

Pero mientras tanto, y en ausencia de una gran parte de la población afro-americana que huyó con las inundaciones, el poder ha cambiado de manos. Las ayudas para la reconstrucción han favorecido a las grandes corporaciones de carácter federal en detrimento de las pequeñas empresas locales. Nydia Velazquez, representante del House Small Business Committee, asegura que dos mil millones de dólares procedentes de fondos federales han ido a parar a las grandes corporaciones mientras los contratistas minoristas han sido prácticamente excluidos. A esto se suma el caos financiero de las hipotecas sobre la propiedad y los seguros, de modo que el éxodo en la región parece inexorable.

La violencia que se vivió en los peores días de las inundaciones sigue siendo objeto de comentario. Muchos fotoperiodistas desplazados al lugar denuncian que continúan acosados por la policía y el ejército. Después de visitar Nueva Orleans y Biloxi, fotógrafos como Thomas Dworzak, Stanley Greene, Kadir van Lohuizen y Paolo Pellegrin llegaron a la conclusión de que el Katrina no ha sido un desastre de la naturaleza, sino una catástrofe favorecida por la desatención del gobierno de Estados Unidos. De modo que al oír las historias sobre el estado de las cosas en Nueva Orleans a muchos les suena como si se gestionara igual que la guerra de Irak. Con la misma incompetencia. Todo lo cual incita a pensar que la próxima bienal llega en el momento preciso que a menudo da paso a una intervención humanitaria. El problema es que el gobierno norteamericano no puede invitar a un ejército pacificador extranjero. Sería de estúpidos. Sin embargo, una bienal puede actuar igual que lo hace una intervención humanitaria. Debe parecer una acción desinteresada y altruista, destinada a atenuar el trauma, sin que eso suponga obstáculo alguno para que contribuya a una gentrificación que borre definitivamente del mapa el equilibrio racial previo al desastre.

Estamos ante un tipo de intervención biopolítica, ampliamente ensayada en conflictos previos, salvo que aquí, en lugar de carros de combate son bulldozers lo que circulan por las calles. O, a veces, incluso las dos cosas. Así, este modelo de bienal novedosa (no tanto por los contenidos, sino por su definitiva incorporación a la secuencia desencadenada por la catástrofe) lejos de asumir una reconstrucción crítica basada en los argumentos de los ciudadanos, lejos de convertir en contenido el conocimiento acumulado en el propio lugar, tendrá que hacer esfuerzos para parecer arte. Que no le ocurra como a la 3ª Bienal de Berlín, en la que Ute Meta Bauer abordó de manera valiente una representación multifacética de las cuestiones urbanas y las tensiones que caracterizan Berlín. Los críticos se lo hicieron pagar caro. A juicio de estos había cometido el error de poner por delante la investigación antes que el mercado del arte o el espectáculo. Muchos se quejaron diciendo que ya estaban hartos de exposiciones que parecían seminarios. ¡Querían, de una vez por todas, disfrutar del arte!

## Pro-test Lab

Nomeda and Gediminas Urbonas

**Nomeda:** antes que nada, como los otros participantes, quisiera agradecerle a Ute Meta Bauer y al resto de los organizadores del SITAC por este evento increíble, significativo. Estoy realmente contento de estar aquí y de poder presentar nuestro trabajo, el proyecto *Pro-test Lab*, que se desarrolló a través de producciones artísticas organizadas como una campaña para reclamar el espacio público, como un método de protesta contra la privatización de Lietuva (que significa Lituania) — y que en este caso es el cine más grande de Vilnius. También quisiera agradecerle a todos los participantes por sus estimulantes contribuciones y quisiera mencionar que realmente me gustó cómo ayer Katherine y Srdjan presentaron su trabajo, compartiendo el micrófono de una manera tan amistosa. Sin embargo, aunque también nosotros dos estamos presentando nuestro trabajo aquí, hemos decidido que lo vamos a hacer de manera diferente. Como todos sabemos, la democracia nace del conflicto. Es una idea que ha surgido aquí varias veces en los últimos días, así que para ser efectivos y evitar las peleas hemos decidido que yo voy a moderar y mostrarles las imágenes mientras Gediminas habla. Esperamos no rebasar los límites de tiempo.

