

# Inter-Accions

Pràctiques col·lectives per a intervencions a l'espai urbà  
Reflexions d'artistes i arquitectes en un context pedagògic col·lectiu

Editat per Sergi Selvas i Marta Carrasco





# Inter-Accions

---

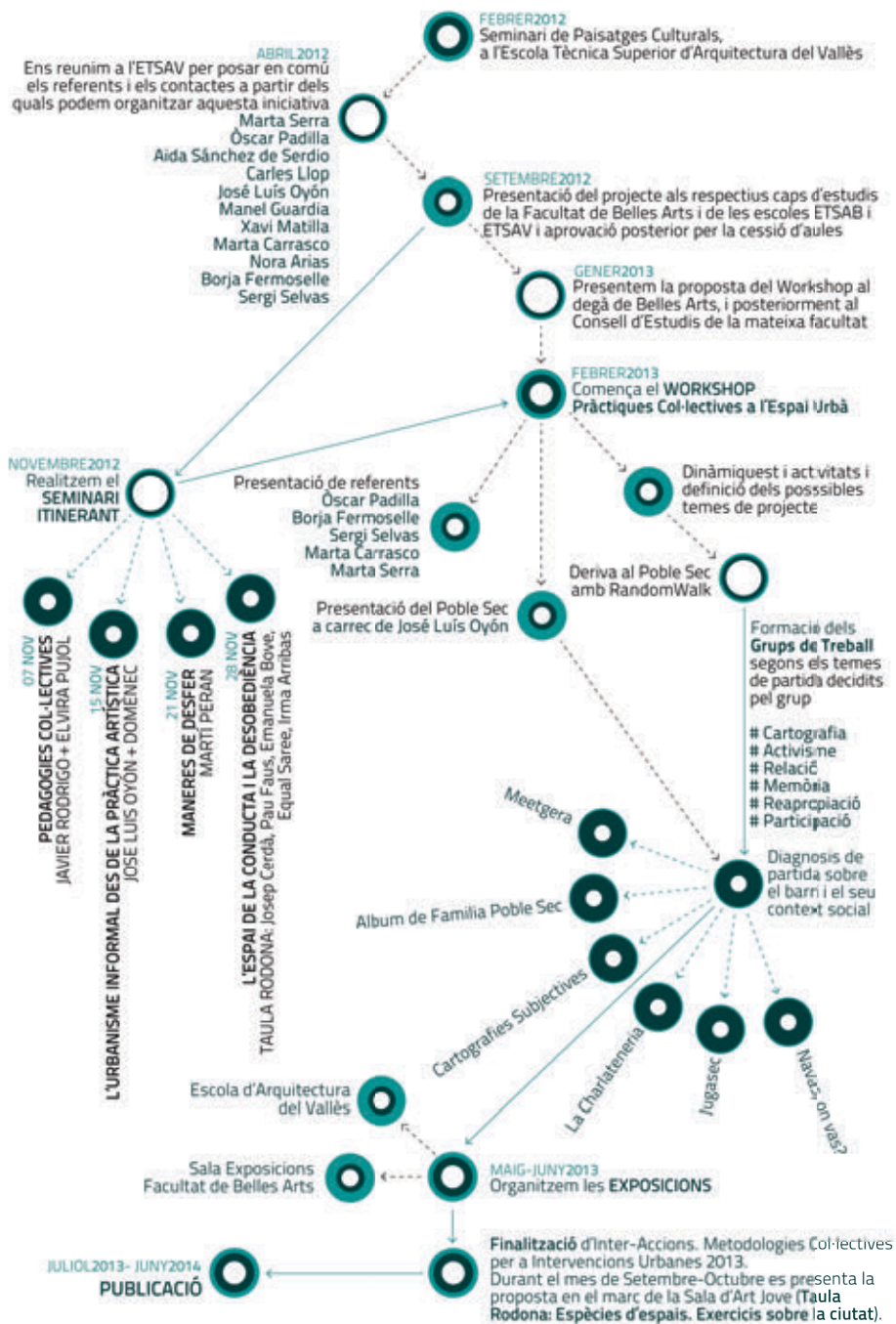
Pràctiques col·lectives per a intervencions a l'espai urbà  
Reflexions d'artistes i arquitectes en un context pedagògic col·lectiu



# Índex

---

- 07 **Presentació**
  
- 11 **Mecanismes activadors d'Inter-Accions**  
Marta Carrasco + Sergi Selvas
  
- 19 **Maneres de desfer**  
Martí Peran
  
- 29 **La vida entre dos edificis: estratègies cap a un urbanisme de contacte**  
Marta Serra
  
- 37 **La producció del referent a través dels processos de la pràctica**  
Òscar Padilla
  
- 43 **La cartografia com a eina pedagògica i sistema de representació**  
Judit Onsès
  
- 51 **La trobada**  
Aina Jordi
  
- 59 **La urbanitat desarrelada**  
Laura Company
  
- 69 **Do It Yourself**  
Borja Fermoselle + Nora Arias
  
- 77 **Processos de Codi Obert**  
Marta Carrasco + Sergi Selvas
  
- 85 **La universitat podria ser diferent**  
Aida Sánchez de Serdio
  
- 93 **Pràctiques Col·lectives a l'Espai Urbà**  
Experiències derivades del workshop Inter-Accions. Febrer 2013
  
- 109 ***Inter-Accions. Prácticas colectivas para intervenciones en el espacio urbano***  
***Reflexiones de artistas y arquitectos en un contexto pedagógico colectivo***  
Textos en castellano



# PRESENTACIÓ

---

El projecte «Inter-Accions. Metodologies col·lectives per a intervencions urbanes» és un projecte col·laboratiu interuniversitari que sorgeix de la motivació d'uns estudiants i joves professionals dels camps de les arts i l'arquitectura, i que es dirigeix a estudiants de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona i de les escoles d'arquitectura de Barcelona i del Vallès (ETSAB i ETSAV, respectivament) de la Universitat Politècnica de Catalunya. L'objectiu principal de la proposta és construir un espai d'experimentació col·lectiva dins la universitat, on sigui possible l'intercanvi d'eines i coneixements des d'un punt de vista interdisciplinari amb aquesta interacció com a base metodològica principal del desenvolupament del projecte.

La recerca, la reflexió, el debat, la pràctica i la difusió són les diferents *accions* que s'han anat desenvolupant al llarg del projecte, i s'han escenificat a partir de diferents activitats com la recerca de referents, l'organització d'un seminari i d'un taller intensiu, la realització d'una exposició itinerant amb els resultats del taller, i també amb aquesta publicació, que pretén recollir, des del punt de vista teòric, les aportacions i conclusions dels participants del projecte, l'equip docent, els col·laboradors i els estudiants.

Des d'aquesta perspectiva i en un context acadèmic universitari es proposa aquesta experiència que d'alguna manera pretén desemmascarar la figura de la professió correlacionada amb l'expertesa, per tal que arquitectes i artistes comparteixin rols i que, a partir de la cooperació i el treball compartit, arribin a establir noves metodologies útils, pràctiques i crítiques aplicables als respectius camps de treball per tal d'analitzar i treballar sobre les interaccions que es produeixen en l'espai social de la ciutat.

Amb aquesta primera experiència, i que esperem que no sigui l'última, Inter-Accions vol ser un precedent metodològic per a un enriquitment acadèmic i personal de l'estudiant, per obrir noves vies d'aprenentatge i definir eines alternatives per a un ús professional en cada camp de treball.

Aquest projecte, d'estudiants i per als estudiants, i que interpel·la la institució acadèmica com a tal, representa una demanda a la universitat per obrir espais autònoms i interdisciplinaris d'aprenentatge a la qual creiem que la universitat hauria de respondre amb el mateix rigor amb què és presentada. Aquesta publicació recull les evidències d'aquesta primera part, un embrió del que significa i vol ser Inter-Accions, amb què se segueix lluitant per reforçar aquesta branca d'investigació, intervenció i diàleg; de coneixement i de difusió transversal, com a complement i suport del programa docent oficial. L'objectiu d'aquests textos és el de motivar la investigació col·lectiva dins la universitat, i permetre a l'estudiant, al futur professional i també als professors la possibilitat de treballar amb companys que parteixen d'una forma-



ció ben diferent però amb qui comparteixen competències i camps de treball, i a partir dels quals poder aprendre i formar-se. Perquè això sigui possible aquest ha de ser un laboratori, un espai d'investigació i reflexió en l'àmbit acadèmic, científic i artístic que correspongui a les necessitats de l'artista-arquitecte contemporani. Així, es pretén incentivar la comunicació entre la universitat i el seu entorn, treballant aquests textos d'estudiants i professors de les dues institucions i recollint projectes compartits amb l'objectiu que tots junts constitueixin una visió àmplia d'aquests processos de treball i d'investigació acadèmica, dins, però també més enllà, de la mateixa universitat.



# MECANISMES ACTIVADORS D'INTER-ACCIONS

---

Marta Carrasco + Sergi Selvas

Hem vist com en els últims anys artistes i arquitectes compartien sovint taules de treball amb sociòlegs, educadors, economistes, antropòlegs, en definitiva, amb professionals de camps molt diversos que es preocupen i s'ocupen de l'espai social a les nostres ciutats. Des de mitjan segle XX la col·laboració entres disciplines<sup>1</sup> ha servit per ampliar propostes que, d'una altra manera, no s'haurien imaginat. Aquesta participació, sovint acompanyada també per la societat civil, ha estat una forma subversiva de gestió i organització d'estratègies enfocades a l'espai social, i s'ha procurat col·laboracions ciutadanes a partir de les quals garantir una evolució crítica i sostenible del benestar de la comunitat. Ara bé, aquesta integració en l'estructuració de noves maneres de fer, que alhora parteix de processos d'aprenentatge col·lectiu, no s'ha vist adaptada en les principals formes de treball i formació. Tant és així, que la construcció del mercat de treball és un espai per a l'especialització, per dur a terme tasques específiques i que només uns privilegiats dirigeixen, no tècnicament, però sí econòmicament per assegurar-ne la productivitat i l'alt rendiment. Aquesta idea de l'especialització laboral ha promogut (des de sempre) un sistema educatiu individualista, és a dir, basat en la construcció individual del coneixement. És el cas de l'àmbit universitari, dividit en departaments, l'objectiu dels quals és captar alumnes cap a la seva especialització per garantir la independència i solidesa del propi departament, sense establir nexes entre uns i altres, atès que les relacions sovint es caracteritzen per la competitivitat i la manca de cooperació.

Però cal també ser optimistes, perquè a la universitat, com en altres sectors, encara es troben aliats que es presten per a treballs col·lectius, que entenen la formació universitària des d'una visió lliure de la pressió dels mercats de treball i la professionalització individualista com a única sortida laboral. És en aquest espai obert de reflexió que hom se sent còmode per proposar estratègies que permetin un enriquiment envers els coneixements i les competències que alleren formes de gestió d'un aprenentatge indisciplinar. Així, amb el projecte Inter-Accions ens situem en aquest espai a partir del qual proposem reduir les distàncies entre l'acadèmia d'art i l'escola d'arquitectura i urbanisme. La construcció d'un espai de trobada que no és nou,<sup>2</sup> conceptualment parlant, però sí que ho és per a molts de nosaltres, estudiants i professors, que no se'ns ha donat l'oportunitat fins ara d'elaborar i autogestionar una relació directa entre dos camps de treball en l'àmbit de l'educació superior a Catalunya.

Actualment és difícil ser artista o arquitecte quan els qui gestionen el món de l'art i el de l'arquitectura o l'urbanisme no són institucions sinó màfies de l'espectacle. Per això arreu s'organitzen col·lectius per representar les demandes d'un barri o d'un grup de damnificats que reclamen canvis per encarar un futur imprevisible. Per exemple a Porto, el col·lectiu WochenKlausur va activar un dels molts edificis buits de la ciutat a través d'un grup d'estudiants fent de mediador amb l'administració propietària dels edificis, que va encarregar la renovació de les cases als estudiants a canvi de viure-hi de forma gratuïta; o el projecte de Recetas Urbanas-Santiago

Cirurgada d'autoconstrucció de l'espai cultural i de formació autogestionat d'Aulabierta a partir del desmuntatge i el reciclatge d'una nau que seria substituïda pel nou edifici de la Diputació de Granada. Així, considerant els *projectes* com a referència sense especificar si s'originen en l'àmbit de les arts o l'arquitectura, podem afirmar la importància d'aquestes propostes autogestionades o autogestionades que proposen a les comunitats formes no convencionals de participació.

De resultes de la crisi econòmica actual la *reinvençió* de les professions i dels professionals és un tema candent. Tot i que molts artistes o arquitectes no han deixat de dubtar del seu lloc en la societat, resulta paradoxal veure com els artistes surten dels museus i es traslladen a les xarxes socials (art etnogràfic, accions polítiques, etc.) per desplaçar l'interès dels objectes i l'experiència estètica a espais de crítica aliens a la instrumentalització mercantil, mentre experts d'altres camps es comprometen a revelar el sentit de l'art. Filòsofs, sociòlegs i antropòlegs, entre d'altres, són ara promotors d'innovacions artístiques i curadors d'exposicions. O en el cas de l'arquitectura, que des dels inicis constitueix l'*aixopluc* de les persones, també ha estat utilitzada com a eina de mercantilització i especulació i s'ha allunyat del sentit humà de la seva existència. És per això que aquestes aproximacions a l'acció directa, al treball col·laboratiu, a l'acceleració dels processos de presa de consciència i de l'autogestió, permeten a uns i altres formar part d'aquests mateixos



processos i tornar a treballar amb la gent i per a la gent. Projectes més pròxims que traslladen els objectes als processos per revalorar el moviment, el desarrelament i la incertesa.

La ciutat, doncs, s'entén a partir d'energies sense forma, com bé diu Manuel Delgado,<sup>3</sup> és a dir, tensions, distorsions i camps de força que s'acumulen en el nostre espai urbà i que permeten generar i construir espais de trobada crítics i de transformació; espais que són escenaris de realitats quotidianes, moviments i espontaneïtats que l'urbanisme i els que intervenen en la ciutat han d'assumir com a dinàmiques i processos atzarosos i desobedients, imprevisibles pels projectes i els plans de ciutat; dinàmiques subjectes a individualitats i col·lectivitats que en definitiva són les que permeten que puguem afirmar que la ciutat és un ens viu. Per aquest motiu entenem que l'artista o l'arquitecte s'han de proposar la seva intervenció com a mecanisme a partir del qual qüestionar la simultaneïtat d'aquests processos però, també, com a mecanisme activador de la interacció. Aquestes intervencions a l'espai comú, en un moment en què la col·lectivitat es construeix des de la individualitat, permeten crear noves xarxes i consolidar-ne d'altres. L'espai comú, l'espai relacional o l'espai social, esdevenen el punt de trobada on es dilueix, fins i tot desapareix, la diferència entre els camps de treball, tant en l'àmbit físic (de campus) com en el conceptual.

