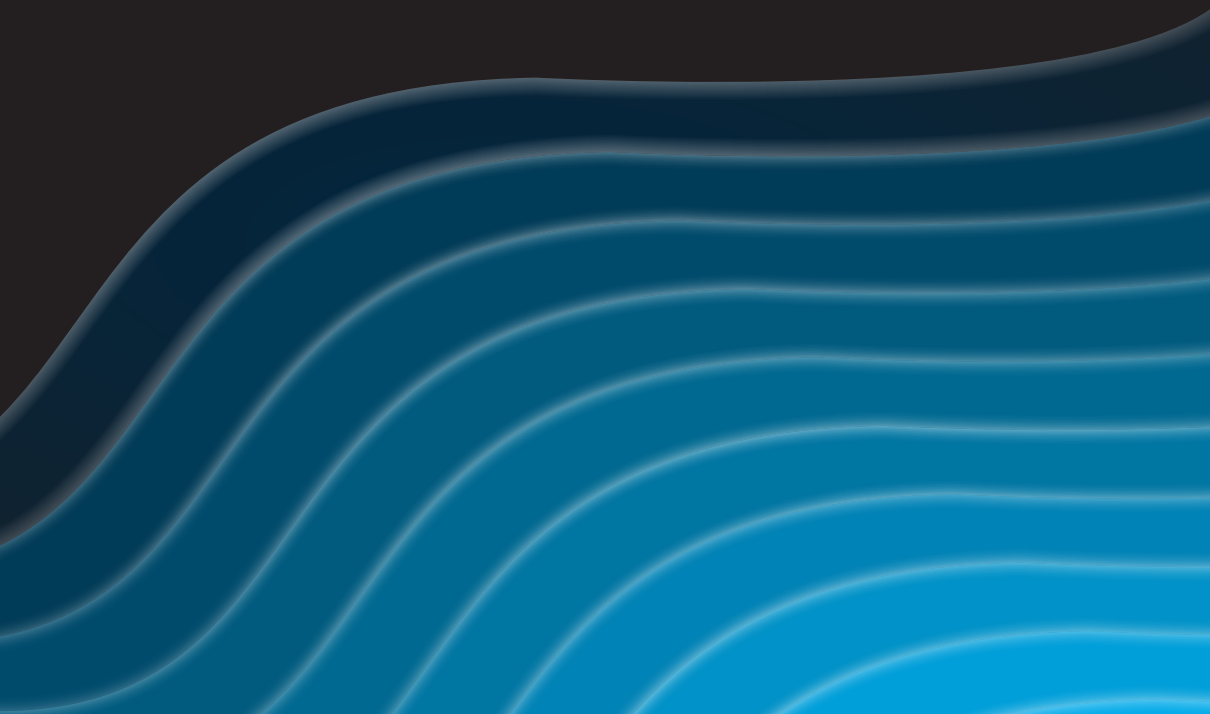
- FONTAL, O. (2003). *La educación patrimonial: teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*. Gijón: Trea.
- FONTAL, O. (2008). La importancia de la dimensión humana en la didáctica del patrimonio. En MATEOS, S. M. (Ed.), *La comunicación global del patrimonio cultural* (79-110). Gijón: Trea.
- FONTAL, O. (2009). Didáctica en los museos de arte. *Revista Cuadernos de pedagogía*, 394, 63-66.
- FONTAL, O. (2011). El patrimonio en el marco curricular español. *Revista de Patrimonio Cultural de España*, 5, 21-44.
- FONTAL, O. (2012). Patrimonio y educación. Una relación por consolidar. *Aula de innovación educativa*, 208, 10-13.
- FONTAL, O. (2013). Estirando hasta dar la vuelta al concepto de patrimonio. En FONTAL, O. (Coord.), *La educación patrimonial: del patrimonio a las personas* (9-22). Gijón: Trea.
- FONTAL, O.; DARRÁS, B & RICKENMANN, R. (2008). *El acceso al patrimonio cultural. Retos y Debates*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza.
- FONTAL, O. & MARÍN, S. (2011). Enfoques y modelos de educación patrimonial en programas significativos de OEPE. *Educación artística: revista de investigación*, 2, 91-96.
- FONTAL, O. & MARÍN, S. (2014). La educación patrimonial en España: necesidades y expectativas para la próxima década. *Revista de Patrimonio Histórico*, 85.
- IBÁÑEZ, A. VICENT, N. & ASENSIO, M. (2012). Aprendizaje informal, patrimonio y dispositivos móviles. Evaluación de una experiencia en educación secundaria. *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 26, 3-18.
- PRATS CUEVAS, J. (2001). Valorar el patrimonio histórico desde la educación: factores para una mejor utilización de los bienes patrimoniales. *Aspectos didácticos de las ciencias sociales*, 15, 157-171.
- TORREGROSA, A. & FALCÓN, R. M. (2013). Patrimonios intuitivos. En HUERTA, R Y DE LA CALLE, R. (coords.), *Patrimonios migrantes* (125-132). Valencia. UV.

# Vou me jogar nesta rede!

## As redes de educadores em museus do Brasil

**Manuelina Maria Duarte Cândido**

Pós-Doutora em Museologia (Université Sorbonne Nouvelle, Paris III).  
Professora de Museologia da Universidade Federal de Goiás /Diretora  
do Departamento de Processos Museais|IBRAM



Haveria muitas possibilidades de abordar a temática de patrimônio e rede, inclusive dentro do campo dos museus, que é minha área de atuação, como a relação entre museus e redes sociais ou as redes e sistemas de museus. Eu inclusive já me referi em textos anteriores à forte característica de associativismo dos museus comunitários e ecomuseus brasileiros, que em uma atuação que tem como precursora a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários - ABREMC, têm se articulado por meio de diversas redes que desempenham papéis fundamentais de interlocução com o Estado e entre elas: Rede Cearense de Museus Comunitários, Rede de Pontos de Memória e Iniciativas de Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul, Rede de Pontos de Memória do Rio Grande do Norte, Rede de Pontos de Memória do Pará, Rede LGBT de Memória e Museologia Social, Rede de Museus Indígenas, Rede Baiana de Pontos de Memória, Rede de Museus e Pontos de Memória do Sul da Bahia, Rede Museus, Memória e Movimento Social e Clubes Sociais Negros do Brasil, para citar apenas algumas.

No âmbito institucional, temos uma crescente adesão dos museus a sistemas e redes. Depois de uma primeira tentativa de Sistema Nacional de Museus em 1986, que não foi à frente, mas inspirou iniciativas como o Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, de 1991, e o do Pará, em 1998; até a criação do Sistema Brasileiro de Museus em 2004, com implantação e adesão de diversos sistemas estaduais. As redes mais informais também se multiplicam, constituindo importantes espaços de troca e colaboração mútua entre museus, como a Rede Brasileira de Museus de Medicina, a Rede de Museus do Estado do Rio de Janeiro, a Rede de Museus da UFMG, ou se dedicando a enfoques temáticos mais específicos, a Rede de Informação sobre Acessibilidade em Museus e Rede de Museus e Acervos de Arqueologia e Etnologia.

Mas neste texto eu gostaria de abordar as Redes de Educadores em Museus (REMs), existentes hoje em quase todos estados da federação. Antes, rapidamente, cabe diferenciar estas formas de organização já mencionadas: redes e sistemas.

Podemos dizer que ambos os conceitos, 'sistema' e 'rede', estão vinculados à visão de conjuntos. Entretanto, o que os diferencia é a perspectiva: o 'sistema' está mais relacionado ao ponto de vista da 'totalidade', a visão holística, a integração de partes em um todo estruturado: a 'rede' está mais relacionada à conexão entre as partes, à visão das liga-

ções entre os integrantes, à articulação das partes.” (Mizukami, 2014, p. 39). As redes são, segundo o autor, mais abertas e permeáveis.

Outra característica distintiva seria o fluxo horizontal ou vertical. No sistema existe diferenciação hierárquica e um elemento central de gestão, muitas vezes estatal, oficial. A rede é uma articulação sem distinção hierárquica entre as partes, cuja gestão pode ocorrer em regime de rodízio, com eleição. Todos os “nós” têm a mesma importância e papel, podendo atuar em lideranças ocasionais ou de acordo com suas possibilidades e competências em um momento, mas usufruindo de outras competências dos demais integrantes simultaneamente ou em momentos subsequentes.

Carvalho (2008, p. 19) afirma que as “Redes de informação e de conhecimento formam uma nova estrutura de valores e características de relações de poder que compartilham dos mesmos códigos de construção da sociedade e geram uma rede de fluxos capazes de criar novos paradigmas de gestão mais dinâmicos, flexíveis e descentralizados, por serem estruturas abertas.” A mesma autora aponta como vantagens das redes a diminuição da desigualdade entre seus componentes, o reforço das identidades, a potencialização de recursos, o estímulo das demandas (idem, p. 42), além das vantagens econômicas de economia de escala e de externalidades recíprocas.

Ao contrário das anteriores, que reúnem se não instituições formalizadas mas iniciativas coletivas, nas redes de educadores em museus as pessoas se inscrevem individualmente e, muitas vezes, o integrante nem está ligado a um museu, seja ele uma instituição ou uma iniciativa de memória comunitária. Hoje, a enorme capilaridade destas redes se entranha em quase todos os estados brasileiros e tem um forte papel de disseminação de informações, trocas de saberes e experiências, que ainda está a merecer estudos aprofundados.

Não é esta a minha intenção aqui, mas ficará um registro que talvez possa motivar futuras pesquisas que possam dar a merecida relevância a esta trama que vem sendo tecida com muito empenho pelos educadores em museus do Brasil. Ficou evidente neste levantamento preliminar, que as diferentes redes não estão registrando sistematicamente a sua trajetória e, se não dermos atenção a isto, será difícil no futuro contar esta história formada por grupos muito dinâmicos, sem sede própria para armazenamento de documentos, e cujas informações publicizadas estão em geral no

formato de *blogs*, cuja permanência não se pode garantir. São raros os textos mais reflexivos ou mesmo descritivos sobre o funcionamento destas redes.

Existem REMs em quase todos os estados do Brasil. Em geral suas ações consistem em encontros presenciais para discussões e palestras, realização de seminários, organização de listas de discussão na internet, eventualmente publicações, mas o certo é que cada uma dessas redes encontrou sua maneira própria de se estruturar e interagir. Quase todas possuem *sites* ou *blogs*, além de perfis no Facebook.

É importante esclarecer que as redes de educadores em museus não se limitam a congregar pessoas que trabalham em setores educativos de museus, reunindo trabalhadores de museus, educadores, pesquisadores e outros sujeitos interessados em pensar sobre as possibilidades educativas dos museus, suas relações com a educação formal, como também sobre toda a potencialidade transformadora dos museus pela educação não-formal e permanente (Duarte Cândido, 2011).

“A educação, em um contexto mais especificamente museológico, está ligada à mobilização de saberes relacionados com o museu, visando ao desenvolvimento e ao florescimento dos indivíduos, principalmente por meio da integração desses saberes, bem como pelo desenvolvimento de novas sensibilidades e pela realização de novas experiências.” (Mairesse & Desvallées, 2013, p. 38-39)

A articulação de redes como instâncias de interconexão e colaboração entre indivíduos ou organizações é uma das características marcantes do nosso tempo, tirando proveito da liberdade e da dinâmica destes arranjos.

Para Clara Camacho,

“Quatro palavras-chave caracterizam os sistemas organizados em rede: abertura, reciprocidade, articulação e estruturação. O funcionamento em rede implica:

1. um conhecimento aprofundado de cada entidade constituinte do sistema;
2. a circulação contínua de informação;
3. a articulação de recursos;
4. a existência de finalidades comuns às entidades envolvidas.”

(Camacho, s.d., p. 7)

Neste contexto, as REMs têm exercido um forte papel de espaço para a discussão de questões comuns a estas pessoas que atuam na interface entre museus e educação, viabilizando uma maior circulação de informações, notadamente por meio de listas de discussão *online*, a realização de encontros para trocas de experiências, diferentes modelos de formação contínua, sejam seminários, palestras ou visitas técnicas a serviços educativos, além de eventualmente garantirem a difusão do conhecimento por meio de publicações em meio digital e impressas.

A Política Nacional de Museus, delineada em torno de sete eixos programáticos<sup>1</sup>, pontuou em dois deles, os eixos 2 e 3, a questão da educação em museus, tanto por seu papel na democratização do acesso como na formação permanente dos recursos humanos:

2. Democratização e Acesso aos Bens Culturais, que comportava principalmente as ações de criação de redes de informação entre os museus brasileiros e seus profissionais, o estímulo e apoio ao desenvolvimento de processos e metodologias de gestão participativa nos museus, a criação de programas destinados a uma maior inserção do patrimônio cultural musealizado na vida social contemporânea, além do apoio à realização de eventos multi-institucionais, à circulação de exposições museológicas, à publicação da produção intelectual específica dos museus e da museologia e às ações de democratização do acesso aos museus.

3. Formação e Capacitação de Recursos Humanos, que tratava fundamentalmente: das ações de criação e implementação de um programa de formação e capacitação em museus e em museologia; da ampliação da oferta de cursos de graduação e pós-graduação, além de cursos técnicos e de oficinas de extensão; da inclusão de conteúdos e disciplinas referentes ao uso educacional dos museus e dos patrimônios culturais nos currículos dos ensinos fundamental e médio; da criação de pólos de capacitação e de equipes volantes capazes de atuar em âmbito nacional; e do desenvolvimento de programas de estágio em museus brasileiros e estrangeiros, entre outras ações.

(Nascimento & Chagas, 2007)

Podemos considerar que as redes de educadores em museus representam uma intersecção dos dois eixos ao possibilitarem a formação de redes de informação entre profissionais em torno de ações que



significam formação permanente, capacitação, atualização e consciência funcional<sup>2</sup>.

Entre as vantagens econômicas da ação em rede, encontra-se a economia de escala, caracterizada pela redução de custos com a ampliação do empreendimento. As REMs permitem aos educadores, estejam ligados a instituições ou não, construir conjuntamente projetos que pela força do nome da rede permitirão produzir materiais educativos, realizar eventos científicos, conseguir descontos para seus membros em ingressos de museus, organizar visitas técnicas. “Pode-se também admitir que, com a união de forças, uma rede terá maior poder de barganha para obter patrocínios e verbas”. (Carvalho, *op cit*, p. 40) Desta forma, a rede permite dar mais possibilidade aos coletivos de educadores de suprir suas lacunas de formação ou de atualização.

No que diz respeito à democratização do acesso aos bens culturais, a existência das redes de educadores facilita estabelecer planos de *divulgação* em conjunta dos museus e de suas programações educativas, compartilhar *sites* e blogs, fortalecendo a divulgação conjunta.

Ao serem lugares para compartilhamentos de experiências e boas práticas, as redes podem ajudar na superação de algumas das principais barreiras que impedem grande parte da população de se tornarem públicos de museus. No Brasil existe este grande desafio que é trazer para o museus um público que não é o *habitué*, nem o turista, nem as escolas, tirando o país da desoladora estatística de que cerca de 70% da população nunca visitou museus e centros culturais (Cristina, 2010). Segundo Bourdieu e Darbel (2003, p. 69), a falta da prática cultural “é acompanhada pela ausência do sentimento dessa privação”, ou seja, é imprescindível desenvolver ações de maior impacto na formação de público, e dar atenção àqueles que atuam no papel de multiplicadores, é fundamental.

## O perfil das redes de educadores em museus

Para mostrar um pouco do funcionamento e deste universo multifacetado que são as REMs, irei falar de redes de diferentes regiões do país<sup>3</sup>. Pela minha própria vivência como integrante e membro-fundador, irei apresentar a REM-CE e a REM-Goiás, além da REM-RJ e REM-RS.

## REM-RJ

A REM-RJ é a primeira, criada em 2003. Desde o início teve

“o propósito de promover encontros sistemáticos entre educadores de museus e outras instituições afins, de modo a compartilhar idéias, refletir sobre a práxis profissional e formar um grupo de estudos na área da educação em museus. A REM busca a integração e a reflexão em conjunto das ações desenvolvidas para dar suporte ao cumprimento do objetivo prioritário do museu aliado ao estudo permanente de conceitos, estratégias e metodologias. Estes fatores se constituem como fortes atrativos para o grupo que se mantém coeso desde o seu surgimento. Durante as reuniões, os participantes encontram informações que apontam para as diferenças entre as instituições e elementos de complementaridade que proporcionam o debate e a apropriação de temas de interesse comum, visando ao crescimento profissional e a construção de conhecimento integrado e condizente com a realidade dos museus.” (Blog REM-RJ)

No início esta rede se identificava apenas como REM, o que foi alterado com o surgimento de outras REMs estaduais, embora ainda haja uma certa sobreposição de perfis entre a REM do Rio de Janeiro e uma suposta REM Nacional, que não chegou ainda de fato a existir.

Tanto é que a carta de princípios redigida no II Encontro Nacional da Rede de Educadores em Museus e Centros Culturais do Rio de Janeiro (grifo meu), realizado entre 02 e 04 de dezembro de 2009 no Palácio Capanema, registra a reunião de 150 pessoas das cinco regiões do Brasil e reúne discussões feitas previamente pelas REMs estaduais. Ou seja, a REM do RJ assumiu desde o início este papel de ‘liderança’ do momento de criação de outras redes. Também está sempre presente a meta de realização de encontros nacionais das REMs, que têm até o momento aproveitado a ocasião do Fórum Nacional de Museus.

A recuperação do histórico da REM-RJ é um pouco mais complicada por a rede criou um novo *blog* em 2011 e o material acessível no novo é apenas deste ano em diante. É possível perceber, no entanto, que a rede, por intermédio de diversas ferramentas como *Twitter*, *blog*, *Facebook*, pretende expandir as trocas de informações e experiências entre

os profissionais que a compõem, sendo um espaço de franca participação e divulgação de programações realizadas pelas diversas instituições e iniciativas culturais, inclusive fora do estado do Rio de Janeiro.

Também se encontram os convites para encontros nos mais diferentes formatos, como discussões, visitas técnicas ou balanços das gestões, sendo que desde 2013 a REM-RJ tem se articulado em torno das discussões do Programa Nacional de Educação Museal (PNEM), a partir da discussão de um documento preliminar, assim como outras redes, a de Goiás, e a do Pernambuco, por exemplo<sup>4</sup>.

## REM-CE

A REM-CE foi das primeiras a surgir, em 2008. Na ocasião, o Instituto Cultural Itaú dentro do projeto Rumos, estava mapeando ações educativas Brasil afora, e em meio à divulgação desta ação, havia o estímulo à criação de redes de educadores em museus, à qual logo aderiu um pequeno grupo reunido em Fortaleza.

Esta rede se define como

“uma rede, presencial e virtual, de trocas de experiências e de informações, objetivando o fomento da reflexão sobre educação em museus e outros espaços culturais e da formação e atuação política dos seus profissionais. Pretende reunir professores de ensino regular e outros educadores que queiram descobrir os museus, centros culturais, teatros, salas de ciência e outros equipamentos culturais como espaço de realização da educação em que acreditam.” (Blog REM-CE)

A REM-CE se reúne desde abril de 2008, procurando, inicialmente, definir sua estrutura e o funcionamento das reuniões (em que se alternam reuniões de trabalho e reuniões de estudo), suas linhas de atuação, as coordenações e o processo eletivo da primeira Comissão de Coordenação, ocorrido em setembro. Inicialmente contava com reuniões quinzenais em local e horário fixo, no curso de Arquitetura e Urbanismo – UFC, nas 2as feiras às 17h30, além do blog e grupo de discussão *online*. Uma peculiaridade desta rede é que os candidatos a cada uma das três coordenações (Coordenação de Secretaria, Coordenação de Estudos e de Formação e Coordenação de Ação Política)

elaboram uma proposta de trabalho individual que é submetida aos demais membros no processo eleitoral.

De 18 a 20 de maio de 2009 realizou seu primeiro seminário. Deu continuidade a suas ações em 2010 com a publicação do caderno de resumos do I Seminário em parceria com o Museu do Ceará, dentro da série “Cadernos Paulo Freire”, e realização do II Seminário nos dias 24, 25 e 26 de maio, com o tema “Museus e Pesquisa: Memória e Contextos Contemporâneos”.

Em setembro de 2010 passou a realizar um projeto de Visitas Técnicas em Ações Educativas dos Museus da cidade, com o objetivo de reunir informações a respeito das ações educativas dos museus e mapear as instituições que desenvolvem a atividade, além de conhecer suas metodologias e especificidades. Para tal foi criada uma ficha de dados, a ser preenchida nas visitas realizadas.

Muitas das atas das reuniões encontram-se no *blog*, de maneira que é simples compreender a dinâmica desta rede, especialmente nos primeiros anos. Em 2011, além do III Seminário transferido para a Semana da Primavera dos Museus, incluindo o lançamento dos anais do II Seminário, organizou-se em maio, na Semana dos Museus, um Encontro de Educadores. De 30 de novembro a 02 de dezembro ocorreu o III Seminário, com o tema Museus e Comunidades, constando na programação mesas-redondas, minicurso, oficina, comunicações e visita ao Museu do Mangue.

Em maio de 2012 a REM-CE ofereceu um minicurso sobre museus e acessibilidade, mas não realizou seminário, assim como em 2013. O *blog* continuou ativo, bem como a lista de discussão, divulgando eventos, exposições, cursos e atividades realizados por museus e instituições culturais no Ceará ou em outros estados. Uma das principais razões da recente descontinuidade da rede, é que muitos integrantes que no início eram graduandos, ao se formarem precisaram se dedicar aos seus mestradados, alguns deles fora do estado do Ceará. Neste caso, um fomento à renovação dos quadros seria essencial. Apesar dos percalços a rede tem procurado se rearticular para a construção do próximo Seminário.

## **REM-Goiás**

A REM-Goiás foi criada por professores e alunos logo no início do primeiro ano letivo do curso de Museologia da UFG, em 2010, e articulada inicialmente em meio digital. Ela se definiu da seguinte forma:

“A REM-Goiás é um coletivo de profissionais das áreas de educação (formal ou não-formal), criada no ano de 2010 com objetivos de se aproximar de diferentes instituições culturais e museus, mapear ações educativas em andamento e estimular a criação de espaços pedagógicos nas instituições onde estes setores ainda não foram implantados, promover a articulação com os cursos de formação (graduações e pós-graduações), entre outros.” (REM-Goiás, 2011)

No dia 18 de maio de 2010 foi feita uma primeira reunião presencial e o I Seminário ocorreu de 07 a 09 de junho, em um modelo que incluiu palestras, oficina, visita a exposição e discussão e votação do estatuto da Rede. Neste documento ficaram definidas as coordenações, suas atribuições, e que a Rede teria além do seminário mais cinco encontros presenciais por gestão<sup>5</sup>. A partir do II Seminário eles passaram a ser temáticos<sup>6</sup> e realizados no mês de março, em geral. A REM-Goiás tem uma grande regularidade na realização dos seminários, que ocorreram todos os anos, e já estão indo para a VI edição em 2015.

Esta rede tem um diferencial em relação às demais que é, desde o início estar cadastrada como um projeto de extensão do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás. Este tem sido certamente um fato para sua continuidade, visto que há sempre um professor do curso acompanhando as atividades, mesmo que não esteja formalmente na coordenação da rede, e o curso se compromete tanto com a presença de alunos na maior parte dos eventos como com outros apoios: eventualmente a elaboração de trabalhos de identidade visual, ou mesmo passagens para palestrantes, que já foram obtidos junto à Faculdade de Ciências Sociais e, mais comumente, com o Museu Antropológico da UFG. Ademais, os cadastros dos encontros e seminários como eventos de extensão puderam, em algumas situações, garantir da impressão de material como cartazes, *folders*, fichas de inscrição e cartilhas.

Em duas ocasiões o projeto de extensão foi beneficiado com bolsas de extensão denominadas PROVEC (voluntárias) e PROBEC (remuneradas), constituindo um importante apoio com o trabalho dos alunos do curso de Museologia na manutenção das atividades de rotina da rede, como atualização dos cadastros e organização dos eventos.

## REM-RS

A REM-RS foi criada em 2010 por ocasião do Fórum Estadual de Museus em Santa Maria. Ela se define como uma rede para estudantes, pesquisadores e profissionais compartilharem ideias e reflexões na área da educação em museus. Os encontros são realizados em diferentes museus, garantindo uma capilaridade significativa para a rede. Até 2013 eles foram mensais, incluindo sempre visitas técnicas, e atingindo as sete regionais do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul.

Em 2012 foi realizado um concurso para escolha da logomarca da REM-RS. O I Seminário da REM-RS ocorreu entre 9 e 10 de maio de 2014, com o tema “Relações Possíveis: Museus, Educação para o patrimônio e comunidades”, no Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, em Porto Alegre. A rede pretende realizá-lo a cada dois anos.

O perfil dos participantes reunidos neste seminário foge um pouco daquele formado principalmente por estudantes de graduação que se vê na REM-CE e, especialmente, na REM-Goiás. Gestores da cultura de diversos municípios do interior estavam também presentes, o que reflete a importante inserção que a REM-RS tem conseguido nas articulações referentes às políticas públicas das áreas concernentes a ela, como Plano Estadual da Cultura, Plano Nacional de Educação Museal, Plano Setorial de Museus do Rio Grande do Sul e Plano Nacional de Educação.

## Outras redes

Existem outras redes afins com as quais certamente é importante dialogar em se tratando de patrimônio, além das redes de educadores em museus. Para exemplificar iremos apresentar rapidamente a Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP). Mesmo no estado de São Paulo tendo também a sua rede de educadores em museus desde 2011, foi articulada a REPEP, inicialmente como projeto de Cultura e Extensão do Laboratório de Geografia Urbana (LABUR) do Departamento de Geografia Universidade de São Paulo. O Projeto tinha recursos do Programa Aprender com Cultura, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, e desde o início contou com a parceria do Centro de Preservação Cultural (CPC/USP).

A rede se organizou com reuniões presenciais mensais na sede do CPC/USP<sup>7</sup> a partir do primeiro semestre de 2013, abertas a todos os interessados.

Uma importante iniciativa desta rede é a organização de um banco de dados online (Rede Paulista de Educação Patrimonial, s. d.) que organiza e disponibiliza não apenas de projetos de educação patrimonial como bibliografia, legislação, informações sobre bens culturais paulistas e profissionais que atuam na educação patrimonial. Uma característica singular desta rede é a existência de um conselho formado por mais de uma dezena de participantes.

Por meio deste site, boletins e página no *Facebook*, a rede vem sendo um canal de troca de informações entre educadores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação, com marcante presença de historiadores e arquitetos.

Em maio de 2014 foi realizado o I Encontro de Trabalho da REPEP, no Centro Universitário SENAC/Campus Santo Amaro, reunindo representantes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo e mais de 60 outras pessoas.

### **Considerações finais**

Tudo aquilo anteriormente exposto mostra que as redes de educadores em museus têm representado no Brasil uma destacada iniciativa dos profissionais que gravitam em torno dos temas museu e educação de se associarem para a reflexão conjunta, a troca de experiência e a construção de saberes específicos sobre a educação em museus.

Cada rede se organizou de maneira própria e muitos indivíduos estão inscritos como integrantes em duas ou mais redes, recebendo as informações e participando de eventos de diferentes REMs. Esta intensa mobilidade tem propiciado uma interessante circulação de saberes, lembrando que

“A dimensão espacial está presente em todas as atividades humanas, que imprimem características específicas ao espaço que por sua vez impacta o desenvolvimento delas num ciclo contínuo de inter-relações. O espaço é ao mesmo tempo produto e produtor de relações sociais.” (Ramos, 2005, p. 659)

As REMs têm exercido um importante papel nas frestas formadas tanto pela ausência de formação específica para educadores de museus



como pela desvalorização geralmente encontrada dos educadores dentro das equipes das instituições museológicas. Assim, têm constituído espaços de fortalecimento destes profissionais, de aprendizado, de reconhecimento das boas práticas, de busca da qualidade em seu fazer profissional.

Nos últimos meses uma das ações mais presentes nas diversas redes é o engajamento na construção do PNEM, o Programa Nacional de Educação Museal, que está em fase de elaboração, que irá incorporar o resultado das discussões do documento preliminar. O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), ao procurar os educadores em museus para discutir o PNEM, já sabia onde encontrá-los, convidando as REMs para articular a discussão da PNEM. Quer dizer, não houvesse outra conquista ou avanço motivado pela existência destas redes, elas já se justificariam por serem este símbolo de organização civil em torno de um tema de extrema atualidade e relevância, que é a educação em museus. Tal importância é realçada pela recente criação de um curso de especialização em Educação Museal, com um ano e três meses de duração.

Outro dado importante sobre o estado da arte da educação patrimonial no Brasil é que dentro do Programa Mais Educação, do Ministério da Educação, mais de 6000 escolas aderiram à temática proposta pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que seria incluir atividades de educação patrimonial em seu currículo. Este texto não deixa de ser também um convite a todos para uma sensibilização em torno do binômio educação e patrimônio, e para participar e deixar-se enredar nas REMs.

## **Agradecimento**

Meu sincero agradecimento aos colegas de rede que fazem com que elas existam e persistam e, especialmente, aos que contribuíram com informações para a construção deste texto: Eliene Magalhães, Aterlane Martins, Thalita Lorrany dos Santos, Márcia Vargas, Cláudia Feijó, Lucienne Figueiredo e Fernanda Castro.

## **Notas**

- [1] 1) Gestão e configuração do campo museológico,  
2) Democratização e acesso aos bens culturais,

- 3) Formação e capacitação de recursos humanos,
- 4) Informatização de museus,
- 5) Modernização de infra-estruturas museológicas,
- 6) Financiamento e fomento para museus
- 7) Aquisição e gerenciamento de acervos museológicos (Brasil, 2009)

[2] Consciência funcional é uma programa criado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo que tem inspirado iniciativas semelhantes em outros museus e estudos acadêmicos (por exemplo, Figurelli, 2012). “Voltado à formação continuada e à integração dos funcionários da Pinacoteca, este programa é voltado prioritariamente aos profissionais do atendimento ao público (atendentes e recepcionistas), à equipe de manutenção e aos prestadores de serviço (equipes de segurança e limpeza). Organizado em vários módulos e atividades, o programa começa por apresentar as atividades técnicas do museu e avança para discutir questões relacionadas à recepção de público, ao patrimônio e à função social do museu. Além disso, organiza visitas educativas às exposições temporárias da Pinacoteca para os funcionários, produz materiais informativos sobre elas e promove formações técnicas e experimentações plásticas.” (Pinacoteca, s. d.)