**Gediminas:** yo también quisiera agradecerle al SITAC, al PAC y a Ute Meta Bauer por habernos invitado y por su hospitalidad. Durante los últimos días los dos hemos participado en las clínicas, como interlocutores. A Nomeda y a mí nos pareció muy valioso estar involucrados en este intercambio con participantes de la ciudad de México. Quisiera agradecer al moderador de nuestro taller, Daniel Garza Usabiaga, que pacientemente participó en un análisis de las nociones de solidaridad a través de la traducción y de la construcción de un puente entre las diferencias y las subjetividades personales presentadas por “lo que queda”.

En esta ponencia presentaremos el proyecto *Pro-test Lab*, así como las estrategias que usamos para “hackear” el espacio público de Vilnius; todo esto se convirtió en un proyecto de arte que intenta documentar las posibilidades de una protesta “imposible” y luchar contra la situación específica de la privatización del espacio público. Quisiera empezar trazando un mapa del terreno contextual en el que tiene lugar el *Pro-test Lab*, a través de una introducción a su historia. Desde la disolución del Imperio Soviético y el reestablecimiento de una Lituania independiente, el país vivió un periodo de cambio económico y político, empezando con un modelo soviético de *economía planeada* y yendo hacia un modelo capitalista, regulado por el mercado. Desde entonces la idea de la liberación y modernización del país se ha basado en el principio del libre mercado y por ende en la privatización. Esta privatización, como el principal principio ordenador que garantizaba un “rompimiento con el pasado”, indicó que la primera y principal víctima de este rompimiento iba a ser el espacio público. ¿Para qué queremos un espacio público en el capitalismo? ¿Necesitamos parques públicos, edificios públicos, espacios

recreativos, cines? Sin ser nostálgicos, hay que reconocer que durante el periodo soviético se construyeron muchos de estos edificios y espacios públicos, especialmente durante las fases de industrialización y nuevo desarrollo urbano de las décadas de los sesenta y setenta que se enfocaron en la construcción del sujeto moderno. El desarrollo moderno, quizás “utópico” que estaba teniendo lugar en todas las repúblicas soviéticas así como en los otros países socialistas produjo muchos espacios públicos proyectados en las ciudades, los cuales subsecuentemente fueron destruidos en los tiempos sucesivos de cambio y privatización. Estos lugares y espacios eran considerados encarnaciones de la ideología soviética, monumentos al pasado soviético, recuerdos de una experiencia traumática y de la culpa. En tal contexto, estos particulares edificios públicos y espacios culturales se han convertido en un blanco fácil y son especialmente atractivos para los promotores inmobiliarios y los especuladores edilicios. Naturalmente, el cambio ideológico y la falta de una sociedad civil son un terreno fértil para que las corporaciones y los grupos de inversionistas negocien con los burócratas corruptos para tomar el control de estos espacios y lugares. Tomar posesión de un espacio así y convertirlo en un centro comercial (*mall*) produce una “mallificación” del país que es paradigmática del cambio general. Una vez que se ha privatizado y convertido en casas exclusivas, en bienes raíces comerciales o simplemente en otro centro comercial, el anterior espacio público produce un nuevo tipo de ciudadano, una nueva sociedad y nuevos valores. La “mallificación” de las ciudades introduce nuevos códigos para planear y reestructurar el espacio público, lo cual borra la historia y el recuerdo. Después de borrar la memoria se producen nuevas construcciones que surgen de los deseos territoriales, “mapeando” las geografías y las aspiraciones a las vacaciones de los nuevos ricos, como es posible observar en la construcción de edificios llamados *Acropolis*, *Hermitage*, y *Forum*. Uno de los principales sacrificios que se hicieron en el proceso de borrar lo urbano y la memoria cultural fueron los cines. Aunque el cine era concebido como una casa de producción de la ideología soviética, los cines jugaron un rol importante como lugares públicos y de encuentro, ya que *sobre* todo fueron construidos en los centros de las ciudades. En Vilnius, por ejemplo, una ciudad con poco más que medio millón de habitantes, se construyeron más de 20 cines, la mayoría en los años sesenta, durante el periodo llamado “socialismo con un rostro humano”, buscando promocionar un estilo “soviético modernista” que fomentó construcciones con forma de pabellón. En contraste con el llamado “neoclasicismo” del “barroco estalinista”, el estilo de pabellones estaba asociado con tendencias arquitectónicas modernistas que se parecían a las del “prohibido” Occidente. Sin embargo, en el actual clima de cambio, precisamente este tipo de arquitectura está amenazado. Los edificios públicos y todos los cines fueron privatizados y se cambió su uso-función. Por ejemplo, se transformó al cine *Vilnius* en una tienda de *Benetton* o al cine *Moscú* en un *Casino* y en un *Emporio Armani*. Los espacios que antes estaban dedicados a las reuniones sociales y culturales fueron convertidos en espacios de consumo, borrando la vieja identidad y creando una nueva, insistiendo en una nueva historia para esos espacios, la cual, en consecuencia, diseña el ambiente para nuevos consumidores.