És en aquest sentit que no ens referirem a l'espai urbà de la ciutat com a *espai públic*, ja que cada vegada més ens trobem amb ciutats planificades des de determinats poders amb una voluntat fal·laçment integradora,<sup>4</sup> és a dir, amb espais falsament públics en el sentit llibertari, espais de conducta i d'instrucció on la desobediència no hi té cabuda. Per tant, ens situem en el context de l'espai comú com l'espai de tots, per definició, però també com l'espai de llibertats individuals i col·lectives el qual permet posar-les en pràctica. I pel que fa a l'espai social, es proposa com l'espai de les persones que es construeix a partir de la xarxa d'identitats i les seves relacions, un espai intangible però que, en definitiva, és el que dona sentit a l'espai comú com a espai vivencial de la ciutat, i on la urbanitat des del punt de vista de la construcció col·lectiva per part dels seus habitants, existeix.

Interferir en aquests contextos, doncs, no és gens fàcil ni immediat. Sovint es tracta d'espais de conflicte —que no té per què entendre's des d'un punt de vista negatiu o pessimista—, on la complexitat es troba en el seu màxim exponent. Per tant, com a professionals, independentment des del camp des d'on hom s'hi aproximi i operi, hem de ser conscients de la necessitat d'un posicionament d'extralocal inicial, és a dir, de mediador de la comunitat però sense voluntats bonistes de pal·liació dels conflictes. La diagnosi, essencial i bàsica per al desenvolupament del projecte i feta des de la modèstia i comprenent que des del punt de vista extralocal mai serem prou conscients de la complexitat de la situació, serà la que ens permetrà establir el marc temporal i espacial de la proposta d'una forma més coherent.

En relació amb aquest marc conceptual, i essent molt conscients dels moments de dificultats en què ens trobem, el febrer del 2012 ens vam proposar el projecte Inter-Accions, amb el qual volíem construir espais on aquesta interacció obrís noves vies de diàleg i generés noves eines de treball que permetessin fer realitat una nova experiència col·lectiva pels estudiants de les dues institucions, la de les arts i la d'arquitectura. Els arquitectes codifiquen els medis, els aïllen, els evidencien i els relacionen entre si amb la finalitat de crear nous espais, i defineixen si un espai és o no funcional, sempre com un acte creatiu capaç d'aconseguir que siguin compatibles el medi i l'home. En aquest sentit, tant per l'artista com per l'arquitecte, quan es proposen treballar sobre aquests espais, i evidencien els límits entre exterior i interior, allò natural o artificial, l'espai públic o privat, no fan més que intentar *territorialitzar* un lloc determinat.<sup>5</sup>

Des d'aquesta perspectiva, el projecte s'interessa per unes intervencions que no se centren en l'objecte, sinó en aquests espais dinàmics creats per les accions que s'hi desenvolupen. Amb l'objecte de treballar sobre els conceptes de fora i dins, centre i perifèric, un lèxic sovint confús i difús com a conseqüència d'un ús polític dels espais, les intervencions artístiques-urbanístiques que s'han observat parteixen d'una investigació sobre les condicions geogràfiques, arquitectòniques i sobretot socials, que defineixen aquests espais. Així, entendre aquests processos equival a ser capaç de precisar les problemàtiques que els envolten i, mitjançant la intervenció, evidenciar, criticar, promoure, o proposar, en definitiva, una transformació.

Conceptualment la proposta se situa al camp de l'estètica relacional on, des del món de l'art, es defineixen projectes que donen més importància a les relacions que s'estableixen entre els subjectes a qui es dirigeix la dinàmica artística que a l'objecte artístic pròpiament.<sup>6</sup> Així mateix, els treballs que s'identifiquen amb aquest corrent artístic tendeixen a succeir dins d'activitats i contextos quotidians; d'aquesta manera, els fonaments d'Inter-Accions s'assenten explícitament en aquesta idea. En definitiva podríem dir que aquest projecte és investigació, estudi, proposició i acció envers allò que transforma la interacció, les relacions entre les persones a l'espai comú.

Les idees d'acció urbana, la pràctica crítica, la memòria, allò quotidià, són eines que ambdós camps de treball tenen a l'abast. L'art ha actuat en aquest terreny des dels anys seixanta amb els *situacionistes*, que entenien la ciutat com un lloc d'investigació i de creació i a través del qual van influenciar arquitectes i urbanistes. Des de llavors s'han generat diverses línies d'actuació artística a la ciutat, des de les *performance* a la construcció i disseny d'espais a partir de formes de col·laboració actives. El paper de l'arquitecte i de l'artista es mou entre els rols de mediador de la comunitat, etnògraf, observador-participant i sociòleg, que a partir de la cooperació i el treball conjunt poden establir noves metodologies útils, pràctiques i crítiques pels respectius camps de treball amb un impuls generador de sentit.

Inter-Accions com a projecte de recerca i innovació entre l'art, l'arquitectura i la intervenció en el context social de la ciutat, va partir de la idea que no s'aprèn quan ensenyes el que saps, sinó quan ensenyes el que no saps.<sup>7</sup> Com a estudiants i iniciadors de la proposta, vam organitzar el projecte a partir d'un laboratori on els companys-alumnes analitzen les eines i els recursos de què disposen amb una documentació prèvia de l'entorn social i l'espai físic sobre el qual es vol treballar per després proposar una intervenció, una interferència, és a dir, promoure, crear una situació que els permeti extreure unes conclusions crítiques i estètiques sobre la ciutat. Els projectes de treball, pels seus principis pedagògics, faciliten canvis en els processos d'ensenyament-aprenentatge i en la cultura educativa.<sup>8</sup> El plantejament del treball d'investigació s'encamina a trobar una experiència estètica amb i per al ciutadà, des d'una actitud activa i participativa. S'impulsa així els estudiants a buscar que la seva proposta d'intervenció serveixi per reduir la distància entre el professional, arquitecte o artista, el ciutadà i l'espai construït, l'espai viscut. L'intercanvi entre tots ells es fa a partir d'aquest entorn social que interpretem, des dels diferents rols que implica el fet de pertànyer a una comunitat o col·lectiu. És aquest entorn el que ens condiona i el que nosaltres proposem estudiar a través d'una pràctica transversal, entenent que les propostes no han de respondre ni s'han de concebre des de l'objectiu d'obtenir un resultat finalista formal, sinó que és el mateix procés de desenvolupament de la proposta el *projecte* en si mateix, pel fet que és en aquest context on es genera la major part de l'intercanvi, el qual sí que esdevé un dels objectius.

Fora de l'àmbit acadèmic trobem nombroses iniciatives semblants a la que aquí es proposa, que fomenten el treball interdisciplinari i els projectes col·laboratius; en l'àmbit universitari, en canvi, és molt poc usual que es realitzin activitats d'aquest tipus entre les institucions universitàries del nostre país. Després de diverses experiències com a participants en aquestes iniciatives extrauniversitàries, en destaquem la incidència que tenen col·lectivament, així com l'enriquiment que comporta tant en l'àmbit personal com professional o formatiu. S'estableixen noves xarxes de relacions i es consoliden noves eines de treball que permeten complementar les ja adquirides en la mateixa formació universitària. Així, amb aquest projecte hem pretès donar l'oportunitat de treballar conjuntament, dins un marc acadèmic, a estudiants que pertanyen a dues institucions diferents (la Universitat de Barcelona i la Universitat Politècnica de Catalunya) on sovint comparteixen interessos comuns i, en moltes ocasions, els temes de treball són compartits i recurrents.

En definitiva, l'objectiu d'Inter-Accions ha estat i és oferir aquesta possibilitat per tal de crear un precedent col·laboratiu entre institucions, que fomenti el treball interdisciplinari i la generació de noves eines col·lectives, i que pugui complementar la formació dels estudiants per possibilitar la crítica i el debat en un espai més ampli.



## Referències

---

- <sup>1</sup> Les diverses accepcions de la paraula *disciplina* (del llatí, *disciplīna*), segons la RAE són: 1. *f. Doctrina, instrucció de una persona, especialmente en lo moral.* 2. *f. Arte, facultad o ciencia.* 3. *f. Especialmente en la milicia y en los estados eclesiásticos secular y regular, observancia de las leyes y ordenamientos de la profesión o instituto.* 4. *f. Instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo, con varios ramales, cuyos extremos o canelones son más gruesos, y que sirve para azotar. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing.* 5. *f. Acción y efecto de disciplinar.* En aquest text ens referirem a la segona accepció. De totes maneres, preferim referir-nos a les arts i les ciències, que en aquest cas ens ocupen, com a camps de treball, per apartar-nos d'aquesta associació als conceptes de doctrina i instrucció tot i que, d'alguna manera, també hi són inherents quan ens situem al context universitari actual.
- <sup>2</sup> Experiències prèvies com les d'Aulabierta constitueixen precedents que cal no oblidar, i que han establert unes bases sobre les quals cal continuar treballant i insistint. L'Associació Aulabierta (AAABIERTA) es crea el novembre de 2004 gràcies a un grup d'alumnes i exalumnes de les facultats de Belles Arts i Arquitectura de la Universitat de Granada com a lloc de reflexió d'on puguin sorgir noves propostes de formació paral·leles a la universitat i que permetin suplir les carències del sistema institucional.
- <sup>3</sup> DELGADO RUIZ, Manuel. «Lo sólido y lo viscoso». Dins: MONTANER, Josep Maria i GABRIEL PÉREZ, Fabián (eds.). *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona: Edicions UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2003, p.162.
- <sup>4</sup> PERAN, Martí. «Post-it City. Ciutats Ocasional». Dins: PERAN, Martí (dir.). *Post-it City. Ciutats Ocasional*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2008.
- <sup>5</sup> DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos, 2002.
- <sup>6</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- <sup>7</sup> SÁNCHEZ de SERDIO, Aida i DURÁN, Noemí. «No s'aprèn quan ensenyes el que saps, sinó quan ensenyes el que no saps: trànsits dins i fora de l'aula». Dins: *Clases de memoria: d'un projecte educatiu a un projecte creatiu*. Barcelona: Sala d'Art Jove, 2010.
- <sup>8</sup> BARRAGÁN, José María. «Art i educació, encara hi ha oportunitats d'innovació educativa». Dins: *Els invisibles: rere la construcció del fet expositiu*. Barcelona: Sala d'Art Jove, 2011.

## IMATGES

- [1] Visita al Poble Sec durant el workshop *Inter-Accions. Pràctiques Col·lectives a l'Espai Urbà*. Barcelona, 2013.
- [2] Construcció de la seu d'Aulabierta, 2004. Font: Cortesia de Santiago Cirugeda.

---

## Marta Carrasco

Arquitecta i urbanista per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Màster de Recerca en Urbanisme per la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualment doctoranda i investigadora al Departament d'Urbanisme de l'Escola d'Arquitectura del Vallès (UPC).

## Sergi Selvas

Artista i Tècnic en Realització Multimèdia i programador web, estudiant del Grau de Belles Arts i col·laborador en el Departament de Millora i Innovació Docent de la Universitat de Barcelona. Actualment coordina juntament amb Marta Carrasco l'Estudi Creatiu Mixité, dedicat a projectes transversals entre l'art, l'arquitectura i el paisatge.

3



[www.activestills.org](http://www.activestills.org)

1



[www.activestills.org](http://www.activestills.org)

4

# MANERES DE DESFER

---

## Martí Peran

Transcripció de la conferència realitzada el 21 de novembre de 2012 en el marc del seminari itinerant «Inter-Accions. Metodologies col·lectives per intervencions urbanes».

El títol «Maneres de desfer» és una citació sarcàstica del llibre de John Berger «Modos de ver»,<sup>1</sup> en el qual es feia una aproximació a les pràctiques artístiques absolutament fidels als règims de visibilitat talment com si l'experiència estètica fos un tipus d'experiència filtrada per l'experiència sotmesa a un règim de visibilitat. Aquesta obra ja va ser parafrasejada críticament en una antologia de textos de pràctiques artístiques en l'espai públic titulat «Modos de hacer».<sup>2</sup> Es va titular així apel·lant a les pràctiques artístiques a l'espai públic amb exemples com Suzanne Lacy o Rosalyn Deutsche, que a finals dels anys vuitanta defensaven la necessitat de conceptualitzar i tematitzar aquestes pràctiques artístiques a l'espai públic no sotmeses a la lògica de la visibilitat, sinó a la lògica de la performativa, de l'acció política, d'una manera literal. En aquest sentit, el títol d'aquesta conferència no és res més que una picada d'ullet a aquesta història. Per què, però, «Maneres de desfer»...?

El que es pretén és arribar a la idea que les pràctiques artístiques en l'espai públic que, des del meu punt de vista, tenen legitimitat, són només aquelles que en lloc de treballar en benefici d'integrar la diferència en el model de cohesió, de pau social, de contracte social establert, treballen per accelerar els processos, per detectar allà on hi ha diferències, anomalies, de manera que aquesta mateixa detecció permet accelerar la presa de consciència d'aquests agents socials anòmals, que si maduren el seu procés com a constitució de grup en tant que agent social, podran incorporar-se en el debat social, i incorporant-s'hi podran, potser, canviar el model de cohesió social, de contracte social, hegemònic, imposat.

Aquesta és la primera conclusió que aniré desenvolupant, però en qualsevol cas, el títol de «Maneres de desfer» respon a aquest argumentari. Desfer la solidesa, la naturalesa pètria i inamovible del model de contracte social que domina i endreça l'espai social. Pràctiques artístiques encarades a liquidar aquest model de manera que es pugui configurar d'altres maneres possibles. Per arribar a aquesta idea desenvoluparé dos raonaments que són molt propers però que parteixen d'una base lleugerament diferent. Amb el primer raonament partim d'una petita història de les pràctiques artístiques en l'espai públic, en la qual comencem per reconèixer que aquestes pràctiques artístiques públiques en aquestes darreres dècades han hagut de resoldre disjuntives progressivament, a l'interior de les quals s'havien de pronunciar. La primera disjuntiva és la d'entendre l'espai públic d'una banda en la tradició de l'art monumental, de l'escultura pública, de les pràctiques artístiques incorporades en el que es va anomenar el *design team*.<sup>3</sup> La idea, doncs, de les pràctiques artístiques sotmeses a aquesta lògica monumental que ens permet retrocedir fins al segle XV, la contraposem a la idea que defineix des del segle XX les pràctiques artístiques públiques. A aquesta pràctica se li planteja la disjuntiva de poder-se desplegar, de desenvolupar-se en un altre tipus de propostes que identifiquem amb aquelles que tenen per funció reconquerir l'espai públic com a espai de debat plural, de constitució de l'opinió pública i, per tant,

de desenvolupament d'una cultura crítica. Aquesta disjuntiva m'agrada plantejar-la perquè, per òbvia que sigui, no està en absolut superada. Així, doncs, seria molt ingenu pensar que el debat d'un art públic descendent de la lògica monumental a un art públic afiliat a les lògiques d'una cultura crítica està resolt.