[3] Na versão do texto apresentada no II CIEP registrei ainda não ter conhecimento de nenhum REM no Norte do país. Não havendo tempo para reformular todo o texto e incluir um trecho para a publicação sobre a REM-Pará, de que acabei de ser informada, gostaria de indicar aqui a referência para maiores informações: <https://www.facebook.com/rempara>

[4] Disponível online em <http://pnem.museus.gov.br>.

[5] Gestão 2010/2011: Tony Willian Boita (Coordenação Geral), Ana Paula Landim de Carvalho (Secretaria Geral), Washington Fernando de Souza (Coordenação de Comunicação) e Manuelina Maria Duarte Cândido (Coordenação de Estudos e Articulação).

Para a gestão 2011/2012: Aluane de Sá da Silva (Coordenação Geral), Daniela Barra Soares (Secretaria Geral), Hítalo Ferreira Montefusco (Coordenação de Comunicação) e Rosaura Vargas das Virgens (Coordenação de Estudos e Articulação). Com alteração do Estatuto, ficou estabelecida a indicação de pelo menos, um suplente, sendo eleita Cristina Luiza Dália Paragó Musmanno.

Gestão 2012/2013: Vânia Dolores Estevam de Oliveira (Coordenação Geral), Josiane Kunzler (Secretaria Geral), Sâmella Magalhães (Coordenação de Comunicação), Karly Pedatela Desidério (Suplente). Esta gestão não teve Coordenação de Estudo e Articulação.

Gestão 2013/2014: Josiane Kunzler (Coordenação Geral), Lorena Mello Martins (Secretaria Geral), Maria de Fátima da Silva (Coordenação de Comunicação), Luzia Antônia de Paula da Silva (Coordenação de Estudos e Articulação), Darlen Priscila Santana Rodrigues (Suplente 1), Thalita Lorrany dos Santos (Suplente 2).

Gestão 2014/2015: Girlene Chagas Bulhões (Coordenação Geral), Andressa Silva Lopes Cherem (Secretaria Geral), Darlen Priscila Santana Rodrigues (Coordenação de Comunicação), Rosycleia Moura de Oliveira (Coordenação de Estudos e Articulação), Clarice Abadia da Silva (Suplente).

[6] II Seminário: “Educação, Museus e Ciências” de 15 a 17 de março de 2011, III Seminário “Museus e Memória Escolar” de 13 a 17 de março de 2012, IV Seminário “Educação, Museus e Cidades” de 02 a 05 de abril de 2013, V Seminário da REM-Goiás “Museu, Sociedade e Meio Ambiente”, de 18 a 21 de março de 2014.

[7] Casa de Dona Yayá, no bairro do Bexiga, São Paulo capital.

## **Bibliografia**

BERTOTTO, Márcia Regina. Análise das políticas públicas para museus no Rio Grande do Sul – um estudo de sua eficácia no desenvolvimento das instituições gaúchas. Porto Alegre: PUC-RS, 2007. (Dissertação de mestrado).

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EDUSP, Zouk, 2003.

CAMACHO, Clara Frayão. “O modelo da Rede Portuguesa de Museus e algumas questões em torno das redes de museus” In: Actas do I Encontro de Museus do Douro. Vila Real (Portugal): s. ed., 2007. Disponível online em [http://www.museudodouro.pt/exposicao\\_virtual/pdf/clara\\_camacho.pdf](http://www.museudodouro.pt/exposicao_virtual/pdf/clara_camacho.pdf), acesso em 08 de outubro de 2014.

CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. Gestão do patrimônio museológico: as redes de museus. São Paulo: USP – Escola de Comunicações e Artes, 2008. (Tese de Doutorado)

CRISTINA, Lana. “Pesquisa do IPEA faz diagnóstico dos obstáculos para acesso à cultura no Brasil”. In: Jornal Intercom, Ano 6, no. 172 - 22 de novembro de 2010. Disponível online em [http://portalintercom.org.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1143:destaques-pesquisa-do-ipea-faz-diagnostico-dos-obstaculos-para-acesso-a-cultura-no-brasil&catid=175&Itemid=105](http://portalintercom.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1143:destaques-pesquisa-do-ipea-faz-diagnostico-dos-obstaculos-para-acesso-a-cultura-no-brasil&catid=175&Itemid=105) acesso em 07 de outubro de 2014.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Sistemas e redes de museus: políticas para a gestão de acervos. In: CADERNOS Tramas da Memória, 2011. Memorial da Assembleia Legislativa do Ceará Deputado Pontes Neto; Instituto de Pesquisas sobre o Desenvolvimento do Estado do Ceará, n. 1 (maio 2011). Fortaleza: INESP, 2011. p. 103-113.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. “Diagnóstico museológico: abordagens e práticas no Museu da Imagem e do Som do Ceará”. In: Cadernos do CEOM, 31. Chapecó (SC): Unochapecó, 2010. p. 69- 102.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; BOITA, Tony. “A Rede de Edu-

cadores em Museus de Goiás”. In: Anais do 20º CONFAEB – Congresso da Federação dos Arte Educadores do Brasil - Desafios e Possibilidades Contemporâneas. Goiânia: FAEB, 2010.

FIGURELLI, Gabriela Ramos. O público esquecido pelo Serviço Educativo: estudo de caso sobre um programa educativo direcionado aos funcionários de museu. Lisboa: ULHT, 2012. (Cadernos de Sociomuseologia, 44)

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. Conceitos-chave de Museologia. São Paulo: ICOM-BR, 2013.

MIZUKAMI, Luiz Fernando. Redes e sistemas de museus: um estudo a partir do Sistema Estadual de Museus de São Paulo. São Paulo: Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, 2014. (Dissertação de mestrado)

NASCIMENTO Júnior, José do; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). Política Nacional de Museus. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. Disponível online in: [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica\\_nacional\\_museus.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf). Acesso em 30/09/2014.

PINACOTECA do Estado. Programas desenvolvidos: Consciência Funcional. Disponível online em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=590&c=1051&s=0&friendly=consciencia-funcional> acesso em 09 de outubro de 2014.

RAMOS, Frederico Roman. “Cartografias Sociais como Instrumentos de Gestão Social: a tecnologia a serviço da inclusão social”. In: Revista de Administração Pública, vol. 39, n. 3, maio-jun 2005. p. 655-669. Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas. Disponível online em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=241021498008> acesso em 10 de outubro de 2014.

REDE de Educadores em Museus de Goiás [REM-Goiás]. “Submissão de Trabalhos - II Seminário REM-Goiás”. In: Blog REM-Goiás. Goiânia, 18 de janeiro de 2011. Disponível online em <http://remgoias.blogspot.fr/2011/01/submissao-de-trabalhos-ii-seminario-rem.html>. Acesso em 12 de outubro de 2014.

REDE Paulista de Educação Patrimonial, s. d.. Disponível online em <http://repep.fflch.usp.br>, acesso em 13 de outubro de 2014.

SECRETARIA de Articulação Institucional, Coordenadoria Geral de Relações Federativas e Sociedade. Grupo de Trabalho 1 - Arquitetura e Marco Legal do Sistema Nacional de Cultura. Proposta de Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura. Brasília,

MINC: 2009. Disponível online in: [http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2009/07/SNC\\_DOCUMENTO\\_APROVADO\\_CNPC\\_27AGO2009.pdf](http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2009/07/SNC_DOCUMENTO_APROVADO_CNPC_27AGO2009.pdf). Acesso em 01/12/2009.

### *Blogs das REMs por região*

- Nordeste

Rede de Educadores em Museus do Ceará REM-CE (REM-CE) <http://rem-ce.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores em Museus da Paraíba (REM-PB) <http://remparaiba.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores em Museus e Instituições Culturais (REMIc) <http://remic-pe.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores em Museus da Bahia (REM/BA) <http://rem-bahia.blogspot.com.br/>

- Centro-Oeste

Rede de Educadores em Museus de Goiás (REM-Goiás) <http://remgoias.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores em Museus e Patrimônio de Mato Grosso (REMP-MT) <https://www.facebook.com/rempmtcuiaba>

Rede de Educadores em Museus e Instituições Culturais do Distrito Federal (REMIC-DF) <http://remic-df.blogspot.com.br/>

- Sul

Rede de Educadores em Museus do Rio Grande do Sul (REM-RS) <http://remrgs.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores em Museus de Santa Catarina (REM/SC) <http://remsc.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores em Museus de Sergipe (REM-SE) <http://rem-sergipe.blogspot.com.br/>

- Sudeste

Rede de Educadores em Museus do Rio de Janeiro (REM/RJ) <http://remrj.blogspot.com.br/>

Rede de Educadores de Museus Instituições Culturais, Museus - Casas e Casas Históricas do Estado de São Paulo (REM-SP) <http://remsp.blogspot.com.br/>

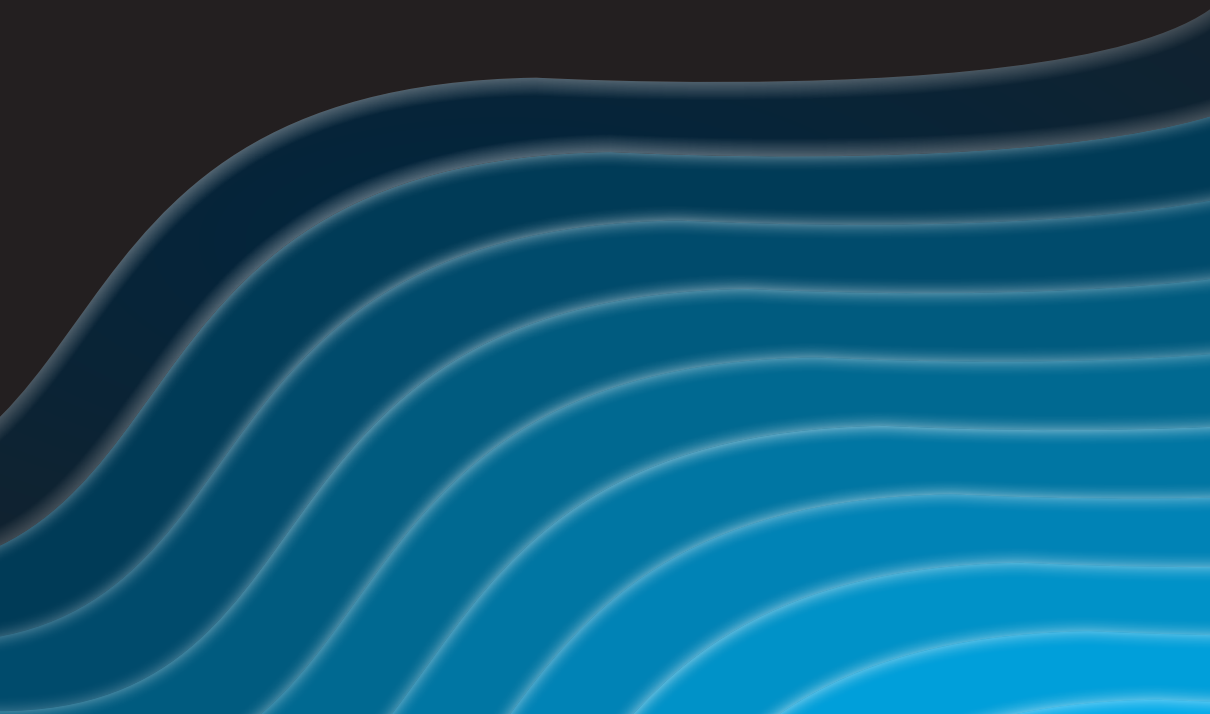
- Norte

Rede de Educadores em Museus do Pará – não possui blog, mas Facebook <https://www.facebook.com/rempara>

# Memorias caminadas: tránsitos y trayectorias colaborativas entre los observatorios de lo patrimoniable en Colombia

Francisco Cabanzo

Socio fundador de POCS association, Msc en planificación urbana y territorial, PhD en Arte y Pensamiento, docente de la Facultad Artes Universidad Antonio Nariño.



## Resumen

A partir del 2013, se desarrollan una serie de contactos y colaboraciones entre los artistas Francisco Cabanzo y Lilian Amaral que llevan a vincular la experiencia de Cabanzo, en POCS association de Barcelona y el evento 24 horas una línea en la ciudad, con una iniciativa de Lilian Amaral, en el marco de la 31a Bienal de São Paulo - "o que é patrimônio para você?" , vinculando una serie de universidades e instituciones culturales en tres países, Brasil, Colombia y España. De allí nace la convocatoria del 2014 de los juegos urbanos de arte efímero, además de la activación de la Red Iberoamericana de Observatorios de lo Patrimoniable, con la participación de varios artistas y asociaciones en São Paulo, Bogotá y Sant Joan de Mediona. El artículo se centra en presentar los antecedentes del evento 24hs..., y las intervenciones de los participantes de la red en Colombia.

## Palavras clave

Arte efímero, arte urbano, arte colaborativo, conocimiento empírico y lúdico, patrimonio, educación patrimonial, hábitat popular, hábitat ancestral contemporáneo.



## El juego

La magia de bajar a la calle, cuando éramos niños residía en esa especie de emoción, de ansiedad alegre y burbujeante que se sentía cuando, convocados por un lugar vacío, un andén, una callejuela, una plazoleta o un prado verde, un árbol o una quebrada... Un pacto común (nunca escrito), nos juntaba sin cita previa para revivir ese momento antes experimentado, nos hacía sentir miembros de algo que no tenía nombre. Allí, y solo allí, podíamos vivir aquello que nos era prohibido en casa, en la escuela. Allí y solo allí era real ser profundamente lo que queríamos ser, aunque fuera solo fantasía, aunque fuera solo durante un juego. Solo necesitábamos que otros acudieran al encuentro y la magia obraba... No quisiera imaginar la terrible realidad de la infancia sin esa magia, si no hubiésemos tenido ese espacio cómplice de la calle. No quisiera ni imaginar un solo segundo la realidad concreta de la existencia humana, sin la posibilidad de salir y entrar en ella, después de haber tomado bocanadas frescas de fantasía, de arte y juego.

La magia de Internet está en permitirnos ser vecinos de lugares lejanos y al tiempo permitirnos alejar de lugares próximos de los cuales nos sentimos ajenos. La red ha permitido al Comandante Marcos desarrollar un art-cionismo político que lo convirtió en un ícono, otorgándole una solidaridad planetaria que nadie hubiese imaginado pudiera obtener una “pinche” comunidad marginal de heroicos indígenas de Chiapas, superando los muros de poder de terratenientes mestizos y blancos. Algo sin precedentes en las estrategias de luchas políticas ancestrales latinoamericanas. De la misma forma desde 1995, *ParkFiction – Collective Constructions of Desire*, un grupo de artistas de Hamburgo, le otorgó visibilidad y solidaridad mundial a un vecindario de prostitutas y gays de un muelle degradado en el barrio popular de St Pauli. Así se defendió un pedazo de ciudad contra especuladores e inversores inmobiliarios. De la misma forma la plataforma *Salvem Cabanhal* actúa aún en la ciudad de Valencia defendiendo un barrio de pescadores contra las multinacionales de la hotelería y el turismo oficial. De la misma forma que el colectivo interdisciplinario Ala Plástica viene trabajando con comunidades ancestrales en la cuenca del Río de la Plata en Argentina.

**juego / joc / gioco / jogo / game (to play)**

**juego:** *Cualquier actividad a la que se dedican niños o adultos por entretenimiento o para ejercitar la mente, el cuerpo: (jugar, a la bolsa) jugar, (jugar a la lotería) jugar, (intervenir) jugar. (un juego, una carta o ficha, bienes o dinero, despreocuparse)*

**jugar:** *(entretenerse, divertirse) acción de jugar, (un juego con reglas) jugar. (juegos de azar) jugar. (burlarse) Juegos (de mesa, te salón, de sociedad, de balón, de roll, olímpicos,*

*Cast. “jugar” jugar sucio, jugar fuerte, jugar limpio, Jugar con - los sentimientos)*

*Cat. jugar amb (burlarse de) jugarla a algú ((jugársela a alguien), què'thi jugues (davanta a un fet dubtós)*

*It. fare – (giovare, tornare utile), fare il doppio – (servire ai suoi scopi), dersi – di (beffarlo, prenderlo in giro)*

*Ptgues. jogar (jugar, tirar) joga fora (sacar, tirar fuera), sinónimo (brincar, brinquedo, brincadeira)*

*Eng. play (jugar) play games (jugar “juegos”), gamble (juegos de azar, especular), play around (perder tiempo), play along (seguirle el juego, jugar con alguien), pay down (quitar importancia)*

**Expresiones del juego:** *Jugársela a alguien, Jugársela el todo por el todo, se juega, se la juega, no juegues, no te la juegues, juegas? que juegas? a que juegas? que te juegas? Juégatela, juega...*

Lo mágico de vivir un juego glo-local en red, compartir la experiencia de bajar al callejón de mi barrio y conectar un grupo de vecinos con comunidades cómplices lejanas, está en ese placer profundo de encontrar otros caminantes que recorren el mismo sendero en lugares lejanos que no vemos, ni tocamos, como los que tenemos cerca, pero que se conectan y solidarizan en el mapa virtual del Internet, uniendo nuestro universo de sentido contra las lógicas de la aculturación y la normalización del universalismo globalizante.

“El conjunto de las relaciones entre los lugares, por el modo como los conocemos (o los imaginamos) y por cómo los valoramos, constituye en la mente de cada uno de nosotros una especie de mapa del mundo. Cada sujeto es en efecto portador de un mapa mental del mundo que le permite orientarse en las relaciones con los lugares y con los

otros sujetos y, a través de las representaciones, estar mentalmente en relación con otros lugares y sujetos distantes” (Signorelli citado por Giglia, p. 14, 2012)

### ***El juego presencia efímera, resonancia profunda***

Desde la infancia jugar tiene esa condición mágica compartida con el arte, de romper la unidad, el control y el dominio de sentido que desde el racionalismo plantea poseer la realidad. Esa virtud mágica-trascendental les permite al juego y al arte crear espacios alternos donde “jugar” abre la caja de pandora y permite que suceda “de todo”, lo inesperado, lo deseado. Permite que hable “lo callado”. Y además esa ausencia de predominio de lo previsible y lo determinado se hace de una manera en la que predomina el ejercicio del placer, el goce y la emoción. Arte y juego son por excelencia los cultores de aquello que los humanos llaman en el reino de su existencia inmaterial, virtual o trascendental, la “fantasía”. Lo importante de todo ese arsenal de posibilidades del arte y el juego permite (como en la fábula) afrontar temas profundos e insondables del espíritu, la conciencia, los sueños o pesadillas, las rabias y temores, alegrías e ilusiones, y lo logra alejándose de las utopías ideológicas, concebidas como constructo intelectual y como proyecto político y se convierte en vivencia: en realidad alterna, en posibilidad. Subvierte así la realidad en forma creativa y lúdica, esa realidad alterna se convierte en experiencia y tiñe de su sustrato inmaterial esa realidad material donde sucede, tiñendo con posibilidad toda concreción transformándola.

El haber decidido definir el espacio creativo ideado por POCS “24 horas una línea en la ciudad” como “juegos de arte efímero urbano” tuvo sus orígenes en un debate construido por los mismos miembros de la asociación coherentemente con los objetivos de ese espacio ideado como lugar para interactuar y conocerse como artistas, superando los espacios tradicionales pensados para comercializar, socializar y divulgar (muestras, obras públicas y privadas, colecciones); para competir, concursar por un “primado” (salones, concursos); aprender e intercambiar experiencias (simposios, festivales, workshops, laboratorios). Evita mostrar un producto acabado, una “obra” terminada, pero además al hacerlo en público, en el “espacio urbano”, tiene otras implicaciones que superan la propia comunidad artística y constituyen otra alternativa lúdica para el sistema del arte.

*“No se puede simular la libertad”.* Ritkrit Tirabanija

Situar el juego como lugar para conocerse entre sí, e interactuar en un modo fugaz o efímero, apunta hacia una concepción del arte participativo, colaborativo y des-materializador. Esta definición de “juegos, sintonizaba en su actitud creativa a los participantes para afrontar temas muy profundos y serios desde la dimensión lúdica. Las reglas son diseñadas primero que todo para permitir que inicialmente los miembros de POCS y sus invitados pudieran conocer-se, interactuar entre si e identificar-se por medio de esas experiencias: cercanías, paralelos, sinergias, distancias o conflictos, sirven para definir desde allí unas posibles colaboraciones, diálogos, contrapuntos o enfrentamientos entre las respectivas “prácticas y procesos artísticos”. Las reglas del juego que se han fijado favorecen la configuración de acciones y procesos de pensamiento EN arte, EN espacio público. Hablando del *Homo Ludens*, como diría Francesco Careri, arquitecto del colectivo Stalker de Roma. En relación a los valores del patrimonio en el territorio, de la cultura, la memoria y la identidad, esa noción de “ciudad lúdica”, esa que inventa sus propias reglas del uso del tiempo y el espacio, esa carnalesca y popular, aquella que celebra el acto de vivir la calle, de recorrerla a largo y ancho, de señalarla con grafitis o con la sola presencia colectiva en “parches”, con el ir de “marcha”, esa se opone a la ciudad burguesa (y monárquica) de la paradas y plazas vacías y vigiladas, del coleccionismo y del museo aislado, del monumento elevado (Careri, pg 74, 2006). Ritkrit Tirabanija, artista argentino realiza asados, campings y picnics, armado de rompecabezas e invita con amigos en los museos, invita grafiteros a intervenir las paredes diáfanas subvirtiendo la lógica occidental que sacraliza y aleja el arte de la gente. Es manifestación de la oposición entre poder y deseo, pasión y control, entre pautas y juegos, situaciones y diligencias, entre vigilar la calle y vivir la calle...

*“Los nuevos poderes tienden hacia un complejo de actividad humana que se sitúa más allá de la utilidad: los tiempos disponibles, los juegos superiores.*

*Contrariamente a cuanto penaban los funcionalistas, la cultura se encuentra allá donde termina lo útil.” (Alberts Armando, Constant, Oudejans, Première Proclamation de la Section Hollandaise, de l’I.S., ivi. Citado en Careri, p. 78, 2006)*

Las acciones efímeras reducen el peso del resultado, de la obra, y ponen el acento en los procesos. Desde la sensibilización, la concepción de las primeras ideas, el debate y la definición de los recursos los medios y lenguajes necesarios para su producción hasta su acción colaborativa. Favorecen la cristalización de diferentes intencionalidades, estimulan la interacción del lugar y sus pobladores, visitantes o transeúntes fortuitos. Pone el acento en el proceso y las modalidades de interacción-diálogo en el contexto y por ende amplifican testimonios, capturan huellas, capturan el proceso que tiende a diluirse, a desaparecer. Por ello la idea de repetir los juegos tiene una conexión con la pedagogía de lo patrimoniable en la medida que no se obra por egocentrismo apropiándose del espacio público con una obra monumental y arrogante que se impone pretendiendo eternidad (supremacía, hegemonismo). Por el contrario, aquí se trata de densificar el sentido de los lugares mediante la densificación de rastros que activan la memoria de lo vivido. Se suman, se juxtaponen. Se comparten, celebran y perpetúan como práctica cultural, por la potencia del eco.

### ***Juegos en red, de los temas de la exploración individual al tema común de lo patrimoniable***

Antes hablábamos de los antecedentes que inspiraron los juegos de arte efímero urbano: 24 horas... No sobra decir que esa iniciativa de “barrio” iniciada en el Barrio Gótico del centro histórico de Barcelona en el 2003, ya en la segunda edición se internacionalizó. Siendo la mayoría de los integrantes de POCS gente venida de otros países, rápidamente la organización del colectivo fue interpelada por artistas que nos pidieron realizar los juegos simultáneamente en otras ciudades. Procurando mantener el espíritu inicial, las reglas en clave participativa y relacional, colaborativa, alrededor de las líneas de POCS, se convocaron participantes de una red de países en contacto por medio de plataformas virtuales, interfaces de multimedia e Internet.

Las exploraciones, acciones o procesos compartidos en red, son entendidos como formas artísticas de pensamiento. Debatidos en la praxis artística, en la experiencia compartida, como prácticas artísticas con un enfoque constructivista, abierto, adaptativo y mutante, superan las lógicas formales y funcionalistas que han colonizado otros paradigmas como el ambiental<sup>1</sup>. Se huye de esas lógicas racionales y funcionalistas,

de ingeniería social que pretenden explicar, manipular, arreglar, rehabilitar, ordenar o sanar las heridas o tensiones urbanas, sino jugar con ellas, darles un lugar y un tiempo para cristalizar y desaparecer de nuevo en el juego informe, lúbrico, sombrío y tectónico. Tensiones, contradicciones, fobias, pasiones y pesadillas transitan y dejan permear de lo “innombrable”, por profanar el orden imperante. El re-ordenamiento inmaterial aún sin nombre, de carácter efímero emerge, toca los sentidos, rasga esa superficie quieta y gris de lo cotidiano. Deja una huella fugaz en algunos lugares de la ciudad, permite vivirlo e impregna de él los sentidos, irrumpe, toma forma artística y dialoga en el espacio del juego, emociona y fluye. Deja huellas capaces de aguzar y tocar mediante los sentidos emociones, resuena en la inmaterialidad de las conciencias. Sucede en un espacio alterno donde constituye realidades paralelas, puebla de posibilidad lugares y realidades concretas.

### ***Arte urbana, colaborativa, participativa, activista***

Es a veces con temor como vemos el arte ser domesticado y traicionado pretendiendo genere prácticas terapéuticas con finalidades de control social. Rehabilita, medie, asociado a métodos higiénicos propios de las ciencias médicas y las ingenierías sociales. Desde el arte plantean una re-ingeniería, una pacificación y una normalización, una pedagogía, universalizantes que reviertan el carácter utópico, aleatorio e inesperado de los procesos sociales y se pide entonces que los procesos artísticos colaboren a mantener el *Statu-quo* manteniendo los sistemas hegemónicos cuando el arte históricamente ha hecho justo lo contrario.

Los juegos concebidos como para la complicidad dan forma, voz, dinámica y aliento a aquello que Liliana Fracasso llama “lugares inquietos”<sup>2</sup>, con el único fin de perpetuar esas prácticas liberatorias como alternativa a las pautas y las prácticas urbanas dominantes aquellas de tradición monárquica monumental o burguesa coleccionista. Nos cimentamos en la ideación de los juegos, a partir de la experimentación individual o colectiva. Facilitamos diferentes formas de integración e intercambio entre diversos lenguajes y disciplinas artísticas y entre los ciudadanos, los habitantes, transeúntes, paseantes, vagabundos...<sup>3</sup> Iniciativas como esta pretenden “rastrear” (dejar rastros), de acciones-pensamientos cristalizándolos mediante formas de manipulación sonora, relacional, procesual plástica o visual, caracterizadas por su condición

efímera. Esa inquietud permite cristalizar, dejar vestigios en la persona que lo vive y se lo lleva consigo, transformándose en obra-trayecto, subraya esa condición de resonancia, eco de lo efímero más allá del objeto como relación experiencial de vivir y sentir, de emocionarse, de ser transformadores y transformarnos como sujetos, como colectivos, como sociedad. Y lo hace mediante una acción estética compartida que es completada en una dimensión inmaterial, de valores, de sentimientos y cosmologías fundamentadoras. Magma, capaz de preñar, de generar nuevas realidades en la medida en que cambia nuestra forma de vivir y transformar realidades concretas.

### ***De lo sensible y lo fantástico a lo concreto, aunque fugaz***

La fase de taller colectivo se centra en la necesidad de establecer mecanismos apropiados de intercambio y trabajo que no estén validadas solamente por los cánones del quehacer científico, de análisis, síntesis, enfocados a explicar y resolver problemas, porque se conjuga con procesos de pensamiento de otro orden como la analogía, la metáfora, el contrapunto, la alegoría. Este cambio de paradigma es necesario ya que manipular la realidad plantea al artista tocarla con su fantasía, impregnar de materialidad virtual su esencia manipulando soluciones técnicas, organizativas, procedimentales, de la realidad pero mediante procesos de *poiesis*. Por otra parte la calle como taller lo llevan a plantear como articular su intención estética a un tejido social-ecológico, intervenir tomando en cuenta dinámicas y procesos urbanos y territoriales. Urdir su acción al tejido de sistemas que cruzan entre diversos planos sutiles y sensibles, manejados por los hilos de la sociedad o de las cadenas tróficas. Fluyen energías, materias y cosas, personas y organizaciones, transitan especialistas y profanos, instituciones y asociaciones, intenciones y posiciones. Interactúa en congruencias y choques, solidaridades y confabulaciones, rigideces o elasticidades, permanencias o fugacidades. Actúa mientras se concretan y nutren sus procesos creativos de esa alquimia permitiendo que su arte las manipule y las reconfigure.

El artista manifiesta o encubre su intención, establece acuerdos. Asume códigos y expectativas comunes y particulares, “se la juega”. Asume reglas como posibles, recibe el beneplácito o actúa en la alegalidad, permite la irrupción de lo distinto e inesperado (creativo).



Realiza su acción en medio del *fluir* de la actividad urbana. A unos artistas interesa validar, hacer reconocible y protagonista su proceso. Otros reivindican su condición de alteridad y anonimato, tejen en anonimato, asumen el valor de la invisibilidad, de sentirse “masa”. Sublimación y densificación del trueque de inter-subjetividades. Fantasía y memoria, utopía y resistencia sin-nombre aparece en medio del flujo inesperado de reconfiguraciones continuas del hábitat. Independientemente de los protagonismos o anonimatos, se trata de establecer un marco común de tiempo (*24 horas, de un mismo calendario*), espacio (*una línea*), un transcurso, una sucesión de puntos, un flujo, y luego desembocar juntos en un conjunto (*de ciudades*). Compartir temas, intenciones, formas y prácticas que derivan para luego coincidir en un medio y unos soportes virtuales. Sentir, visualizar, recorrer aún a distancia (*en red*), las intervenciones en un espacio común (*el espacio público*). Rastros, testimonios o huellas que permitirán después que sean objeto de un proceso de crítica, debate y sustentación, reformulación y contextualización colectiva.