Todos los cines fueron privatizados, pero es especialmente simbólico que el último cine en ser privatizado y destruido durante la última década se llamaba como el país, *Lietuva*. El *Lietuva*

fue construido en 1965 como un escaparate de la arquitectura soviética modernista, y era el cine más grande del país, con 1000 lugares y una pantalla de más de 200 metros cuadrados que ofrecía el tamaño ideal de imagen y una acústica perfecta. Era el hogar del Festival de Cine de Vilnius y como tal jugó un papel importante en la vida imaginativa de una entera generación de gente local. En 2002, las autoridades municipales de Vilnius silenciosamente vendieron el cine a promotores inmobiliarios locales con la condición de que tenía que funcionar como cine por un periodo de tres años. El periodo terminó el 1 de julio de 2005. El *Lietuva* fue privatizado por VP Market, una cadena nacional de centros comerciales y tiendas al menudeo, que además de tener intereses en otros tipos de negocios, como los bienes raíces o la energía, ha dominado las operaciones de planeamiento urbano promoviendo la construcción de *Acrópolis* — la visión para una “nueva ciudad” — que inscribe la identidad construyendo una ficción histórica. Como un nuevo centro económico, la cadena de centros comerciales se ha vuelto una fuente de autoridad.

**Nomeda:** en efecto, la falsificación de la historia empieza con nombrar los centros comerciales con nombres como *Pyramid*, el nombre del primer centro comercial de Vilnius. En este caso se convirtió en el origen de la cultura del centro comercial, el comienzo de una ciudad parecida a un parque temático basada en los “trofeos del mundo conquistado”—los primeros lugares visitados en Egipto por los turistas nuevos ricos.

**Gediminas:** como tal, la tendencia hacia el nuevo desarrollo capitalista subyuga la geografía, la historia y el territorio para dominar y crear nuevos espacios de mercancías, claramente indicados por sus nombres: *Pyramid*, *Akropolis*, *Forum*, *Hermitage*, *Brooklyn* y hasta *Guggenheim*, de próxima apertura. Esta tendencia manipula la realidad para crear una falsificación histórica y espacial. No es única, ya que ocurre en muchos otros países, pero es probablemente una peculiaridad del espacio post-comunista el que no haya resistencia o al menos una protesta real al respecto.

En nuestros días, un discurso de protesta no es posible. Protestar significa mirar por encima del hombro, extrañado el pasado; remite al estalinismo y a una represión masiva, al estilo Gulag. De ello se deriva que la noción de protesta y de práctica política tenga un significado negativo para la mayoría de la gente en el mundo post-Soviético. El estado y las fuerzas del mercado también obstaculizan la protesta y la producción de un espacio político. Pero la democracia es conflicto y antagonismo, no consenso. El conformismo neo-liberal comporta, obviamente, evitar el antagonismo pero al mismo tiempo representarlo. En tal contexto es muy difícil hablar de protesta. Entonces, si la protesta es imposible y la resistencia no puede imaginarse, ¿qué tipo de estrategia artística puede usarse para generar algún tipo de protesta? Y si la protesta no existe, ¿hay alguna manera de provocarla? ¿Cómo podemos abrir las contradicciones escondidas?

Digamos que la praxis artística tendría que reflejar el cambio. Sin embargo, la cuestión es, otra vez, ¿cómo puede el arte *realmente* contribuir al cambio? ¿Es posible construir un trabajo que no sólo ilustre, analice o refleje el cambio, sino que efectivamente lo genere? ¿Cómo puede uno aprovechar la capacidad de provocarlo?