El que sí és veritat és que cada un d'aquests dos pols ha trobat el seu territori natural d'actuació. Dins del que són els programes urbanístics tradicionals continuen imperant les pràctiques artístiques públiques disciplinades a la lògica del monument. En la majoria dels casos, les polítiques urbanes que preveuen intervencions artístiques ho fan encara en aquests paràmetres. D'altra banda, hi ha unes pràctiques públiques de perfil crític que han trobat el seu marc d'actuació dins la «institució art», que intervenen en l'espai públic però també, circumstancialment, intervenen espais tancats, museístics, que documenten, expliquen processos, desenvolupen treballs d'arxiu, etc.; serien legitimades, reconegudes en l'interior del sistema art. És doncs una disjuntiva que no només no és operativa, sinó que està molt mal resolta i faríem malament d'obviar-la. No podem pensar que després de l'operació de Barcelona'92 ens ho hem plantejat en altres termes, ja que ens ho hem plantejat dins el sistema art però no des de les polítiques urbanístiques.

En qualsevol cas, una segona disjuntiva segueix aquesta primera ja exposada. Si entenem, doncs, que dins el sistema art triomfa una concepció de les pràctiques artístiques públiques enteses com a veladores de la cultura crítica i, per tant, oblidem ja la lògica monumental dins el sistema art —tot i que els ajuntaments continuen fent rotondes— i ens situem cronològicament als anys vuitanta i en un context americà-europeu, i ja al llindar del segle XX al XXI en el nostre context local, ens apareix una altra disjuntiva entre l'artista polític, i l'artista operador. Utilitzo l'expressió «artista polític» perquè és una nomenclatura que proposa la cèlebre Lucy Lippard<sup>4</sup> quan treballa totes aquestes qüestions. Ja ha guanyat l'art públic crític, però dins es crea aquesta altra cruïlla.

Sense entrar en matisos, ja que això són prolegòmens, l'artista polític és aquell que entén la seva pràctica com una ocasió per detectar conflictes, fissures en l'espai social, però que es manté a una distància prudencial a allò de què s'ocupa, per la qual cosa no modifica mai les condicions de realitat que genera en la seva pròpia producció simbòlica. Un artista que retrata el conflicte des d'una distància, aquesta mateixa distància impedeix que modifiqui les condicions de realitat de les quals es nodreix la seva producció simbòlica en relació amb aquell espai social, conflicte, situació o conjuntura. L'artista operador és aquell que intervé en la condició de realitat, que tematitza el seu treball que pren com a objecte de reflexió i d'estudi, i que, per tant, no ingressa en el parany de la lògica de la representació que afecta l'artista polític.<sup>5</sup> Com deia, doncs, l'artista operador és el que interactua amb l'objecte de la seva investigació.

Aquesta disjuntiva entre polític i operador, des d'una perspectiva històrica, s'ha resolt d'una manera molt sibil·lina, força intel·ligent. D'alguna manera era evident que les pràctiques de l'artista operador, a priori, disposaven d'uns arguments morals i polítics capaços de desplaçar les pràctiques del que anomenàvem artista polític. D'alguna manera en els museus ja no hi ha retrats del subaltern —en termes absoluts; podríem trobar casos, però parlem en termes generals—. En aquest sentit, l'artista operador ha desplaçat l'artista polític a dins dels museus, ja que s'ha vist obligat a formalitzar els seus processos de treball de camp, i a dedicar una energia important a resoldre aquests processos de formalització del seu treball de camp per cobrir aquell espai vacant en el museu, ja que moralment estava desplaçant en grau d'interès el treball de l'artista polític.

Aquest reclam que el sistema art ha llançat a l'artista operador és el que ens explica el perquè d'aquesta dèria dels últims deu anys pels processos d'arxiu, els documentals i les cartografies, especialment en aquests termes. Mentre que l'artista polític sí que feia retrat del subaltern, de quina manera l'operador, que intenta modificar les condicions de realitat sobre les quals treballa i que per tant té un grau de proximitat sobre el seu tema enormement major, ocupa aquest espai vacant dins el sistema art? Doncs no ho fa a partir dels processos de representació, sinó a partir de mecanismes més processuals en què les cartografies, amb totes les seves modalitats, acaben ocupant un espai absolutament preferencial. Davant de la hipotètica pregunta de per què l'art contemporani fa tants mapes, doncs un dels nivells de resposta, no l'únic, podria ser aquest.

D'alguna manera, arribats en aquest punt, l'escenari està dominat per la tàcita sensació que les coses ja estan bé així. Hi ha una mena de consens secret segons el qual no hi hauria necessitat de reformular els termes d'aquesta segona disjuntiva perquè les coses ja estan prou endreçades. Dins el camp disciplinari de les pràctiques artístiques, per tant, tot tindria llicència, encara que demagògicament s'insisteix a refundar les disjuntives sobre les quals s'han de pronunciar les pràctiques artístiques a l'espai públic. Per tant, és necessari trobar eines i narratives teòriques, ideològiques, estètiques... que permetin refundar la disjuntiva que ens hauria de deixar judicar, valorar, quines pràctiques artístiques en l'espai públic són legítimes i quines no. Necessitem instruments per judicar això. Calen elements polítics, estètics i fins i tot morals. I aquí és on hi ha la proposta de la tercera disjuntiva.

Urgeix obrir una tercera disjuntiva, entre les pràctiques artístiques en l'espai públic que investiguen i analitzen l'esdeveniment que opera en l'espai públic, i, com a alternativa, les pràctiques artístiques en l'espai públic que treballen a favor de la integració al model de cohesió social establert. Hi ha moltes maneres d'abordar l'espai social, hi ha moltes maneres de definir quina



seria la manera més integradora, més capaç de definir-lo, però planament, hem de distingir que en l'espai social sempre hi conviuen dos universos indefugiblement: l'univers de l'esdeveniment, eufemisme d'espai social com a mons de vida, de pràctiques en temps real, més o menys informals, més o menys regulades... amb un grau de naturalesa comunal flexible. D'altra banda, al mateix espai social també hi ha sempre en acció models d'estructura social, models de cohesió social que volen tancar el món d'acció que permet una pau social (des del XVIII), que permet un contracte social. A l'interior de l'espai públic, doncs, hi conviuen els esdeveniments i les propostes formals que proven de cristal·litzar-los en l'interior d'un món organitzat. Per tant, la disjuntiva que obliga a qualsevol projecte en l'espai públic, abans de res, és la de pronunciar-se des de quin vessant s'aproxima a l'estructura de l'espai social, des de la del món de l'esdeveniment o des de la que estructura els esdeveniments en figures endreçades. Per tant, l'art públic ha de definir quin és el subjecte de la seva intervenció en l'espai social, l'esdeveniment o l'estructura. Naturalment, cal explicar quin és aquest horitzó de compromís, quines són aquestes estructures que regulen l'esdeveniment en unes formes que garanteixin la pau i el contracte social; probablement seran pràctiques que acaben fàcilment inclinant-se a favor del desenvolupament de processos de cohesió i integració a aquesta forma regular. Per contra, les pràctiques que tenen per motiu l'esdeveniment procuraran donar visibilitat a l'espai social i accelerar-ne les diferències, les fissures. Aquestes segones pràctiques poden dedicar-se a detectar aquests esdeveniments o a interactuar-hi, fet que recorda la segona disjuntiva entre artista polític i operador, quan senzillament es fa una cartografia del món de l'esdeveniment, que serveix per accelerar els processos de visibilitat de la diferència, l'esquerda, d'aquell espai cohesionat. Allò on quelcom dissident podria passar desapercebut, ocasionalment es converteix en objecte d'atenció.

D'aquest fet se n'extreu que les pràctiques artístiques que interactuen sobre l'esdeveniment tenen un valor afegit perquè no únicament detecten el conflicte sinó que permeten que a través de la col·laboració amb aquest element dissident en relació amb l'estructura hegemònica, s'acceleri el procés no només de visibilitat sinó també de presa de consciència d'aquesta mateixa anomalia, i així esdevenir un nou agent social amb perfil propi, que un cop instituït s'incorpora al debat social, allà on es podria construir un nou model de pau social i de contracte social substancialment diferent. Aquestes darreres pràctiques mitjançant l'acceleració de processos de consciència multipliquen la proliferació de nous agents socials, i alhora obren el debat social perquè aquest esdevingui un altre.

Contràriament, totes les pràctiques que amb un esperit bonista el que fan és treballar a favor del model d'integració, passen a ser pràctiques orgàniques al servei del model establert. El que fan, tot i la bona voluntat, és facilitar la rotunditat del mateix model de cohesió social en el qual s'acabarien aniquilant altres maneres possibles de ser i de circular en l'espai social.



Si el punt de partida anterior era una perspectiva històrica sobre l'art públic, que plantejava dues disjuntives i en proposava una de tercera, aquest segon punt de partida és més una història de la mateixa idea d'espai públic. Cal recordar que en la història de l'espai públic sempre han col·lisionat dues tradicions. Una tradició és la que defineix l'espai públic com l'espai que tradueix l'estat d'opinió en un relat homogeni, un procés a través del qual la burgesia, des del segle XVIII, a través de la creació d'un estat d'opinió públic, construeix un discurs que acaba desplaçant l'aristocràcia del poder i n'ocupa el lloc. Per tant, podem definir en aquest sentit l'espai públic com el territori on s'articulen narracions amb vocació hegemònica, que desplacen la narració hegemònica actual per ocupar el seu lloc. Per tant, aquesta perspectiva implica que l'espai públic tendeix a generar una narració que, per aquesta mateixa vocació hegemònica, ha de ser el màxim de coherent, d'unívoca, de cristal·litzada possible.

Contràriament, hi ha una altra tradició que a l'hora de pensar l'espai públic, en comptes d'estructurar aquest espai de consens,<sup>6</sup> entén que l'espai públic és l'espai del dissens; l'espai públic seria entès, en els termes d'Hannah Arendt,<sup>7</sup> com el lloc d'aparició, és a dir, com a lloc en el qual cada singularitat resol els seus règims de visibilitat, com esdevé públic, com apareix públicament. Aquest punt de partida és el que permet aprofundir en la comprensió de l'espai públic, com a territori on necessàriament s'acumulen processos d'aparició, processos de subjectivització que poden ser plurals, discordants, heterogenis i que precisament per aquesta discordança, tenen dret a entrar en conflicte i col·lisionar l'un amb l'altre.

És imprescindible que en qualsevol projecte artístic d'intervenció en l'espai públic, abans no comenci a impostar res, s'hagi assumit des de quina idea d'espai públic es proposa el projecte, sobre quina base de concepció d'espai públic es construeix, si s'entén com espai del consens o del dissens. L'espai del consens és l'espai privat i és el resultat de dirimir les diferències a posteriori que aquestes hagin pogut expressar els seus mecanismes d'aparició en aquest espai públic. Davant de totes aquestes qüestions, ens preguntem, doncs, quina mena de pràctiques artístiques públiques tindrien sentit i serien legítimes. Si construïm una mena de decàleg, primer de tot haurien de ser pràctiques públiques sotmeses a la mateixa vacuïtat, temporalitat, fugacitat amb la qual es produeix tot esdeveniment a l'espai públic; per tant, el primer requisit seria la temporalitat de la intervenció. En segon lloc, el valor d'ús. Davant un espai públic que s'ha anat cohesionant a partir dels paràmetres del darrer model d'experiència burgesa i de l'ordre del consum, fins a l'extrem que totes les interaccions socials han esdevingut transaccions econòmiques,<sup>8</sup> s'ha de promocionar el valor d'ús versus el valor de canvi.

I, en tercer lloc, hi hauria l'agenciamnt territorial per tal que en aquest espai, temporalment autònom, puguin confluïr una sèrie de forces que s'imposen, que es vehiculen, perquè s'acceleri

el procés de presa de consciència perquè aquests mecanismes accelerin la seva aparició i així esdevinguin interlocutors en l'espai social.

Un procés de conservació de la singularitat en el mecanisme d'aparició ha d'articular amb prou fermesa aquesta singularitat per devenir agent social i, per tant, negociar el tipus de contracte social que podria convenir des d'un interès comunal, que potser no és el que està establert, i que per tant podria ser refundat a partir d'aquesta garantia d'altres maneres d'aparèixer a l'espai públic, a partir d'intervencions estètico-polítiques. Aquesta és doncs la mateixa conclusió a la qual arribem des del primer argument. Com desfer un model establert de pau social? Doncs detectant conflictes, afavorint mecanismes d'aparició subjectiva i, mitjançant aquests processos, multiplicar els agents socials que s'incorporen al debat social i que poden desfer els termes del pacte inicial.

No tot és vàlid, cadascú hauria de poder-se posicionar en cadascuna d'aquestes cruïlles, ja que hem entrat en una voràgine en què tot sembla que hagi de tenir llicència, i no hauria de ser així. Amb bona voluntat, l'artista actual s'ha convertit en una mena d'intel·lectual orgànic que d'alguna manera enforteix un model de cohesió burgès, establert, davant del qual no tindríem cap altra funció que anar-hi incorporant tot allò que inicialment podria ser dissident. Un model integrador. Quantes coses hem d'acumular per pensar que el model no és aquest i, en conseqüència, no integrar-hi res més?

## Referències

---

- <sup>1</sup> BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- <sup>2</sup> BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- <sup>3</sup> Aquells grups de treball en els quals l'urbanista, l'arquitecte i l'escultor públic treballaven de bracet en l'articulació d'un espai urbà estetitzat, embellit, civilitzat, pacificat.
- <sup>4</sup> BRACET, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- <sup>5</sup> Per exemple Alfredo Jaar, que seria un paradigma d'artista polític, que se'n va a les mines d'or per veure com es produeixen unes dosis de treball esclau absolutament desmesurades; ell en fa fotografies a vista d'ocell de manera que hom pugui detectar la magnitud de la tragèdia, però aquesta mateixa distància que garanteix la vista d'ocell impedeix cap capacitat de modificació de les condicions esmentades (*Gold in the Morning*, 1985).
- <sup>6</sup> El que s'ha fet fins aquest punt, de fet, és definir processos de creació de consens que acaben per articular una narració que, per la seva coherència, intenta desplaçar el model hegemònic i ocupar-ne el lloc. Aquests, doncs, no deixen de ser processos de creació de consens.
- <sup>7</sup> ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2001.
- <sup>8</sup> El model actual imposa una manera homogènia d'aparició a l'espai públic a manera de consumidor: la ciutadania ho és en la mesura en què és consumidora; si no, que desaparegui de l'escena pública per deixar pas al consumidor.

### IMATGES

- [1] Jitter Buffer, *Activestills.org*. Jerusalem, 2009.
- [2] *Taller Popular de Serigrafía*. Jerusalem, 2009. Font: Cortesia del col·lectiu Taller Popular de Serigrafía.
- [3] *Antimuseo, Centro Portátil de Arte Contemporáneo*. Ciudad de México, 2009. Font: Cortesia del col·lectiu Antimuseo de Arte Contemporáneo.

---

## Martí Peran

Professor de Teoria de l'Art a la Universitat de Barcelona. Crític i curador d'exposicions. Ha col·laborat en diferents catàlegs i llibres d'art contemporani. Coeditor de «Roulotte», col·labora en diaris i revistes especialitzades (*Exit Express*, *Artforum International*).

# ?

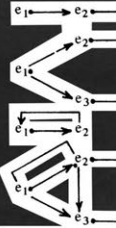


Fig. 2. Exa

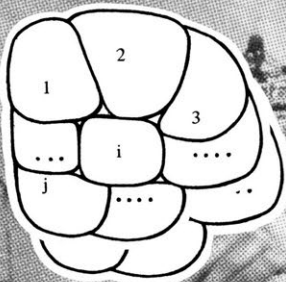


Fig. 1. The location of the elements can be described by subdividing the area into  $n$  zones. At least one of them should represent the rest of the region (environment of the system).