El artista se encuentra enfrascado en su proceso personal de creación, tejido a diversos planos de lo social, constituye paulatinamente una intensificación de sensaciones estéticas, de experiencias estéticas compartidas, que si bien comienzan por suceder en un plano inmaterial y subjetivo individual, terminan por adherir y contaminar las dimensiones físicas e inmatrimales de lo social, tornándose en nuevas realidades compartidas y vividas colectivamente. Contaminaciones y diálogos, intersubjetividades, transferencias, apropiaciones, interpretaciones o construcciones de sentido y de realidad, de sensibilidad, son de ida y vuelta. De manera que lo social se percibe, adhiere en la sensibilidad del artista y toma forma, aún antes de que la misma sociedad se dé cuenta. Esos tránsitos y trámites superan los marcos y definiciones del universo artístico constituyen la dimensión estética que socialmente se teje.

### ***El juego, la realidad y el territorio***

El juego como espacio alterno plantea dos ideas del lugar. Lugar como pensamiento e intención (argumentar, discutir-obrar en la mente) formas e ideas. Lugar de la acción (manipular, modificar, alterar, intervenir), como concreción parcial y efimera de esas posibilidades que

habitan el pensamiento. El artista conjuga ambas en configuraciones concretas. Se conjugan ámbos lugares en un proceso, no en un objeto. Obra-trayecto, obra-proceso, en el juego. Alterando la realidad, alterando la mirada. Allí se configura de múltiples formas ese umbral entre el yo y el otro entre el yo y nosotros. Lo privado frente a lo público. Pensemos entonces en todas las posibilidades de las preposiciones que conjugan el verbo del pensar-actuar arte en la ciudad. Retomando un debate tan en boga en estos días, desde donde se plantea un universo infinito de posibilidades entre práctica artística y la producción del pensamiento artístico.

PENSAMIENT-,ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, hasta, para, por, según, sin, sobre y traz-ARTE.

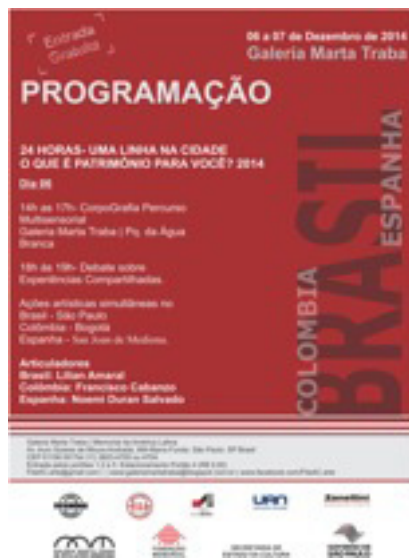
Esa misma conjunción preposicional del artista-ciudad, retomando la línea imaginaria entre lugares y tiempos pautados, umbral entre un lugar y el yo y el otro yo que es el otro, encuentra su espacio de acción y pensamiento. En los zaguanes, porticados, arcadas, alamedas, callejones, puentes, aleros, columnatas, alfeizeres, quicios, plazas, esquinas, recodos, callejuelas, aceras, andenes, postes, tapias... Es decir, en los espesores, entre los intersticios, las hoquedades y meandros, los vericuetos y ámbitos lúbricos y fluidos. Lugares en tránsito, liminales. Yuxtaposición entre una cosa y la otra y ninguna de ellas a la vez, ambiguos. La línea física o imaginaria que viene repitiéndose desde hace algunos años, "densifica", satura, re-significa formas y patrones de apropiación del espacio en el tiempo. Contraponiéndose a la visión normatizada de un espacio cada vez más controlado e higiénico configurado prevenir cualquier tipo de alteración del orden, control que fomenta temor y desconfianza, anulando la capacidad poética de la ciudad como inventora de nuevos imaginarios y nuevas concreciones. Frente al normalizador, el poético plantea un espacio impregnando de discursos e intenciones mudas, inundando ese espacio de nuevas posibles significaciones de sentido. Construye, por saturación progresiva de experiencias, nuevas concepciones alejadas de las formas tradicionales e institucionalizadas. Densifica la memoria del lugar desde una nueva condición: la del espacio urbano como lugar lúdico.



Fuente: Archivo Lillian Amaral

Imagen 1. Flyer educativo, Lillian Amaral, 31a Bienal de São Paulo, 2015

Conscientes de las diferencias, de las particularidades que asumen las acepciones de conceptos como arte contemporáneo y memoria o patrimonio en contextos post-coloniales, mestizos y globalizados como los de las ciudades latinoamericanas, la red de jugadores se concretiza, sin estar institucionalizada, gracias a una serie de colaboraciones y complicidades tejidas,<sup>4</sup> por Amaral en ocasión de su participación en la *31a Bienal de São Paulo – como ler coisas que não existem*, con su educativo “o que é patrimônio para você?” del proyecto “*Bienal com as comunidades*”.<sup>5</sup> Teniendo clara esa fragilidad de la institucionalidad en la gestión del arte y del patrimonio, por los vaivenes políticos, la dificultad de producir el trabajo investigativo-creativo en artes en Latinoamérica, un lugar donde “todo lo sólido desvanece en el aire”, Amaral y Cabanzo aprovechan la vitalidad de la producción cultural informal de las comunidades y su interacción colaborativa con artistas y asociaciones, y conectando con la academia, ella configura unas agendas cruzadas y simultáneas que logran hacer converger esfuerzos y acciones para lograr una mayor sinergia y resonancia, y a la vez posibilitando un intercambio de experiencias y un cruce de acciones.



Imágenes 2, 3 . carteles y flyers promocionales de 24 horas, en Sao Paulo, FILAAC y CALEIDOS en Bogotá y Sant Joan de Mediona.

El sistema del arte, de la cultura y del patrimonio, de tradición occidental tiene particulares matices y condiciones muy distintas que ameritan una inversión de estrategias y posicionamientos en términos de curaduría. Más que por medio de estrategias y programas de financiación oficial trabajan, de abajo hacia arriba, con base en las tácticas del trabajo solidario y la acción colaborativa, una serie de experiencias puntuales y locales que se vienen dando en varios países y que podrían potenciarse y fortalecerse. Por lo menos unos podrían enterarse de las

Fuente: Archivo Lillian Amaral.

acciones y pensamientos de otros y nutrirse mutuamente en sus trayectorias. Es necesario indagar, confutar esa experiencia no con el discurso del arte, ni la académica, sino con las existencias de los paseantes, de los habitantes. Tejer pensamientos e intuiciones con las que categorías de valores no oficiales ni reconocidas “patrimoniales”. Categorías de nuevos valores en tránsito, resisten a pesar de los embates de la globalización. Prácticas de artistas y comunidades marginales o periféricas al sistema global del arte emergen como algo que debe ser replicado, repetido y conservado, guardado y entregado a generaciones futuras como heredad y como un espíritu identitario compartidos, pero no en una concepción fosilizante que pretende momificar, embalsamar y hacer el arte algo eterno. Más bien con una concepción de valor-en-tránsito, fruto de una acción colectiva de percibir, sensibilizar y hacer conciencia de algo que se comparte, se vive, se hereda y se ajusta en una acción creativa de resistencia-adaptativa. Memoria y creación más allá de una acción educativa o pedagógica, memoria experiencial.

El trabajo de los observatorios consiste entonces mediante eventos como 24hs, en constituir espacios que sean cómplices a las acciones y configuraciones de determinadas prácticas y sistemas “patrimoniales” o en proceso de ser validadas, apropiadas y reconocibles como tal.

“Tapo remacho!, no juego más!”

Basta que quienes lo juegan digan así y en el acto todos los presupuestos que sostenían ese espacio alterno dejan de existir, caen y se diluyen en la nada, desaparecen. La realidad alterna se rompe y vuelve a reinar la realidad concreta. Nos agrada pensar en el juego como un flujo intermitente y discontinuo, un devenir impredecible de formas y sentidos, un eco, una resonancia ancestral que se renueva de significados y experiencias factibles de perpetuarse solo mediante el ejercicio de la memoria y la celebración de la diferencia por mutuo acuerdo. Por afecto y deseo. Por placer y solidaridad.



Imágenes 4, 5 . logos de 24hs... (Heiler Torres) y ¿qué es patrimonio para usted?  
(Adaptación del logo de Lilian Amaral), 2014.

### ***Caminar, recorrer como práctica artística, la obra-trayecto, valores en tránsito***

Caminar es una práctica ancestral contemporánea que construye lugar. El cronista español Guerrero, durante la conquista española, habla de la práctica Muisca de “hacer tierra” recorriendo los cerros orientales pasando por todos los picos y lagunas sagradas, en un recorrido que se realizaba en la noche. En el norte de Méjico, los Raraimuri “la gente que corre” realizan unas carreras nocturnas pateando una pelota de madera entre acantilados y riscos de la Sierra Tarahumara. El dramaturgo y escritor Antonin Artaud lanza el manifiesto del Teatro de la Crueldad, luego de viajar a la Sierra y conocer ese pueblo ancestral de la cultura del peyote. En el 2006 el video-artista Francisco Cabanzo y el cineasta Federico Lanchares acompañan al poeta Cheyenne Lance Henson quien deja un rastro de poemas de su imaginario ancestral contemporáneo, durante un viaje por el camino del peyote “*Peyote-road*”. Desde Oklahoma hasta Nararachi, en donde estuvo Artaud en la Sierra. El año pasado, el 2014, fue propuesta la declaratoria de patrimonio de la humanidad a la Red de Caminos Incas que conectaban Bogotá con Santiago de Chile desde épocas prehispanicas.

En los sesentas del siglo pasado, el escritor argentino Julio Cortazar junto con la fotógrafa y su compañera Carol Dunlop, construyen un libro “Los autonautas de la cosmopista” con el testimonio de un recorrido, un viaje por autopistas de Francia con reglas precisas como: no dejar nunca la vía, salvo en estaciones o bahías, hoteles de carretera y el camper donde viajaban.<sup>6</sup> En los noventa el sociólogo “Sardino” Gómez en tiempos del Alcalde Mockus instituyó unas salidas o recorridos nocturnos colectivos a pie por los barrios populares de Bogotá y zonas de tráfico

ilícito como “El Cartucho”. El colectivo *Stalker/Observatorio Nómade*, de Italia, promueve el caminar como práctica artística, generando paisaje mediante el simple acto de caminar el territorio. Instituye así la figura del *walkskaper*. En la ciudad de Paranapiacaba, la artista-curadora Lilian Amaral, mediante una práctica artística similar a la de Sol LeWitt, toma los espacios para carteles de las paradas de autobús para colocar frases e historias de la vida cotidiana que reflejan el pasado histórico de la ciudad que habita la memoria colectiva no escrita ni en libros ni preservada en colecciones formando un museo a cielo abierto, *Museu Aberto* que luego logra institucionalizar.

*“los lugares virtuales se están multiplicando y lo que ocurre en ellos no es menos importante, con frecuencia es más importante que lo que ocurre en los lugares reales, y no solo para los participantes directos sino a veces para los distintos colectivos, incluso de millones de personas.”* (Signorelli citado por Giglia, p. 15, 2012)

Signorelli, citado por Giglia, plantea cómo la contemporaneidad somete los sujetos a una alta movilidad. En Colombia, esa movilidad forzada constituye uno de los mayores exodos contemporáneos, más de 6'000,000 de desplazados por violencia. Ese fenómeno debe ser visto simultáneamente a la conurbación, el crecimiento desbordado de las ciudades y la migración multiétnica y cultural generando grandes procesos de desarraigo y alienación. La identidad perdida y recobrada, la pérdida o mudanza de costumbres y valores, el mestizaje y la adaptación continúa son factores que han marcado por más decincuenta años las comunidades de barrios populares y comunidades ancestrales contemporáneas, generando un fuerte des-re-ordenamiento de sus hábitats.

Una práctica bastante difusa de trabajos artísticos ligados al tránsito, al caminar, vivir el desplazamiento conjuga la obra con el espacio y el tiempo (Careri, 2006). Emerge la obra-trayecto como una forma artística que prevé el valor estético de la acción casi en su paroxismo performático como la mera acción de andar. La huella, el rastro de la mella en la existencia humana. Cúmulo de sensaciones, emociones y situaciones de aquel peregrinar, vagabundear. Forastero, paseante, transeúnte, viajero, peatón, deambulante, que transcurre su existencia en el acto mismo de moverse del nacimiento al más allá.



*“La antigua palabra «bauen», con la cual tiene que ver «bin», contesta: «ich bin» (yo soy), «du bist» quiere decir: yo habito tu habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el «Baum», el habitar”.* (Heidegger Martin, 2014)

Las cartografías artísticas de Lilian Amaral,<sup>7</sup> conciben la experiencia de elaborar mapas como experiencia en el territorio, basada en la capacidad de leer e interpretar realidades sociales por medio de las prácticas artísticas, culturales y educativas. El trabajo incorpora la experiencia artística, la investigativa y corporal por medio de los sentidos y la percepción, la observación y el diálogo. Habla por eso de un “mapeo abierto”, flexible, una experiencia física y sensorial que genera mapas de olores, sabores, texturas, pero también de estados de ánimo, del espíritu, de las emociones y de la memoria individual y colectiva.<sup>8</sup> Éste proceso de unir arte y territorio con memoria y patrimonio, teje un importante conubio que visibiliza aspectos subterráneos de los valores que se sumergen por razones políticas, sociales, ideológicas o económicas pero sobretodo por razones estéticas. La estética es la expresión y la vivencia de los valores de una cultura, el trabajo que se viene tejiendo por medio de la red apunta a influir sobre aquello que Signorelli define como el orden cultural del mundo.

La marginalidad en relación a la producción cultural de la corriente principal hegemónica, influye en los procesos de visibilidad-invisibilidad y las dinámicas del mercado del arte y la cultura, afectando las periferias del sistema globalizado. El documental recientemente producido *“Searching for Sugar Man”*, narra la vida de Sixto Rodríguez, medio indígena, medio chicano. Perdido en la invisibilidad de la gleba popular de una ciudad industrial americana deprimida, no logra ventas y desaparece viviendo de rebusque. En realidad, sin saberlo dio grandes dividendos a Mowtown Records vendiendo miles de discos en África. Re-descubierto pudo tener fama y dinero, pero huyendo a los valores contemporáneos vuelve a Detroit. Allí conduce una vida anónima y humilde, vive como “todero” criando sus hijas. Su obra influyó en los procesos de lucha contra el *Apartheid*.<sup>9</sup>

### ***Nuevas prácticas participativas: arte espacio y ciudadanía***

Existe en Colombia, por iniciativa del estado desde el 2006,<sup>10</sup> una red de defensa de la sociedad civil para la preservación del patri-

monio que se centra sobre el uso de instrumentos legales y políticos de denuncia, movilización y planificación.<sup>11</sup> La idea de constituir los Observatorios del Patrimonio o mejor de lo “patrimoniable” es una estrategia que posee una connotación estética y lúdica relacionada directamente con la producción de arte contemporáneo y con la educación patrimonial informal, de carácter colaborativo que permita visibilizar la producción cultural y estética de esos contextos del hábitat popular o ancestral contemporáneo que no reciben reconocimiento y sufren los embates de especulación inmobiliaria, prejuicios y aculturación, migración forzada y gentrificación que los ponen en peligro. En ocasión del 24Hs 2014 – que es patrimonio para usted se congregan ocho observatorios.<sup>12</sup>

Por otra parte, el arte está siendo una componente importante en el desarrollo de proyectos con carácter social, urbanístico y territorial.<sup>13</sup> Por ello dichas disciplinas son cada vez más una componente importante en la formación específica de artistas e investigadores en arte.<sup>14</sup> Esta reciprocidad entre aspectos sociales, espaciales y creativos exalta el creciente interés por el carácter participativo de los proyectos que tienden a combinar diferentes tipos de conocimiento para impulsar nuevas prácticas y dinámicas de actuación.

El interés por el arte radica esencialmente en el hecho que éste tiene capacidad de producir imágenes y narrativas que se articulan con las intervenciones en espacios específicos y que dan lugar a la composición de objetos, documentos o discursos. El arte puede ser una actividad vinculada a la comunidad y al contexto específico, por consiguiente es posible pensar en ella como un factor que facilita las transformaciones sociales, desencadena actividades creativas a través de las cuales es posible activar la innovación de las prácticas urbanas y territoriales. En los proyectos caracterizados por la reciprocidad entre aspectos sociales, espaciales y creativos la participación se basa esencialmente en los movimientos sociales que se caracterizan por una fuerte visibilidad a través de la conquista de los espacios públicos, una estrecha comunicación en red (potenciada por la utilización de Internet) que posibilita relacionar las actuaciones locales con las dinámicas globales.

*“Transitar entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pela arte que incide em dinâmicas sociais,*

*prática contemporânea derivada da arte pública e suas recentes hibridizações, como “novo gênero de arte pública”, “arte contextual”, “estética relacional”, entre outras reconfigurações.*

*Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de comunicação, apropriação e pertencimento. Objetiva-se investigar os modos de fazer artísticos compartilhados em rede, os processos de transformação no território deles decorrentes e implicações políticas no tecido social.” (Lilian Amaral, Interterritorialidades, pp. 129-130, 2011)*

Los mismos principios orientan hacia una ruptura de las separaciones entre creación e investigación o entre curaduría y producción, entre público y espectador, entre gestores y productores, es al menos lo que se extrae de los planteamientos de Amaral en su trabajo “Transductores Pedagogías colectivas y políticas espaciales”.<sup>15</sup> De la misma manera que pareciera ser que lo efímero se instala de manera decisiva en la formación profesional de arquitectos, urbanistas, artistas y curadores tal y como se aprecia en la oferta académica de nuevos programas de posgrado.<sup>16</sup>

### **Intervenciones, trayectorias colaborativas. Convocatoria 2014, evento 24 horas una línea en la ciudad – ¿qué es patrimonio para usted? / Colombia.**

El trabajo tiene antecedentes y unos hechos posteriores. En los años noventa, la maestra en artes Rita Hinojosa y el arquitecto Luis Fernando Molina habían desarrollado el trabajo “memoria alfarera” y publicado algunos artículos con resultados; la Corporación comunitaria “Raíces” realiza un trabajo de historia social (Chaparro, 1997)<sup>17</sup>; en 2013 Rubén Guerrero, con estudiantes del TCA-1 Observatorio de lo Patrimoniable Pardo Rubio – O.P.R. – UAN, dirigidos por Francisco Cabanzo, realizan entrevistas y trabajo de campo de cartografías colaborativas; en 2013 en un encuentro en Fortaleza (Brasil) se concertó una agenda entre Francisco Cabanzo – UAN y Lilian Amaral - UFG para activar la red de Observatorios del Patrimonio o de lo “Patrimoniable”.<sup>18</sup>

En 2014, Liliana Fracasso realiza un recorrido análogo con estudiantes del Básico Común (UAN), con la idea de construir una Guía de

servicios y comercio del barrio. En 2014 estudiantes del básico común como colectivo DeMARCHA <sup>19</sup> junto con los artistas curadores Heiler Torres, Orlando Salgado, Luis Salcedo, Leonor Moncada, Francisco Cabanzo, realizan la exposición “Colección de arte contemporáneo Pardo Rubio – Cerro del Cable” invitados por el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá – MAC. La muestra en clave surrealista/realismo mágico, cuentan la historia de un jardín de plantas medicinales que un morador del barrio, cuida desde hace 25 años en un sitio frente a su casa, un no-lugar, un recodo de la calle que los traficantes habían convertido en una “olla” o lugar de expendio de drogas.



Imagen 6 – Gráfica Heiler Torres, fotografía - colectivo DeMARCHA, Flyer de la exposición “Colección de arte contemporáneo Pardo Rubio – Cerro del Cable”, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá - MAC, 2014.

“Desde 1946 don Euclides, ha dedicado su vida a la construcción de una colección de arte contemporáneo, resaltando momentos trascendentes en su particular historia. Siendo propietario de la agencia de “viajes oníricos” que le ha permitido viajar a la bienal de Venecia, el museo del Louvre y del Prado, el Metropolitan Museum of Art, entre otros, reconociendo así piezas artísticas que relacionó a sus experiencias vividas. Como el momento en que luchó contra una tormenta de arena en el desierto del Kalahari, como también cuando que escaló el monte Everest en donde perdió una pierna, obligándolo a usar una prótesis que nolo eximió de ganar la vuelta a Colombia en dos ocasiones, una de ellas junto al jardinerito- Lucho Herrera, con quien compartieron su participación en aquel tour de France con sus Campos Euclíseos, junto a los verdes prados de Boyacá.” <sup>20</sup>

Gráfica Heiler Torres, fotografía. Fuente: Colectivo DeMARCHA. Fuente: Archivo Básico Común, UAN, 2014.

## Hábitat popular – Barrio Pardo Rubio



7 - Cesar Cuellar, 8 - Leonor Moncada, 9 - Liliana Fracasso. Fuente: Archivo POCS.

Imágenes 7, 8, 9 – recorrido grafiti - señalación punto, estencil, cartografía ubicación punto - fichas. 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.

La acción **CARRERA DE LA MEMORIA PARDO RUBIO (CARTOGRAFÍA / ACCIÓN LÚDICA)**, de Francisco Cabanzo y Liliana Fracasso (POCS), se realizó con la colaboración de Luis Guerrero y Rubén Guerrero y la producción de artistas y arquitectos en formación (Básico y TCA-1 Pardo Rubio – UAN, 2014-2)<sup>21</sup>, asimismo con la participación de miembros, de la Escuela de Fútbol dirigida por los Guerrero, acompañados por sus padres. Consistió en una acción lúdica de cartografía artística en el barrio Pardo Rubio de Bogotá. El objetivo era, por una parte, activar procesos de socialización de la memoria colectiva, en un diálogo de saberes entre los niños de la escuela, sus familias y el guía líder y los habitantes que desde hace más de veinte años viven en el barrio.

*“Acción de cartografías caminadas para niño, apropiación de lugares y sendas, pasando por lugares de la memoria guiados por Rubén, habitante e instructor de la escuela de futbol / picnic con los padres y acompañantes, intercambios entre memorias privadas y memorias colectivas: historia de barrio, historia de barro.”* Francisco Cabanzo. 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.

Por otra parte, el objetivo era jugar a reconocer/reconocer-se, en un ejercicio de construcción colectiva de la identidad “territorial” y “narrativa”: tiendas y tenderos, oficios y negocios, historias de logros y desafíos, de espacios delimitados y construidos progresivamente, poco a

poco; lugares de la cotidianidad del barrio y de la excepcionalidad de cada historia de vida de sus habitantes.

*“Construcción colaborativa de un juego-guía para los pobladores y visitantes del barrio que recoja los testimonios de los oficios y los comercios, los cuentos y las caras de los artesanos, los comerciantes, los obreros que han construido y dado vida al barrio. Un juego de pistas que cruza, caras, lugares y cuentos, que recoge indicios y descubre no solamente el espacio vivido sino también el espacio vivo del Pardo Rubio. Liliana Fracasso. 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.*

A partir de las dos experiencias, el recorrido y el mapa, Cabanzo y Fracasso, plantean y diseñan en una acción coordinada de juego-cartografía-guía que podría desarrollarse y repetirse en el futuro, para seguir tejiendo relaciones entre lugares, historia y narradores. El día del evento (8 diciembre 2014), la dinámica de recorrido fue afectada por mal tiempo, tratándose de una actividad con menores y siendo el terreno escarpado y resbaladizo, parte del recorrido se anuló (el recorrido en el bosque).

No obstante, pudo desarrollarse sin inconvenientes la *“acción grafitera”*, basada en la preparación de unos estenciles para imprimir grafitis y camisetas identificativas. Todos los participantes vistieron una camiseta, estampada en el espacio abierto, durante la acción colectiva. Con los mismos estenciles los participantes fueron dejando rastros gráficos, a lo largo del recorrido, dejando así unos mensajes alusivos al significado de la acción colectiva.

La primera parte del juego, *“el recorrido”*, fue guiado por Luis Guerrero desde la carrera 7a, subiendo por el cerro del Cable, adentrándose en el tejido del barrio. Luis comparte sus recuerdos y experiencias de la niñez vivida en el barrio. El barrio de barro con calles en tierra, habla de la Hacienda Barro Colorado, de los chircales, los socavones de la mina de carbón, la tarabita y el cable, las areneras y canteras. El bosque, la recogida y venta de eucalipto medicinal, la venta de musgo y flores silvestres para pesebres en navidad. El agua, las quebradas, los pozos y nacederos, los lavaderos colectivos en las piedras de la quebrada Las Delicias, el acueducto, los canales de drenaje, los baños y paseos infantiles, el agua que bajaba y era reco-

gida en baldes y llevada a las casas a lomo de burro, la ropa lavada llevada en carretillas por niños. Los juegos y el campo de fútbol “Del Zapatico”. La llegada de las universidades y los negocios abiertos por moradores. Los puentes y quioscos construidos por la Policía Montada (guardabosques).

En la segunda fase del juego, “*el mapa*” - producido sobre tela por los artistas y erquitectos en formación, y colgado a modo de mural, en una pared del campo El Zapatico- los participantes en el recorrido, animados por Luis y Ruben, localizan los puntos visitados y unos fragmentos de las historias narradas por los tenderos del barrio: lugares, personajes y cuentos que conforman el juego en el mapa y materialmente el kit de juego (puntos en el mapa, preguntas, fichas de respuestas).

El jugador coge al azar, una de las fichas de “*adivinanza*” preparadas y asociadas a unas respuestas colocadas en tres canastas de colores diferentes dependiendo del temas (comercio, hitos, equipamientos): se trata de fichas ilustradas que representan con dibujos los lugares: tiendas (comercio y servicios terciarios) o puntos de referencia (equipamientos, infraestructuras, hitos).<sup>22</sup> Luego, el jugador busca la respuesta en las fichas de los lugares. Uno de los organizadores les da “*la pista*” correspondiente para ayudarle a identificar el “*dónde*”. Finalmente, el jugador, con “*su equipo*”, reconoce y recuerda el lugar, sitúa la correspondencia en el mapa, y cuenta a todos los demás participantes las historias que le han narrado o que ya conocía por haber vivido la experiencia en ese lugar.



Imágen 10 – errabundeo



En la obra- trayecto, **CARTA DE ERRABUNDEO (CARTOGRAFÍAS / DERIVAS)**, el artista Mauricio Prada realiza una deriva, es también expresión de la práctica artística de caminar, deambular. Este trabajo tiene antecedentes en otros trabajos propios y guiados por el artista que transcurren ya sea en la dimensión del espacio cotidiano, como también en la dimensión del viaje. El diálogo, la nota, el pensamiento, la fotografía, el mapa son medios que constituyen las bitácoras o cuadernos de viaje en las que se registran las situaciones vividas en el trayecto.

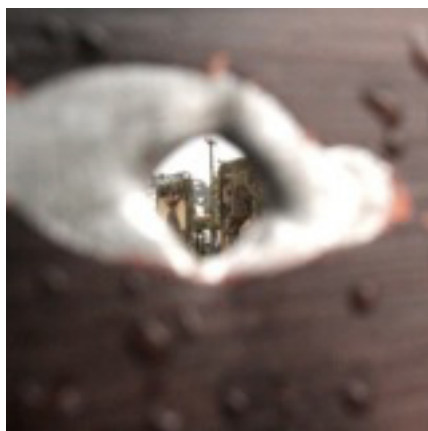
*“Las calles están para ir las carreteras para seguir, no importa la distancia el kilometraje es tan relativo como el tiempo que se mide sólo desde el reloj, la ciudad tiende sus telones como en el teatro, la escenografía a veces cambia mientras la obra continua, el asfalto es un perfume fuerte y en ocasiones empalagoso, la cotidianidad es el marco donde se desenvuelve el sencillo acto de andar. La propuesta consiste en realizar un plano cartográfico entre las tiendas pertenecientes a mis recorridos habituales en la localidad de Chapinero y que conducen al Barrio Pardo Rubio. En esta deriva iré registrando informaciones que dicta el azar de lo cotidiano para ser enviadas cada hora durante el tiempo estipulado del evento través de la red a un destinatario imaginario, una vez finalizados los 24 registros a manera de arqueografía se constituirá la carta personal de mi errabundeo por la localidad aportando desde los planteamientos de una microhistoria un acercamiento a la realidad cotidiana del barrio”*  
Mauricio Prada, 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.



Imagen 11 – semillas / semillas objetos, acción lúdica.

En la obra **VIAS Y RUTAS - MAPA SEMILLAS / SEMILLAS OBJETOS (CARTOGRAFÍA / ACCIÓN LÚDICA)** de Sergio Moreno, se realizan recorridos por senderos del barrio y se construye una instalación-marcación con elementos de luz, se realiza registros y se organizan juegos en la llamada “noche de las velitas” el día de la Virgen. Es una obra de landart-site specific la cual, partiendo de la sensibilización acerca de las semillas que cayendo de los árboles de eucalipto y arrastradas por la lluvia y el viento marcan todo el trayecto de fisuras, sinuosidades, cavidades, recorridos formados por los drenajes y escalones, rampas y superficies de caminos, escaleras y senderos que bajan las faldas de la cordillera Oriental atravesando el barrio. El artista invita niños para realizar con ellos una acción nocturna que se superpone al ritual tradicional de forma distinta. Prepara unos frascos fosforescentes. Los niños regándolos por el piso construyen un mapa luminoso. Se recurre al registro fotográfico para captar obras de carácter abstracto en un mapa lumínico.

### ***Hábitat popular – Barrio Minuto de Dios***



Imágen 12 - Flyer del artista, intervención del muro de lata.

En **MINUTO DE SILENCIO (INSTALACIÓN)**, un acto de voyeurismo a la xxx del artista Iván Cano (habitante del barrio), genera un dialogo con obras del artista Abelardo Parra Jiménez (Colombia, 1954). El diálogo involucra los transeúntes fortuitos, propiciado por

la intervención de perforación de un muro de cerramiento de obra construido hace años en la Plaza de Banderas (centro religioso) del barrio popular Minuto de Dios. La acción desencadena una denuncia sobre cómo la actual Parroquia ha destruido y escondido tras un muro de olvido los símbolos de la arquitectura auto-construida (tugurizada por el embate de la Universidad y víctima de especulación), la escultura popular (encerrada y degradada), el templo abierto (demolido y arrasado) traicionando los valores de la comunidad promovidos por el padre Herreros fundador del barrio.