En 2005, instigados por estas cuestiones y provocados por la destrucción del último espacio cultural de Vilnius, convocamos a las colonias, grupos sociales, activistas culturales

y líderes comunitarios, invitándolos a reunirse durante el último Festival Internacional de Cine y a defender el cine. Los provocamos proponiéndoles el escenario de una protesta personal que tratara los últimos días del cine y la destrucción del espacio público. A través de esta protesta, se ofrecieron alternativas de documentación que buscaran maneras de constituir nuevos espacios así como una plataforma para futuros escenarios posibles y para sugerir nuevas visiones de uso para ese espacio, principalmente como un espacio público, y un espacio para el cine y la cultura, en un espacio privatizado en el que el espacio público evidentemente no es posible. Pero si la protesta no es posible y tiene una connotación tan negativa, evocando la historia reciente, ¿qué tipo de estrategia podemos formular? En una de las primeras reuniones con los diferentes grupos, discutimos la agencia positiva contenida en la protesta, proponiendo la idea de una “pro-testa”. De esta manera, en lugar de sonar negativa, i.e. “contra”, propusimos el positivo “pro” y un guión que remite a un “agente para poner a la prueba la posibilidad de protestar”, una agencia que pudiera proporcionarnos una base para experimentar, empleando formas preformativas que llevaran a lo crítico, pero productivas y comunes, en un sentido positivo. Por otra parte, *Pro-test Lab* tenía que admitir el riesgo inscrito en llamar a la “producción de un espacio para escenarios de protesta”, ya que en cualquier momento desde su fundación podía provocar una potencial protesta contra su propia autoridad, contra su propia institucionalidad y finalmente, contra nosotros como artistas, los iniciadores de este espacio de prueba para la protesta. Empezando desde allí, cada una de las comunidades que se unieron al *Pro-test Lab* — incluyendo socialistas de oposición, activistas de la preservación histórica, ambientalistas, el club de estudiantes de arquitectura, anarquistas, nuevos izquierdistas, vegetarianos y otros grupos llamados “*hard-core*” — fueron desafiadas para que encarnaran sus propias visiones de la protesta y al mismo tiempo reflexionaran sobre la autoridad que estas acciones crean.

Por ejemplo ASK, el club de estudiantes de arquitectura, desarrolló un juego de calle al estilo Monopoly, llamado VIP Market, construido alrededor del tema de algunos edificios y sitios representativos de la ciudad. Al invitar a los niños y a los transeúntes a lanzar los dados contra los modelos en cartón de los monumentos (incluyendo edificios que no eran considerados culturalmente significativos, como los cines construidos después de 1958), el VIP Market intentaba reconstruir el espacio público. Mientras representaba un abuso en la regulación del espacio público y de la cultura representacional, al mismo tiempo el juego usaba la calle — el espacio fuera del edificio — reunía, involucraba, comunicaba con y hasta provocaba a una potencial comunidad y por ende constituía un espacio público temporal.

La noción de juego se volvió paradigmática para toda la documentación del *Pro-test Lab*, intentando crear una encarnación de cada una de las protestas que cada grupo desarrollaba. Al trabajar en diferentes sitios de la ciudad, estos grupos construyen estrategias colectivas de comunicación para alcanzar al público, para comunicar con y por medio de los canales de los medios y para usar estos canales para crear accesos alternativos y nuevos públicos para la protesta. Los medios, semejantes a la arquitectura, representan sólo el *potencial* para el espacio público, y como en otros lados, están en las manos controladoras de la privatización. Era fundamental que el *Pro-test Lab* evadiera este control y subvirtiera las relaciones de poder

generadas por los medios. En una sociedad que se dirige hacia un rápido cambio económico y político, en el que todo es sujeto a la privatización y en el que el capital privado es considerado más valioso que los valores públicos y colectivos, lo que nos quedaba era apelar a la solidaridad que se puede encontrar en el formato del juego. ¿Pero qué tipo de metodología artística podemos proponer a estos diferentes grupos y a estas, a veces contradictorias, identidades? Empezamos a experimentar invitándolos a ciertos tipos de situaciones parecidas a juegos o a mascaradas. Como método de protesta, los eventos de producción artística fueron orquestados como una campaña para reclamar el espacio público. Las mascaradas, como el carnaval, son actividades que no pueden ser totalmente controladas. Son un evento — una estructura invitante y abierta en la que el éxito o el fracaso dependen de la acción colectiva. Por otra parte, también son como una red, con una serie de coreografías abiertas y máscaras que al mismo tiempo esconden y crean actores y portavoces para cada momento constitutivo y por ende no pueden ser totalmente poseídas por ningún régimen de control de un gobierno o institución.