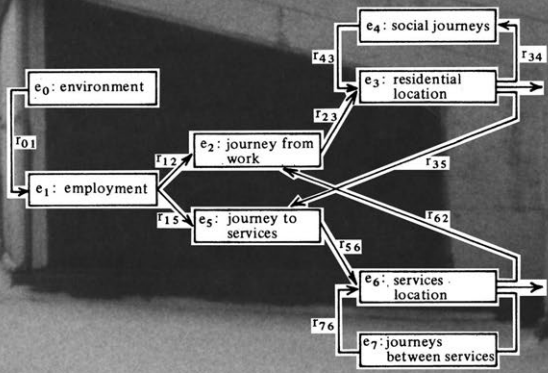


Fig. 3. The urban system has a compound structure. The state of the system at any one time is expressed by the values of the elements ( $e_1, e_2, e_3 \dots$ ) and the values of the relationships ( $r_{11}, r_{12}, r_{13}, \dots$ )

# LA VIDA ENTRE DOS EDIFICIS: ESTRATÈGIES CAP A UN URBANISME DE CONTACTE

---

Marta Serra

Des del punt de vista del contacte acadèmic, resulta difícil precisar la relació que s'estableix entre l'àmbit arquitectònic i l'àmbit artístic. Si prenem el cas de les facultats d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya i la facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, aquesta apreciació esdevé paradoxal atesa la seva proximitat física. A part dels contactes casuals entre estudiants i professorat d'ambdós espais, ja sigui en situacions de baixa intensitat com ara en el trajecte diari compartit en transport públic que condueix a ambdós edificis, o bé en situacions no previstes de creuament i d'espera en voreres o passos de vianants de l'entorn urbà, la manca d'interacció entre usuaris d'un edifici i altre esdevé, indubtablement, considerable. Tanmateix ambdues pràctiques, l'art i l'arquitectura, que semblen discórrer en mons i temps paral·lels sense possibilitat de contacte, evidencien múltiples focus d'interès comú.

La proposta d'explorar i crear diàleg entre dues facultats veïnes que tenen molt a dir-se és una aposta clara per superar les inèrcies dominants que les separen com a agents. Prenent ambdós edificis com a metàfora podem remetre'ns a la crisi del concepte d'espai públic entès com a lloc de trobada. Per tant, el projecte Inter-Accions esdevé un gest per humanitzar el buit que suposa la distància entre dos edificis, per donar veu al silenci entre dos interlocutors. La proposta de treball en línies docents comunes que incrementa les oportunitats de relacionar-se ofereix un punt de partida per establir contacte, requisit previ cap a possibles formes d'interacció futures.

L'experiència d'Inter-Accions es pot associar amb la necessitat de crear processos que es reforcin a si mateixos tal com proposa l'urbanista Jan Gehl a *Life between buildings* a l'hora de reactivar la dimensió social a l'espai urbà: «La vida entre los edificios es, potencialmente, un proceso que se refuerza a sí mismo. Cuando alguien comienza a hacer algo, hay una clara tendencia a que otros se unan, bien para participar ellos mismos o solo para presenciar lo que hacen los demás. De este modo, los individuos y los acontecimientos pueden influirse y estimularse mutuamente. Una vez iniciado este proceso, la actividad total es casi siempre mayor y más compleja que la suma de las actividades parciales existentes al principio».<sup>1</sup> Aquests processos positius, creadors de situacions que activen pautes derivades, tenen el potencial d'atraure en comptes de repel·lir, d'incloure en comptes de segregar, d'agrupar en comptes de dispersar, d'obrir en comptes de tancar. Per tant, metodològicament s'incentiva un procés durable en el temps permetent que «passi alguna cosa perquè passa alguna cosa, perquè passi alguna cosa», és a dir, que u més u sumin tres, com a mínim, a propòsit de Gehl. Aquesta lògica relacional aplicada també a Inter-Accions demostra la necessitat de diàleg i contacte no tant sols per reactivar sinó per produir i construir espai públic a partir del procés més que no pas dels resultats: «a dialogical approach to change and transformation is as much about listening as talking, and as much about dissent as about consensus; the outcome is always increased

understanding and acceptance of difference, and in the best cases leads to mutual action. Thus dialogue is both a process of knowledge production and creation, and a basis of appropriate social action. It is about meaning making and mutual meaning making».<sup>2</sup>

Aquesta dimensió dialògica acostuma a ser més habitual en metodologies pròpies dels estudis culturals, la geografia, la sociologia, l'antropologia urbana o les mateixes belles arts més que no pas pròpies de l'arquitectura. Aquesta mancança en l'àmbit acadèmic arquitectònic és un fet evident si s'analitzen els plans d'estudi de la major part de programes docents de segon cicle. Per tant, procurar una oferta docent que potencii els estudis espacials crítics des de la vessant més humanística és una responsabilitat pendent encara avui de les escoles d'arquitectura, on sovint es prioritza el projecte des d'un desenvolupament més científic i tècnic.

Si la qüestió urbana és per tradició un àmbit no exclusiu a la pràctica arquitectònica, què pot aportar l'art al camp de l'urbanisme? Inter-Accions respon posant en pràctica un taller que ofereix altres formes de projectar mixtes, espais de diàleg crític on experimentar el contacte entre experts d'ambdós àmbits. Però quin urbanisme estaria directament o indirectament proposant aquesta iniciativa? Com seria aquest urbanisme de contacte, d'interacció entre pràctiques tècniques i artístiques? Com traduir aquest relat híbrid en morfologia urbana?

Com a arquitecta investigadora, i fruit de la meua tesi, m'aventuro a dibuixar i caracteritzar l'urbanisme derivat d'Inter-Accions, un urbanisme centrat principalment a reactivar la humanització de l'espai urbà, és a dir, per recuperar la vida i socialització als espais públics, la qual cosa es fa intensificant situacions on la vida urbana satisfà el dret ciutadà. La integració i autonomia ciutadana serien valors propis d'aquest urbanisme de contacte que promouria el retorn a la petita escala tal com van fer els arquitectes morfotipològics per reomplir el buit i tornar a fer ambient de carrer. Es tractaria, a escala de barri, d'evitar recorreguts llargs i d'augmentar la possibilitat d'escollir el recorregut per promoure un espai urbà visible i defensable. Una altra estratègia que caracteritzaria aquest urbanisme seria la integració a partir de la combinació d'usos primaris (equipaments públics com escoles, biblioteques, centres sanitaris) tal com va anunciar Jane Jacobs<sup>3</sup> per garantir la concurrència de l'espai a través de desplaçaments superposats espacialment i temporalment, cosa que generaria nodes aglutinadors i creadors de situacions socialitzants, de vida urbana. Concentrar en comptes de dispersar usos per evitar densitats d'ús baixes o usos infrautilitzats també contribuiria a la integració i a facilitar l'autonomia al ciutadà. Agrupar situacions socialitzants (usos), no espais físics, permetria que els participants d'una situació fossin partícips d'altres esdeveniments que poguessin donar-se com a conseqüència. Integrar en comptes de segregar diferents usos, és a dir, atraure en comptes de repel·lir evitaria l'especialització segons funcions i es permetria el solapament d'u-

sos compartits entre col·lectius diversos quant a gènere, edat o ètnia. L'urbanisme d'interacció crearia situacions estimulants que convidessin a participar i generar espais de convivència, com ara indrets on senzillament estar en companyia: places amb bancs, arbrat, ombres, fonts, equipaments, ateneus, bars o petits comerços. Quant als tipus d'edificació propis d'un urbanisme de contacte, destacaria pel màxim d'obertures en les façanes de carrer, i evitaria habitatges que mirin «endins». Recuperar el parc edificat en lloc de construir-ne un de nou aniria lligat al fet d'integrar i reconnectar amb la memòria del lloc, d'incloure i atendre el capital simbòlic i invisible que existeix entre el teixit social i l'espai físic urbà.

Aquests criteris conduirien a estructures urbanes espacials obertes i uniformement distribuïdes com ara assentaments, comunitats orgàniques, agrupacions cèntriques, o carrers amb doble façana on el número de portes és proporcional al nombre d'habitatges que fomenten la permeabilitat, les possibilitats de trobada a la via pública, les formes de vigilància natural, el reconeixement dels veïns i la possibilitat de prendre decisions de forma compartida. En conseqüència, aquest urbanisme evitaria sistemes tancats o blocs amb entrada comunitària pel pati interior, blocs en forma de corona o disposicions concèntriques on és més difícil poder coincidir i generar veïnatge al carrer ja que es genera poca diversitat de recorreguts i, per tant, un espai més impermeable, amb menys possibilitat d'interacció.

Però com detectar les oportunitats de l'arquitecte/urbanista relacional? Per a aquells arquitectes curiosos en aquestes formes de fer híbrides que es trobin davant la complexitat que implica afrontar un projecte d'urbanisme relacional, de contacte o d'interacció, recórrer a l'experiència d'alguns artistes de treball comunitari pot ser útil per encoratjar, inspirar i facilitar un procés que, a priori, als ulls de l'arquitecte, es pot presentar incert. Prenent en préstec la veu de l'artista londinenca Loraine Leeson, la seva experiència aconsellaria als arquitectes facilitar processos cocreatius i establir les bases per interrelacionar i aprofitar energies que ja flueixen en els contextos on s'intervé i que, posades aquestes energies en comú, generin nous resultats, de nou d'acord amb el reforçament de processos positius proposat per Jan Gehl. L'arquitecte relacional que insinua Leeson tindria moltes possibilitats d'engendrar canvis profunds així com d'influenciar altres accions i idees més àmplies derivades. Així però, l'artista aconsellaria a aquest arquitecte que entengui que els resultats socials, els seus impactes, se sustenten en un marc públic més ampli que ell mateix, com a artista o arquitecte, no controla. En resum, Leeson advertiria a l'arquitecte que faci les coses d'una altra manera, que no forci col·laboracions sinó que treballi en les bases perquè s'esdevinguin. Que posi l'esforç a trobar formes d'interacció entre l'arquitectura, l'art, l'educació i el territori però que sobretot ajudi a crear les condicions per fer-ho possible: «Com a advertència d'un professional d'un país als polítics d'un altre: facin les coses d'una altra manera. Els beneficis socials no



necessiten control social. [...] No forcin col·laboracions, posin les bases perquè s'esdevinguin. [...] Trobin nous models d'interacció entre l'art, l'educació i el territori de les quals puguem aprendre, però, sobretot, ajudin a crear les condicions perquè això es pugui realitzar.»<sup>4</sup>

Per tant, el paper de l'arquitecte dins d'un procés col·laboratiu passaria també per proveir d'eines metodològiques i facilitar el coneixement tècnic durant el transcurs del procés de disseny. La cita següent, en veu d'un arquitecte fictici compromès amb la idea de projecte com a procés obert i compartit, resultaria així: «One aspect of my role as an artist [architect] is to provide facilitation for the whole creative process. [...] Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of art [architecture] is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an artistic [architectonic] process».<sup>5</sup> [n.m.]

Tot i que aquesta necessitat era anunciada ja fa més de cinquanta anys, la humanització de l'espai, projectar amb aquest esperit social i crític és l'esperança que, indiscutiblement, avui pertoca a la responsabilitat de l'arquitecte i del creatiu. Com a membre del Team X, l'arquitecte holandès Jaap Bakema, als anys seixanta, ja alertava que els arquitectes i urbanistes podien perdre la seva funció natural si quedaven subordinats a l'economia mecanitzada de les administracions polítiques que atropellaven les necessitats socials i menystenien la sensibilitat per la vida en la seva dimensió total: «If we don't work for an architecture expressing three-dimensional human behaviour in total life, architects will lose their natural function in society, and they will end as decorators of mechanization-administration schemes. If we don't realize total architecture we will end in no-architecture».<sup>6</sup> Quan el concepte d'arquitectura total que defensava Bakema esdevé actualment encara utòpic i quan la pràctica artística contemporània planteja nous reptes i preguntes a l'arquitecte es fa palès que la reorientació de l'arquitectura suposa encara avui un episodi pendent.

Avui, període en el qual les professions es revisen i reorienten, tal com l'artista ha sabut desenvolupar una funció camaleònica, una funció de pirata gràcies a la qual ha estat hàbil per endinsar-se en fissures legals i legitimar la seva pràctica, és hora que l'arquitecte integri el paper de catalitzador per detonar altres processos, d'etnògraf a l'hora de fer una diagnosi objectiva de l'entorn, de transportador de sabers d'altres disciplines, de mediador en un procés comunitari o fins i tot de dinamitzador en un procés de col·laboració.

Potser és hora justament d'assenyalar els espais latents dins la mateixa arquitectura, de reactivar i aprofitar els seus potencials. Si l'art en certs moments sembla posar en dubte l'arqui-

tectura alhora que la complementa, aleshores també posa en qüestió la seva formació. En definitiva, l'art pot suposar un bon aliat, una alternativa arquitectònica clara per superar els límits disciplinaris de l'arquitecte que com a professional es veu abocat a la necessitat de desescolaritzar-se i reeducar-se. «Reeducar-se» tal com havia reclamat l'arquitecte britànic John F.C. Turner el 1972 en un intent més per superar les estructures de decisió jeràrquiques que condicionen els projectes i proposar formes de gestió cooperativa per fer emergir la creativitat total, alhora dels arquitectes i dels ciutadans: «Once confronted through professional contact with local realities and the people who live them, the creative specialist or open-minded professional is bound to change his or her attitude».<sup>7</sup> «Desescolaritzar-se» en el sentit de descolonitzar el seu imaginari dominant. En resum, l'art dins les escoles d'arquitectura pot suposar una alternativa metodològica molt precisa per oferir a l'arquitectura la possibilitat d'habilitar una mirada crítica cap a ella mateixa, d'habilitar la capacitat d'autodestituir-se i confrontar l'arquitecte amb aquelles decisions que sovint ha donat per suposades, per correctes, per segures.

## Referències

---

- <sup>1</sup> GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté, [1971] 2009, p. 83.
- <sup>2</sup> LEDWITH, Margaret i SPRINGETT, Jane. *Participatory practice. Community-based action for transformative change*. Bristol: The Policy Press, 2010.
- <sup>3</sup> JACOBS, Jean. *The death and life of great American cities*. Nova York: Vintage, [1961] 1992.
- <sup>4</sup> LEESON, Loraine. «La creativitat com un flux doble». Dins: PARRAMÓN, Ramón (ed). *Accions reversibles: art, educació, territori*. Vic: Centre d'Arts Contemporànies, 2010, p. 76-85.
- <sup>5</sup> LESSON, Loraine. i SERRA, Marta. «Lorraine Leeson: de la pràctica comunitària a l'urbanisme col·laboratiu». Dins: SERRA, Marta. *Espais latents: pràctiques artístiques contemporànies vers un urbanisme crític*. [Tesi doctoral, Departament Teoria i Història de l'Arquitectura. Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona-Tech, 2014, p. 215-262.]
- <sup>6</sup> NEWMAN, Oscar i BAKEMA, Jaap. *CIAM'59 in Otterlo: group for the research of social and visual inter-relationships*. Londres: Alec Tiranti, 1961.
- <sup>7</sup> TURNER, John.F.C. «The reeducation of a professional». Dins: TURNER, John.F.C. i FICHTER, Robert. (eds). *Freedom to Build, dweller control of the housing process*. Nova York: Collier Macmillan, 1972, p. 122-147.