*“Vivo aquí desde hace más de 50 años, y recuerdo con nostalgia a muchos amigos y amigas de mi infancia y adolescencia, pero de manera muy especial me acuerdo de un gran amigo de todos nosotros, que nos inició en la fe y la esperanza, se llamaba “Templo”.*

*El señor Progreso lo destruyó.*

*También recuerdo con gran agrado a dos amigas inseparables, con las cuales pasábamos mañanas, tardes y noches enteras, eran: Plaza de Banderas, y Fuente Luminosa.*

*El Señor Progreso las destruyó*

*Había otra amiga que nos asombraba con su inagotable sabiduría, La Biblioteca.*

*El Señor Progreso la destruyó.*

*Otro entrañable amigo, con el que compartimos noches de diversión y nos mostró su mejores obras, cargadas de historia y reflexión, era el T.N.P. (Teatro Nuevo, Popular)*

*El Señor Progreso lo destruyó.*

*Y como no recordar esa gran amiga, que siempre estuvo dispuesta a estar con nosotros en diferentes actividades, jugábamos futbol, béisbol, elevábamos cometa lanzábamos disco, etc. La Cancha.*

*El Señor Progreso la destruyó.*

*Nuestro amigo el club.*

*El Señor Progreso lo destruyó.*

*Y como si fuera poco, mis padres, El Señor Amor y La Señora Verdad están desaparecidos desde hace mucho tiempo.”*

Iván Cano, 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.



Imágen 13 – graffias en el jardín de esculturas.

En **ESCULTURAS INERMES, (PERFORMANCE / ACCIÓN LÚDICA)** de Leonor Moncada, es una acción realizada en el Barrio Minuto de Dios, en clave surrealista, empleando la técnica de la escritura automática, interviniendo el contexto de la Plaza de Banderas del barrio Minuto de Dios. La artista recorre el “jardín de esculturas” de la colección del espacio público del MAC, con tizas escribe sobre el suelo al frente de las esculturas e invita a paseantes ocasionales a construir también sus “fichas” museográficas en clave de realismo mágico. Otros paseantes podrán leerlas o continuar el juego mientras el tiempo, los pasos y la lluvia irán borrando las palabras.

*“Esculturas situadas en un espacio, esculturas abandonadas, esculturas solitarias, realizadas por alguien y vistas por muchos o por nadie. Obras visibles e invisibles. Esculturas no entendidas, esculturas no vividas, no miradas, no leídas.*

*Acercamiento a ellas, reconocerlas como parte de mi ser, como parte del otro, como parte de mi entorno, del entorno para poder vivirlas, leerlas, apropiarlas. Apropiación del espacio que ocupan ellas, contar mis historias a través de la lectura de ellas, escribir mis historias acerca de ellas.*

*Miro una, la rodeo, la observo por todos los lados, cerca, muy cerca, me alejo, vuelvo y la miro...la leo, me dice cosas y las escribo. El espacio: mi papel, la tiza: mi lápiz, la lluvia: mi borrador.*

*Invito al otro, me ayuda a escribir historias, las esculturas ya son mías, son de él, son de ella. Se convierten en esculturas vivas, sentidas, son parte de alguien, son parte del grupo, son parte de la comunidad. Esculturas compartidas, leídas y acompañadas.*

*Un juego ideado para intervenir con “fichas surrealistas” a modo de cuento y escritura automática lleva a reinterpretar en clave lúdica la colección de arte público (colección de esculturas – plaza MAC de Bogotá) en el minuto de Dios.*

*...del minuto”*

Leonor Moncada. 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.

### **Hábitat popular - Las Cruces (Centro Histórico)**



Imagen 14 – “toma”

Jhonny A. Baez. Fuente: Archivo Yenny Ortiz.

**La “TOMA CULTURAL” UNA ESTRATEGIA DE APROPIACION DEL ESPACIO** La vinculación entre las personas y los lugares. Barrio Las Cruces-Bogotá, de la arquitecta, urbanista y moradora del barrio Yenny Ortiz & SPIN BREAKERS, LATIN FURY, 95 ARTE CALLEJERO.

*“Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción’. A lo largo de nuestras vidas, llegamos a sentir un apego a aquellos lugares con los que interactuamos, como la esquina de la Cuadra, la tienda de enfrente, el parque, etc., dándole así una identidad social, un significado simbólico*

*a estos sitios. Y sin pensarlo, sin previa planificación se va generando una construcción social del Espacio Público, donde la exclusión o la inclusión de otras personas y grupos es otro componente importante para generar este tipo de vínculos con el entorno. Pues las acciones sobre este, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su “huella”, desde este punto de vista; ‘La acción transformación es prioritaria en estadios vitales tempranos como la juventud, mientras que en la vejez prepondera la identificación simbólica. Otro tanto ocurre en función del tipo de espacio, ya que en el privado es más posible la transformación, mientras que en el público suele ser más habitual la identificación’” (Pol Enric, 1996, 2002a).*

Una acción performática de diálogos y registros, combinada con performance de raperos y bailarines urbanos, entrevistas realizadas (a boca de jarro) con la gente en la calle... De la “toma” del espacio público del barrio emergen valores y nociones de lo “patrimoniable” que destacan las costumbres, las competencias y habilidades de sus moradores. Valores y herencias a preservar, muy distintas de las que se esperaría de pobladores del centro histórico, plagado de monumentos y ejemplos de bellísima arquitectura vernácula del período colonial y republicano. De ello se deduce que la gente identifica que “el patrimonio somos nosotros”.

*“Teniendo esto en cuenta, se realiza en el Barrio de Las Cruces “La 1ra Toma Cultural”, con el fin de generar esa construcción social-urbana por medio del tejido social entre los habitantes, donde el espacio se convierte en ese factor de estabilidad de la identidad, por otro lado la apropiación del espacio es otra forma de entender cómo se van generando esos vínculos entre personas y lugares de diferentes formas, lo que facilita la participación en el propio entorno. Esta propuesta surge de la necesidad de crear esos vínculos entre niños, jóvenes, adultos y ciertos lugares del Barrio que son estigmatizados por los mismos habitantes, lugares que son ajenos a ese apego y a ser objeto de ese sentido de pertenencia, concepto que se pretende generar con esta Toma Cultural, se realizó un recorrido en diferentes sectores del barrio, donde cada parada era causada por una actuación a cargo de grupos diferentes entre escuelas de Break Dance, Hip Hop y Danzas típicas Colombianas, a lo largo de este recorrido se iban vinculando los habitantes del*

*barrio haciendo parte de esta Toma Cultural y creando vínculos no solo con los lugares, sino que también creando tejido social con las diferentes culturas urbanas que participaron y apoyaron esta iniciativa.” Yenny Ortiz, 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.*

Las **CARTOGRAFIAS ENTRE EL MUSEO DE LO INVISIBLE Y EL MAC, PUNTOS DISTANTES (CARTOGRAFÍAS ARTÍSTICAS / PERFORMANCE)**, de los artistas Heiler Torres y Orlando Salgado se sitúa en el más puro estilo de la deriva y la expresión de la obra-trayecto. El trabajo es una apropiación artística de la movilidad motorizada que implica ritmos y velocidades que alteran la percepción y el ritmo de la experiencia del tránsito por la ciudad. En lugar de trabajar sobre puntos de la línea durante 24 horas, ellos deciden habitar la línea misma, el recorrido que une físicamente El Pardo Rubio con el Minuto de Dios, dos barrios populares de la ciudad, uno en los Cerros Orientales y otro a las puertas de la ciudad en vecindad de los meandros del Río Bogotá en plena Sabana.

“En el proyecto el dispositivo del desplazamiento es activado para unir los puntos acordados, se realizarán videos y fotografías, haciendo algunas marcas-señas para ubicar en el plano cartográfico. Se emplearán dos motociclistas y dos motos.” Heiler Torres & Orlando Salgado, 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.



Imagen 15– fotogramas del video.



La acción sonora **BEAT LOCALIZADO (PERFORMANCE / PAISAJES SONOROS)**, del músico y baterista del grupo Revolver Plateado, Rodrigo Díaz, en colaboración con los raperos CESCRO, ENLACE, BATAJILLA y TRESEQUIS, (Las Cruces); LEONA DE BABYLON (Pardo Rubio). Se realiza con el objetivo de registrar el ambiente de las diferentes localidades. Se graba un “beat” un tema rítmico con solo de batería acústica y se superpone con la improvisación de raperos pertenecientes a estas localidades, los artistas cantarán bajo un mismo beat, misma temática pero diferente locación, diversa temática, diverso *flow*.

*“Nuestro trabajo audiovisual “Patrimonio Sonoro” dentro del proyecto 24 Horas se muestra como una consideración de los productos estéticos sonoros locales y sus implicaciones en la construcción de unas formas peculiares de pensamiento, las cuales son pertinentes al proceso de formación del ciudadano artista activo o pasivo. Esta experiencia nos muestra que dichas expresiones sonoras hacen parte de las narrativas y prospectivas con que se gesta la noción de identidad y en torno a esta noción de identidad se organiza por apego o transgresión la actividad entera del artista. Uno de los grandes objetivos que logramos gracias a estas actividades fue el promover la adquisición de elementos conceptuales y valorativos asociados a la reflexión y la acción sobre patrimonio sonoro e identidad que permiten al receptor hacer la fundamentación de sus preferencias al respecto.”* Rodrigo Díaz. 24hs... qué es patrimonio para usted?, 2014.

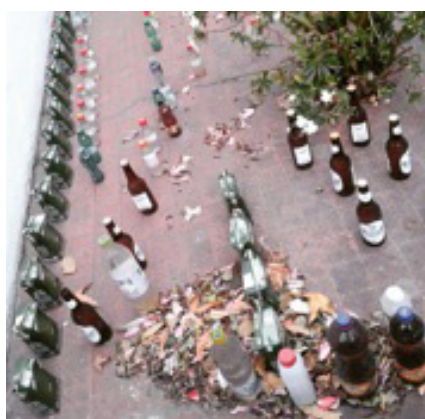


Imagen 16 – landart-pop.

Es una acción producida para generar una pieza multimedia, un video a ser colgado en la red, se plantea una especie de alineación entre dos puntos de la línea de las 24 horas... El nexa, la conexión se realiza en forma sonora empleando un BEAT de batería, sobre el cual los raperos de ambos barrios improvisan sus performances musicales.

### ***Hábitat popular – Facatativá***



Imagen 17 – rueda de la palabra, Rafael Uribe U.

El trabajo **EFIMERO POPULAR (LANDART / DOCUMENTAL)** de Francisco Cabanzo y Leonor Moncada es un ejercicio de registro y memoria de acciones efímeras cotidianas cumplidas por un habitante de la población de Facatativá. Se trata de establecer cómo las transacciones entre privado/público – el hecho que un “*Drapaire*”, un recolector compulsivo, un esteta de la ebriedad deja en su *landart-pop* las huellas de su pasión por ordenar un mundo personal en la fachada y el antejardín de su casa popular produce una re-significación del espacio cotidiano realizado por un pensionado de la ciudad de Facatativá.

“Una compañera del doctorado en Arte y pensamiento, Ciao Lin, trabajaba una tesis sobre la «poesía ebria», un estilo literario ancestral-

mente cultivado en Viet Nam, de donde ella es originaria. El Maestro Ramón Arola, profesor de mitología clásica del mismo doctorado en Barcelona, impartió una clase magistral sobre los ritos y el mito de Baco en la cultura romana. La hizo en estado de embriaguez y nos regaló uno de los momentos más profundos y trascendentales de todo el curso. En Colombia es frecuente el uso de estados alterados de conciencia para acceder a estadios superiores del conocimiento por parte de taitas, pajes, curacas, mamos, médicos tradicionales, empleando «plantas de conocimiento»: yajé, yopo, coca, cacao sabanero, tabaco... Todos ellos contribuyen a reequilibrar un universo que los demás en estado de sobriedad logramos desajustar” Francisco Cabanzo, 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.

### ***Hábitat ancestral contemporáneo – Rafael Uribe Uribe / Sibundoy***



Imagen 18 – imágenes video / cerámica.

El *landart* huella de la acción **“RUEDA DE LA PALABRA”** del artista y “taita Ingano”, Uaua Kallarij Jacanamijoy, alinea dos lugares geográficamente distantes pero cosmológicamente unidos por medio del círculo de la palabra. Realizado con la colaboración de Waskar Jacanamijoy, Nusu Jacanamijoy, Tupac Iuyuy y Pastora Chisoy e Inti Jacanamijoy en el valle Sibundoy del Putumayo, de donde es originario Isidoro (Uaua Kallarij). Mediante los nexos familiares con su pueblo ancestral, configura

una red de acciones artísticas que generan momentos rituales recreando los nexos de la dimensión ritual y cosmológica basada en la noción mitológica, del uso de plantas medicinales, del uso de la lengua, las danzas, los trajes e instrumentos musicales, sahumerios, cantos y oraciones.

No se trata de una representación folclorista, ni de un uso de artesanías ni un espectáculo turístico. Se trata de una experiencia trascendental que nutre la cotidianidad de los migrantes urbanos que hace más de cincuenta años y por dos generaciones viven en el barrio Rafael Uribe U. de Bogotá. Un barrio que comparten con miembros de las etnias Huitoto, Nasa-Kiwe, Pijao y negritudes del Pacífico. Un nicho de diversidad ancestral contemporánea.

### ***Hábitat ancestral contemporáneo – Facatativá***



Imagen 18 – imágenes video / cerámica.

La instalación de Rene Vidal y Uriel Casallas, **CASASPIRITU DEL PATRIMONIO (VIDEOARTE / CERÁMICA - PERFORMANCE)**, es un pretexto para re-ligar los tiempos culturales con los tiempos geológicos. La obra de cerámica *site-specific*, la tierra cocida se junta con la tierra convertida en roca, farallones separadas por el paso de milenios. L objeto sirve de pretexto para interactuar con visitantes del parque y recoger sus impresiones sobre el patrimonio. Acción de valorización / contaminación del paisaje rural del parque arqueológico con elementos

Rafael Castañeda. Fuente: Archivo personal.

plástico-visuales (terracota – video) en los predios del parque. Parque arqueológico sitio de arte rupestre “Las Piedras del Tunjo”, acción performática que conjuga cerámica y videoarte.

*“Casaespiritu del Patrimonio Es una propuesta de escultura móvil o en tránsito de un lugar a otro, llevada al video y la fotografía, construida en cerámica, que como señal o símbolo del espíritu natural del barro, se quiere posar nuevamente en forma de construcción u objeto que denominare “la casa que contiene el espíritu del patrimonio” y con la que se pretende anunciar un tiempo presente, algunos de los sitios escogidos para las fotografías en el parque arqueológico Nacional El Cercado de los Zipas, o comúnmente conocido como las piedras del Tunjo de la ciudad de Facatativá, actúan como planos de fondo y son pasado y presente a la vez , entonces sucede lo mismo que con el retrato, es decir, es una representación fotográfica de un personaje retratado que tiene esta forma a manera de la casaespiritu en la que se conjuga un juego visual entre el presente y el pasado patrimonial. En cuanto a los videos se indago a algunos visitantes y habitantes del parque sobre lo que es patrimonio y quedo en registro su pensar, en el momento de hacer el registro se les invito a cargar la pieza de cerámica como símbolo de portadores de esa casaespiritu del patrimonio, en otras palabras, portadores del pasado, del presente y el futuro del lugar. Teniendo o no conciencia de este”. René Vidal, 24hs... ¿qué es patrimonio para usted?, 2014.*

### **Hábitat ancestral contemporáneo – Zipaquirá / Pueblo Viejo**

La acción **“PUEBLO VIEJO – PARQUE ANCESTRAL” (GRÁFICA PERFORMÁTICA / CARTOGRAFÍAS ARTÍSTICAS)**, de Rafael Castañeda oriundo de Zipaquirá, antecede la performática de la acción, con un trabajo de gráfica que incluye el diseño e impresión de camisetas, volantes y postales. La acción invita a los transeúntes de la ciudad a reflexionar acerca del abandono de la zona arqueológica donde se asentaban los antiguos pobladores Muiscas, el llamado Pueblo Viejo que dio origen a la cultura de la sal y al florecimiento de una economía que trajo desarrollos en comercio, tejidos, orfebrería, ritualidad y ordenamiento del territorio. Todo ese legado parece sepultado por el olvido y Castañeda plantea recuperarlo como proyecto identitario. En su mente existe la idea

de un Museo Difuso, capaz de activar la práctica del caminar como manera de densificar el mapa de afectos que ayuden a recuperar del olvido la memoria de sus ancestros.

## Conclusiones y proyecciones

*“Algunos actores urbanos habitan la ciudad mediante el largo y complicado proceso denominado «autoconstrucción», se instalan en un predio desprovisto de cualquier infraestructura y construyen allí una vivienda que al comienzo es muy precaria y que sólo después de algunas décadas llega a ser terminada.”<sup>23</sup> (Giglia, ibíd. p. 19, 2012.)*

### ***Nuevas categorías de lo patrimoniable en Colombia: el hábitat ancestral contemporáneo y el hábitat popular***

En el contexto latinoamericano, y desde las experiencias presentadas en el evento realizado en el 2014, emerge toda la vitalidad y el testimonio registrado en el hábitat ancestral y el popular. En particular, se refleja la capacidad de adaptación logradas durante más de quinientos años de resistencia cultural. Cosmologías muy diversas, utopías, fantasías y memorias. Todas dialogan y se confrontan en una danza sincrética de expresiones que se apropian de remedos de modernidad, tras más de quinientos años de conflicto intercultural, y de más de cincuenta años de conflicto ideológico armado. Las imágenes, las grabaciones y filmaciones, las acciones e instalaciones reflejan el carácter particular a esos espacios y sus gentes.

Espacios de estéticas, miradas y sensibilidades que poco tienen que ver con los enunciados de la corriente principal del sistema occidental del arte. Por ello las tendencias o líneas identificadas no plantean categorías universales, ni pretenden abarcar categorías generalizables, son solo categorías (ancestral contemporáneo y popular) con algunos rasgos comunes. Sus evidencias plantean preguntas acerca de las posibles similitudes, diálogos, relaciones, con todas las ambigüedades y contradicciones que ellas encarnan. Se trata por lo tanto de distinguir algunas áreas comunes de traslape, conjunción o antítesis del trabajo artístico en el espacio público, áreas o campos en los cuales hemos identificado más que fronteras lugares de confluencia y traslape, son cinco temas conformados como lugares de la experiencia subjetiva del artista

en el mundo y expresiones del tiempo en el cual vive: se trata de las relaciones entre sociedad y naturaleza, los procesos migratorios y de mestizaje, la producción y rehabilitación urbana, los conflictos y movimientos sociales, las relaciones interpersonales.

En Latinoamérica y en Colombia en particular, esa doble condición del artista-ciudadano, recupera esa ambigüedad y subjetividad intrínsecas del pensamiento artístico. Esa ambigüedad es el sustrato de la definición y construcción de los conceptos y valores “patrimoniales” que se nutren desde la condición compartida de los sujetos mestizos, desplazados, ancestrales, populares y contemporáneos. El artista-ciudadano no puede ser, ni se plantea como sujeto funcional solo capaz de acceder a la comprensión o a la construcción de realidades desde la estética colonial que le imponen otros. Por eso no se rige por una óptica racional y funcionalista, objetiva, ellos obran también como el ciudadano-artista desde la plena subjetividad, la acción lúdica. O mejor aún, como parte de un sincretismo complejo se mece entre esos dos extremos, el de la implicación personal casi visceral, emocional y pasional del individuo y aquella reflexiva, objetiva o mecánica ligada a los procesos técnicos o a la operación y manipulación de la realidad. Entre la explicación racional y la dinámica del juego y así teje ambos. De ese sujeto ambiguo que se mece como en un péndulo entre dos extremos nace el hábitat latinoamericano.

## Notas

[1] TUFTS TELI, is a program of the Association of University Leaders for a Sustainable Future (ULSF).

[2] Luoghi inquieti (lugares inquietos)... es el título del libro de la arquitecta, doctora en geografía humana y artista Liliana Fracasso, socia fundadora de POCS de Barcelona y docente en la Accademia Albertina di Belle Arti di Torino y de la UAN de Bogotá. En su libro ese concepto parece indicar que esa categoría espacial contiene una capacidad de aguzar, de generar inestabilidad, una especie de fermento o caldo de cultivo para nuevas configuraciones y formas de apropiación que configuran un lugar de miedo, de sobra y de inquietud que al tiempo son de oportunidad y creación.

[3] En el proyecto pedagógico de artes integradas Passatges, (implementado en Girona, 2003). Se plantea una propuesta pedagógica experimental para realizar la integración de las artes. En ésta iniciativa contribuyen varios miembros de POCS asociación (Lluc Mayol - nuevos medios, Daniel Toso y Francisco Cabanzo - espacio). <http://www.passatges.org>

[4] De esa manera vincula la bienal con su confabulación de curadurías y creación articula la 31a



Bienal de São Paulo – como ver coisas que não existem, el evento 24 horas una línea en la ciudad de POCS, el educativo “O que e patrimonio para voce”, la Feria xxxxx, la muestra Caleidos de la Galería Marta Traba del Memorial de América Latina y en Instagram; el Congreso de Educación Patrimonial, España, Francia, Brasil, el workshop “O que é patrimonio para você?”, la feria latinoamericana FILAAC.

[5] 31A Bienal de São Paulo – como ver coisas que não existem, septiembre 7 – diciembre 7 del 2105, “...que conta com mais de 70 projetos, cerca de cem participantes e 250 obras, 50% delas foram feitas especificamente para o evento.” (Amarante, 2015).

[6] Losonautas de la cosmopista. “El canadiense Tobin Dalrymple, trabaja junto al argentino Poll Pebe Pueyrredón, en el documental Julio & Carol. Los exploradores de la cosmopista, una alusión a Losonautas de la cosmopista, el único libro que el matrimonio escribió a cuatro manos (el penúltimo que Cortázar publicó en vida) y en el que registraron, a su manera, el viaje en camioneta que hicieron durante 33 días para unir París y Marsella. “Ya grabamos siete entrevistas en cuatro países (Francia, Suiza, Canadá y Argentina) y faltan el montaje y las animaciones. Queremos presentar la película en el festival internacional de Toronto, en septiembre”, explica por teléfono desde Montreal, Canadá; el director. Dalrymple ha gastado los ahorros de toda una vida –25 mil dólares– en la financiación de la película y ahora busca financiación colectiva (crowdfunding) en el sitio cortazarmovie.com. El deseo de hacer esta película nació cuando se terminó su historia de amor con la argentina que le enseñó el universo cortazariano.” [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Carol-Dunlop-nina-grande-Cortazar\\_0\\_1083491974.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Carol-Dunlop-nina-grande-Cortazar_0_1083491974.html)

[7] “Cartografías artísticas e territórios poéticos: dispositivo disparador”, de la artista Lilian Amaral, doctora en Artes Visuales de la Universidade de São Paulo (USP), quien dirige el proyecto “Museu Aberto: A Cidade como Museu e o Museu como Prática Artística”, es investigadora del CNPQ, con su investigación post-doctoral, titulada Arqueologia da R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, trabajo vinculado al GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência Arte, Ciência e Tecnologia, coordinando la línea “Arte e Mediacity”. El grupo es coordinado por la profesora Rosangella Leote. En el proyecto que viene realizando en Bara Funda (São Paulo), confluyen otros artistas como Jose Laranjeiras en Bauru (UNESP) y Josep Cerdá (UB) en Barcelona. El primero compañero de cabano en el doctorado Arte y Pensamiento - UB, el segundo docente del doctorado de la UB).

[8] Amaral hace que se interrelacionen prácticas investigativas y artísticas con prácticas educativas y activismo político o artivismo, educativas y museales.

[9] Searching for Sugarman, documental de Malik Bandjelloul, 2012, ganador del Oscar al mejor documental (20013). Narra cómo se descubre y visibiliza al cantautor folk Sixto Rodríguez, descubierto por Clarence Avant de la Motown Records en los 60s. Sus músicas compradas por millones de personas inspiraron la lucha por la liberación en Sudáfrica. <https://www.youtube.com/watch?v=t6bjqdlI7DI>

[10] Se definen conceptos de patrimonio, políticas, instituciones, organismos adscritos, el programa específico, sus líneas de acción, la red del patrimonio y las fuentes de financiación. Ver: Programa de Participación Vigías del Patrimonio. Donde Del Ministerio de Cultura – Dirección de Patrimonio, Defensoría del Pueblo. 2004, ISBN 958-8159-96-2

[11] Dada la cruda realidad de violencia y desagregación social, fruto del conflicto civil que tiene más de cincuenta años, los “Vigías del Patrimonio” (material e inmaterial) fueron concebidos más como un mecanismo de participación ciudadana, y por eso piden a los ciudadanos “vigías” un compromiso para generar espacios de participación y convivencia. (Mincultura – Defensoría del Pueblo, 2004)

[12] Observatorios de Patrimonio – hábitat popular: Barrios Pardo Rubio, Las Cruces, Rafael Uribe U, Minuto de Dios (BOGOTÁ). Observatorios de Patrimonio – hábitat ancestral contemporáneo: Municipio rural de Mocoa-Valle del Sibundoy (Putumayo) / Barrio Rafael Uribe U. (Bogotá), Municipios rurales - Parque Arqueológico Piedras del Tunjo, (Facatativá), Pueblo Viejo (Zipaquirá)

[13] Curso de empleo de lenguajes artísticos en prácticas de acción social en la Fundación Jaume Bofill para la docente del pregrado de Trabajo Social de la Universitat Autònoma de Barcelona - UAB, la Sociòloga Elisabet Tejero. Tejero desarrolla con la colega Laura Torradabella investigaciones sobre trayectorias de vida con el método biográfico. Para la Fundación Jaume Bofill - FJB han desarrollado exposiciones como “Vides al carrer” sobre los sin-techo en la cual POCS fue contratado para curar la producción de la muestra itinerante por distintos municipios del área metropolitana de Barcelona.

[14] Véase la creciente activación de cursos de post-grado y de tercer ciclo en materia de arte, espacio público y regeneración urbana realizadas, por ejemplo, por la Facultad de Bellas Artes de Barcelona o Universidad Politécnica de Valencia, Universidad de Huesca, entre otras.

[15] TRANSDUCTORES es un proyecto cultural que incluye la puesta en marcha de seminarios y talleres de formación, la construcción y exposición de un archivo relacional, el trabajo con agentes locales y la edición de diversas publicaciones. TRANSDUCTORES es un proyecto del Centro José Guerrero de Granada, ideado desde Aulabierta, y coproducido por la Universidad Internacional de Andalucía-UNIAartepensamiento y el Ministerio de Cultura.

[16] Ver el Master en Arquitecturas efímeras <http://www.mastermas.com/masters/master-arquitectura-efimera-446941.html> El Master en Efímeras. De la ETSAM de Madrid, con sus líneas en instalaciones efímeras, sociales y participativas, arquitecturas interactivas. <http://master-arquitectura-efimera.com/> Para arte sonoro ver Master en Arte Sonoro, coordinado por el profesor Josep Cerda, y en específico la línea de cartografías sonoras, <http://www.artesonoro.org/archives/872>

[17] Un producto del proyecto barrial “Memoria barrial, convivencia social e integración juvenil en la parte alta de Chapinero.” Bogotá 1996-97. Trabajo de historiografía social participativa que narra en la voz de los pobladores la vida en los barrios populares de los cerros orientales.

[18] En ocasión del encuentro de Bogotá (2013), Lilian Amaral habla de la idea de una red de

Observatorios del Patrimonio, más tarde en el Seminario de Patrimonio, Fortaleza (2014), habla en cambio del valor de lo “patrimoniable”, como aquello que no ha obtenido un reconocimiento y, por lo tanto la acción de los observatorios desde éste enfoque es justamente la de visibilizar, fomentar su reconocimiento.

[19] Miembros del colectivo DeMARCHA: Angélica M. Fernández, Cristian Alvira, Juan S. Camilo Campo, Karen M. Barón, Lizeth Castro, Manuel D. Urrea, Nicolás Telle, Sandra L. Chindoy, Natalia del P. Gómez.

[20] El día 20 de agosto del 2014, Heiler Torres realiza un laboratorio con el colectivo DeMARCHA sobre “ Técnicas y tácticas de animación”, en un sitio en los Cerros Orientales de Bogotá, denominado Cerro del Cable, en inmediaciones de los “Campuses” de la Universidad Antonio Nariño y del Politécnico de Bogotá. Una zona de borde urbano de Bogotá en el barrio Obrero Pardo Rubio (antigua Hacienda Barro Colorado, luego fábrica artesanal de ladrillos o chircales). Mientras realizaba el ejercicio, invita a Francisco Cabanzo, pues debían superar la barrera del “miedo” y, él los conduce aprovechando los contactos con pobladores del barrio donde trabaja desde el 2013, siguiendo los pasos de la Maesta Rita Hinojosa escritora de la “Memoria Alfarera”. Cabanzo, conductor de un taller de hábitat popular en “Tácticas y Prácticas de interacción y trabajo colaborativo”, y el colectivo DeMARCHA realizan una deriva. Se intenan juntos por el barrio obrero, serpenteando la loma hasta llevarlos a conocer la COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO PARDO RUBIO – CERRO DEL CABLE. A ellos se une Leonor Moncada, en un ejercicio surrealista de “Sensibilización al arte y las vanguardias y su relación promiscua entre periferias y centros del sistema del arte”, les presenta parte de la colección que comienzan a catalogar desde entonces por encargo del propietario, estudiando y registrando sistemáticamente las obras en un trabajo conducido en sus aspectos metodológicos y gráficos por el grafitero y artista gráfico Lucho Salcedo apoyados en su intento por realizar las “Expresiones contemporáneas del POP y el LANDART: Beuys de Capodimonte a Pardo Rubio pasando por Terremoto in Palazzo”. El levantamiento fotográfico queda a cargo del maestro Orlando Salgado, especialista en la “Iteración con la historia del arte”, mientras el levantamiento alfarero queda a cargo del Ceramista Rene Vidal y del escultor Cabanzo de POCS-BCN-BTA, dando inicio así al proceso de “visita-derivada” a la colección que hoy visita éste museo, en veinticuatro horas, una línea en la ciudad.