**Nomeda:** el archivo de *Pro-test Lab* organizaba eventos y regularmente proporcionaba a los medios “noticias” — por ejemplo, se desarrollaron una serie de performances y eventos que manipulaban las formas populistas para mantener al proyecto en un constante estado de animación y para “volverse público”. Más de 70 eventos fueron organizados por el *Pro-test Lab* (o en relación a él) desde abril de 2005 hasta ahora (enero de 2008).

Y si revisamos uno de ellos, titulado *Vendido*, encontramos un ejemplo de acción colectiva que altera la movilidad de las identidades artísticas y emplea la cercanía entre lo pragmático y lo oportunista, entre el evento y su resultado. Grupos de jóvenes que se llamaban a sí mismos La gente de Vilnius se unieron al *Pro-test Lab* para una acción clandestina de pancartas. Se reunieron con enormes pancartas todos los domingos, a las siete de la mañana, para marchar a través del centro de la ciudad, poniéndoles carteles de “vendido” a puentes y monumentos que probablemente nunca serán privatizados, aunque nunca se sabe.

**Gediminas:** estas acciones clandestinas son un ejemplo de un espacio temporal que crea una biblioteca o archivo temporal, documentando voces no escuchadas y pensamientos que no pueden pronunciarse, así como abusos en la regulación del espacio público, y que sugiere estrategias para la creación de un espacio público.

La presencia de cuerpos en el espacio público inmediatamente se enfrenta a ciertas regulaciones y protocolos. Estas regulaciones también están legalmente inscritas, así que los métodos desarrollados en el *Pro-test Lab* usaban la idea de escenificar acciones *performativas*. Nunca reivindicaron ser acciones de protesta, sino que más bien se proponían como peticiones, acercándose a las autoridades pidiendo permisos que se necesitaban para poner en escena las acciones de protesta. El *Pro-test Lab* se presentaba como un proyecto de arte, lo que le proporcionaba a la acción una máscara o “señuelo” cuando se pedían los permisos municipales. El “señuelo” operaba en cuanto las imágenes aparecían y circulaban en los canales de los medios de comunicación, fuera la televisión comercial o los blog de Internet, pero al mismo tiempo eran vistas como documentos que referían a la acción de la protesta. Al mismo tiempo, teníamos que hacer cuentas con las economías de participación. No importa qué

tanto éxito se tenga al desarrollar una acción participativa y colectiva, si al final de cuentas sólo poca gente participa en las acciones o eventos. Así, por ejemplo, en la acción titulada *La Cadena Humana de Entusiastas de la Natación* encontramos a gente circulando frente a las cámaras, circulando alrededor de la toma para crear la impresión de una participación masiva, y para producir una cadena infinita de participantes que constituyera un cuerpo colectivo. Al crear diferentes situaciones con el modelo de juego para cada uno de los grupo, el objetivo era divertirse y experimentar con varias personificaciones en el espacio público, producir documentos que “justificaran la verdad” y esperar que la imagen que se producía pudiera atraer a más gente a la acción en la calle.

La documentación, cuando se la trajo a la luz del público, provocó ulteriores discusiones que surgieron de las particularidades del caso de cine, evitando las amargas discusiones sobre la privatización y llevando el asunto más allá para analizar los aspectos constitutivos y generar protocolos que definen los territorios de lo público y lo privado en las áreas de ley e interés público.

Más tarde empezamos a trabajar en organizar encuentros públicos para invitar a instituciones y políticos a que se unieran a los públicos en el *Pro-test Lab*, escenificando plataformas de *talk-show* en nuestra propia televisión, como una interfaz que secuestrara el formato de la televisión comercial y sustituyera los formatos controlados de la televisión comercial con experimentos riesgosos, en tiempo real, en espacios públicos, sujetos a confrontación directa. Al escenificar la plataforma televisiva y experimentar con el formato del *talk show*, el *Pro-test Lab* desarrolló un escenario para los espacios y la documentación de protesta y gradualmente ha identificado un “instrumento de grabación”. Refiriéndose al primer modelo de la cámara de los hermanos Lumière, que tiene una doble función (grabar una película y proyectarla), este “instrumento de grabación” genera acciones, para registrar diferentes formas de protesta y al mismo tiempo proyectarlas. Captura la protesta, que se reunía, maduraba y sin embargo permanecía no identificada y sin manifestarse, constantemente en búsqueda de un formato y de una manera de volverse vocal. Se convirtió en un punto de reunión que expande las exigencias artísticas en una resistencia política. Al constituir una documentación y trabajar con documentos, nos pareció esencial tomar en cuenta los aspectos de la ley que limitan la apariencia de los cuerpos y las voces en el espacio público: la ley que define la presencia y la ausencia y la ley que define los intereses privados y excluye lo público. Por ejemplo, invitando a los perros a unirse a la acción llamada *El ladrido de los perros no llega al Cielo*, dirigida — a través de la diversión y del ruido de los perros que ladran — a poner en cuestión la ausencia de una voz colectiva por medio de la crítica performativa que podía poseer una invitación a participar dirigida a los desposeídos (y a los dueños de una voz de perro o de una máscara de perro).