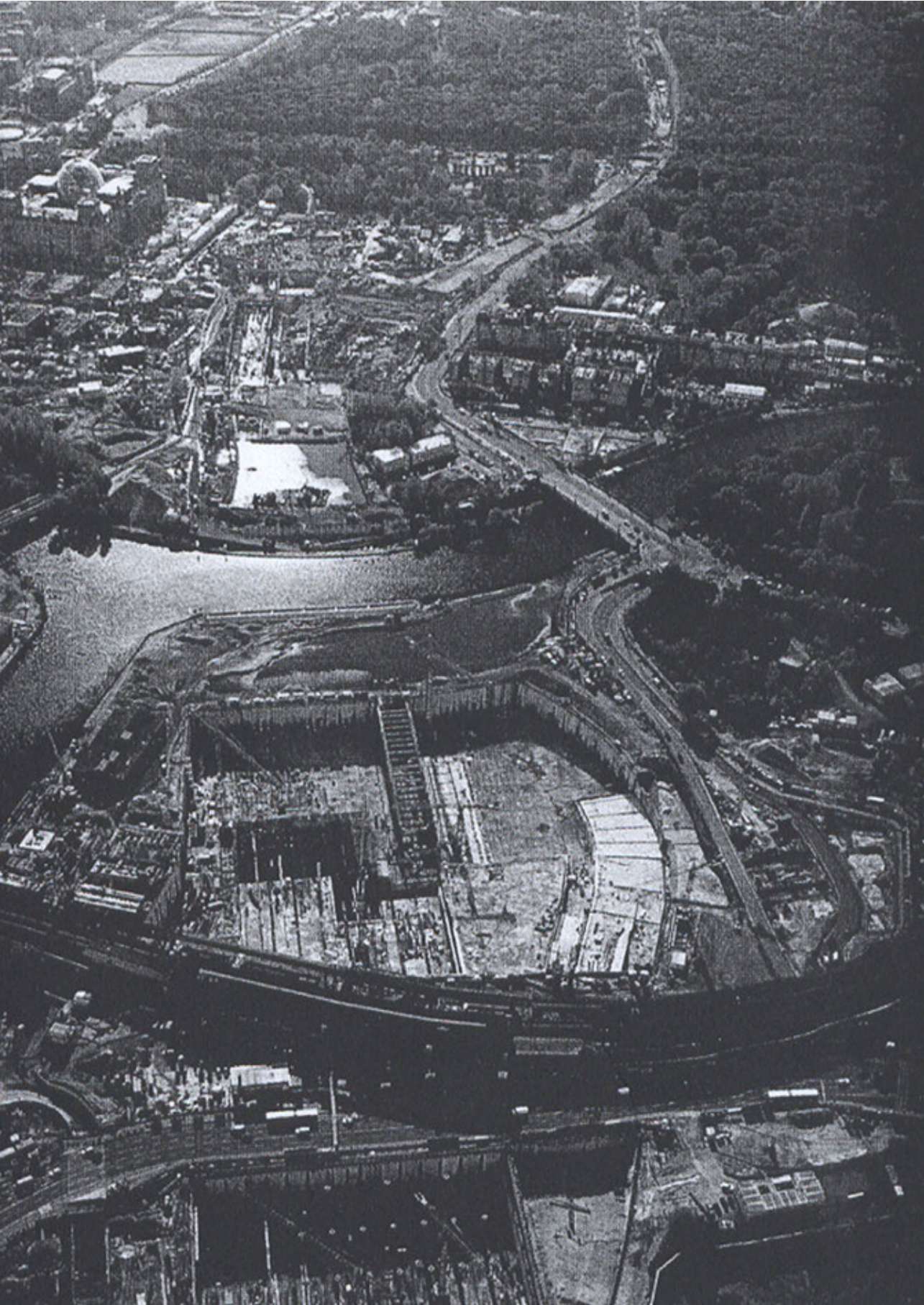
### IMATGES

[1] Jakob Kolding, *Untitled (?)*, 2005. Font: Cortesia de Team Gallery.

---

## Marta Serra

Doctora arquitecta en Teoria i Història de l'Arquitectura per la Universitat Politècnica de Catalunya amb la tesi «Espais latents: pràctiques artístiques contemporànies vers un urbanisme crític» (2014). És professora associada a l'ETSAV, membre de l'equip professional Cíclica: Intervenció Urbana Sostenible i comissària d'esdeveniments entorn l'art i la transformació urbana.



# LA PRODUCCIÓ DEL REFERENT A TRAVÉS DELS PROCESSOS DE LA PRÀCTICA

---

Òscar Padilla

El projecte Inter-Accions ens proposa una aproximació a la pràctica artística que cerca trencar la tradicional dissociació entre el referent i els sistemes de significació i de representació, per situar-se en el territori de la producció del referent. La senzilla operació de subvertir l'associació temporal derivada de la dissociació entre producció i referent suposa establir una relació sincrònica entre ells, atès que el concepte de producció sovint se situa en un moment posterior a la referència, fins i tot en moltes d'aquelles pràctiques que se situen en el territori de l'acció.

En aquest cas, la producció del referent té la capacitat de descriure processos de treball i de pensament que s'expandeixen cap a l'espectador, mitjançant «registres estratigràfics» que aporten relacions de sentit conscientment dèbils, però que permeten escapar de la congruència racional de les convencions de representació. Aquesta posició es pot entendre també com una manera diferent d'accedir al pensament i de trobar respostes concretes als problemes contemporanis.

«Es tracta, més aviat, d'una aposta a favor de la dissolució de les formes "clausuradores" de sentit i totes les estructures de dominació que regeixen la racionalitat tecnològica i instrumental en els àmbits de les teories, les pràctiques i les accions.»

Els objectes urbanístics i arquitectònics d'algunes de les zones més conflictives del barri del Poble Sec de Barcelona han estat catalogats com un arxiu de troballes, en el qual les reaccions socials que generen han servit per descriure unes cartografies socials i mentals que no responen a sistemes de representació convencionals. Són uns mapes que s'han transformat en elements vius del nostre temps, fet que suposa, en la seva translació al llenguatge convencional, la victòria de la parla per damunt de la llengua.

«Una de les conseqüències de la singular importància que Didi-Huberman atribueix a la presència dels objectes visuals és que qüestiona nocions rebudes des de la història de l'art sobre el desenvolupament històric. Si l'objecte "atura" el temps, aleshores necessàriament la història de l'art és una empresa "anacrònica". La intensitat de la relació establerta entre l'obra i l'espectador contemporani no permet subordinar l'art a algunes trajectòries històriques preestablertes.»

Es tracta, doncs, de tornar a presentar allò que és dissonant a través d'un sistema que, al mateix temps que s'expandeix cap a l'espectador, proposa un repte que no té res a veure amb el buidatge de sentit al qual havia volgut arribar el pensament de la modernitat, sinó que actua com a estratègia creativa que cerca invertir, fracturar i esquerdar les estratègies hegemòniques. Els processos de la pràctica artística entesos com a producció de la referència cerquen renovar la noció de referent «...en la seva capacitat per escapar dels significats que els han estat atribuïts per generacions d'intèrprets».

Darrere aquestes problemàtiques, hi ha un conflicte que està present en la matriu de la cultura moderna: la falsa dualitat o dissociació radical entre l'objecte i el subjecte. Darrerament, la posició de l'artista —així com la del teòric de l'art— ha virat cap a una dissolució entre les diferents posicions envers l'experiència. Des d'aquesta perspectiva, Inter-Accions parteix d'una concepció relacional de l'espai: la intervenció de l'espai, en el seu sentit més ampli, com una metàfora del joc de mirades i, per tant, de confluències de pensament.

Des del punt de vista històric, cal destacar que al llarg de les darreres tres dècades han sorgit, sobretot en l'àmbit de la teoria, postures que han negat les possibles dialèctiques «internes» de les característiques pròpies de l'art contemporani. Darrerament, des de la mateixa teoria de l'art, ha començat a sorgir una oposició a aquesta mirada restrictiva.

«Aquestes pràctiques apunten a una "semiautonomia" del gènere o del mitjà, però d'una forma reflexiva que s'obre a temes socials ("un món tancat que s'obre al món", expressa un artista contemporani); en fer això, se sol desmentir aquestes mateixes oposicions entre intrínsec i extrínsec, interior i exterior.»

En aquesta citació, Hal Foster analitzava obres d'artistes que, d'una manera o altra, feien una doble referència a característiques intrínseques i extrínseques de l'art. Es tracta d'obres que utilitzen analogies de forma, color, material, procediment o concepte amb elements característics dels conceptes de l'art tornats a situar en conflictes socials. En aquest sentit, analitza també l'obra de l'artista Rachel Whiteread:

«Recorden objectes minimalistes i signes pop, però a uns i als altres els fan fantasmals, esperits del passat social.»

Foster articula el concepte de «semiautonomia» de l'art a partir de la capacitat que poden tenir els objectes artístics de generar conceptes psicològics associats a problemes socials. Tot i la forta càrrega de denúncia social o d'utilització de l'objecte artístic com a eina per visualitzar determinats problemes socials, es desprèn del seu discurs la gran capacitat de l'art contemporani per continuar produint objectes i imatges vinculades als individus. És com una potent eina capaç de generar analogies a partir de la relació amb el context social, individual o temporal. En aquest sentit, cal recordar que en moltes de les produccions artístiques produïdes als anys vuitanta, s'hi produeix una inacabable tautologia el·líptica que dóna a un altre carreró sense sortida, que és el de la postmodernitat. Davant d'aquest problema, molts artistes, des dels anys noranta fins a l'actualitat, van començar a treballar a partir d'un retorn a la realitat sociocultural.

«Tots nosaltres (artistes, conservadors, historiadors, espectadors) tenim la necessitat d'alguna narració en la qual inscriure les nostres pràctiques actuals: històries contextualitzades, no grans *récits*. Sense aquesta guia podem quedar espantats a la doble estela de la postmodernitat i de la neoavantguarda. Millor que negar aquestes seqüeles, doncs, per què no admetre-les i preguntar-se "ara què, què més"?»

Per intentar donar algunes respostes a la pregunta que ens formula Hal Foster a la darrera citació, sorgeix la necessitat de generar interaccions a partir de la intervenció d'espais que hagin estat estudiats de manera còmplice per artistes, urbanistes i arquitectes sota una mirada sociològica. En aquest sentit, cal destacar que l'anàlisi sobre la relació geomètrica entre els sistemes arquitectònics i d'urbanisme, i la influència que aquests exerceixen sobre els individus fet per Michael Foucault, cohabita amb les cartografies que generen les xarxes virtuals com a sistemes de control.

«"Qui ho sap tot no té por de res", afirmava en el passat Joseph Paul Goebbels. D'ara endavant, amb la posada en òrbita d'un nou tipus de control panòptic, aquell que ho vegi tot, o gairebé tot, no haurà de patir gens pels seus competidors immediats.»

En aquest sentit, també cal destacar la mirada de Michael Foucault en relació amb l'anàlisi dels objectes socials. Per a Foucault, l'objecte és una formació discursiva en la qual convergeixen el referent i els signes; no existeixen les coses (la realitat) dissociades de la seva representació. Pel filòsof francès, existeix la necessitat de diluir els signes i les coses en els objectes; tal com ho descriu Paolo Fabbri, les coses «en tant que formades, dites, expressades, posades en escena, representades, són objectes, conjunts orgànics de formes i substàncies».

Des d'aquesta perspectiva, Gilles Deleuze a través del text fonamental de Foucault en relació amb les presons, troba la manera de dur a terme aquesta transformació: s'ha de relacionar una forma d'expressió, que és la presó, amb una forma del contingut, que és la delinqüència, la il·legalitat. En certa manera, Deleuze ens indica que podem relacionar la forma dels objectes amb les seves atribucions culturals.

«Per entendre la noció variable d'il·legalitat, és a dir, la imatge que té determinada època de la delinqüència, s'ha de veure com es construeixen en aquella època les presons reals i no els discursos externs sobre les presons concretes. Aleshores es veurà que és un muntatge arquitectònic especial, en el qual les cel·les s'organitzen d'una determinada manera, els espais d'una altra manera, etc...»

D'aquesta forma, els projectes Inter-Accions, a través dels processos de la pràctica, cerquen la renovació i la producció del referent com la necessitat contemporània de diluir la tradicional dissociació entre forma, contingut i referència dels objectes artístics i arquitectònics, per situar-los en l'anàlisi crítica dels objectes socials: transformen els objectes artístics i arquitectònics en accions de pensament.



## Referències

---

### BIBLIOGRAFIA

- ANTICH, Xavier. «Estratègies d'obertura: l'absurd». *Índex. Recerca Artística, Pensament i Educació*. 2011, núm. 2, p. 2-5.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI España, 1999.
- MOXEY, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales (EV)*. 2009, núm. 6, p. 7-27.
- VIRILIO, Paul. *La bomba informática*. Madrid: Cátedra, 1999.

### IMATGES

- [1] Großbaustelle Lehrter Bahnhof/Postdamer Platz am 15. Oktober 1998. Font: Arxiu municipal de Berlín.

---

## Òscar Padilla

Doctor en Belles Arts per la Universitat de Barcelona des del 2012. Màster de produccions artístiques i recerca de la UB. Actualment i des del 2007 professor associat de la Facultat de Belles Arts de la UB. Des del 2009 fins al 2013 membre del grup de recerca consolidat BRAC i membre del grup d'innovació docent Art, Professió i Docència.