[21] Realizadores TCA-1 / O.P. Pardo Rubio 2014: Mario Gaviria, Cesar Cuellar, Cesar Moreno, Viviana Rodriguez, Lina Meneses, Brayam Perea, Camilo Farfán, Geraldine Mora, Jenny Acuña, Andreina Berrio, Astrid Soto, Cristian Godoy, Stevens Pardo. Realizadores de Diseño básico : Daniel Hernandez, Alejandro Barón Muñoz, Sebastián Rozo Amalfi, Lucho Buitrago

[22] Listado de tiendas y lugares del recorrido (recorrido subiendo por la Cll. 51 desde la Cra. 7: Calle de la topografía / Club de Tennis - pozo-alberca / Transformadora de energía / Casa roja de uno de los fundadores del barrio / Ex lavadero de abajo (actualmente parqueadero de próximo Colegio de Estudios Superiores de Administración) / Casas de invasión / Ex camino para subir a barrio

pasando por las escaleras de la UAN que fueron cerradas después / Ex - lechera (casa con perros que ladran) / Parqueadero de volquetas / “perta” o calle que sigue por barrio San Martín / Lote con materiales de desechos reciclados / Ex entrada de la UAN / Predio de propiedad de Acueducto de Bogotá / altar Divino Niño / Ojo de agua / La primera miscelánea y papelería Stella (3° 25-E) / Primera panadería del Barrio casa grande y vinotinto / Casa de 2 Volquetas / Tienda en la calle 47 bis cr3-65 este (tienda familiares Guerrero) / Cada de costuras casa esquinera azul / Casa de costuras y objetos para mascotas (azul -gris) / Mini-mercado puertas verdes / Punto de lavado volquetas / Casa de Don Manuel / Tienda señora tímida que está abierta desde hace 1 año

[23] Para un análisis socio-antropológico de los distintos órdenes urbanos actualmente presentes en Ciudad de México véase Duhau y Giglia (2008).

## Bibliografía

AMARANTE Leonor. Contemporaneidade viva e crítica. En Revista ARTE!Brasileiros. 25, Fazer visível o invisível, julho agosto 2014. Brasileiros Ed. Pg 42-43. ISSN 2179-2569.

AMARAL Lilian. Inter-territorialities: passagens, cartografias e imaginários. En Revista O público e o privado - Nº 17 - Janeiro/Junho – 2011 pg 129-141. ISSN - 1519-5481 (impresso). ISSN - 2238-5169

BORELLI, S. H. S. & ABOBOREIRA, A. (2011). Teorias / metodologias: trajetos de investigação com coletivos juvenis em São Paulo/Brasil. En Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 1 (9), pp. 161 – 172. ISSN

BURGOS A. Claudia (Ed). Vigías del Patrimonio. 2004. Mincultura – Defensoría del Pueblo, Fas Producciones editoriales, Bogotá. ISBN 958-8159-95-4.

CABANZO Francisco, MONCADA Leonor. Hacia una red latinoamericana de observatorios de lo “patrimoniable”: categorías, casos, rastros, registros de obras trayecto-tránsito en Colombia. En Revista CLIO. History and History teaching, 40. 2014. ISSN: 1139-6237. <http://clio.rediris.es>

CABANZO Francisco, Saber saber Escola d’estiu - Tertulia / Debat d’Estiu. El saber como producción colectiva. Julio, 2000, Diputación de Barcelona, Revista MATERIALS del COPC, Colegio Oficial de Psicólogos de Cataluña COPC. # 11, diciembre 2000. ISSN 1887-9039 610 27.

CARERI Francesco, 2006. Walkscapes, camminare come prattica estetica. Einaudi, Torino. ISBN 88-06-18067-3

CHAPARRO V. Jairo (Dir.) MENDOZA Diana, PULIDO Belky, CARREÑO

Clara, 1997. Un siglo habitando los cerros. Vidas y milagros de vecinos en el cerro del cable. Alcaldía de Chapinero, Alcaldía local y Junta Administrativa Local de Chapinero, Corporación Comunitaria "Raíces", Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

CIRAUQUI Manuel. La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija. En Revista Internacional de Arte LÁPIZ 222, ABRIL 2006. <http://www.revistas culturales.com/articulos/10/lapiz-revista-internacional-de-arte/536/6/la-incertidumbre-del-contexto-entrevista-a-rirkrit-tiravanija.html>

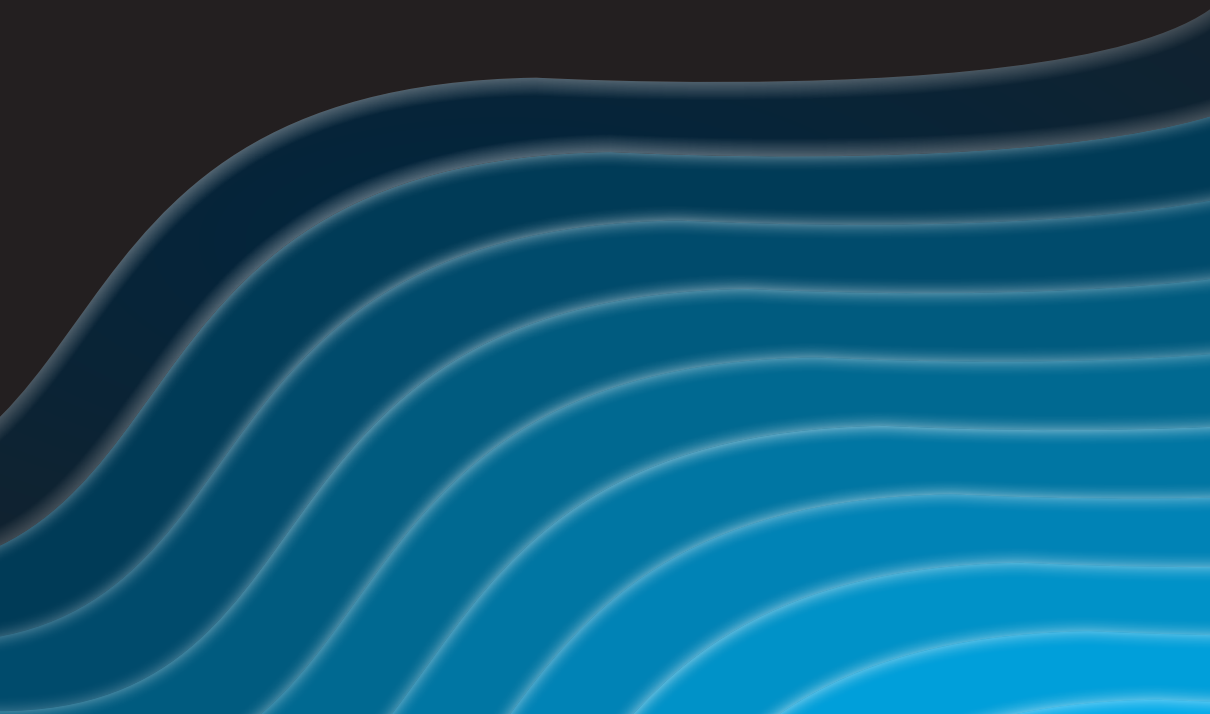
GIGLIA Angela. 2012. El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación. UNAM, Siglo XXI Editores. Madrid. ISBN 978-84-15260-42-4

D'AMBROSIO Oscar. Uma arqueologa do cotidiano. En Revista UNESP Ciencia 44, junio 2013. [http://www.unesp.br/aci\\_ses/revista\\_unesp/ciencia/acervo/43/arte](http://www.unesp.br/aci_ses/revista_unesp/ciencia/acervo/43/arte)

# Educação patrimonial: algumas diretrizes conceituais

**Sônia Regina Rampim Florêncio**

Coordenadora de Educação Patrimonial do Departamento de Articulação  
e Fomento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan.



## Resumo

O artigo aborda o conceito de Educação Patrimonial e afirma a necessidade de diretrizes para ações educativas voltadas ao patrimônio cultural. Além disso, coloca a Educação Patrimonial como um processo de mediação, basilar para o reconhecimento e valorização da diversidade cultural e de definição das identidades e alteridades no mundo contemporâneo, configurando, assim, uma perspectiva crítica e humanística de produzir cultura em sua forma genuína, respeitando a complexidade inerente aos modos de vida das pessoas e comunidades em seus territórios.

## Palavras-chave

Educação patrimonial, educação e cultura, mediação em Vygotsky.



Desde a sua criação, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan manifestou em documentos e publicações a importância da Educação Patrimonial.<sup>1</sup> Já na década de 1930, no anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, Mário de Andrade apontava para a importância do caráter pedagógico dos museus e das imagens para as ações educativas.

Tempos depois, na década de 1960, Rodrigo Melo Franco de Andrade, dirigente do Instituto apontou, em alguns artigos e discursos, para a importância da educação. “*Em verdade, só há um meio eficaz de assegurar a defesa permanente do patrimônio de arte e de história do país: é o da educação popular (...)*” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1987: 64 apud OLIVEIRA, 2011)

Entretanto, somente na década de 1970 é que a questão foi abordada de forma mais insistente, coerentemente com a orientação de Aloísio Magalhães, à frente da Fundação Nacional pró Memória<sup>2</sup>, na época em que essa instituição atuou:

“(...) a instituição se concentrou na elaboração de um discurso, amplamente difundido, em que a comunidade era incluída não apenas como objeto ou população-alvo, mas também como sujeito chamado a participar junto com os agentes institucionais. O lema desse discurso era **‘a comunidade é a melhor guardiã do seu patrimônio’**”. (FONSECA, 1997: 185 apud OLIVEIRA, 2011; grifos meus)

No Brasil, data da década de 1980, todavia, a formulação da expressão Educação Patrimonial, trazida ao Brasil a partir de experiências ocorridas na Inglaterra e aplicadas aqui, com utilização de museus e de monumentos históricos com fins educacionais. A proposta metodológica que embasava as ações educativas de valorização e preservação do patrimônio cultural começou, nesse período, a ser definida “inspirando-se no trabalho pedagógico desenvolvido na Inglaterra sob a designação de *Heritage Education*”. (HORTA, 1999)

Outra experiência, também no início dessa década, merece destaque por sua inovação e por apresentar diretrizes do trabalho educativo com foco na cultura que, para quem trabalha com o tema da Educação Patrimonial, são bastante atuais. Assim, a Fundação Nacional Pró-Memória criou o *Projeto Interação* que buscava, à época, relacionar a Educação

Básica com os diferentes contextos culturais existentes no país e intencionava diminuir a distância entre a educação escolar e o cotidiano dos alunos considerando a ideia de que o binômio **cultura e educação** são indissociáveis. (BRANDÃO, 1996). Cultura aqui era entendida como:

“(…) processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra – em detrimento das condições históricas, socioeconômicas, étnicas e ecológicas em que tal produto se encontra inserido.” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 1983 apud BRANDÃO, 1996)

O *Projeto Interação* quis associar a prática escolar rotineira e concreta da educação básica à realidade não menos rotineira e concreta de cada contexto cultural, tal como ele existe e se reproduz, para tornar essa realidade mais acentuada e, criticamente, um instrumento de sua própria transformação, em cada uma de suas comunidades sociais de realização.

### **Algumas diretrizes**

É importante destacar que os processos educacionais que tenham como foco o patrimônio cultural devem estar integrados às demais dimensões da vida das pessoas. Em outras palavras devem fazer sentido e serem percebidos nas práticas cotidianas. Essa preocupação é evidenciada, já na década de 1980, por Carlos Rodrigues Brandão. Ao analisar o *Projeto Interação*, o autor mostra que, durante muito tempo, políticas públicas trataram de preservar lugares, edificações e objetos pelo seu valor em si mesmo, em um processo de reificação de “coisas”.

É preciso, ao contrário, associar continuamente os bens culturais e a vida cotidiana, como criação de símbolos e circulação de significados. Nas palavras do autor:

“Não se trata, portanto, de pretender imobilizar, em um tempo presente, um bem, um legado, uma tradição de nossa cultura, cujo suposto valor seja justamente a sua condição de ser anacrônico com o que se cria e o que se pensa e viva agora, ali onde aquilo está ou existe. Trata-se de buscar, na qualidade de uma sempre presente e diversa releitura

daquilo que é tradicional, o feixe de relações que ele estabelece com a vida social e simbólica das pessoas de agora. O feixe de significados que a sua presença significativa provoca e desafia” (BRANDÃO, 1996).

É importante frisar, também, que práticas educativas fundamentadas na cultura não se limitam à década de 1980. Para Paulo Freire, educador que fez escola, o conceito antropológico de cultura (que evita hierarquizar populações e valoriza a diferença e a percepção do mundo a partir da alteridade) deve estar presente em todas as ações educativas. Para essa perspectiva, ao se discutir sobre o mundo da cultura e seus elementos, os indivíduos vão desnudando sua realidade e se descobrindo nela. Inúmeras ações educativas com esse caráter surgiram no país, já na década de 1970.

Passadas quase três décadas, a Educação Patrimonial superou as ações centradas nos acervos e construções isoladas para a compreensão dos espaços territoriais como um documento vivo, passível de leitura e interpretação por meio de múltiplas estratégias educativas. Deve, portanto, ser entendida como eficaz em articular saberes diferenciados e diversificados, presentes nas disciplinas dos currículos dos níveis do ensino formal e, também, no âmbito da educação não formal.

Assim, também, é fundamental conceber a Educação Patrimonial em sua dimensão política, a partir da concepção de que tanto a memória como o esquecimento são produtos sociais. É preciso o enfrentamento do desafio de encarar a problemática de que, no Brasil, nem sempre a população se identifica ou se vê no conjunto do que é chamado de patrimônio cultural nacional.

A Educação Patrimonial tem, desse modo, um papel decisivo no processo de valorização e preservação do patrimônio cultural, colocando-se para muito além da divulgação do patrimônio. Não bastam a “promoção” e “difusão” de conhecimentos acumulados no campo técnico da preservação do patrimônio cultural. Trata-se, essencialmente, da possibilidade de construções de relações efetivas com as comunidades, verdadeiras detentoras do patrimônio cultural.

Dessa forma, os bens culturais são considerados como suporte vivo para a construção coletiva do conhecimento que, só pode ser levada a cabo, quando se considera e se incorpora as necessidades e expectativas das comunidades envolvidas por meio de múltiplas estratégias e

situações de aprendizagem que devem ser construídas dialogicamente a partir das especificidades locais.

Além disso, a Educação Patrimonial deve ser tratada como um conceito basilar para a valorização da diversidade cultural, para a definição de identidades e de alteridades no mundo contemporâneo e como um recurso para a afirmação das diferentes maneiras de ser e de estar no mundo. O reconhecimento desse fato, certamente, inserido em um campo de lutas e contradições, evidencia a visibilidade de culturas marginalizadas ou excluídas da modernidade ocidental, e que são fundamentais para o estabelecimento de diálogos interculturais e de uma cultura de tolerância com a diversidade.

No que se refere ao conceito de Educação Patrimonial, o utilizado atualmente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é fruto de uma construção coletiva com instituições e pessoas da sociedade civil, mediada pela Coordenação de Educação Patrimonial do Departamento de Articulação e Fomento:

“A Educação Patrimonial se constitui de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o patrimônio cultural apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócia histórica das referências culturais em todas as suas manifestações com o objetivo de colaborar para o seu reconhecimento, valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos de base democrática devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais onde convivem noções de patrimônio cultural diversas.”<sup>3</sup>

Aí está o que pode ser uma aproximação mais complexa e mais integrada das realidades sócio-políticas do fenômeno da cultura em geral, e da Educação Patrimonial em particular. E complexa, aqui, tem o sentido apontado por Edgar Morin:

“*Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis, constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo,

o mitológico) e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade.” (MORIN, 2000)

Para que a ação educativa de valorização e preservação do patrimônio cumpra seu papel, portanto, faz-se necessário indicar alguns dos caminhos possíveis a serem trilhados. A Educação Patrimonial, em primeiro lugar, deve considerar que a preservação dos bens culturais deve ser compreendida como prática social, inserida nos contextos culturais, nos espaços da vida das pessoas. Ela não deve se utilizar de práticas que enaltecem e reificam coisas e objetos sem submetê-los a um universo de ressignificação dos bens culturais. Deve-se, portanto, associar o valor histórico do bem cultural ao seu lugar atual, em sua comunidade de inserção, ou seja, ao lugar social onde o bem está agora (BRANDÃO, 1996).

Outro aspecto importante é o de que a Educação Patrimonial deve contribuir para a criação de canais de interlocução com a sociedade e com os setores públicos responsáveis pela política de patrimônio cultural, por meio de mecanismos de escuta e observação que permitam acolher e integrar as singularidades, identidades e diversidades locais.

Dessa forma será possível a identificação e fortalecimento dos vínculos das comunidades com o seu patrimônio cultural o que pode potencializar a articulação de ações educativas de valorização e proteção do patrimônio cultural. É preciso, portanto, identificar e promover ações que tenham como referência as expressões culturais locais e territoriais, contribuindo, dessa maneira, para a construção de mecanismos junto à sociedade com vistas a uma melhor compreensão das realidades locais.

No que se refere à prática educativa, é preciso considerar as referências culturais como tema transversal, interdisciplinar e/ou transdisciplinar<sup>4</sup>, ato essencial ao processo educativo para potencializar o uso dos espaços públicos e comunitários como espaços formativos. Além disso, é preciso incentivar o envolvimento das instituições educacionais, formais e não formais, nos processos de Educação Patrimonial.

Outro fator importante para o sucesso das ações educativas de preservação e valorização do patrimônio cultural é o estabelecimento de vínculos entre políticas públicas de patrimônio às de cultura, turismo cultural, meio ambiente, educação, saúde, desenvolvimento urbano e

outras áreas correlatas favorecendo, então, o intercâmbio de ferramentas educativas de modo a enriquecer o processo pedagógico inerente a elas. Dessa forma é possível otimizações de recursos na efetivação das políticas públicas e a prática de abordagens mais abrangentes e intersetoriais, compreendendo a realidade como lugar de múltiplas dimensões da vida.

É preciso, também, ter clareza acerca do conceito de patrimônio cultural que deve ser referência para as práticas de Educação Patrimonial. Tal noção, hoje, está ampliada. Conforme as palavras do ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil:

“(…) pensar em patrimônio agora é pensar com transcendência, além das paredes, além dos quintais, além das fronteiras. É incluir as gentes. Os costumes, os sabores, os saberes. Não mais somente as edificações históricas, os sítios de pedra e cal. Patrimônio também é o suor, o sonho, o som, a dança, o jeito, a ginga, a energia vital, e todas as formas de espiritualidade de nossa gente. O intangível, o imaterial.” (IPHAN, 2008)

Tal explicação coaduna-se com a definição legal presente no artigo 216 da Constituição Federal de 1988:

“Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.” (BRASIL, 1988)

Pensar em educação para o patrimônio cultural requer, também, pensar em qual perspectiva de educação deve pautar as ações. Educação aqui é pensada como processo. Dessa forma, educação significa reflexão constante e ação transformadora dos sujeitos no mundo e não uma educação somente reprodutora de informações, como via de mão única

e que identifique os educandos como consumidores de informações; cujo modelo Paulo Freire chamou de “educação bancária” (1970).

A educação que se vislumbra é aquela que se caracteriza como **mediação** para a construção coletiva do conhecimento, a que identifica a comunidade como produtora de saberes, que reconhece, portanto, a existência de um saber local. Enfim, a que reconhece que os bens culturais estão inseridos em contextos de significados próprios associados à memória do local.

A educação, portanto, deve ser percebida como aquela que ocorre nos espaços da vida e deve ser pensada na perspectiva da chamada Educação Integral ampliando tempos, espaços e oportunidades educativas. Trata-se da aproximação de práticas escolares e outras práticas sociais e culturais, aos espaços urbanos e rurais tratados como territórios educativos (MOLL, 2009). É a valorização de processos educativos que imbrica os saberes escolares aos saberes que circulam nas praças, nos parques, nos museus, nos teatros, nos encontros e manifestações culturais de um modo geral. Para Jaqueline Moll,

“(…) a cidade precisa ser compreendida como território vivo, permanentemente concebido, reconhecido e produzido pelos sujeitos que a habitam. É preciso associar a escola ao conceito de cidade educadora, pois a cidade, no seu conjunto, oferecerá intencionalmente às novas gerações experiências contínuas e significativas em todas as esferas e temas da vida.” (MOLL, 2009)

A Educação Integral considera como “territórios educadores”, o bairro, a cidade, a roça, o quilombo, o assentamento rural, a aldeia, ou seja, o lugar da vida comunitária, ou ainda:

“Todo espaço que possibilite e estimule, positivamente, o desenvolvimento e as experiências do viver, do conviver, do pensar e do agir consequente, é um espaço educativo. Portanto, qualquer espaço pode se tornar um espaço educativo, desde que um grupo de pessoas dele se aproprie, dando-lhe esse caráter positivo, tirando-lhe o caráter negativo da passividade e transformando-o num instrumento ativo e dinâmico da ação de seus participantes, mesmo que seja para usá-lo como exemplo crítico de uma realidade que deveria ser outra. (...) E



o arranjo destes espaços não devem se limitar a especialistas (arquitetos, engenheiros...), mas sim, deve ser prática cotidiana de toda a comunidade escolar.” (GOULART, 2010)

**É interessante, também, lembrar que** a Lei de Diretrizes e Bases, a LDB - 9394/96 prevê em seu artigo 1º que “a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais”, quer dizer, os espaços da vida.

É importante, também, considerar que a educação focada nos espaços da vida traz para o debate os chamados paradigmas holonômicos (GADOTTI, 2000). Complexidade e holismo são palavras cada vez mais ouvidas nos debates educacionais, como ressonância da percepção das novas abordagens educativas para um mundo em constante transformação. Nesta perspectiva, segundo o autor, pode-se incluir as reflexões de Edgar Morin, que critica a razão produtivista e a racionalização modernas, propondo uma lógica do vivente. Moacir Gadotti acredita que esses paradigmas sustentam um princípio unificador do saber, do conhecimento, em torno do ser humano, valorizando seu cotidiano. Etimologicamente, *holos*, em grego, significa *todo* e os novos paradigmas procuram centrar-se na totalidade. Ao aceitar como fundamento da educação uma antropologia que concebe o homem como um ser essencialmente contraditório, os paradigmas holonômicos pretendem manter, sem pretender superar, todos os elementos da complexidade da vida.

Outra categoria interessante para o tema da Educação Patrimonial é o conceito de *mediação* no universo de Vygotsky. Em *Pensamento e Linguagem* (VYGOTSKY, 1998), o autor mostra que a ação do homem tem efeitos que mudam o mundo e efeitos sobre o próprio homem e é por meio dos elementos (instrumentos e signos) e do processo de mediação que ocorre o desenvolvimento dos Processos Psicológicos Superiores (PPS) ou Cognição.

Vygotsky (1998) considera que os PPS se desenvolvem durante a vida de um indivíduo a partir da sua participação em situações de interação social, no qual participam instrumentos e signos com os quais os sujeitos organizam e estruturam seu ambiente e seu pensamento. Os instrumentos e signos, social e historicamente produzidos, em última instância mediam a vida. Os diferentes contextos culturais onde as pessoas

vivem são, também, contextos educativos que formam e moldam os jeitos de ser e estar no mundo. Essa transmissão cultural é importante porque tudo é aprendido por meio dos outros, dos pares que convivem nesses contextos. De forma que, não somente práticas sociais e artefatos são apropriados, mas, também, os problemas e situações para os quais eles foram criados. Assim, a mediação pode ser entendida como um processo de desenvolvimento e aprendizagem humana, como **incorporação da cultura**, como domínio de modos culturais de agir, pensar, de se relacionar com outros e consigo mesmo.

As ações educativas para a valorização do *patrimônio cultural*, nesse sentido são **ações mediadoras**, no sentido pensado por Vygotsky, que contribuem para a afirmação dos sujeitos em seus mundos, em suas culturas.

Por fim, é possível dizer que a Educação Patrimonial pode ser uma importante ferramenta na afirmação de identidades e para que as pessoas se assumam como seres sociais e históricos, como seres pensantes, comunicantes, transformadores, criadores, realizadores de sonhos. (FREIRE, 2011:42) E sonhos são produzidos em estados de criação e liberdade, cuja mediação social deve facilitar. A possibilidade de se difundir livremente os saberes pode produzir a condição básica para a compreensão fluida que Gil menciona ao falar de patrimônio.

Essa convicção, na condição socioambiental em que vivemos, requer um enfrentamento a um modelo hegemônico que se mostra homogeneizador. Não se trata, portanto, de limitar as vivências simbólicas e educativas a um único contexto cultural específico. Não se trata de cair em um “localismo esterilizante” (BRANDÃO 1996: 73), onde todos os processos de aprendizagem se realizam em seus limites e com seus exemplos. Trata-se, ao contrário, de partir das referências culturais locais utilizando-as como arcabouço de símbolos, valores e significados por meio dos quais as ligações necessárias para a compreensão da vida, da cultura, da sociedade e do humano venham a ser estabelecidas, em um processo em que cada sujeito parte de seu mundo e de suas referências para compreender e refletir sobre outros mundos e alteridades.

Foram expostos aqui alguns desafios e algumas possibilidades a serem enfrentados pelos que trabalham, refletem e agem em torno do tema Educação Patrimonial. O movimento de recuperar, valorizar e ressignificar a trajetória seguida por outros que, a seu modo e em outros tempos, se debruçaram sobre a importante tarefa de encontrar ferramentas para

valorizar e preservar a memória e o patrimônio cultural brasileiro é fundamental para a construção coletiva de uma nova percepção das ações educativas nesse campo.

## Notas

[1] Um levantamento de referências à Educação Patrimonial ao longo da trajetória do Iphan foi feito por OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto, Educação patrimonial no Iphan - Monografia de Especialização – Escola Nacional de Administração Pública – ENAP, Brasília 2011.

[2] A Fundação Nacional pró Memória foi criada em 1979 por Aloísio Magalhães a partir do Centro Nacional de Referências Culturais tendo absorvido o antigo Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional que, com essa nomenclatura, até 1990 centralizou a política federal de patrimônio cultural.

[3] As diretrizes aqui elencadas bem como os aspectos conceituais do campo da Educação patrimonial podem ser encontrados em : Iphan, 2014 – Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos – Brasília - DF

[4] Para uma compreensão da essencialidade de abordagens educativas inter e transdisciplinares, ver Morin, Edgar – Os sete saberes necessários à educação do futuro – Unesco, 2000.

## Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O difícil espelho: limites e possibilidades de uma experiência de cultura e educação*. Rio de Janeiro, Iphan, 1996.  
BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: [S.n], 1988.

FLORENCIO, Sônia R. *Rampim et alli – Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos*, Brasília – DF: Iphan, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

GADOTTI, Moacir. *Perspectivas atuais em educação - São Paulo em Perspectiva*, vol.14, São Paulo, Abril/junho 2000. Disponível em [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392000000200002&script=sci\\_arttext&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392000000200002&script=sci_arttext&lng=pt) Acesso em 31/01/2011

GOULART, Bya. *Cadernos Pedagógicos: territórios educativos para a educação integral – a reinvenção pedagógica dos espaços e tempos da escola e da cidade*. Ministério da Educação, Agosto, 2010

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, GRUNBERG, Evelina, MONTEIRO, Adriane Queiroz; *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999.

IPHAN, 2008. Folder institucional, 3ª ed., Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

IPHAN, 2014 – *Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos* – Brasília - DF

MOLL, Jaqueline – *Um paradigma contemporâneo para a Educação Integral in Pátio*, Revista Pedagógica – Agosto/outubro 2009 – Ed. Artmed, RS

MORIN, Edgar – *Os sete saberes necessários à educação do futuro* – São Paulo, Ed. Cortez 2000.

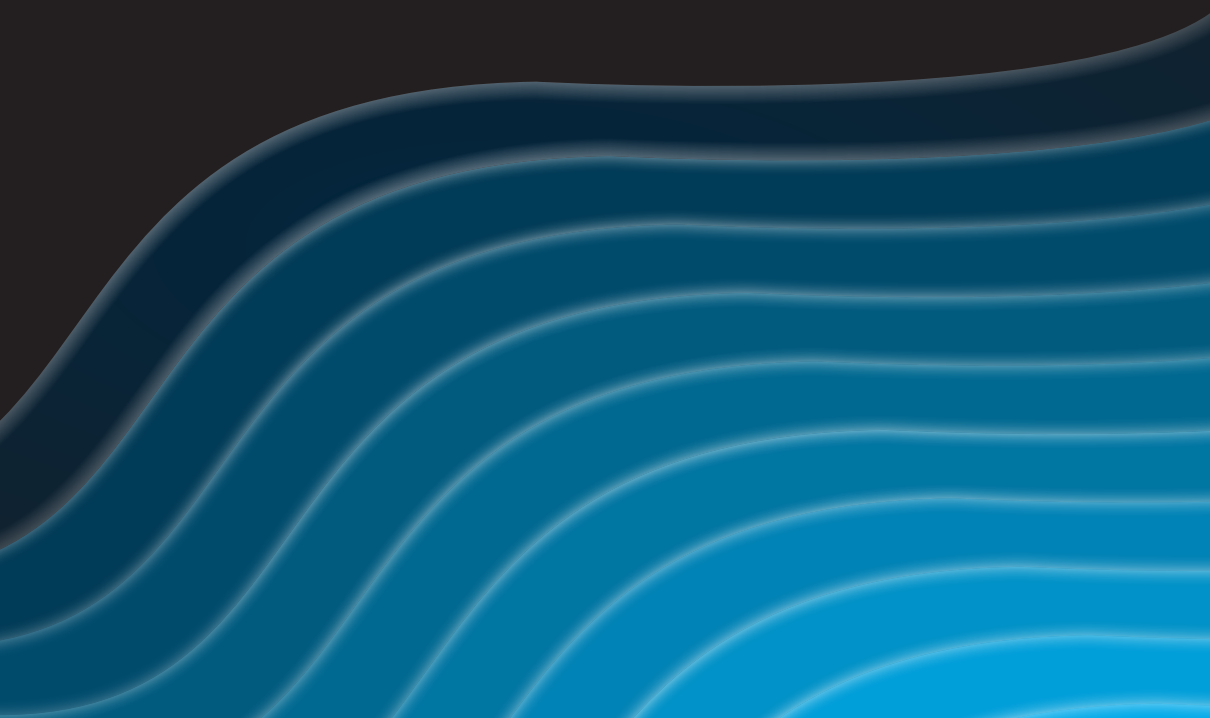
OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto, *Educação Patrimonial no Iphan - Monografia de Especialização* – Escola Nacional de Administração Pública – ENAP, Brasília 2011.

VYGOTSKY, L. S. *A Formação Social da Mente*. 6ª Edição.- São Paulo: Martins Fontes, 1998.