La voz colectiva está inscrita por el antagonismo, así que a penas empezó el *Pro-test Lab*, surgieron conflictos entre los diferentes grupos. Las comunidades unidas para acciones solidarias también empezaron a discutir y a confrontarse en protesta. Una de las más grandes confrontaciones tuvo lugar entre los arquitectos, que deseaban diseñar el espacio y “crear la identidad de la revolución”, y el grupo que se presentaba como anarquistas, que no querían

obedecer a ningún tipo de regulaciones respecto al espacio común y, en especial, se oponían al control implicado por el diseño o las restricciones espaciales que alguien con reivindicaciones de autoridad podría imponer. Los conflictos llegaron a su climax cuando organizamos una colaboración con diseñadores de moda y modelos que presentaban una colección de moda *Para el Trabajo y la Rebelión*: ropa de camuflaje, unisex, con un estampado especialmente diseñado para la ocasión. El performance *ad-hoc* y la sesión de fotografía invitaba a las modelos a usar el techo del cine como una pasarela improvisada, lo cual resultó en una exitosa infiltración de los medios y consiguió una gran cobertura del discurso de protesta. Los miembros del Movimiento de la Nueva Izquierda (un producto de la comunidad de *Pro-test Lab*) criticaron duramente el desfile de modas, acusando a los artistas de “coquetear con el espectáculo y el mercado capitalista” y de “crear una agencia capitalista”.

Como consecuencia de los conflictos, surgió la crítica pública, sosteniendo que los proyectos artísticos estaban reduciendo los esfuerzos de protesta a un espectáculo, sin lograr traducirlos en una real acción política. El deseo por una voz colectiva llevó al *Pro-test Lab* al reino de la *realpolitik*. Sólo pocos artistas defendieron *Pro-test Lab*, ya que pocos de ellos reconocerían que su posición artística es política. Ser político, en el contexto post-soviético, implica un compromiso activo defendiendo al estado, la dictadura o el sistema unipartidista. Los artistas, exactamente como los otros miembros de la sociedad que vivieron esa traumática experiencia, han encontrado una manera de liberarse del peso de la historia, así que nos pareció que tenía sentido “probar” la real acción política al interior del proyecto. En consecuencia, el 14 de julio de 2006, se presentó una petición al Comité de Peticiones del gobierno nacional, haciendo varios pedidos, incluyendo la revisión de las leyes sobre el uso de suelo y la promulgación de leyes que definieran la noción de espacio público y de interés público. Las demandas para un espacio público y un interés público no son consistentes con las instituciones neo-liberales y son atacadas, por ejemplo, por el Instituto del Libre Mercado, que sostiene que no hay un interés público *per se*, sino sólo una multiplicidad de intereses privados, ya que sólo los intereses privados producen valor en la sociedad. Por lo tanto, sólo podemos hablar de la existencia de intereses privados individuales y si defendemos la existencia de un interés público, podemos sólo hablar desde la perspectiva de una multiplicidad de singularidades, la multitud de intereses privados, y no una voz colectiva.

En este sentido, cualquier intento de defender el cine o la tierra como un espacio público todavía-no-privatizado, o contra los contratos al estado por parte de la empresa que posee el edificio, es rechazado como un capricho individual que no puede reemplazar la lógica del desarrollo propuesto.

El edificio y muchos otros cines de Vilnius están situados en el centro histórico, sitio Patrimonio de Mundial de la UNESCO. La gran plaza en frente del edificio, junto con el cine, tiene una gran importancia cultural y política para la vida comunal y ciudadana. Los inversores de bienes raíces y los promotores, apoyados por algunos burócratas de la ciudad, consideran que la plaza pública y el cine son adefesios soviéticos; su proyecto es demoler este edificio y la plaza y desarrollar viviendas de lujo que van a crear una ficción usando arquitectura del siglo XIX, apestando a nostalgia histórica, minando la historia del lugar y las