# LA CARTOGRAFIA COM A EINA PEDAGÒGICA I SISTEMA DE REPRESENTACIÓ

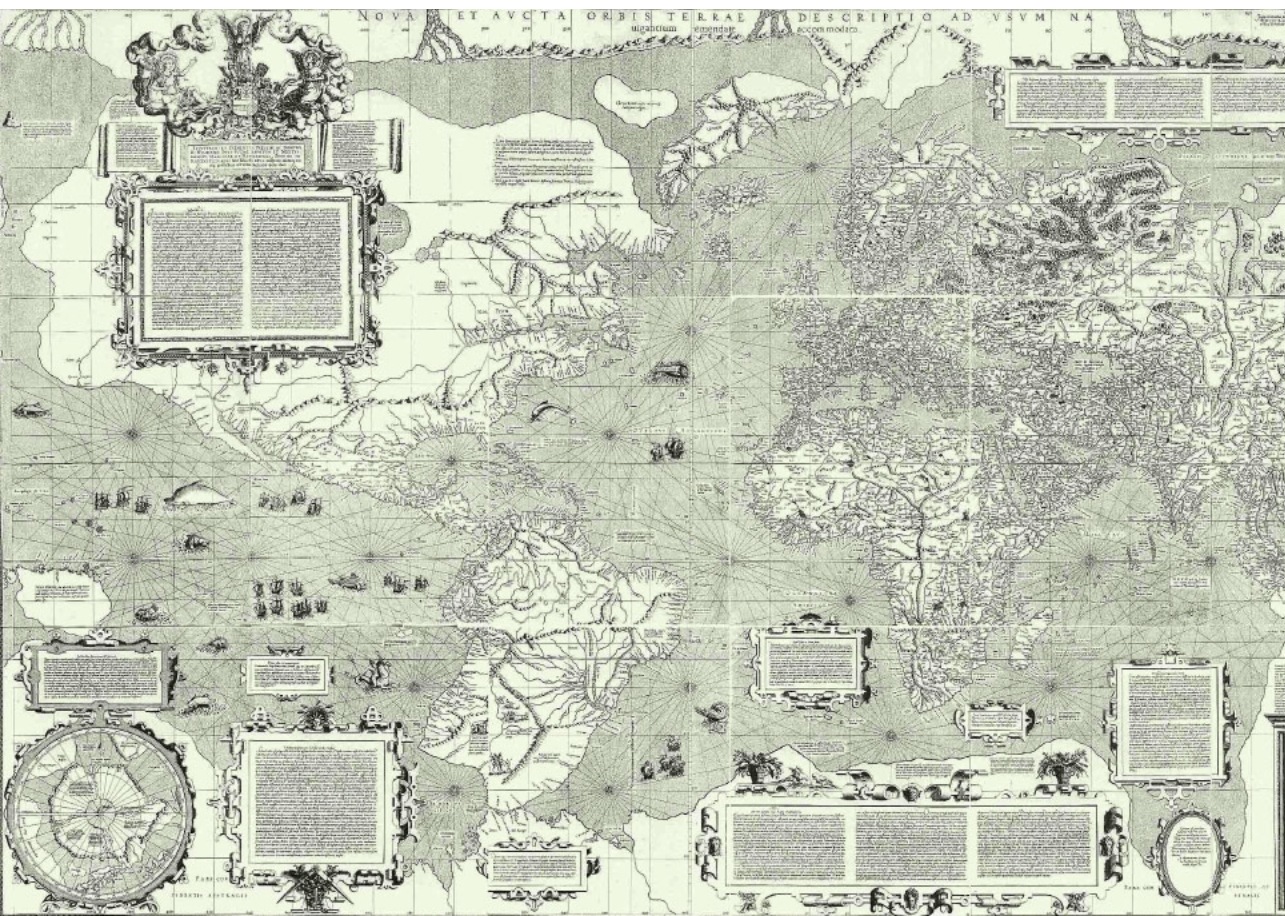
---

Judit Onsès

Del grec *chartis* = carta/mapa i *graphein* = escrit, l'Associació Internacional de Cartografia (ICA) defineix la cartografia com «la disciplina que s'encarrega de fer i utilitzar mapes mitjançant l'art, la ciència i la tecnologia. Alhora, defineix el mapa com a representació simbòlica d'una realitat geogràfica». Vegem què amaga aquesta definició i com pot ser desplegada tant històricament com semànticament, a fi de proposar una visió més complexa i propera a la nostra realitat.

Originàriament, els mapes sorgiren de la necessitat de la ciutat nòmada per llegir, memoritzar i compartir recorreguts i territoris en el seu decurs de transhumància. La lenta i complexa operació d'apropiació i mapificació del territori es deu a les incessants caminades dels primers humans que van habitar la Terra.<sup>1</sup> Enmig del caos que és la naturalesa, els calia inventar alguna tecnologia que els permetés posar una mica d'ordre a tot allò, acotar els espais, fixar-los simbòlicament en forma de mapa, així com fixar-se en uns punts de referència.

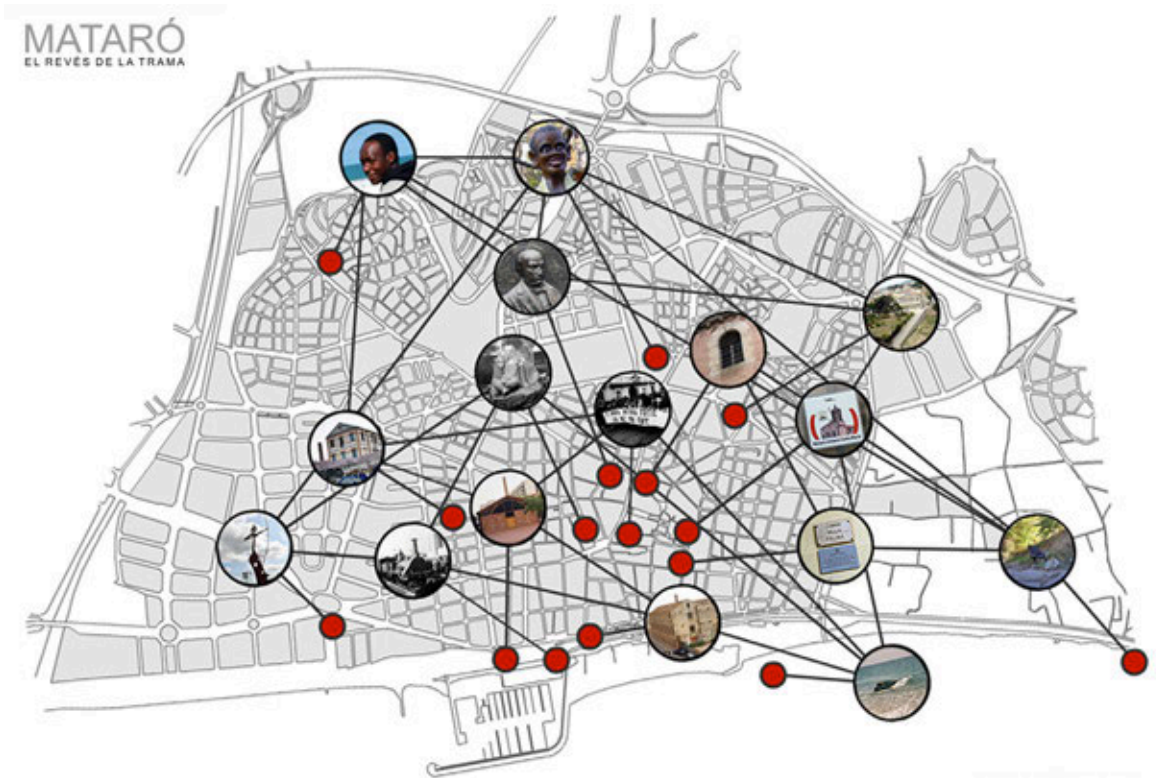
D'ençà d'aleshores, l'art de la cartografia ha anat evolucionant amb el pas del temps, transformant-se constantment per adaptar-se i donar resposta a les diferents necessitats de geolocalització de les societats. En un principi, la cartografia és una «representació» del món que ajuda a establir a qui la utilitza/llegeix un ordre mental i orientació; ens ajuda a saber quin territori



(re)coneixem, quin lloc hi ocupem físicament i quines són les seves delimitacions o marge de moviment que hi tenim. Com diu Stephen S. Hall, «necessitem algun oasi d'ordre on sentir-nos segurs, ja sigui en forma de memòria (o de ficció) o bé traçant mapes, com a punt de partida per a les nostres exploracions, els nostres temptejos per donar sentit al desconegut».<sup>2</sup>

Amb tot, si bé des del segle XVI fins al XIX, període de colonització i expansió territorial d'Occident, el mapa es va entendre com una representació fidel i verdadera del món —només cal veure l'èxit de la projecció de Mercator al segle XVIII—, més endavant van ser seriosament qüestionades. En la cartografia hi intervenen diferents «agents», els quals no sempre es presenten explícitament, a saber: *a)* primer de tot, hi ha un territori a representar; *b)* seguidament, la persona que traça i dissenya el mapa en qüestió (cartògraf), qui pren un seguit de decisions com ara l'abast del territori a traçar, els elements del paisatge a incloure i excloure, el nivell d'abstracció, la mida i simbologia dels elements, etc. de les quals en resultarà una imatge que serà interpretada pel *c)* lector del mapa (subjecte).

Així, la cartografia deixa de ser considerada una representació objectiva i absoluta d'un espai que roman immutable i fix en el temps, traçada per una mà innocent i posseïdora de la veritat i, posteriorment, interpretada per un ésser neutre i mancat totalment d'altres coneixements



previs, que no siguin aquells que el capaciten per llegir correctament i de forma única aquell mapa/representació, per passar a ser compresa com a quelcom més complex, lligada a qüestions socials i de representació. El poder de la cartografia «pot estar estretament entrelaçat amb el poder de conquesta i control social».<sup>3</sup>

Tanmateix, aquesta no-neutralitat de la cartografia ha obert la ràtio de «qui» pot ser cartògraf, la qual ja no és competència exclusiva dels geògrafs, sinó d'aquell qui s'autoagenciï i s'autoritzi a ser-ho. En aquest aspecte, els artistes van obrir un camp molt extens d'exploració, interpretació i qüestionament d'aquest concepte, començant pels surrealistes i el seu «El mapa del món en l'època dels surrealistes», publicat a la revista *Variétés* el juny de 1929, passant per la «Naked City» dels situacionistes i acabant per l'obra «Pantone» (2007) de Cristina Lucas, o «Mapa de Mataró» (2008) de Rogelio López Cuenca, per citar alguns exemples rellevants i/o actuals.

Com diu Katharine Harmon, així com en la cartografia «els geògrafs se sotmeten a un acord tàcit per obeir certes convencions d'assignació, per parlar en un mal·leable però estandarditzat llenguatge visual, els artistes, en canvi, són lliures de desobeir aquestes regles»,<sup>4</sup> fet que els permet parlar-ne des d'un pla diferent i, fins i tot a vegades, extern, jugant amb les seves normes de representativitat, simbologia, política i discursos implícits.

Fins aquí hem vist l'expansió del concepte cartografia quant a mapeig del territori físic. Però què passa quan el mapa també surt de la dimensió terrestre i entra a la dimensió corporal, emocional, cultural...? Les possibilitats gràfiques i discursives s'eixamplen encara més. A part dels geògrafs i els artistes, el món científic també s'ha servit —i darrerament de forma més acusada amb els imparables avenços tecnològics— d'aquesta activitat per traduir diferents investigacions a una representació pactada i acordada del món des de la seva perspectiva. Per no parlar dels sistemes de geolocalització i mapeig que ofereix la tecnologia web i els dispositius mòbils.

Hem arribat a un punt en què tot és susceptible de ser «mapejat», alhora que ens fem conscients que no tot pot ser mapejat, principalment perquè des del qüestionament i crisi del pensament modern ja no ens podem aferrar a les veritats absolutes, com tampoc a la idea d'un món fix i immòbil. I no només això, sinó que la cartografia com a eina de representació està intrínsicament lligada als humans, els quals al seu torn són/estan «subjectes» de/a la seva cultura i societat, la qual es va transformant en el temps. D'aquí que sigui de vital importància la creació de «nous tipus de mapes culturals que rendeixin compte de la impossibilitat de fixar allò que està permanentment canviant».<sup>5</sup>

Tenint en compte el que s'ha exposat fins al moment, tornem a la idea del mapa geogràfic. Encara que normalment es tracti d'una imatge reglada i estandarditzada, qui «llegeix» aquest mapa mai és el mateix, ja que cada individu (a)porta la seva experiència en el moment d'interpretar-lo, fent un exercici d'anada i tornada, connectant geografia i emoció, coneixement i comportament, associant aquella experiència a altres experiències similars, visualitzant altres mapes i recorreguts per ajudar-nos a la comprensió i «bona» interpretació del que tenim en aquell moment davant nostre, inclús preguntant-nos per l'eficàcia d'aquell mapa en aquell moment concret. Quantes vegades no hem anat de viatge i ens han donat un mapa comercial de la ciutat, en el qual la icona dels diferents establiments distribuïts per la ciutat trepitja parts rellevants de la xarxa de carrers? O quan anem d'excursió a la muntanya i potser el mapa de camins que tenim no indica les fonts ni els refugis?

Per altra banda, en tant que subjectes plens d'experiències de caire molt divers, tenim la capacitat no només d'interpretar els mapes, sinó de mostrar-ne una visió crítica quan no s'ajusta a les expectatives, gràcies al fet que també tenim la capacitat de produir mapes. Així, tal com cada individu té un tipus de cal·ligrafia únic, també té una manera única de generar mapes. Al cap i a la fi, com diu Harmon, malgrat que «el llenguatge visual codificat dels mapes és conegut per tothom, [...] quan tracem un mapa amb les nostres paraules, cadascú de nosaltres utilitza el seu propi dialecte».<sup>6</sup>

I no només això, l'acció de traçar o dibuixar un mapa comporta activar un seguit de connexions neuronals i emocions lligades a experiències passades i traduir-les a un llenguatge abstracte i simbòlic, que ens revelarà informació sobre nosaltres mateixos desconeguda o no reconeguda fins al moment. Es podria pensar, aleshores, que el mapa, en el seu representar una realitat i facilitar-nos l'orientació, també pot visibilitzar noves realitats, o realitats que a nosaltres ens eren ocultes (tant per un excés de proximitat —naturalització d'aquesta— com per un efecte de la selecció en la nostra mirada), així com obrir/orientar-nos cap a noves rutes.

Arribats a aquest punt, podríem preguntar-nos per l'ús de la cartografia en el camp pedagògic. Presentada com una eina molt potent i versàtil de representació de territoris, de connectora d'experiències i coneixements de disseny, d'abstracció i de traducció, així com d'ampliació de coneixement i reconeixement vers un mateix i el seu territori o entorn, podríem pensar que introduir la producció i interpretació de mapes a les escoles podria ser una bona eina d'aprenentatge.

Si bé està molt estès l'ús del mapa conceptual o sociogrames, la cartografia entesa com a «mapeig» simbòlic de «territoris» (i ho escric entre cometes per al·ludir a les diferents significacions que poden tenir una i altra paraules), aporta quelcom més quant a construcció de nous

significats mitjançant l'aprenentatge i la connexió d'idees. Segons González García, «l'aprenentatge es produeix quan continguts concrets s'insereixen en un fons general que posseïm d'antuvi, inserció que alhora transforma el fons». En aquest aspecte, la cartografia ajuda a crear un coneixement nou convertint el tàcit en explícit.<sup>7</sup>

Traçar un mapa subjectiu de qualsevol tipus de territori (tot i que si es comença amb un territori físic comú sempre resulta més fàcil acotar les diferències i similituds), per compartir-lo posteriorment amb la resta de companys que han fet el mateix exercici, evidencia primer de tot que no tots entenem i percebem l'espai de la mateixa manera, alhora que també està parlant de com «colonitzem» cadascú l'espai i, per tant, com ens hi movem, què mirem i què in advertim. Proposar activitats en l'àmbit educatiu en referència a la cartografia fomenta un coneixement més profund del territori a explorar, així com la presa de consciència de la diferència en el percebre i, per tant, en el mirar de cadascú.