# Educação Museal: Caminhos e Possibilidades

Cynthia Maria Rodrigues Oliveira

Técnica em Assuntos Culturais – Antropologia e Coordenadora de Museologia  
Social e Educação – Departamento de Processos Museais – COMUSE/Ibram.



## Resumo

A educação museal e a museologia social são conceitos que se complementam e coadunam com um novo pensamento museológico em que os museus e processos museais assumem um compromisso com a realidade social e com as transformações contemporâneas. Partindo-se desses conceitos, o Instituto Brasileiro de Museus desenvolve dois programas que envolvem o diálogo comunitário e a participação pública em suas ações – o Programa Pontos de Memória e o Programa Nacional de Educação Museal.

## Palavras-chave

Educação museal; museologia social; Programa Pontos de Memória; Programa Nacional de Educação Museal.

O museu é um espaço múltiplo, que permite uma troca constante de conhecimentos, experiências e vivências. Ao entrar em um museu, somos tomados por um universo de sensações e expressões que nos ensinam mais sobre o mundo em que vivemos. Educar: eis uma dimensão e um compromisso dos museus!

A educação é um processo que ocorre em todos os espaços do museu. Basta atravessarmos a porta de entrada e já estamos diante de grandes possibilidades de troca, descoberta e aprendizagem. Tendo como referência o patrimônio cultural e tudo o que envolve a sua construção e sua reconstrução, o processo educacional nos museus deve ocorrer de forma ampla e diversificada, abrangendo toda a pluralidade de visitantes que recebe.

Dessa forma, a educação museal é composta de práticas e processos educativos não formais que, por meio dos bens musealizados e de diversas relações de mediação, contribuem para a construção simbólica e concreta do significado de patrimônio cultural partilhado por um grupo, comunidade ou sociedade, valorizando-o na diversidade.

É partindo dessa ideia que o Estatuto de Museus afirma, em seu Artigo 29, que “Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação”.

É fato que nem todos os museus brasileiros possuem setores educativos estruturados. A pesquisa *Museus em Números* (2011), baseada nos dados do Cadastro Nacional de Museus, revela que 48,1% de nossas instituições museológicas não dispõem de setor educativo. A museóloga e educadora Maria Célia Teixeira Moura Santos destaca que as ações educativas devem integrar e permear todas as áreas dos museus, independentemente da existência de um setor educativo. A autora ressalta que:

a operacionalização das programações pode ser responsabilidade de um setor específico, ou de vários setores em interação. O que é mais importante compreender é que todas as ações museológicas devem ser pensadas e praticadas como ações educativas e de comunicação, mesmo porque, sem essa concepção, não passarão de técnicas que se esgotam em si mesmas e não terão muito a contribuir para os projetos educativos que venham a ser desenvolvidos pelo museu, tornando a instituição um grande depósito para a guarda de objetos (SANTOS, 2008, p. 141).



As equipes dos museus convivem com o desafio constante de estimular a produção, fruição e valorização das expressões culturais pela população e de realizar um trabalho de qualidade aos públicos atendidos. Independentemente da idade e dos públicos que recebe, como famílias, terceira idade, EJA, grupos em situação de risco, vulnerabilidade social e o escolar, que na maioria das instituições é o mais numeroso e frequente, é essencial que o museu disponha de uma ferramenta comunicativa que o legitime como um espaço de identidade cultural. Varzea (2012) destaca que é “justamente na maneira como é comunicada a mediação do objeto cultural que se dá a potencialização da capacidade de fruição, interação e apreensão do repertório cultural do museu” (p.9). Dessa forma, hoje em dia o museu é desafiado a repensar as formas de comunicar o seu acervo para o público em geral, em diálogo sempre constante com a comunidade que o envolve.

A partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, e seus desdobramentos, a educação nos museus assume um novo compromisso com a realidade social e com as transformações contemporâneas. A museologia entra no contexto reivindicatório e de mobilização que se iniciou na década de 1950 na América latina, com uma profunda mudança de ideias, práticas e acontecimentos no campo social. No Brasil, um dos movimentos que influenciou essa nova perspectiva nos museus foi a Educação Popular, que se expressou mais fortemente na educação de jovens e adultos como um processo de conscientização e empoderamento das camadas populares. Paulo Freire, um dos principais representantes desse movimento, entende que a concepção de Educação Popular “baseia-se no respeito profundo ao senso comum trazido pelos setores populares em sua prática cotidiana problematizando-o, incorporando a essas teorias presentes nas práticas populares um raciocínio mais rigoroso, científico e unitário” (GADOTTI, 2007, p.24).

Um dos principais autores da Nova Museologia, Hugues de Varine refere-se a Paulo Freire como “um dos melhores pedagogos do mundo atual” e sustenta que é “imprescindível conhecer sua teoria da educação como prática da liberdade”, particularmente no que tange à “transformação do homem-objeto da sociedade de consumo (...) em homem-sujeito” (VARINE apud CHAGAS, 2014, p.11).

Torna-se, assim, cada vez mais fundamental o estabelecimento de um diálogo entre o museu e a comunidade à sua volta, criando relações

de complementaridade, reconhecimento, identificação e memória local. Ao refletir sobre o patrimônio intangível como veículo para a ação educacional e cultural, Magaly Cabral afirma que:

(...) trazer para o espaço do museu a vivência das manifestações culturais é uma importante ação educativa a ser implementada pelas instituições museológicas (...). Isso nos leva a concluir que o grande valor intangível do patrimônio cultural apresentado em museus é se constituir em territórios favoráveis à percepção de inclusão cultural e de identidades (CABRAL, 2004, p. 58).

Dessa forma, o museu deve apresentar-se como um canal efetivo de comunicação, local de ações educativas, de inclusão social e de interações. Para que um museu exerça a sua função social, seus espaços devem ser explorados e constantemente resignificados e reinterpretados por seus funcionários e visitantes.

Projetos inovadores e diferenciados têm sido elaborados e desenvolvidos no intuito de mobilizar as potencialidades educativas e culturais do acervo do museu, multiplicando as possibilidades de práticas educativas relacionadas ao território, às tradições, às paisagens, aos costumes e às identidades. Assim, busca-se a criação e aperfeiçoamento de novas metodologias de trabalho a partir de ações educativas que considerem o patrimônio cultural das comunidades locais como um vetor para seu próprio desenvolvimento e do exercício da cidadania, respeitando a diversidade étnica e cultural desses grupos.

Partindo deste entendimento, foi criada no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC) a Coordenação de Museologia Social e Educação (COMUSE), no âmbito do Departamento de Processos Museais. Dentre suas principais atividades, a COMUSE desenvolve dois programas que envolvem o diálogo comunitário e a participação pública em suas ações – o Programa Pontos de Memória e o Programa Nacional de Educação Museal.

O Programa Pontos de Memória é voltado para os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas histórias e memórias, com o objetivo de possibilitar a partilha e a gestão de forma protagonista do seu direito à memória. Os Pontos de Memória têm por concepção reconstruir a memória social e coletiva de comunidades, a partir do cidadão, de suas origens, suas histórias e seus valores. Com a

iniciativa pautada no protagonismo comunitário e na metodologia de trabalho participativa e dialógica, vem trabalhando com a memória de forma viva e dinâmica, como ferramenta de transformação social.



Ponto de Memória Sítio Cercado, Curitiba/PR



Obra do Ponto de Memória do Taquaril/MG



Oficina no Ponto de Memória da Estrutural/DF e Logomarca do Programa

Os Pontos de Memória representam uma experiência de educação libertadora, com a premissa de que todo ato educativo é também um ato político. Exercer o direito à memória é ter sua história preservada, contada e exposta pelos sujeitos afetos a esta, bem mais que apenas narrá-la. Segundo Freire “o fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele. Afinal, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da História” (FREIRE, 1996, p.54).

A museologia social habilita novos protagonistas a registrar, preservar e compartilhar suas memórias, garantindo voz aos grupos historicamente silenciados nos discursos de muitos museus. Segundo Mário Chagas:

A museologia social (...) está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros (CHAGAS, 2014. p. 17).

A relação museus e comunidade é um dos temas trabalhados por diversos indivíduos que têm participado da criação do Programa Nacional de Educação Museal, o PNEM. Este Programa, impulsionado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), nasce com o objetivo de favorecer

a realização das práticas educativas em instituições museológicas, fortalecer a dimensão educativa em todos os espaços do museu e subsidiar a atuação dos educadores. Norteando os debates do PNEM, os temas discutidos foram divididos em dez eixos temáticos, quais sejam: Perspectivas conceituais; Gestão; Profissionais de educação museal; Formação, capacitação e qualificação; Redes e parcerias; Estudos e pesquisas; Acessibilidade; Sustentabilidade; Museus e Comunidade; e Comunicação. Construído de forma participativa, o Programa foi pensado para orientar e organizar a implementação de ações relacionadas à educação museal em consonância com o Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/ 2010), o Plano Nacional Setorial de Museus (período 2010-2020) e a Política Nacional de Museus (2003), e contou com a participação de profissionais de distintas áreas de formação. Segundo Júlia Moraes,

Tais tópicos deixam claro que a educação em museus não deve ser vista como algo que concerne apenas aos setores/serviços/núcleos educativos das instituições e profissionais a estes vinculados, mas, pelo contrário, é assunto que compete às instituições em sua integralidade e a todo campo museal de uma forma geral. Nesta perspectiva, é preciso notar que o debate em torno da educação em museus envolve e articula muitas frentes, as quais delineiam-se conforme o lugar de fala do indivíduo ou grupo que se manifesta (MORAES, 2014, p.63).

Nos dois últimos anos, o PNEM percorreu três etapas distintas, conforme diagrama abaixo.





A primeira, virtual, ocorreu entre novembro de 2012 e abril de 2013 por meio do Blog do PNEM (<http://pnm.museus.gov.br>). Em 130 dias, mais de 700 pessoas se cadastraram no blog e participaram dos fóruns virtuais. No total, foram propostos 83 tópicos de discussão, que geraram 598 comentários. Cada eixo temático contou com um coordenador do grupo de trabalho (GT), que mediou o fórum e teve o papel de relatar as propostas apresentadas. É importante ressaltar que nesse período vários articuladores realizaram encontros presenciais para coleta de propostas.



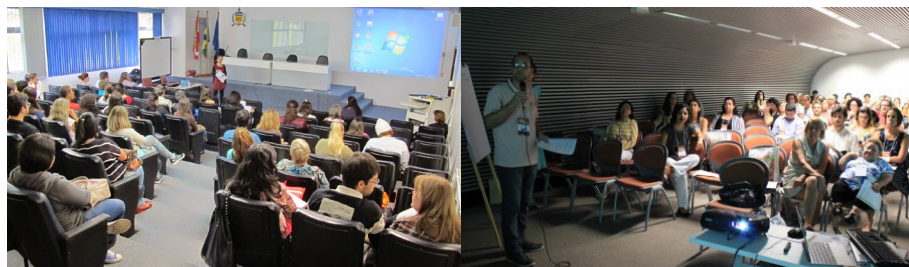
Fonte: <http://pnm.museus.gov.br>

Blog do PNEM

A sistematização das contribuições enviadas ao Blog do PNEM resultou em um documento preliminar. Iniciou-se assim, a partir de 2014, a segunda etapa de consulta – os encontros regionais, com o intuito de ampliar e possibilitar o maior envolvimento dos profissionais e interessados da área de educação museal no processo de construção do Programa. Nesses encontros, o documento foi amplamente debatido e recebeu novos adendos.

Por fim, o Encontro Nacional do PNEM ocorreu em Belém, nos dias 24 e 25 de novembro de 2014, durante o 6º Fórum Nacional de Museus. Com a presença de cerca de 50 pessoas em cada dia, o Encontro permitiu uma ampla discussão, que resultou na definição de princípios norteadores

apontados como fundamentais para a educação museal. Para além da definição desses princípios norteadores, o Encontro Nacional do PNEM possibilitou reunir a equipe da Coordenação de Museologia Social e Educação do Ibram, os coordenadores de GT, educadores de museus, representantes de REMs de vários estados, estudantes e diretores de museus.



Encontro Regional do PNEM em Florianópolis – SC, realizado em 01/10/2014 e Encontro Nacional do PNEM em Belém – PA, realizado nos dias 24 e 25/11/2014.

Todo este processo de discussão proposto pelo PNEM estimulou a criação de novas Redes de Educadores de Museus, a exemplo do Pará, Maranhão e São Paulo e dinamizou algumas outras que estavam desarticuladas.

Essas ações são exemplos de como as políticas públicas podem ser desenvolvidas de modo a envolver a comunidade e a participação popular. O Programa Pontos de Memória, por meio de editais públicos e capacitação, busca oportunizar a vontade de memória de povos historicamente deixados à margem da sociedade. Já a construção participativa do PNEM mostra que é possível abrir espaços efetivos em que a sociedade tenha voz na consolidação de programas, apresentando suas demandas e sugerindo propostas para que suas necessidades sejam concretizadas. Estes dois programas têm como base o direito à memória e à educação, na compreensão de que estes dois fatores são essenciais para o desenvolvimento social e para o reconhecimento identitário de povos e comunidades.

## Referências bibliográficas

ALONSO, M. Formação de gestores escolares: um campo de pesquisa a ser explorado. In: ALMEIDA, M. E. B. et al (Orgs.). Tecnologias na formação



e na gestão escolar. São Paulo, SP: Avercamp, p. 21 – 33, 2007.

CABRAL, Magaly. Museus e o patrimônio intangível: o patrimônio intangível como veículo para a ação educacional e cultural. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2004.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. *Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)*. Cadernos do CEOM Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Ano 27, n. 41 Dezembro de 2014.

DOCUMENTO preliminar do Programa Nacional de Educação Museal, 2014. Disponível em: <http://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/02/DOCUMENTO-PRELIMINAR.pdf>. Acesso em: 20/02/2015.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Política e Educação*. 5ª ed - São Paulo, Cortez, 2001.

GADOTTI, Moacyr. *Paulo Freire e a Educação Popular*. Proposta - Revista Trimestral de Debate da Fase. Ano 31, nº 113, jul/set, 2007.

Instituto Brasileiro de Museus. *Museus em Números*. Volume 1. Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. *Museu, informação artística e “poesia das coisas”: a divulgação artística em museus de arte*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

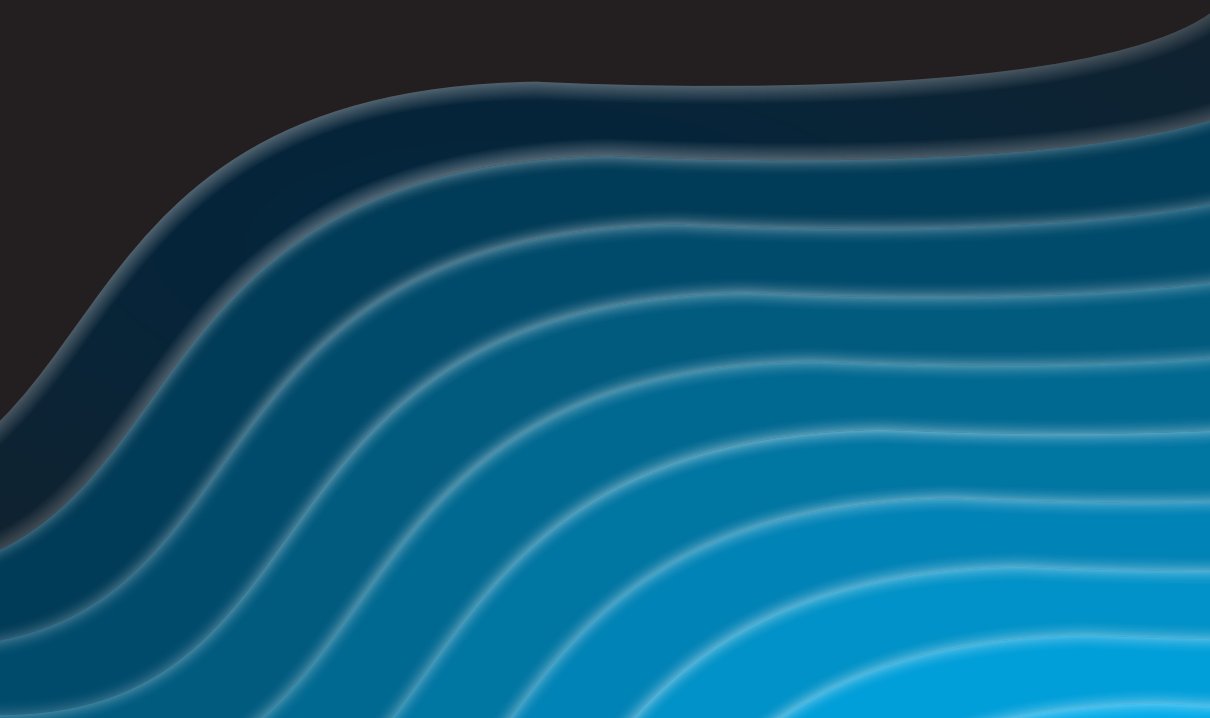
SANTOS, Maria Célia T. M. *Encontros Museológicos – Reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

VARZEA, Mariana. *Todos estão convidados*. IN: MENDES, Luis Marcelo (org). *Reprograme – Comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Edição 1.6. Nov, 2012.

# Educação e prática arqueológica: Relação entre objetos, pessoas e espaços

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Doutora em Arqueologia pelo Programa (USP) e em Museologia (Universidade  
Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa).



## Resumo

Nesse texto, apresento um panorama da relação entre prática arqueológica e educação no contexto brasileiro contemporâneo, marcado pela expansão das ações educativas realizadas em atendimento à legislação ambiental. Destaco dois projetos onde a mediação entre pessoas e objetos foi um vetor de ressignificação das memórias e patrimônios, no âmbito de uma Cartografia Social – conceito proposto por Lilian Amaral como caminho integrador e inspirador da presente publicação. Nesse sentido, as práticas educativas realizadas no escopo das exposições “Expresso Educação” e “Mãos no Barro da Cidade” incorporaram o âmbito investigativo e corporal através da observação e percepção de objetos arqueológicos. Ao englobarem recursos tecnológicos como objetos 3D e Realidade Aumentada, as exposições potencializaram leituras e interpretações, tecendo narrativas plurais acerca da cultura material trazida à tona a partir da pesquisa arqueológica.

## Palavras-chave

Prática arqueológica, educação patrimonial, exposições, mediação cultural.

## Introdução

No Brasil é possível identificar alguns marcos fundamentais na preservação daquilo que se convencionou denominar como “patrimônio arqueológico”:

- a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, no bojo do Decreto-Lei n.º 25/37, e as práticas resultantes desse marco inaugural, onde a magnitude, o valor estético e a antiguidade direcionaram as ações de preservação do patrimônio;

- a aprovação da Lei nº 3.924 / 61 que definiu o patrimônio arqueológico como Bem da União, alargando os olhares preservacionistas para além dos bens tombados;

- o estabelecimento e consolidação da legislação ambiental durante as décadas de 1980 e 1990, culminando com a Portaria 230 de Dezembro de 2002, que compatibilizou as fases de pesquisa arqueológica com o licenciamento ambiental e determinou a realização de Programas de Educação Patrimonial em todas as fases da pesquisa.

Este último ponto está diretamente relacionado com o campo de atuação da Arqueologia Preventiva, cujo crescimento foi exponencial nos últimos anos. Entre 2003 e 2014 foram realizadas 10164 pesquisas arqueológicas no Brasil, segundo dados obtidos nas portarias de pesquisa publicadas no Diário Oficial da União<sup>1</sup>. Esse crescimento tem possibilitado o incremento do campo, mas também tem trazido desafios, em especial, àqueles correlacionados ao papel político e social da Arqueologia em contextos de expropriação material e simbólica das comunidades. Não me aterei aqui a essa problemática, tratada em trabalhos anteriores (MORAES WICHERS 2010, 2011, 2014), contudo, destaco o papel dos processos educativos na crítica a esses contextos.

Convém destacar que considero a Arqueologia como uma forma de ler o mundo, baseada na materialidade que conforma o registro arqueológico<sup>2</sup>, sem amarras cronológicas. Dessa feita, a prática arqueológica se orienta para os objetos e estruturas materiais produzidos, descartados e continuamente modificados pela ação humana, envolvendo processos econômicos, socioculturais e simbólicos.

Ainda que ações educativas voltadas à socialização das pesquisas arqueológicas já ocorressem pontualmente no país, o IPHAN, a partir da

referida portaria 230/02, estabeleceu sua obrigatoriedade, assim como determinou a utilização dessa expressão – Educação Patrimonial - no escopo das ações educativas relacionadas ao patrimônio arqueológico. Infelizmente, no cenário da Arqueologia Preventiva esse termo tem sido adotado de maneira mecânica e pouco reflexiva.

Como afirmam Durbin, Morris & Wilkinson (1990), a *Heritage Education* surgiu na década de 1970 na Inglaterra, destinada a formar professores para o uso de objetos patrimoniais no ensino escolar. Fica clara, ao menos em suas propostas iniciais, a associação dessa metodologia com a educação formal, além da sua cumplicidade com os estudos de cultura material. No Brasil, essa metodologia se transformou em um campo de reflexão autônomo, assim, a expressão Educação Patrimonial, utilizada no país desde a década de 1980<sup>3</sup> - ratificada no campo arqueológico a partir da portaria 230/02, foi antropofagizada, nos inserindo em uma encruzilhada de possibilidades, visto que essa expressão constitui um campo de trabalho, de reflexão e de ação que pode abrigar tendências e orientações educacionais diversas, divergentes e até mesmo conflitantes (CHAGAS, 2004).

O problema reside no fato de que grande parte dos programas de educação patrimonial desconsidera a visão de mundo dos sujeitos envolvidos, tendendo a tomá-los como pessoas que necessitam da “luz do conhecimento” (SILVEIRA & BEZERRA, 2007). Assim, muitos programas têm um caráter instrucionista<sup>4</sup> do ponto de vista metodológico e pontual no que concerne a extensão. Essa perspectiva conscientizadora deve ser substituída pelo envolvimento dos atores locais que lidam diretamente com o patrimônio, valorizando suas práticas cotidianas.

Entendo a atividade educativa dirigida ao patrimônio como um tipo específico de processo educativo (MARTINS, 2011), profundamente relacionado com a identidade e a alteridade, com a memória e o esquecimento. A Educação Patrimonial é uma forma de pensar esse processo, onde se destaca a relação entre sujeito - objeto, envolvendo um olhar investigativo e uma abordagem sensorial, por meio da observação, registro, percepção e apropriação do objeto<sup>5</sup>. Esse percurso também é influenciado pelas práticas da mediação cultural, ligada à sensibilização do sujeito diante de um objeto ou situação (COUTINHO, 2009). Pensando nessa sensibilização, considero o trabalho de educação patrimonial como uma das práticas de mediação cultural para a criação de uma experiência, envolvendo pessoas, objetos e espaços.

## Experiências

Esse texto aborda dois estudos de caso desenvolvidos no âmbito de projetos de Arqueologia Preventiva, o Programa de Educação Patrimonial “Expresso Educação”- realizado nas cidades de Salgueiro (Pernambuco), Brejo Santo (Ceará) e Ouricuri (Pernambuco); e o “Mãos não Barro da Cidade: uma olaria no coração de Pinheiros” - desenvolvido na cidade de São Paulo. Em ambos os projetos colaborei na construção de conteúdos, definição de metodologias e avaliação dos percursos na forma de relatórios finais (ZANETTINI ARQUEOLOGIA, 2014, 2015).

O primeiro projeto está relacionado ao licenciamento da Ferrovia Transnordestina, compondo parte de um programa mais amplo de pesquisa. Essa ferrovia é uma das obras estratégicas do Programa de Aceleração do Crescimento do Governo Federal, envolvendo a implantação de 1.728 km de linhas férreas conectando porções do semiárido aos portos de Pecém (Ceará) e Suape (Pernambuco), atingindo o município de Eliseu Martins (Piauí). Dada a sua natureza e extensão, constitui um novo elemento na paisagem, expressão de uma nova lógica de circulação e organização econômica e social, trazendo amplas mudanças à região, com impactos diversos nas comunidades. Iniciadas em 2006, as pesquisas arqueológicas já resultaram na identificação de 620 sítios arqueológicos e na coleta de 126 mil peças. Do ponto de vista qualitativo, temos ocupações diversificadas datadas de até seis mil atrás; extensas ocupações de grupos indígenas entre 1500 e 300 anos atrás e diversos processos de ocupação associados à colonização europeia da região, assim como evidências das migrações associadas às secas que assolam a região desde o século XIX. A opção explícita pela incorporação ao universo de análise de uma Arqueologia do mundo sertanejo tem possibilitado o estudo de contextos do século XX, entendidos como componentes fundamentais da interface entre prática arqueológica e comunidades.

O segundo projeto está associado ao licenciamento de um empreendimento imobiliário no Bairro de Pinheiros, município de São Paulo, cujas pesquisas foram desenvolvidas entre os anos de 2010 e 2013. Como resultado tivemos identificado, delineado e parcialmente escavado o sítio arqueológico Pinheiros 2, composto por diversos contextos arqueológicos, abordados sob o enfoque da Arqueologia Urbana da metrópole paulista, resultando na coleta de 57.398 peças. Tais contextos

estão relacionados a quatro momentos – a saber: a) olaria colonial do século XVII ao XIX, b) o terreno enquanto área de descarte nos séculos XVIII e XIX, c) a porção do terreno loteada para uma casa no século XIX e XX e d) a porção da área na qual foi construída uma viela com casas modestas e posteriores galpões de fábrica.

Esses programas de Educação Patrimonial envolveram a realização de exposições itinerantes, rodas de conversa e oficinas, assim como um plano de comunicação - caso do projeto “Mãos no Barro da Cidade”. Neste texto abordo as exposições, salientando a relação entre pessoas, objetos e espaços.

## Espaços

No ato da mediação, também é necessário levar em consideração o espaço em que está inserido o patrimônio cultural a ser trabalhado. No âmbito de uma Cartografia Social, como “arte e ciência de mapear formas de ver” (PAULSTON, 1996, p.15) e como uma forma de ilustrar “a profusão de narrativas” que compõem o meio social (PAULSTON, 1996, p.18), faz-se necessário caracterizar os espaços das experiências, os quais acabam delimitando os atores sociais envolvidos e, por conseguinte, as narrativas produzidas.

Em ambas as experiências aqui sumarizadas a questão da escala dos projetos foi colocada como ponto de atenção desde o início da concepção dos programas.

No caso da Ferrovia Transnordestina, o campo de atuação da pesquisa arqueológica e do programa educativo, direcionado a partir do *transect* de instalação da nova linha férrea, envolve mais de 60 municípios e 2 milhões de pessoas. Corria-se o risco de conceber uma proposta marcada por uma visão homogênea e estereotipada dessa região, a partir de uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” do Nordeste (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006). Dessa forma, buscamos, primeiramente, compreender o perfil socioeconômico e cultural dos municípios e partir daí conceber espaços diferenciados de atuação, onde as temáticas e estratégias fossem adequadas às realidades locais. Essa leitura do território foi realizada por meio de aprofundamento das informações disponíveis, visitas técnicas e realização de entrevistas. Essas ações ocorreram entre os anos de 2009 e 2010, sendo sintetizadas em Moraes Wichers (2010).



Durante os anos de 2011 e 2012 as ações relativas ao programa de educação foram paralisadas, sendo retomadas em 2013, quando três dentre os quinze polos irradiadores definidos<sup>6</sup>, foram implantados: Salgueiro, Brejo Santo e Ouricuri. Nesses polos, as zonas urbanas e rurais dos municípios foram tomadas como espaços para itinerância da exposição.



Figura 1. Inserção da exposição “Expresso Educação” na comunidade do Sítio Paulo, em Salgueiro - PE.

No que concerne ao programa “Mãos no Barro da Cidade” algumas questões se colocavam: como criar estratégias adequadas a uma megalópole sempre em metamorfose? Como estabelecer a escala do programa? Como selecionar o território de intervenção e os agentes a serem envolvidos?

No intuito de conhecer e compreender as especificidades do território a ser trabalhado e considerando a inserção do Sítio Pinheiros 2 no município de São Paulo, iniciamos uma leitura do território a partir de um recorte mais amplo, passando a um recorte mais específico: a Zona Oeste do município de São Paulo, a Subprefeitura de Pinheiros, e por fim o Bairro de Pinheiros. Entende-se que essas divisões do

território configuram na realidade diferentes recortes espaciais, englobando públicos diversos e demandando diferentes ações. Ao passo que o Bairro de Pinheiros foi tomado como espaço para a itinerância da exposição, acompanhada de rodas de conversa e oficinas, o plano de comunicação<sup>7</sup> esteve voltado à divulgação do programa em uma escala mais ampla.

Em ambos os projetos privilegiamos a montagem das exposições em lugares de vivência das comunidades e em espaços públicos, como uma intervenção cultural nesses espaços. Os discursos museológicos, ao invés de uma leitura linear, foram organizados em constelação, onde cada ponto pode existir por si só, independente do seu lugar e da sua relação com os demais elementos e instalações museológicas. Assim, como as exposições eram modulares, dependendo do espaço disponível, era possível mudar sua configuração: espaços fechados ou abertos, amplos ou reduzidos.



Figura 2. Inserção da exposição “Mãos no Barro da Cidade” no Largo da Batata, Pinheiros, município de São Paulo – SP.

## Objetos

As exposições itinerantes foram o principal instrumento de mediação dos programas aqui tratados, compreendidas como veículos de comunicação privilegiados. Ao integrar objetos, narrativas, imagens e uma gama extremamente diversificada de recursos, o discurso expositivo pode informar, provocar, sensibilizar, emocionar e conquistar. Assim, as exposições são espaços educativos e compõem uma “experiência museal” (FALK & DIERKING, 1992), onde os objetos operam como elementos de linguagem. A partir do momento em que os objetos são considerados como elementos de linguagem, eles permitem construir exposições-discursos, mas não são suficientes para sustentar tais discursos em todos os casos. É preciso, então, imaginar outros elementos de linguagem de substituição (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2011). Nas exposições em tela o uso de objetos 3D, criados a partir do processo de escaneamento, em modelos virtuais, realidade aumentada e réplicas de resina, melhorou a experiência sensorial entre pessoas e objetos. A utilização de suportes gráficos e digitais (ver Tabela 1) foi integrada aos objetos arqueológicos reais. Ou seja, a palavra escrita, falada, as imagens e réplicas foram utilizadas de forma a estimular e favorecer estímulos baseados em objetos e fenômenos da realidade, não substituindo-a (WAGENSBERG, 2006). Dessa forma, a interação entre “objeto autêntico” e “substituto” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2011) foi o caminho trilhado.

**Tabela 1.** Objetos e recursos expositivos das exposições.

Itens	Expresso Educação	Mãos no Barro da Cidade
Objetos arqueológicos	54	15
Objetos em Modelos 3D	59	49
Réplicas	12	4
Aplicações em Realidade Aumentada - RA <sup>8</sup>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 4 aplicações com objetos 3D</li> <li>- 3 aplicações com reconstituições artísticas da Olaria de Pinheiros</li> </ul>
Suportes gráficos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 8 painéis de 100 x 45 cm (Conteúdos: 1. Abertura; 2. Do que estamos falando?; 3. Marcas na pedra; 4. História escrita no barro; 5. Arqueologia e História Indígena; 6. Arqueologia do Mundo Sertanejo; 7. Mas, afinal, o que é patrimônio cultural?; 8. Uso sustentável do patrimônio)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 2 painéis de acolhimento de 1900 x 1200 cm;</li> <li>- 8 painéis inseridos nos Módulos A e B medindo 1200 cm x 1500 cm;</li> <li>- 8 painéis inseridos nos versos dos painéis dos módulos, com imagens e aplicações RA;</li> <li>- 2 recriações artísticas de diferentes perspectivas da Olaria produzidas pelo artista Ricardo Sanzi, ambas com inserção de aplicações RA; (Conteúdos: Módulo A. 1. Passado concreto; 2. A caminho da descoberta; 3. Mãos à obra e 4. Da terra para o laboratório; Módulo B. 5. Mãos no barro: o cotidiano na olaria de Pinheiros; 6. Preparo do barro; 7. A queima do barro nos fornos; 8. Fábricas de barro.)</li> </ul>
Suportes Digitais	Dois tablets	Dois tablets. O software utilizado para “correr” a Aplicação também poderia ser usado em <i>tablets</i> ou <i>smartphones</i> dos visitantes/ participantes <sup>9</sup> .
Material Educativo	<p>Caderno de Apoio ao Multiplicador (direcionado aos professores e líderes comunitários)</p> <p>Caderno de Atividades (dedicado ao público infanto-juvenil)</p>	Folder Mãos no Barro da Cidade – foram produzidos quatro folderes, em cores diferentes, cada um com um marcador fiducial para a aplicação RA onde era possível manipular um objeto 3D.



Nas exposições, os visitantes/ participantes tinham acesso a objetos apresentados em diferentes plataformas: objetos arqueológicos “autênticos” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2011); modelos 3D de objetos arqueológicos manipulados em *tablets* e *smartphones*; realidade aumentada, integrando a informação digital (objetos 3D) ao ambiente envolvente, e, por fim, réplicas em tamanho real, em resina, impressas a partir do modelo.



Figuras 3 e 4. Interação entre visitantes e suportes digitais: em Brejo Santo alunos experimentam a manipulação dos modelos 3D e das réplicas enquanto observam objetos “autênticos” na vitrine; em São Paulo, visitantes vivenciam a experiência da Realidade Aumentada, com a inserção de uma cena a partir de marcador inserido no painel.

O acesso aos objetos autênticos e réplicas evitava distorções de interpretação no que concerne a representação do tamanho real dos objetos, como as mencionadas por Moutinho (2014). Esses recursos evidenciam o diálogo possível entre Arqueologia e tecnologia, capaz de tornar os conteúdos mais atraentes inclusive, para crianças e adolescentes, que estão bastante familiarizados com esta forma de apropriação de conteúdos culturais. Observamos que mesmo no projeto “Expresso Educação”, realizado em muitas comunidades rurais, a manipulação dos modelos virtuais nos *tablets* se deu de forma bastante satisfatória.

### **Pessoas e Narrativas: buscando sintetizar**

Em termos quantitativos as exposições tiveram um amplo alcance, com o envolvimento de 4195 pessoas nos territórios de intervenção de Salgueiro (1301)<sup>10</sup>, Brejo Santo (1245) e Ouricuri (1649), no âmbito do Programa “Expresso Educação” e com 1838 pessoas na mostra “Mãos no Barro da Cidade”. Importante destacar que o primeiro programa foi desenvolvido ao longo de três etapas de intervenção em 2013, de um mês em cada município, enquanto o segundo englobou 28 dias de intervenção distribuídos nos meses de setembro a outubro de 2014.

Passemos a algumas considerações acerca da exposição “Expresso Educação”. Em Salgueiro a exposição foi montada em 20 comunidades rurais, graças à profícua parceria com o Sindicato de Trabalhadores Rurais. A mobilização realizada pelo Sindicato foi realmente efetiva, prova disso é que ao chegarmos às comunidades, muitas haviam preparado suas próprias exposições, trazendo seus próprios “objetos geradores”, o que tornava esse momento de troca muito mais rico. Destacaram-se as atividades efetuadas em comunidades quilombolas, indígenas e assentamentos. Nesses locais observamos um olhar crítico mais aguçado com relação aos empreendimentos em processo de implantação na região. Por seu turno, em Brejo Santo as parcerias foram mais efetivas com a Secretaria de Educação, Secretaria de Cultura e Esportes e com o Centro de Formação Técnico e Superior em Extensão (CETECS Brasil), resultando na montagem da exposição em espaços associados ao ensino formal. Por fim, em Ouricuri a exposição esteve relacionada, sobretudo, aos espaços configurados por projetos já em andamento no campo da educação e cultura e em organizações não governamentais, com destaque para a ONG CAATINGA.

Um ponto comum entre os municípios foi que ainda que temas geradores semelhantes tenham sido trabalhados, a saber, a problematização do empreendimento, a Arqueologia como leitura do mundo, as histórias indígenas, o mundo sertanejo com seus saberes e técnicas frente à paisagem semiárida, as referências culturais de natureza imaterial e a importância do diálogo intergeracional, tais temas foram abordados de forma bastante diferenciada em cada polo, destacando-se a questão da diversidade indígena e quilombola em Salgueiro, a demanda pela permanência das peças arqueológicas em Brejo Santo e a dinâmica cultural das artes, festas e saberes em Ouricuri. Em todos os municípios foram retomadas distintas versões das histórias desses lugares, onde se verificou múltiplas vozes que defendem narrativas diversas sobre a fundação desses municípios.

Durante a mediação da exposição nas comunidades rurais, foi realizado um levantamento<sup>11</sup> acerca dos objetos mais significativos para os atores locais. Objetos relacionados ao trabalho no campo, ainda em uso, como a enxada, a cabaça (para carregar água) o chapéu (para proteção do sol), a foice e o machado foram muito mencionados, assim como objetos relacionados ao cotidiano doméstico, no que concerne ao preparo, consumo e armazenamento de alimentos e bebidas, como a panela de barro, o pote de guardar água, a colher de pau, a pedra de amolar, entre outros. Objetos ligados à religiosidade, como o oratório, e à diversão, como a sanfona e a boneca de pano – relacionada ao universo infantil, foram também mencionados. Foram lembrados também os artesanatos, que compõe, inclusive, parte dos rendimentos de muitas comunidades. Esses resultados evidenciaram que os objetos arqueológicos presentes na exposição, assim como os objetos inseridos nos suportes gráficos e digitais, estavam correlacionados ao cotidiano dos atores comunitários, criando uma identificação entre essas pessoas e a Arqueologia. Essa experiência foi possível devido a uma visão ampliada da Arqueologia, como campo que analisa a materialidade do registro arqueológico, sem amarras cronológicas.

Outra ferramenta de avaliação foi o Livro de Comentários, que se diferencia de outras fontes por coletar informações independentemente de qualquer pesquisa, assim, os visitantes costumam apontar no livro questões que usualmente não seriam abordadas em questionários ou em outros métodos mais tradicionais (MACDONALD, 2005 DOMINICI, 2014, p.164). Ainda no que concerne à avaliação qualitativa, seguem abaixo alguns dos comentários realizados no município de Salgueiro:



*“algo que eu achei muito interessante foram os objetos que eram usados antigamente e ainda hoje são usados na minha comunidade como o pote de barro e a pedra de amolar faca” (Maria Aparecida, Comunidade Paraguaçu).*

*“Sítio Letras, meu nome é Josefa professora aposentada da comunidade, é um pouco da nossa história que está sendo resgatada, e tornando-se conhecida por todos, viver o passado é viver duas vezes, estamos mais uma vez lembrando através dessa exposição algo para nós até agora desconhecido, que nos faz bem. E sentimos o quanto tem valor histórico a vida do homem nordestino, que deve ser conhecida no Brasil inteiro” (Josefa, Sítio Letras).*

Os trechos do Livro de Comentários expressam a identificação com os objetos expostos, bem como a importância das atividades terem privilegiado um espaço de troca, relacional. A Figura 5 apresenta a análise das 50 palavras mais citadas no livro, destacando-se “cultura”, “história”, “exposição” e “coisas”<sup>12</sup>. Como indicam Desvallées & Mairesse (2011), a musealização extrai as coisas, enquanto partes concretas da vida onde predomina a relação de simpatia e simbiose, tornando-as objetos, os quais são abstratos, mortos e distintos do sujeito. Nesse sentido, a prática arqueológica, especialmente quando voltada ao passado recente, ao ser integrada a processos de musealização dialógicos, pode criar pontes entre as coisas e os objetos.

Ao contrário da exposição “Expresso Educação” que foi inserida, sobretudo, nos próprios espaços de vivência das comunidades rurais, a Exposição “Mãos no Barro da Cidade” foi montada em locais de grande circulação - Estação Faria Lima do metrô (539)<sup>13</sup>, Praça do Largo da Batata (1299) e Praça Victor Civita (130) -, assim como em escolas - EMEI Pedroso de Moraes (24) e EE Alfredo Bresser (234) – e na Biblioteca Álvaro Guerra (29). Em termos quantitativos, a visita no metrô e no Largo da Batata, ou seja, em espaços de circulação, foi bastante significativa.

A nuvem de palavras formada a partir da análise do Livro de Comentários da exposição, englobando todos os locais de montagem, é apresentada na Figura 6, evidenciando o predomínio das palavras “parabéns”, “exposição” e “história”. Quando comparamos esses resultados com o obtido na “Expresso Educação”, notamos naquela exposição uma diversidade maior de olhares.



Figura 5. Nuvens de palavras formadas pelos comentários, onde são indicadas as 50 palavras mais recorrentes no Livro de Comentários da Exposição “Expresso Educação”. Quanto maior o tamanho da palavra, mais vezes foi citada pelos visitantes. A visualização foi criada através da ferramenta online Wordle.



Figura 6. Nuvens de palavras formadas pelos comentários, onde são indicadas as 50 palavras mais recorrentes no Livro de Comentários da Exposição “Mãos no Barro da Cidade”. Quanto maior o tamanho da palavra, mais vezes foi citada pelos visitantes. A visualização foi criada através da ferramenta online Wordle.

Interessante notar que a experiência museológica e afetiva dos visitantes/ participantes com a exposição “Mãos no Barro” veio a partir de dois vetores principais: a ligação com a história do bairro e as memórias relativas à produção de objetos de barro. No primeiro caso estamos falando de sujeitos que tem uma longa trajetória em Pinheiros, como moradores, e no segundo, de sujeitos que trabalham na região e que são oriundos de outras partes do país, em especial, do Estado de Minas Gerais e da Bahia.

Para os moradores mais antigos de Pinheiros, a exposição provocou uma experiência emocional sobre o espaço vivido. Algumas mulheres idosas mobilizavam o conteúdo da exposição como vetor de suas memórias sobre o bairro: sua identidade, estando referenciada em Pinheiros, faz com que a história do local lhe pertença como extensão de sua própria experiência: se uma olaria do século XVII é parte da memória do bairro, também passa a fazer parte da memória de quem o ocupa. Sobre o Rio Pinheiros, uma das participantes/ visitantes descreveu o espaço como local de lazer: “Meu pai e meus tios iam nadar nele, a gente também ia quando criança!”. A importância deste relato está na experiência sobre um bairro de Pinheiros invisível ao início do século XXI. Este é um registro precioso sobre a memória do lugar: nos últimos sessenta anos, Pinheiros se reconfigurou de forma a tornar-se irreconhecível mesmo para aqueles que, como essa senhora, nasceram, cresceram e viveram ali.

A respeito do segundo vetor identificado, muitas pessoas afirmavam que estavam felizes em ver a exposição porque as faziam se lembrar de momentos passados de suas vidas, de seus territórios de origem. Seguem alguns trechos que evidenciam essa relação<sup>14</sup>:

*“Lá na Bahia a gente fazia panela de barro. Molhava o barro, ia fazendo. Ficava pronto, fazia foguinho e botava para queimar. Se não soubesse fazer direito ela trincava. (...) Botava para secar até ela ficar durinha, depois queimava. (...) A gente pegava lama de um açude, que tinha liga. (...) usava (o pote em casa) botava água. A água ficava uma delícia.”* (Funcionária da EMEI Pedroso de Moraes)

*“A minha avó que já partiu dessa para outra. Ela fazia potes, moringas e panelas de barro. Era muito interessante, imagine se ela visse esse mundo de beleza da Arqueologia. Muito obrigado a todos. Agradeci-da”* (Eugênia Maisa dos Santos, mãe de Athur Davi)

Esses sujeitos não se interessavam nem pela memória sobre o bairro, nem pela história da cidade, nem pela história da olaria; mas sim pela fabricação a partir do barro, que retomou uma dimensão cotidiana desatrelada da realidade local.

No espaço público de uma praça e recebendo um público tão diverso, as narrativas correspondem à abertura desse espaço que mobilizou repertórios e experiências sobre Pinheiros que seriam, hoje, invisíveis. Muito além da olaria do século XVII, os visitantes fizeram sua própria Arqueologia através de suas memórias, compartilhando-as e permitindo que trocas muito ricas se realizassem. Da mesma forma, nos municípios de Salgueiro, Brejo Santo e Ouricuri, evidenciamos a apropriação e ressignificação dos objetos arqueológicos, a partir da interação e vinculação afetiva com as “coisas” do cotidiano no semiárido, ali inseridas como “objetos arqueológicos”. Ao ser inserida em espaços de vivência das comunidades rurais, a exposição foi um vetor de construção e ressignificação de narrativas que remetem ao mundo do trabalho e à religiosidade. Esse é um dos papéis aos quais a Arqueologia se propõe: compreender nossa relação com a materialidade, mapeando e problematizando as formas de ver que compõem o meio social.

## Notas

[1] Esses dados têm sido coletados diariamente e sistematizados pela empresa Zanettini Arqueologia.

[2] O registro arqueológico hoje é considerado uma assinatura material das ações resultantes da atividade humana que resistiram no tempo e no espaço (BASTOS, 2011).

[3] A introdução do termo Educação Patrimonial no Brasil costuma ser datada dos anos 1980, associada a um seminário realizado no estado do Rio de Janeiro e organizado pelo Museu Imperial de Petrópolis, intitulado Uso Educacional de Museus e Monumentos (HORTA, 2001).

[4] O paradigma instrucionista pressupõe que, no processo educativo, existem dois polos: um possuidor de conhecimento, cujo papel é transmitir esse conhecimento; e outro passivo, cujo papel é absorver o conhecimento passado.

[5] Utilizo aqui o conceito de Objeto Museal: “Um meio que através da pesquisa, chega-se ao processo de produção de conhecimento, tendo como vetor a produção cultural do homem, que não é dissociado da rede de relações: sociais, políticas e econômicas na qual foi produzido, tendo um significado cultural de uso, função e movimento no passado e no presente. Ou seja, cuja historicidade do objeto museal representa um corte sincrônico, onde está presente as relações desiguais, diacrônicas, que se expressam na sua história, seja ele material ou imaterial” (NASCIMENTO, 1994, p.11).

[6] A leitura do território resultou em uma proposta de polos irradiadores a serem ativados em espaços diferenciados ao longo do transect da ferrovia.

[7] As estratégias de comunicação foram baseadas em conclusões de uma dissertação de Mestrado que analisou quanto e de que maneira a Arqueologia aparece na imprensa (TEGA-CALIPPO, 2012). No estudo, a autora concluiu que a Arqueologia divulgada pela imprensa está muito longe da realidade das pesquisas que ocorrem no Brasil. Nesse sentido, a assessoria de imprensa, a cargo da jornalista Gloria Tega-Calippo foi o ponto chave para todo Plano de Comunicação. Por meio dela, foram elaborados o site, os releases, selecionadas as fotos para a divulgação, postadas ações no Facebook da Zanettini Arqueologia e feitos todos os contatos com os jornalistas dos meios de comunicação. As ações de assessoria de imprensa levaram o projeto a patamares de divulgação altíssimos, em nível nacional e regional, quando pensamos no público total atingido pelas vinculações aqui descritas na televisão e jornal: mais de 17 milhões de pessoas, 14 milhões em nível nacional (ZANETTINI ARQUEOLOGIA, 2015).

[8] Ana Moutinho (2014) se detém sobre a Realidade Aumentada aplicada à Museologia, definindo a RA como “termo utilizado para descrever a combinação de tecnologias que tem por objetivo integrar informação digital (ou virtual) no ambiente envolvente e em tempo real” (MOUTINHO, 2014, p.40). Dessa forma, a RA utiliza informação digital - estática ou em movimento, representações 3D, áudio ou inputs táteis e sobrepõe esta informação ao ambiente envolvente de forma tridimensional, permitindo ao utilizador interagir em tempo real, através de um dispositivo específico, como um smartphone, tablet, projeção ou outro.

[9] Após baixar o aplicativo, o público poderia usá-lo de duas maneiras: ou por meio do folder em formato de “mão” distribuído aos participantes ou por meio dos painéis e suportes horizontais. No site da Zanettini Arqueologia foram disponibilizados os materiais da exposição (<http://www.zanettiniarqueologia.com.br/imagens-olaria.html>).

[10] Entre parênteses são apresentadas as quantidades por localidades.

[11] Esse levantamento se dava em uma roda de conversa onde cada visitante/ participantes era convidado a citar um objeto que ele considera seu patrimônio cultural.

[12] Quando analisamos separadamente as opiniões deixadas nos três municípios, a partir de nuvens de palavras, observamos o predomínio da palavra “comunidade” em Salgueiro, “conhecer cultura” em Brejo Santo e “importante exposição” em Ouricuri.

[13] Entre parênteses são apresentadas as quantidades por localidades.

[14] Esses trechos foram descritos e/ou gravados durante a mediação da exposição.

## Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

BASTOS, Rossano Lopes. Registro arqueológico como instrumento de memória social. *Arqueologia Pública*, Campinas, nº 4, 2011, pp.52-60.

CHAGAS, Mário. Diabruras do saci: museu, memória, educação e patrimônio. *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. v.1, n.1, 2004.

COUTINHO, Rejane G. *Questões sobre a formação de mediadores culturais*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, Bahia, 2009.

DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, Armand Colin, 2011, 723 p.

DOMINICI, Tania Pereira. As exposições itinerantes do MAST em Itajubá: um estudo sobre o público visitante e suas percepções da experiência. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio*, MAST - vol. 7 no 1 – 2014, pp.159-179.

DURBIN, Gail; MORRIS, Susan; WILKINSON, Sue. *A teacher's guide to learning from objects*. London: English Heritage, 1990.

FALK, John H & DIERKING, Lynn D. *The Museum Experience*. Washington: Walesback Books, 1992.

HORTA, Maria de L. Parreiras. *A Educação Patrimonial – um processo em andamento*. Simpósio Internacional Museu e Educação: conceitos e métodos. Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2001.

MARTINS, Luciana Conrado. *A constituição da educação em museus: o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação da USP, 2011.

MORAES WICHERS, Camila A. de. *Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (des) caminhos da prática brasileira*. Tese de Doutorado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2010.

MORAES WICHERS, Camila A. de. *Patrimônio Arqueológico Paulista: proposições e provocações museológicas*. Tese de Doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2011.

MORAES WICHERS, Camila A. de. *Museus, Ações educativas e Prática Arqueológica no Brasil contemporâneo: dilemas, escolhas e experimentações*. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 2014, no prelo.

MOUTINHO, Ana. *Realidade Aumentada aplicada à Museologia*. Tese de Doutorado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2014.

NASCIMENTO, Rosana. O objeto museal como objeto de conhecimento. *Cadernos de Museologia*, nº 3. Lisboa, Portugal: ULHT, 1994.

PAULSTON, R. G. Preface: four principles for a non-innocent social cartography. In: PAULSTON, R. G. (Comp.) *Social cartography: mapping ways of seeing social and educational change*. New York: Garland, 1996. p. xv-xxiv.

SILVEIRA, Flavio L. A. & BEZERRA, Márcia. Educação Patrimonial: perspectivas e dilemas. IN: LIMA FILHO, Manuel F.; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane Felipe (Orgs). (2007). *Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e Desafios Contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

TEGA-CALIPPO, Glória Maria V. *Arqueologia em Notícia: pesquisas impressas, sentidos circulantes e memórias descobertas*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem / Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, UNICAMP, 2012.

WAGENSBERG, Jorge. Hacia una Museología Total por conversación entre la audiencia, los museólogos, arquitectos y constructores. In: TERRADAS Arquitectos & WAGENSBERG, Jorge. *COSMOCAIXA – El Museo Total por conversación entre arquitectos y museólogos*. Editado por Sacyr, Barcelona, 2006

ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Programa de Gestão do Patrimônio Arqueológico da Ferrovia Transnordestina. Programa de Educação Patrimonial “Expresso Educação”*. Relatório Final dos Polos Salgueiro (PE), Brejo Santo (CE) e Ouricuri (PE). São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2014.

ZANETTINI ARQUEOLOGIA. *Programa de Resgate Arqueológico Sítio Arqueológico Pinheiros 2, Rua Butantã, 298, Bairro de Pinheiros, Município de São Paulo, Estado de São Paulo. Programa de Educação Patrimonial - Relatório Final*. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2015.



# Tecendo Redes e Miradas de Afetos.

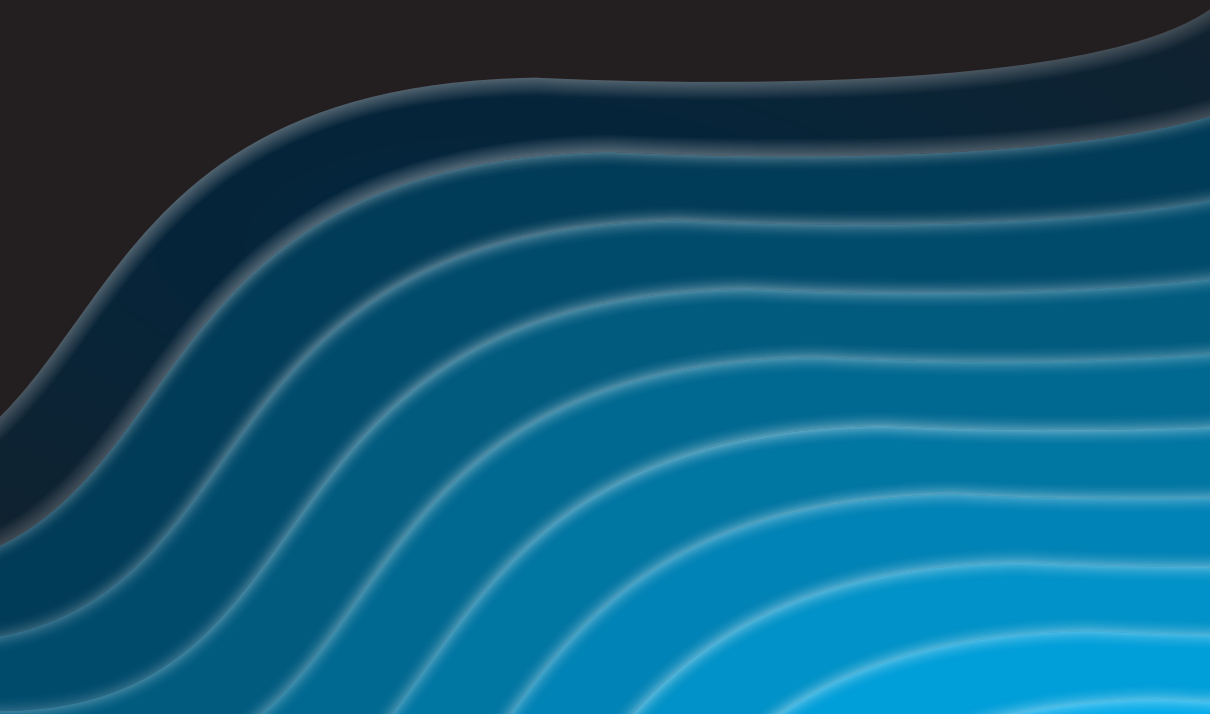
Experiências colaborativas  
em contextos e redes  
iberoamericanas.

Lilian Amaral

Artista Visual

Sissy Eiko

Arquiteta Urbanista e Fotógrafa





**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL**  
**Espanha, França e Brasil. 28 a 31 OUT 2014**  
<http://www.congreso.oepe.es/>

O II CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL configurou-se enquanto evento internacional que propôs uma reflexão ampla acerca do Patrimônio Cultural, tendo integrado experiências em países da Europa e América Latina, com a organização do Observatório de Educação Patrimonial – OEP, apoiado pelo Ministério de Inovação e Competitividade e Ministério da Educação, Desporto e Cultura da Espanha e a Fundação Memorial da América Latina no Brasil.

Na Espanha entre os dias 28 e 31/10/2014 foram realizadas conferências, comunicações e posters, compilados em publicações científicas, apresentadas no Museo del Traje, em Madrid.

Na França, na Universidade René Descartes Paris V. foram apresentadas conferências e mesas redondas ao longo do dia 30/10/2014.

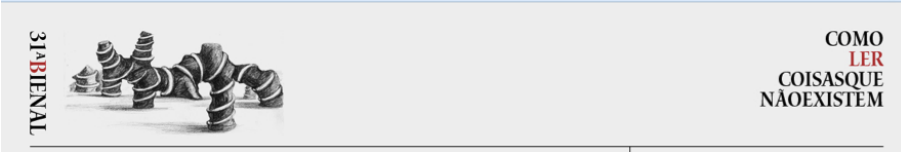
E no Brasil distintas ações contemplaram a pesquisa, a ação cultural, o intercâmbio de conhecimentos e exposição coletiva, articuladas ao II CIEP. Objetivando ampliar a discussão e a participação do público acerca de abordagens contemporâneas relativas ao patrimônio cultural desenvolveu-se entre os meses de setembro e outubro de 2014, uma série de encontros, palestras e oficinas reunidas na forma de um Workshop denominado **“O QUE É PATRIMÔNIO PARA VOCÊ”**.

**Ação Conjunta - Bienal Internacional De São Paulo**  
**04/10/2014**

Na Fundação Bienal de São Paulo, foram realizadas atividades que envolveram grupos de não videntes “Amigos pra Valer”, coordenados

por Angela Barbour, gerente da Galeria Marta Traba e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilian Amaral (Observatório de Educação Patrimonial).

Participantes das comunidades com as quais o Educativo Bial com as comunidades vem atuando participaram de um debate aberto, problematizado durante visita junto às obras expostas na 31<sup>a</sup> Bienal, tendo a pergunta “O que é patrimônio para você?” como dispositivo disparador das ações que se complementaram com atividades realizadas no ateliê de artes do Educativo Bial, com a coordenação e proposição da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilian Amaral e Pablo Tallavera (coordenador do Educativo | Bial com as comunidades).



31<sup>a</sup> BIENAL

COMO  
LER  
COISAS QUE  
NÃO EXISTEM



EXPOSIÇÃO MEDIÇÃO CALENDÁRIO VISITE SOBRE BLOG FOTOS PARCEIROS PARCEIROS INTERNACIONAIS CONTATO | BUSCAR

ENGLISH

## EDUCATIVO | BIENAL COM AS COMUNIDADES | O QUE É PATRIMÔNIO PARA VOCÊ?

04.10.2014 10:00 Pavilhão da Bienal

Debate a questão “o que é patrimônio para você?” com Lilian Amaral  
O projeto “Bial com as comunidades”, do Educativo Bial recebe a professora doutora Lilian Amaral que mediará junto com o coordenador do projeto Pablo Tallavera a mesa composta por representantes da Casa do Hip-hop de Diadema, Pólo Educacional de Heliópolis e grupo afoxê Obá Iná. A pauta será debatida e em seguida será feita uma visita na exposição a partir de roteiros relacionados com o debate. Por fim, um ateliê de produções de possíveis respostas da pergunta “o que é patrimônio para você?”

SHARE ON  

## Centro de Pesquisa e Formação | Sesc São Paulo 10/10/2014,

Dentro do objetivo de divulgação das ações de preparação para o II Congresso Internacional de Educação Patrimonial Espanha, França, Brasil, em conjunto com o CPF – Centro de Formação e Pesquisa do SESC São Paulo, foi proposta a realização de palestra e workshop objetivando ampliar a reflexão e a formação acerca das abordagens e percepções contemporâneas frente às noções de patrimônio cultural e processos de educação patrimonial no Brasil e contexto iberoamericano contemporâneo.



## Atividades

A atividade faz parte da Rede Internacional de Educação Patrimonial que resulta da criação do Observatório de Educação Patrimonial na Espanha.

### Contexto

#### O que é patrimônio para você?



### Participantes



#### Sissy Eiko

Arquiteta e fotógrafa japonesa, com um background em arte, cultura e tecnologia para a comunicação. Ela trabalha com projetos de arquitetura e fotografia em São Paulo, Rio de Janeiro e Bogotá.



#### Prof. Dr. Francisco Cabanzo

Prof. Dr. Francisco Cabanzo é um pesquisador e professor de arquitetura e urbanismo na Universidade de Granada, Espanha. Ele também é um pesquisador e professor de arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo, Brasil.

### Programa

A atividade é organizada em duas etapas: uma oficina de introdução ao patrimônio cultural e uma oficina de fotografia. A oficina de introdução ao patrimônio cultural será realizada em 28 e 29 de outubro e a oficina de fotografia será realizada em 30 de outubro. O programa completo está disponível no link abaixo.