Al cap i a la fi, la cartografia no deixa de ser un relat en forma de mapa, per tant, un espai on construir una realitat concreta de les mil i una possibles, explorar-ne de noves, tant les pròpies com les dels altres companys i teixir una xarxa de símbols i significats que ens porten a noves maneres de representar i comprendre el món. Com diu Harmon, «podem remarcar com de ràpid ha canviat el món, però el que realment ha canviat són les nostres vies de mirar el món».<sup>8</sup> Així, la cartografia es presenta com una eina per saber com mirem i aprendre a mirar diferent; un reflex de com aquesta mirada va modificant-se al llarg del temps; un espai on poder plasmar/fixar el què s'ha après fins al moment per, acte seguit, establir noves connexions, tornar a començar i explorar nous mons, els quals al seu torn demanaran ser fixats i llegits per tornar a saltar al següent estat.



## Referències

---

- <sup>1</sup> CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: GG, 2002, p. 48.
- <sup>2</sup> HARMON, KATHARINE. *You are here: personal geographies and other maps of the imagination*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 19.
- <sup>3</sup> SMITH, NEIL i KATZ, CINDY. «Grounding Metaphor. Towards a Spatialized Politics». Dins: KEITH, M. i PILE, S. (ed.). *Place and the Politics of Identity*. Londres i Nova York: Routledge, 1993, (p. 67-83).
- <sup>4</sup> HARMON, KATHARINE. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009, p. 10.
- <sup>5</sup> Ibídem, p. 15.
- <sup>6</sup> HARMON, K. *You are...*, *Op. Cit.*, p. 10-11.
- <sup>7</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, FERMÍN MARÍA. *El Mapa conceptual y el diagrama V: recursos para la enseñanza superior en el siglo XXI*. Madrid: Narcea, 2008, p. 13-14.
- <sup>8</sup> HARMON, K. *You are...*, *Op. Cit.*, p. 17.

## BIBLIOGRAFIA

DIEGO, ESTRELLA DE. *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela, 2008.

## IMATGES

- [1] Angelino Dulcert. *Carte marine de la mer Baltique, de la mer du Nord, de l'océan Atlantique Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire et de la mer Rouge*, 1339.
- [2] Carta do Mundo de Mercator del 1569.
- [3] Rogelio López Cuenca. «Mapa de Mataró» és part del projecte *El revés de la trama*, a partir de la realització del taller *Derrotas alternativas: Now/here*, Mataró, a Can Xalant. Setembre-October, 2008.

---

## Judit Onsès

Arquitecta i llicenciada en Belles Arts. Li interessan aquelles vies d'experimentació entre el territori, la imatge, la investigació i l'educació. Actualment cursa el màster en Arts Visuals i Educació: un Enfocament Construcccionista a la Universitat de Barcelona.



# LA TROBADA

---

Aina Jordi

«"Uns amb altres": ni "uns" ni "altres" són els primers, sinó només l'"amb" pel qual hi ha "uns" i "altres". L'"amb" és una determinació fonamental del ser. L'existència és essencialment coexistència. No només coexistència de "nosaltres" (els homes), sinó de tots els ens (fa falta tot per fer un món)».<sup>1</sup>

Jean-Luc Nancy, un dels filòsofs més influents de la França actual, planteja l'existència de l'un amb l'altre, un mateix no existeix sense l'altre. Entenem la nostra existència a partir de la realitat en què vivim. Aquesta realitat no és altra que les experiències i aquestes no són més que interaccions amb el món, un contenidor d'éssers inerts i éssers vius. Per tant, existim perquè ens relacionem amb el nostre entorn. Existim perquè compartim experiències amb altres éssers. Som perquè l'altre també és. Existim amb l'altre, coexistim per l'altre.

L'origen etimològic de l'Altre ve del llatí *alter* i implica la diferència entre dos ens; també té a veure amb el grec *allos*, que es diferencia d'*alius*, diferent. D'*alius* arribem a *alienus*, alienígena. L'Altre, considerat sempre com a quelcom diferent, al·ludeix a un altre individu més que a un mateix.

Més de la meitat de la població actual viu en ciutats, i la tendència és que, en un futur no tan llunyà, el 80% de la població mundial viurà en entorns urbans; per tant, és on es produeixen més interaccions entre individus. És on persones de tot el món, de qualsevol cultura i idioma, comparteixen temps i espai. La necessitat del «nosaltres», plantejada per Nancy, ens inicia en la cerca d'un grup de semblants, que no iguals. Els altres existeixen en grups. Llavors, l'un intenta existir entre altres amb certes característiques semblants, i inclús els barris de les ciutats queden definits per ells. Però tot i que la sectorització de la ciutat (divisió de l'espai urbà en diferents barris o àrees segons el seu ús i característiques) és bastant evident, l'espai és compartit, es produeixen interrelacions, cercades o casuals. La ciutat és l'escenari per a la relació, el recipient on es produeix l'amalgama, el decorat on es desenvolupa l'escena, el paisatge creat pels homes per a la convivència de persones diferents.

Si allò interessant és que persones diferents cohabitin i s'interrelacionin, ens hem de fixar en els recipients urbans on es poden arribar a produir aquestes relacions. Els recipients seran els escenaris, una plaça, un carrer, l'escala de veïns... els llocs on es poden creuar estranys. Allà és on l'intercanvi d'idees i cultures es pot dur a terme. L'arquitectura i l'urbanisme d'aquests llocs poden marcar una diferència molt clara entre una escena i una altra, entre un bescanvi cultural o una simple mirada.

Podem enllaçar el que s'ha exposat anteriorment amb una altra de les idees de Nancy. «Ser amb o exposar-se els uns als altres, els uns pels altres: res a veure amb una Societat de l'espectacle,

però tampoc res a veure amb una exposible autenticitat».<sup>2</sup> Em sembla important recalcar el concepte de «Societat de l'Espectacle»,<sup>3</sup> atribuït a Debord, per poder fer referència a la societat urbana actual que defineixo com el conjunt de grups d'Altres que viuen atrapats en el sistema. Un sistema on preval l'individualisme, i on ser el número u es converteix en l'objectiu de qualsevol Altre. El sistema, que dirigeix i organitza la vida dels ésser humans, és un sistema econòmic que no té en compte les necessitats reals de les persones. Llavors, les ciutats, reflexos de la societat, contenidors d'activitat, es mouen a un ritme frenètic, el ritme del sistema, que no el de les persones. Ens trobem davant d'un escenari creat pel consumisme: l'exemple més recurrent és el del vehicle motoritzat, que es converteix en indispensable i que disposa de la major part de l'espai públic de les àrees urbanitzades; el sistema et crea necessitats que ja no és que ajudin a desenvolupar-se com a persona, sinó que inclús l'ésser humà i la seva necessitat intrínseca de relacionar-se poden arribar a col·lapsar-se. Entenc el sistema com el regulador de les escenes de la societat, una societat basada en un espectacle comercial que es repeteix arreu del món, el sistema com a creador de còpies de paisatges.

Per a mi, l'Altre significa distància, distància que es tradueix en murs disposats per una societat conformista. La realitat es converteix en un anar i tornar de gent, esclaus del sistema; si no hi pertanys, n'ets exclòs. La consciència social, per saber com viu l'altre, per poder-hi simpatitzar o compartir, o discutir, o simplement conviure-hi, només pot realitzar-se mitjançant la relació. Obrir els ulls, observar, escoltar i proposar. L'Altre no pot ser més un estrany, la soledat ha de ser una opció, no una obligació. L'absència de relacions poden portar a la bogeria, com també l'absència d'espai públic, i aquesta bogeria pot acabar en problemes psicològics com l'ansietat i la desmoralització. La realitat en què vivim és globalitzada, els paisatges urbans són còpies els uns dels altres, paisatges que neguen la relació, que neguen la mateixa identitat territorial, que el neguen a un mateix.

El capitalisme, anomenem-lo pel seu nom, des del meu punt de vista, talla les ales a la humanitat. La societat es veu afavorida per la globalització amb la consegüent pèrdua de la pròpia identitat. Llavors, respecte a això, apareix una fractura social, entre aquells que decideixen defensar la seva cultura, la seva identitat, la seva ciutat i, per altra banda, els que s'hi conformen; apareix una tensió entre la localitat i la globalitat. L'indiferentisme espacial és buscat pel sistema, ja que és més fàcil controlar els ignorants que els crítics; per tant, des de ben petits, se'ns educa sense aquest esperit, cosa que ens aboca a la resignació.

Com ja sabem, vivim en un món globalitzat on absolutament tot excepte l'aire està mercantilitzat. Inclús el paisatge es veu inmers en el món comercial gràcies al turisme. Les ciutats-marca competeixen per turistes: l'ineludible objectiu de la globalització és l'expansió dels mercats



deixant de banda les fronteres, buscant la màxima activitat, el major guany, el major moviment, els majors fluxos de diners, béns i, per descomptat, persones que engreixen aquesta maquinària. El turisme, entès com el moviment de persones amb l'objectiu de conèixer un altre lloc diferent al seu, permet el contacte entre diferents Altres. Cultures oposades i semblants però diferents que intenten cohabitar temporalment; la local és la visitada i, en conseqüència, la buscada i l'adorada. Però jo em pregunto què passa quan aquesta cultura local queda relegada a un segon pla i la mercantilització del lloc acaba desembocant en un turisme de masses que alguns anomenem el turisme de les tres (o cinc) esses —sun, sand and sea (sexes i sangria)—. Escullo un exemple, que per la meua curta experiència crec que reflecteix una crua relació entre Altres que no s'ha sabut gestionar de manera correcta i que ha creat un caos arquitectònic que no aconseguixo entendre, com és el paradigma mallorquí.

La gran paradoxa que vull comentar comença per entendre el turisme com la mercantilització del paisatge; els turistes s'interessen pel lloc després d'haver vist una imatge. Parlem de llocs on l'objectiu és el consum de la fotografia. Però aquest gran paradigma ha portat a la destrucció del paisatge venut i inclús s'ha arribat a posar un nom a aquest fenomen, *balearització*. No és l'únic en el món, desgraciadament; una illa com la de Mallorca, amb gran tradició i bellesa guarda petits



accidents provocats pel *boom* turístic dels anys cinquanta i la corrupció. Escric des de la reduïda experiència d'una estudiant d'arquitectura que va néixer en un d'aquests «accidents», s'Arenal. Aquest lloc, situat a la Badia de Palma, es va resoldre en casetes d'estiueig amb la pineda que arribava fins a la sorra. Ara, l'escenari dispost és un *skyline* sense sentit on edificis de més de deu plantes apunten amb les seves mitgeres al mar. Des d'un principi, es va crear un escenari que es podria descriure com una bombolla on la platja amb palmeres, la festa i l'alcohol són el reclam a l'estiu. A l'hivern la situació canvia dràsticament a un escenari buit, amb alguna persona moradora del lloc, mirant les onades des de la sorra.

Davant d'aquesta realitat, el lloc ha anat perdent identitat fins al punt que el s'arenaler se sent un estrany a casa seva. Com diu Jean-Luc Nancy, per definir un trasplantament de cor, «l'intrús és l'estranger que no és esperat i que no és acollit i que un no voldria refusar». Una vegada més, les paraules del filòsof defineixen el turista que viatja a aquesta zona on la carència d'identitat creada per la mala marquetització, per la mala aplicació del sistema, fa por. El paisatge venut en la fotografia i la cultura acaben oblidades; a l'Altre estranger se li donen totes les facilitats que desitgi però l'Altre local no pot ni demanar una cervesa en la seva llengua. L'Altre es converteix en un intrús, tant pel local que veu intrusos en la seva terra, com pel turista que veu intrusos

locals que no entén, cosa que impedeix així que s'estableixi la relació inherent a la nostra condició d'ésser humà i deshumanitza l'espai i aquells que s'hi troben.

No és necessari anar fins aquesta illa per poder observar la deshumanització del que és públic i com el capitalisme regula aquesta tendència. No crec que al lector li costi recordar alguna imatge d'algun banc individual situat en alguna plaça de la seva ciutat. Si la nostra pròpia existència existeix en la relació entre Altres, creem llocs on això pugui passar. Veig indispensable un urbanisme pensat i dedicat a les persones, a les seves necessitats, i quina és la necessitat primària si no existir? Cohabitem, lluitem per existir, per la cultura, perquè el nostre petit món no se'ns faci una muntanya i ens adonem que vivim en una serra infinita de cultures i mirades de les quals ens podem aprofitar; que ens donin l'opció de la relació, per favor.

«El no ser capaç de dir "nosaltres" és el què ensorra cada "jo", ja sigui individual o col·lectiu. El voler dir nosaltres no és, en absolut, sentimental, no en el context familiar o de comunitat. És l'existència mateixa reclamant la seva condició: la coexistència.»<sup>4</sup>



## Referències

---

<sup>1</sup> NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

<sup>2</sup> NANCY, J., *Op.Cit.*

<sup>3</sup> DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. València: Pre-Textos, 2005.

<sup>4</sup> NANCY, J., *Op.Cit.*

### BIBLIOGRAFIA

NOGUÉ, Joan. «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales». Dins: *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Observatori del Paisatge i Universitat Pompeu Fabra, 2011.

MUÑOZ, Francesc. *Urbanización, paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

PICORNELL, Climent. «El paisatge del ciment, cales i turisme a les Illes Balears». *Revista Mètode*, 74, p. 79-85, València, 2012.

### IMATGES

[1] Autor: Vicenç M. Rosselló. *Cala d'Or*. Mallorca, 2012.

[2] Font: Jaume Llinàs. *S'Arenal*. Mallorca, anys seixanta.

[3] Font: Jaume Llinàs. *S'Arenal*. Mallorca, 2005.

---

## Aina Jordi

Nascuda el 1989 a s'Arenal de Lluçmajor i criada al mateix barri a l'illa de Mallorca. Al 2007 es muda a Barcelona per iniciar els estudis d'Arquitectura a l'ETSAV (UPC). Ara mateix, està completant la seva formació fent un intercanvi a la UFRGS a Porto Alegre, Brasil, on també és becària al despatx *D+A Arquitectura*.



# LA URBANITAT DESARRELADA

---

Laura Company

El veredicte és clar: vivim en ciutats amnèsiques. L'hegemonia d'un urbanisme i d'una arquitectura orfes de la consciència del temps conformen al nostre voltant un escenari d'urbanitat anònima, desmemoriada, que en el moment mateix de néixer renega dels seus orígens. La voluntat del poder sobre la ciutat pretén transformar-la com si, a cada pas, es pogués començar a escriure un nou futur des de zero, oblidant els traumes del passat. Tenir present la història, sobretot quan aquesta té aspectes foscos, no interessa quan el que es busca és una impecable ciutat concebuda com a divisa de canvi comercial. Tampoc interessa quan es volen amagar responsabilitats. La memòria latent de la ciutat, però, no pot ser esborrada. Cada transformació no és un nou inici radical, sinó un capítol més en un palimpsest que s'ha anat construint al llarg dels anys.

Malgrat els intents de condemnar-la a l'oblit, la memòria col·lectiva roman latent en els nostres carrers. Està escrita en la pròpia condició d'existència de l'espai urbà. L'únic necessari és que ens adonem de la seva capacitat per reconèixer-la i valorar-la. Les nostres ciutats conformen un paisatge urbà que és l'escenari quotidià de les nostres vides. No podem infrautilitzar-lo i deixar-lo caure en mans interessades en si mateixes. És el nostre dret i deure, com a ciutadans i com a creadors, reivindicar-lo i donar-li veu, i reclamar la memòria abandonada dels espais perduts.