Para mais informações e inscrições:

### Data

28 a 30 de outubro

Das 10h às 18h

Local

Av. da Paulista, 1000

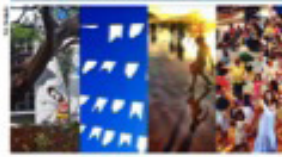
São Paulo, SP

Inscrições

Gratuito

Inscrições

### O QUE É PATRIMÔNIO PARA VOCÊ?



10/10, Sexta, 10h às 18h  
R\$ 30,00; R\$ 15,00 ag; R\$ 6,00 w

Participe de uma oficina sobre o conceito de patrimônio e participe de experiências que transcorrem a ideia de tradição, em direção aos conceitos de identidade, memória e deslocamento. Peça-se ao compartilhar reflexões acerca do conceito de patrimônio dentro das comunidades e da importância do patrimônio material e imaterial no cotidiano contemporâneo, promovendo-se o intercâmbio de conhecimentos entre os participantes.

Com **Clara Aragall**, arquiteta e historiadora independentes, com pós doutorado em Arts, Cultura e Tecnologia pelo Instituto de Artes da UNESP, Jorge e Manoel Riera SR. Pesquisadora visitante do Observatório de Educação Patrimonial do Ministério da Educação, Cultura e Desporto da Espanha.

Com **Sissy Eiko**, arquiteta, arquiteta e fotógrafa da equipe do Museu Riera SR. Entre seus últimos trabalhos destacamos as exposições do projeto *Compartilhando Memórias* no Museu Marta Traba (Memorial da América Latina), *Das Raízes ao Solo* (projeto Projeto Versatilidades – arte de literatura com vestes artísticas) publicação de fotografias no livro *La calle: memoria colectiva* (AMERICA, Comunicación e los temas) e no livro *Como Trase* (Brasil, São Paulo, Arquitetura).

### Centro de Pesquisa e Formação

Rua: R. Almeida, 100, 1º andar, Jd. Anhemobim

05508-000

☎ (11) 5082-1000

✉ [contato@centrodepesquisaeformacao.org.br](mailto:contato@centrodepesquisaeformacao.org.br)

[www.centrodepesquisaeformacao.org.br](http://www.centrodepesquisaeformacao.org.br)

[www.facebook.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.facebook.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.instagram.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.instagram.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.youtube.com/channel/UC...](https://www.youtube.com/channel/UC...)

[www.linkedin.com/company/centrodepesquisaeformacao](https://www.linkedin.com/company/centrodepesquisaeformacao)

[www.tumblr.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.tumblr.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.pinterest.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.pinterest.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.behance.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.behance.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.dribbble.com/team/centrodepesquisaeformacao](https://www.dribbble.com/team/centrodepesquisaeformacao)

[www.flickr.com/photos/centrodepesquisaeformacao](https://www.flickr.com/photos/centrodepesquisaeformacao)

[www.500px.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.500px.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.deviantart.com/centrodepesquisaeformacao](https://www.deviantart.com/centrodepesquisaeformacao)

[www.etsy.com/shop/centrodepesquisaeformacao](https://www.etsy.com/shop/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

[www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao](https://www.ebay.com/str/centrodepesquisaeformacao)

## Workshop Internacional “O QUE É PATRIMÔNIO PARA VOCÊ” 28 a 30/10/2014

Em São Paulo, Brasil, como dispositivo disparador do IICIEP foi proposto workshop fotográfico utilizando as redes sociais [Instagram, Facebook e Tweeter] como forma de difusão e intercâmbio de percepções. Sob coordenação de Sissy Eiko, arquiteta e fotógrafa, e simultaneamente, **“QUÉ ES PATRIMONIO PARA USTED?”** em Bogotá, Colômbia, sob coordenação do Prof. Dr. Francisco Cabanzo, assim como em Madrid, Espanha, coordenado pelo Comitê de organização do II CIEP, foi composta uma rede de debates e intervenção coletiva, resultando em uma mostra internacional, realizada em vivo, na abertura do II CIEP, na Galeria Marta Traba da Fundação Memorial da América Latina, em 30 de outubro de 2014, na condição de um caleidoscópio do imaginário iberoamericano atual, acerca do tema Patrimônio Cultural.

Discussões abertas e gratuitas compostas por mesas redondas e relatos integraram a programação no Brasil composta pelas **Jornadas “Pessoas, Cidades e Patrimônio”**, realizadas no Memorial da América Latina, com direção geral da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lilian Amaral representante do Observatório de Educação Patrimonial em contexto brasileiro e latino americano.

O projeto articulou-se em âmbito presencial e virtual. Presencialmente cerca de 200 pessoas participaram das atividades de Workshop, nos espaços da Galeria Marta Traba e Parque da Água Branca e das **Jornadas “Pessoas, Cidades e Patrimônio”**, realizadas no auditório da Fundação Memorial da América Latina.



**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL**  
 Refletir a partir das experiências.  
 Uma visão complementar entre Espanha, França e Brasil.  
 de 28 a 31 de outubro de 2014  
[www.oepi.es/congreso](http://www.oepi.es/congreso)

**JORNADA PESSOAS CIDADES PATRIMÔNIOS**  
 SÃO PAULO, BRASIL - VÍDEOGRAMA: TEREZINHA FERREIRA

**PROGRAMAÇÃO**

**14:00 às 18:00** - Sessões de reflexão no Memorial da América Latina  
 Abertura - Eduardo Faesett - Memorial da América Latina  
 Boas vindas - João Batista de Andrade - Presidente do Memorial da América Latina  
 Apresentação: Lilian Amaral - Direção do II Congresso Internacional de Educação Patrimonial, Espanha, França, Brasil, Coreia e Coordenação Geral Brasil e América Latina (Jesse Paris por skype)

**Workshop**  
**#oquepatrimoniopara voce**  
**PROGRAMAÇÃO**  
 de 28 à 30 de outubro - 14h às 17h

Participe da ação "O que é patrimônio para você?" utilizando a hashtag #oquepatrimoniopara voce no Instagram para postar imagens e microvídeos. Suas imagens integrarão uma mostra coletiva internacional Coleção, apresentada na Galeria Marta Traba, na Fundação Memorial da América Latina de 30/10 à 02/11/2014.

Facilitador: Sissy Elio  
[www.facebook.com/oquepatrimoniopara voce](http://www.facebook.com/oquepatrimoniopara voce)

**INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES**

Local: Auditório da Biblioteca Victor Civita (Fundação Memorial da América Latina)

Número de vagas: 200

Inscrição gratuita: <http://imga.me/IVJC>

Transmissão skype: galeriamartatraba

**Patrocinadores:** [Logos of various institutions]

**Parceiros:** [Logos of various institutions]

**Realizadores:** [Logos of various institutions]

No contexto das redes sociais no Brasil, Colômbia e Espanha, estima-se uma participação superior a 1500 imagens e micro vídeos, apontando um amplo caleidoscópio imagético vinculado ao imaginário social, descrevendo uma visão alargada acerca, não somente, do que é entendido como patrimônio, mas do que é passível de se transformar bem “patrimoniável”, a partir dos vínculos estabelecidos entre os sujeitos, cidades e o patrimônio cultural experimentado, vivenciado.

**O QUE É PATRIMÔNIO PARA VOCÊ?**

**WORKSHOP**  
#oqueepatrimoniopara voce

**PROGRAMAÇÃO**  
de 28 à 30 de outubro - 14h às 17h

Participe da ação "O que é patrimônio para você" utilizando a hashtag #oqueepatrimoniopara voce no Instagram para postar imagens e microvídeos. Suas imagens integrarão uma mostra coletiva internacional Caleidos, apresentada na Galeria Marta Traba, na Fundação Memorial da América Latina de 31/10 a 09/11/2014.

Fotógrafa: Sissy Eiko

**REGULAMENTO**

**POSTAGEM NO INSTAGRAM**

- 1) Siga o perfil @oqueepatrimoniopara voce no Instagram.
- 2) Use a hashtag #oqueepatrimoniopara voce. Descreva a imagem e informe a localização da foto e/ou microvídeo selecionada.
- 3) Na Espanha e América Latina a hashtag criada é #queepatrimoniopara ti. Se desejar pode taggear a foto e/ou microvídeo com as duas hashtags.
- 4) As imagens podem ser inéditas ou do seu acervo pessoal (galeria).
- 5) Cada participante poderá participar com quantas imagens desejar. Não há limite de imagens.
- 6) No aplicativo Instagram existe a opção de deixar o perfil secreto ou público. Para participar e compartilhar suas imagens o perfil deverá estar aberto ao público.
- 7) Serão emitidos Certificado de participação para os inscritos no <http://mlga.me/INIC>
- 8) Mostra Internacional "CALEIDOS" na Galeria Marta Traba - Abertura: 31/10 a 09/11
- 9) Mostra virtual no Instagram através da hashtag #oqueepatrimoniopara voce.

**POSTAGEM NO FACEBOOK**

- 1) Siga a página [www.facebook.com/oqueepatrimoniopara voce](http://www.facebook.com/oqueepatrimoniopara voce) no Facebook.
- 2) Envie a foto e/ou microvídeo junto com uma breve descrição e localização para o email: [oqueepatrimoniopara voce@gmail.com](mailto:oqueepatrimoniopara voce@gmail.com)
- 3) O material será adicionado no álbum Mostra Internacional "CALEIDOS" na página do Facebook: <http://mlga.me/mlkar>

**Organização:** [Logos of various institutions]

**Apoio:** [Logos of supporting organizations]

**Realização:** [Logos of organizing institutions]

Em 30 de Outubro de 2014, como celebração do encerramento do II CIEP realizado com as participações internacionais e, criando os instrumentos formais de uma rede internacional, é criada a RIEP / INHE – Rede Internacional de Educação Patrimonial / *International Network on Heritage Education*, proposto pelo Observatório de Educação Patrimonial, dirigido pela Profa. Dra. Olaia Fontal junto ao Instituto do Patrimônio Cultural / Ministério de Educação e Desporto da Espanha.

E por fim, como marco da criação da **Rede de Observatórios do “Patrimoniável / Patrimoniable”**, em contexto Latino Americano e Espanha,



dirigida pela Profa. Dra. Lilian Amaral [Brasil | São Paulo], Prof. Dr. Francisco Cabanzo [Colombia | Bogotá] e Profa. Dra. Noemi Duran Salvado [Espanha | San Juan de Mediona], realiza-se a ação em rede **24 horas: uma linha na cidade / 24 horas: una línea en la ciudad**, tendo a temática “O que é patrimônio para você” / “Qué es patrimonio para ti?”, como problemática que mobilizou artistas, educadores e comunidades, pessoas de cidades e vilarejos nos contextos participantes, promovendo uma apropriação criativa e inovadora acerca de processos de transformação, por meio de poéticas públicas baseadas na criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas como forma de imaginar, praticar e propor futuros possíveis.



Entrada Gratuita

06 a 07 de Dezembro de 2014  
Galeria Marta Traba

# PROGRAMAÇÃO

**24 HORAS - UMA LINHA NA CIDADE**  
**O QUE É PATRIMÔNIO PARA VOCÊ? 2014**

**Dia 06**

14h às 17h- CorpoGrafia Percurso Multisensorial  
Galeria Marta Traba | Pq. da Água Branca

18h às 19h- Debate sobre Experiências Compartilhadas.

Ações artísticas simultâneas no  
Brasil - São Paulo  
Colômbia - Bogotá  
Espanha - San Juan de Mediona.

**Articuladores**  
Brasil: Lilian Amaral  
Colômbia: Francisco Cabanzo  
Espanha: Noemi Duran Salvado

**COLOMBIA  
BRASTI  
ESPAÑA**

Galeria Marta Traba | Memorial da América Latina  
Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664 - Barra Funda, São Paulo, SP Brasil  
CEP 01196-001/Te (11) 3823-4700 ou 4704  
Entrada pelas portões 1,2 e 5, Estacionamento Portão 4 (R\$ 5,00)  
Ft@AC\_art@igmail.com | www.galeriamartatrabas@igmpop.com.br | www.facebook.com/FTAC.art





**Galeria de Imagens postadas no Instagram pelo público participante no Brasil, Colômbia e Espanha:**



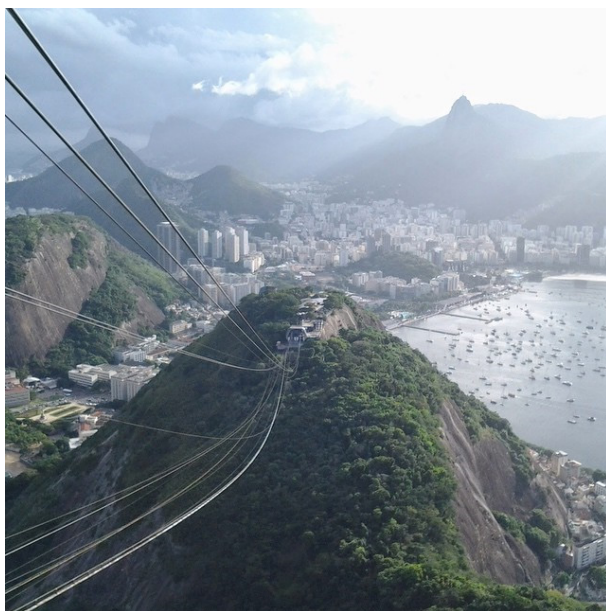
Natureza - Anik Mourão



Natureza - Arthur Vasconcelos



Natureza - Clarissa Bezerra



Natureza - Elinildo Marinho



Natureza - Lilian Amaral



Natureza - Thiago Peralta



Patrimônio Material Patrimônio Construído - Fernandes Mello



Patrimônio Material Patrimônio Construído - Alexandre Siqueira





Patrimonio Material Patrimonio Construyedo - Camila Torres



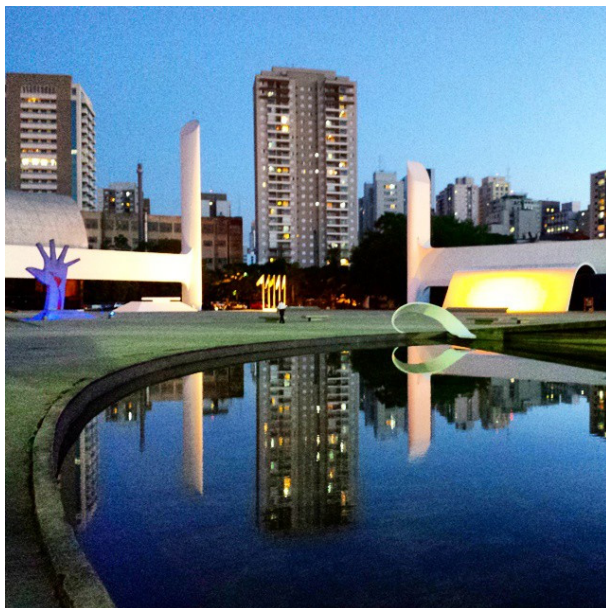
Patrimonio Material Patrimonio Construyedo - Claudia Helena



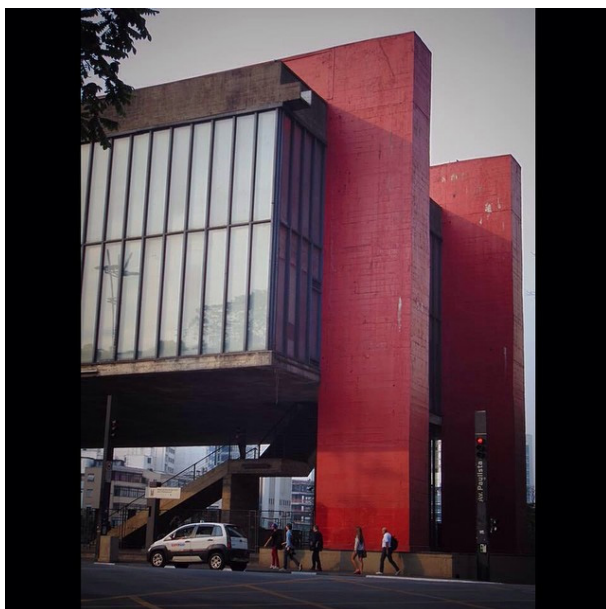
Patrimonio Material Patrimonio Construyedo - Claudia Helena



Patrimonio Material Patrimonio Construyedo - Fernandes Mello



Patrimônio Material Patrimônio Construído - Lilian Amaral



Patrimônio Material Patrimônio Construído - Philippe Arthur dos Reis





Patrimonio Material Patrimonio Construyedo - Renan Carvalhais



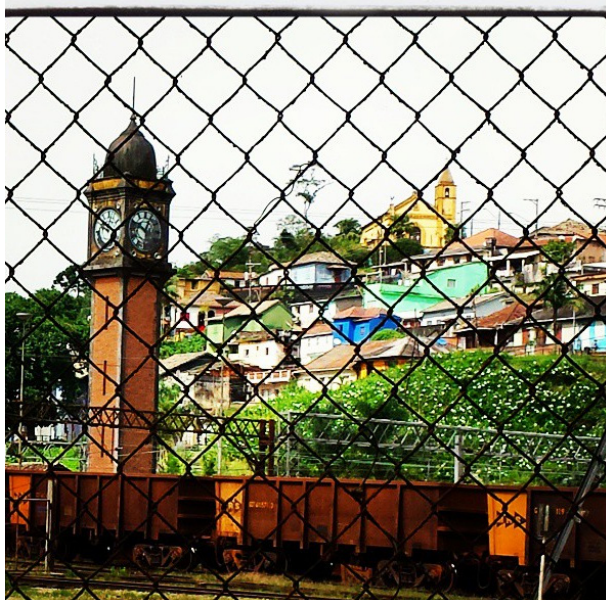
Patrimonio Material Patrimonio Construyedo - Sissy Eiko



Paranapiacaba - Diane Dourado



Paranapiacaba - Lilian Amaral



Paranapiacaba - Lilian Amaral



Patrimonio Inmaterial - Lo Humano - Angela Barbour





Patrimônio Imaterial - Lo Humano - Lilian Amaral



Patrimônio Imaterial - Lo Humano - Luiz Da Motta



Patrimonio Inmaterial - Lo Humano - Marcelo Eme



Patrimonio Inmaterial - Lo Humano - Marcelo Eme



Patrimonio Inmaterial - Lo Humano - Marcelo Eme



Patrimonio Inmaterial - Lo Humano - Sissy Eiko





Patrimônio Imaterial - Lo Humano - Sissy Eiko



Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Arlete Feriani





Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Arlete Feriani



Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Sissy Eiko



Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Sissy Eiko



Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Sissy Eiko



Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Sissy Eiko



Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Sissy Eiko





Workshop O Que É Patrimônio Para Você - Parque da Água Branca - Sissy Eiko



Fiestas - Patrimônio Imaterial - Camila Torres



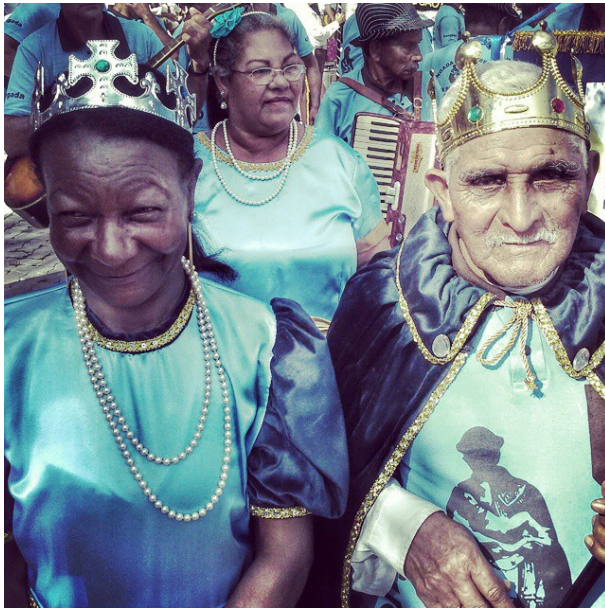
Fiestas - Patrimonio Inmaterial - Desiree Giusti



Fiestas - Patrimonio Inmaterial - Diego Dionísio



Fiestas - Patrimonio Inmaterial - Diego Dionísio



Fiestas - Patrimonio Inmaterial - Diego Dionísio





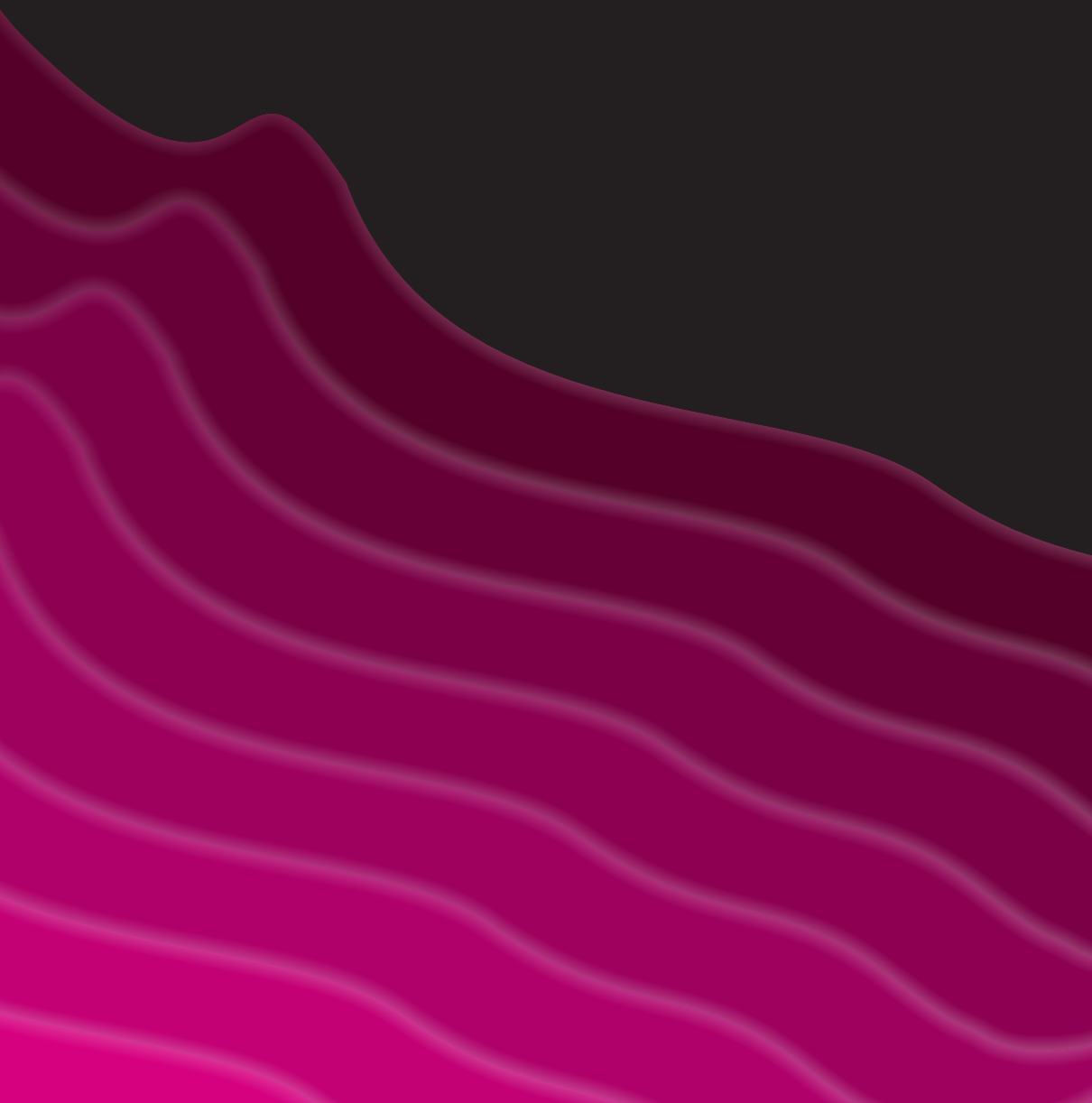
Fiestas - Patrimonio Inmaterial - Elinildo Marinho



Fiestas Patrimonio Inmaterial - Marcelo Eme



# ENSAIOS VISUAIS



# Rastros das Jornadas Porto Alegre (junho/2013 em abril/2014) + Rastros #SP (2013 / 2014)

**Eber Marzulo**

Coordena o Grupo de Pesquisa Identidade e Território/CNPq com pesquisa em duas grandes linhas: identidade e território; e imagem e território.

**Lilian Amaral**

Media Lab / UFG.



## **Rastros das Jornadas – junho de 2013 em abril de 2014**

### **Porto Alegre**

Eber Pires Marzulo,  
Pedro Vargas,  
Ecléa Morais,  
Taiana Tagliani,  
Marcelo Heck,  
André Ripoll,  
Agatha Muller,  
Clara Farret.

Em uma tarde de sábado, abril de 2014, oito participantes do Grupo de Pesquisa Identidade e Território da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GPIT-UFRGS) saem às ruas de Porto Alegre em busca de rastros das manifestações que sacudiram o Brasil em junho de 2013, também conhecido como Jornadas de Junho. Os rastros constroem percursos e memória de uma cidade que se inventa sobre a cidade formal com uma história estabelecida e são acionados enquanto dispositivos para entender o urbano não como depositário da história, mas lugar de emergência e constituição da memória.

Os critérios pré-estabelecidos para orientar a captura dos rastros deixados pelas jornadas de junho foram, intencionalmente, de grande imprecisão. Apenas sabia-se que o percurso que o GPIT iria fazer se daria a partir e através de pontos referenciais espaciais da cidade-pós-manifestações.

Os rastros foram capturados através de fotografias que registravam pichações, palavras de ordem, dizeres, símbolos, desenhos, caminhos, ruas onde se deslocavam a multidão, pontos de encontro das manifestações, fugas e lembranças. Além das fotografias, foi utilizado áudio e vídeo para registrar todo o percurso, transmitido ao vivo para redes sociais através do *Twitter*, no qual os participantes relatavam suas lembranças suscitadas pela experiência de buscar os rastros das manifestações de junho de 2013.

O produto deste percurso realizado pelo GPIT na cidade-pós-manifestações resultou em um vídeo de 2 minutos, intitulado (Rastros das Jornadas – junho de 2013 em abril de 2014). Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo apresentar e discutir tais rastros através do vídeo

criado pelo GPIT. O vídeo apresenta uma sobreposição de fotografias – com partes suprimidas ou apagadas, que enquadram (ou não) outras imagens – em trechos de vídeos, recortes de falas em áudio e uma trilha sonora acrescentada durante a edição. O envolvimento dos participantes do grupo, enquanto protagonistas, aparece através da escolha do trajeto, das narrativas, falas, imagens, palavras de ordem ou simplesmente a partir das lentes fotográficas até a confecção e edição do vídeo.

Portanto, (Rastros das Jornadas – junho de 2013 em abril de 2014) torna-se um produto que não está fechado, possibilitando que outros protagonistas relatem diversas territorialidades e construam diferentes discursos através das marcas que as manifestações deixaram, podendo alterar o sentido dos espaços da cidade.

Palavras Chaves: Rastros, urbano, jornadas, dispositivo, discursos.

### **Rastros das Jornadas #SP – Junho de 2013 em abril de 2014 São Paulo**

Lilian Amaral  
Luciana Bortoletto  
Gil Grossi

Objetivando a criação de uma ação em bloco, R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, projeto articulado ao GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia, vinculado ao Instituto de Artes da UNESP, propôs uma reverberação das ações propostas pelo GPIT, de Porto Alegre / UFRGS, estabelecendo procedimento análogo de performatividade urbana no centro urbano de São Paulo, território-chave das manifestações ocorridas no contexto paulistano. Buscou-se percorrer as ruas tomadas por coletivos e por onde as manifestações tivessem deixado rastros ainda pulsantes, tais como escrituras urbanas – pixações, lambes, palavras de ordem, bem como residual de intervenções no espaço físico, em edifícios, fachadas, telefones públicos.

Para reperformar o percurso das manifestações no centro da cidade, o projeto R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, viés extensionista das ações do Grupo de Pesquisa – GIIP | IA/UNESP, convida integrantes do AVOA!...Núcleo Contemporâneo, focado na dança e performance

urbana em espaços que buscam propor diálogos possíveis no encontro coma rua, e, tal qual a figura do detetive proposta por Walter Benjamin, sair a campo para encontrar os rastros, sinais que pudessem ativar o imaginário acerca dos espaços da memória produzida no coletivo.

As linguagens e os meios utilizados para a observação e coleta foram os mesmos que as próprias redes sociais fizeram circular as informações: imagens, sons, registros de percursos, coleta de sinais e movimentações. Munidos de câmeras de celular, máquinas fotográficas e a percepção porosa aos acontecimentos, realizamos documentação sobreposta a registros das manifestações ocorridas em 2013, tomados dos mesmos pontos de vista, criando, assim, um palimpsesto da memória e do espaço público.

Assim, articulam-se e colocam em discussão as reverberações - Rastros #Porto Alegre e Rastros na cidade de #São Paulo, configurando-se como um díptico videográfico, dialógico. Antes de estabelecer um discurso trata-se de apontar pontos de fuga que as manifestações colocaram no espaço urbano estabelecido. Altera-se o sentido dos espaços. Isto está em RASTROS DAS JORNADAS # POA | #SP.

# Corpografia - A Poética, a cidade e a arte para além da visualidade

Angela Barbour

Doutora em Arte pela Unicamp e Artista Visual.

Lilian Amaral

Media Lab / UFG.

The bottom half of the cover features a series of horizontal, wavy lines in various shades of blue, ranging from a deep navy to a bright cyan. These lines create a sense of movement and depth, resembling a stylized landscape or a digital wave pattern. The background is a solid dark grey or black, which makes the blue lines stand out prominently.



Ação realizada na 31ª. Bienal Internacional de São Paulo. Integra o projeto 24 horas uma linha na cidade | “o que é patrimônio para você” | Brasil, 2014/2015. 31ª. Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Memorial de América Latina, Museu Aberto BR: Museus e Cidades em Transformação, Observatório de Educação Patrimonial / Rede Internacional de Educação Patrimonial da Espanha – WWW. oepe.es | Instituto de Patrimonio Cultural / Espanha, 2015

## Realização:

Museu Aberto / Galeria Marta Traba / 31ª Bienal De São Paulo -Educativo  
Bienal Fundação Memorial America Latina / Centro Brasileiro De Estudos  
Latino Americanos - Cbeal / Plataforma Paranapiacaba

**Título:** Cartografias Artísticas  
e Territórios Poéticos

**Organização:** Lilian Amaral

**Editora Executiva:** Leonor Amarante

**Projeto Gráfico:** Everton Santana

**Assistente de Redação:** Márcia Ferraz

**Tipografia:** Optima

**Número de Páginas:** 335