La recuperació dels espais de memòria és necessària per construir un present conscient. Per poder arribar a aquesta recuperació, cal entendre que, en el fons, recuperar un espai de memòria és fer una acció política. Una política entesa en el seu sentit original, *politikós*: el de la gestió d'allò que pertany als ciutadans. Cal destacar dos àmbits de la memòria que conformen el nostre imaginari col·lectiu i que, per interessos i raons diferents, sovint són deixats enrere per l'urbanisme oficial: la memòria tràgica i la memòria quotidiana.

La memòria de la tragèdia està conformada per aquells episodis històrics que, irremeiablement, deixen marca en l'ànima de la ciutat, una marca gravada molts cops amb sang i foc. Aquesta memòria, generalment, ens parla de la lluita per la llibertat d'aquells qui han viscut abans que nosaltres. Ells van donar la seva vida per un futur millor. Un futur que ara, en la majoria dels casos, els dóna l'esquena. Malauradament, el control d'allò sensible a ser recordat rau en mans dels qui el volen dominar segons la seva voluntat, que exalten determinades memòries i deixen que altres, amb el pas del temps i sota capes de discursos polítics, romanguin oblidades.

Vivim en un Estat excepcionalment especialista a esborrar determinats traumes mentre en recorda d'altres. L'ombra de la Guerra Civil ha estat provada d'eliminar i desenfocar al llarg d'anys de dictadura i transicions fragmentades. L'intent ha estat fallit: malgrat l'amnèsia que

caracteritza els discursos oficials, la memòria de la Guerra Civil i del que va significar es manté viva, no només en aquells que la van viure, sinó en les generacions que els hem succeït.

La situació és molt diferent en països com Polònia, on el record de la Segona Guerra Mundial és un aprenentatge imprescindible per a la construcció del present. La memòria i la commemoració d'aquell passat tràgic són peces imprescindibles en la concepció del territori i de les ciutats. Museus, espais de memòria reconeguts en la xarxa urbana i actes culturals conformen un escenari de record pedagògic i terapèutic, puntal d'una societat conscient del seu passat.

L'altre àmbit de la memòria col·lectiva és la quotidianitat. Aquesta és la memòria del barri, d'aquells qui hi viuen, dels seus costums. Es tracta d'una memòria traçada pels lligams socials i per la manera de viure. Aquestes petjades del dia a dia, però, sovint són sepultades sota transformacions radicals, que obliden que han d'estar al servei i no a la contra de l'essència d'allò urbà: la vida, les emocions, les experiències.

Aquesta memòria, vital però fràgil, sovint cau en les mans dels nous models de ciutat, que desprestigien tot allò que és íntim i domèstic en benefici d'allò que és exposat i publicitari. Nous models que opten per ciutats aparador, que actuen com a reclam territorial i, moltes vegades, internacional. Nous models que pretenen enlluernar per tal de convertir-se en pols econòmics i turístics, motors d'un sistema voraç i insaciable. Nous models, però, que obliden romandre fidels a allò que és més bàsic: la ciutat que pertany als ciutadans.

Una situació exemplar d'aquest urbanisme demolidor s'ha anat repetint a Barcelona al llarg dels anys: l'aniquilació de les empremtes del barraquisme. Al llarg del segle XX, part de les onades migratòries que arribaven a la ciutat, atretes per l'oferta de treball de grans projectes de transformació com l'Exposició Internacional del 1929, s'instal·laven en assentaments informals de barraques en diversos punts de la ciutat. Aquesta, però, era una realitat incòmoda que la ciutat havia d'amagar davant de les grans oportunitats publicitàries. Així, el mateix 1929, es van enderrocar les barraques pròximes a l'Exposició i es van traslladar els seus habitants a les Cases Barates del Bon Pastor. L'actuació final i definitiva, després de diversos moviments d'es-cacs, va arribar a finals dels anys vuitanta, amb l'arribada dels Jocs Olímpics. Aquells qui encara vivien en barraques van ser real·lotjats, els seus barris enderrocats i qualsevol rastre capaç de demostrar la misèria que havia permès la ciutat, esborrat.

Un cas paradigmàtic que ens connecta amb els dos àmbits de la memòria col·lectiva esmen-tats és el Camp de la Bota, a mig camí entre els termes municipals de Barcelona i Sant Adrià de Besòs. Aquella franja de terreny vora el mar que, durant gran part del segle XX, va acollir dos



barris de barraques, el Pequí i el Parapet, dissolts amb l'arribada dels Jocs Olímpics a Barcelona. Aquella mateixa terra on 1.717 republicans van ser afusellats per la dictadura franquista entre el 1939 i el 1952, acusats en judicis sense cap mena de garantia democràtica. En què s'ha convertit avui aquest escenari de tragèdia i misèries? En el flamant Port Fòrum, mostra de l'urbanisme més anònim i destructor, capaç d'alçar el cap amb arrogància en un entorn urbà on cada nou edifici és un epicentre d'ell mateix.

Al llarg dels últims anys, l'art ha demostrat tenir la capacitat de treballar i reivindicar aquestes ferides del passat que l'arquitectura ha deixat de banda. A través de les arts visuals, els artistes han establert una nova manera, social i política, de concebre l'art. A vegades, estant al costat de processos d'investigació, com l'exhumació de fosses comunes; d'altres, donant veu als testimonis anònims i elevant-los a l'esfera pública; i, en ocasions, reivindicant traumes oberts que el poder ha volgut oblidar al llarg del temps.

Aquest camí ens porta a l'obra de Francesc Abad sobre el Camp de la Bota, sota el metafòric nom «El Parapet. Diagonal núm.1», en referència al fatídic mur que ja no existeix. Amb una actitud reivindicativa en resposta a la traïció a la memòria que suposa la construcció del Port Fòrum l'any 2004, Abad fa una cerca profunda al voltant d'aquells qui hi van ser afusellats durant la postguerra. A través de fotografies antigues, documents personals i testimonis dels seus descendents, el projecte traça una constel·lació col·lectiva de memòries personals, que dona llum a cada una de les persones que el formigó acabat d'abocar havia tornat a silenciar.

Una altra situació en què l'art ha aconseguit demostrar la sensibilitat de què l'urbanisme oficial acostuma a estar mancat és el cas de la Colònia Castells. Aquesta colònia industrial, situada al barri de les Corts, va ser una de les promocions unitàries d'habitatge obrer de promoció privada més remarcables dels anys vint a Barcelona. Sobrevivint al llarg del segle com a exemple de vida comunitària i rastre d'una època de la ciutat que sovint es vol sepultar, l'Ajuntament va condemnar la Colònia a una degradació continuada des que la va incloure com a zona verda al Pla General Metropolità del 1976. Després d'anys intentant engegar projectes de renovació de la zona en contra de la voluntat del barri, s'ha emprès un agressiu procés d'enderroc i desallotjament progressiu dels veïns, que han viscut durant anys en un forçat estat d'espera permanent. Una destrucció identitària que ha dut al no-res, perquè els projectes per al futur del barri no es decideixen a sortir a la llum. Una de les traces de la memòria col·lectiva de la Colònia Castells que ha sobreviscut és el projecte que l'artista José Jurado va realitzar l'any 2007. Cada una de les famílies que esperaven el seu desallotjament, utilitzant una càmera d'un sol ús que l'artista els havia facilitat, van fotografiar durant cinc mesos els records de les cases i dels carrers que els havien vist créixer. D'aquesta manera, es va constituir un arxiu amb més de 300

imatges, única petja permanent de les accions quotidianes que conformaven el paisatge urbà de la Colònia.

D'altra banda, recentment comença a prendre força una nova manera de fer urbanisme i arquitectura que intenta rescatar la ciutadania latent. Són arquitectures participatives i col·lectives, que parteixen d'estructures de treball interdisciplinàries i del diàleg directe amb el ciutadà. Es tracta de noves maneres de concebre l'arquitectura i l'urbanisme, des d'un punt de vista socialment responsable, que donen lloc a la inclusió de la memòria local i la quotidianitat en la transformació de la ciutat.

Un cas actual que mostra la força extraordinària de l'urbanisme de baix cap a dalt o, dit d'una altra manera, de l'urbanisme *bottom-up*, és la recuperació del recinte industrial de Can Batlló, al barceloní barri de Sants. En plena bombolla immobiliària, l'Ajuntament va posar el futur del recinte, que havia de ser destinat a equipaments municipals, en mans del sector privat. Can Batlló fou víctima de l'especulació, només aturada per la crisi econòmica, que deixà el recinte patrimonial sense cap ús fins que el 2011, després d'anys de reivindicacions, els veïns del barri van ocupar el Bloc Onze. Des d'aleshores, s'ha engegat un procés imparabile d'autogestió i, sobretot, de rehabilitació de l'espai per part dels propis veïns del barri, que viuen, projecten i





treballen amb les seves pròpies mans un nou espai col·lectiu per a la seva ciutat, assessorats i acompanyats pel grup de joves arquitectes LaCol.

No és l'únic cas de reivindicació urbana i construcció social que hem vist despertar durant els últims anys. Un altre exemple és el projecte de regeneració urbana integral i participativa, dut a terme pels veïns amb la implicació del col·lectiu Paisaje Transversal, al barri Virgen de Begoña de Madrid, un dels polígons que conformen la perifèria de la metròpolis i que durant molt de temps s'ha vist amenaçat per l'obsolescència, l'exclusió i la falta d'identitat col·lectiva. També són remarcables els processos reivindicatius que s'han esdevingut amb posterioritat al nou pla urbanístic per al barri del Cabanyal a València, del qual se n'ha sol·licitat la rehabilitació sense destruir-ne la memòria. En aquests processos, tant arquitectes com artistes poden prendre part, ja sigui assessorant, acompanyant o bé participant de l'acció directa com un veí més del barri. És necessari, doncs, seguir experimentant noves estratègies per rehabilitar una ciutat que moltes vegades ens ha estat robada.

Malgrat els nous camins que comencen a obrir-se, el discurs hegemònic actual que domina l'arquitectura i l'urbanisme encara insisteix en estratègies arrogants, que els aïlla de la societat a la qual haurien de servir. Es basen en sistemes tradicionals, passant d'una fase a la següent,



nodrint-se exclusivament d'elles mateixes, com si es tractés de compartiments estancs. Es tracta d'arquitectures formals, basades en la composició i imitació d'unes formes estèticament reconeixibles. Potser ja ha arribat l'hora d'abandonar aquesta concepció clàssica de l'arquitectura per endinsar-se en possibles vies no formals, experimentant nous camins informals amb infinitat de possibilitats.

Cal aconseguir un canvi radical de paradigma: per avançar cap a una societat més ètica i socialment responsable, no podem continuar construint el nostre entorn de manera impulsiva i hermètica. S'han de trobar nous discursos arquitectònics que puguin traçar vincles amb l'imaginari col·lectiu de la nostra societat. És necessari establir un nou rol per a l'arquitecte que accepti assumir la seva responsabilitat política en la creació de l'espai urbà i físic que ens envolta. Explorant aquests nous camins per a la construcció d'un entorn físic més humà i inclusiu, ens adonem que els límits entre les disciplines es confonen i apareix una fusió enriquidora entre elles. Es tracta de buscar noves maneres d'aproximar-nos a la realitat, d'una manera interdisciplinària i oberta, per ser capaços de crear i construir des d'una dimensió socialitzant. Aquests nous mètodes de treball s'han de moure a través de diversos camps, del disseny arquitectònic a la pràctica artística, entre molts altres àmbits. En definitiva, han de ser com les nostres vides: combinacions infinites de tot allò que som i que defineix la nostra condició humana.

En la lluita per establir noves maneres de concebre el nostre entorn urbà, la memòria pot ser una eina amb un gran potencial per a la transformació del nostre present, que ens pot guiar cap a una arquitectura que ja no només parli de funció o d'estètica, sinó d'emoció. L'emoció d'una ciutat intensament viscuda i conscient de si mateixa. L'emoció d'una ciutat capaç de transmetre el seu propi batec. L'emoció que ens parla de la narrativa humana de l'imaginari col·lectiu latent. Només una ciutat conscient de la seva memòria esdevindrà una ciutat amb ànima. Despertant aquesta ànima, recuperarem la força i l'emoció per assolir nous i vells somnis revolucionaris.

## Referències

---

### BIBLIOGRAFIA

- «Barraques. La ciutat informal». Exposició organitzada i coordinada pel Museu d'Història de Barcelona, 2008.
- ABAD, Francesc. *Camp de la Bota*. [En línia]. <http://www.francescabad.com/campdelabota> [Consulta: 11 d'octubre de 2013].
- CARNICER, Alonso i GRIMAL, Sara. «Barraques, la ciutat oblidada». Producció de Televisió de Catalunya per al programa *Sense Ficció*, 2009.
- CORBALÁN GIL, Joan. *Justícia, no venjança. Els executats pel franquisme a Barcelona (1939-1952)*. Valls: Cossetània Edicions, 2008.
- DALMAU TORVÀ, Marc. «La colònia Castells: un barri al corredor de la mort». *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 15, 2010. [En línia]. [http://www.antropologia.cat/files/Quaderns\\_151\\_07.pdf](http://www.antropologia.cat/files/Quaderns_151_07.pdf) [Consulta: 20 de febrer de 2014].
- DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2007.
- ESCOBEDO, Ernesto. «Francesc Abad: en torno al proyecto "El Camp de la Bota"». Dins: *Situaciones*, 1, 25 de novembre de 2012. [En línia]. <http://situaciones.info/revista/francesc-abad-en-torno-al-proyecto-el-camp-de-la-bota/> [Consulta: 8 de setembre de 2013].
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Múrcia: Micromegas, 2012.
- JURADO, José. *Proyecto Colònia Castells*. [En línia]. <http://www.josejurado.com/> [Consulta: 20 de febrer de 2014].
- La Col i Panòptica. *Com un gegant invisible. Can Batlló i les ciutats imaginàries*. Producció de La Col i Panòptica (Autoedició en DVD). 2012.
- OYÓN BAÑALES, José Luis. «La conservación de la vivienda popular en las periferias urbanas. El caso de Barcelona y la Colonia Castells». Dins: *Scripta Nova*, 21, 15 de maig de 1998. [En línia]. <http://www.ub.edu/geocrit/sn-21.htm> [Consulta: 19 de febrer de 2014].
- Paisaje Transversal. [En línia]. <http://www.paisajetransversal.com/2012/08/p-vdb-regeneracion-integral.html> [Consulta: 21 de febrer de 2014].
- Salvem el Cabanyal. [En línia]. <http://www.cabanyal.com/nou/manifest-de-la-plataforma-salvem-el-cabanyal/> [Consulta: 19 de febrer de 2014].
- Salvem la Colònia Castells. [En línia]. <http://salvemlacolonia.blogspot.com.es/> [Consulta: 21 de febrer de 2014].
- Vecinos de Begoña (VdB). [En línia]. <http://vdebegona.wordpress.com/> [Consulta: 21 de febrer de 2014].

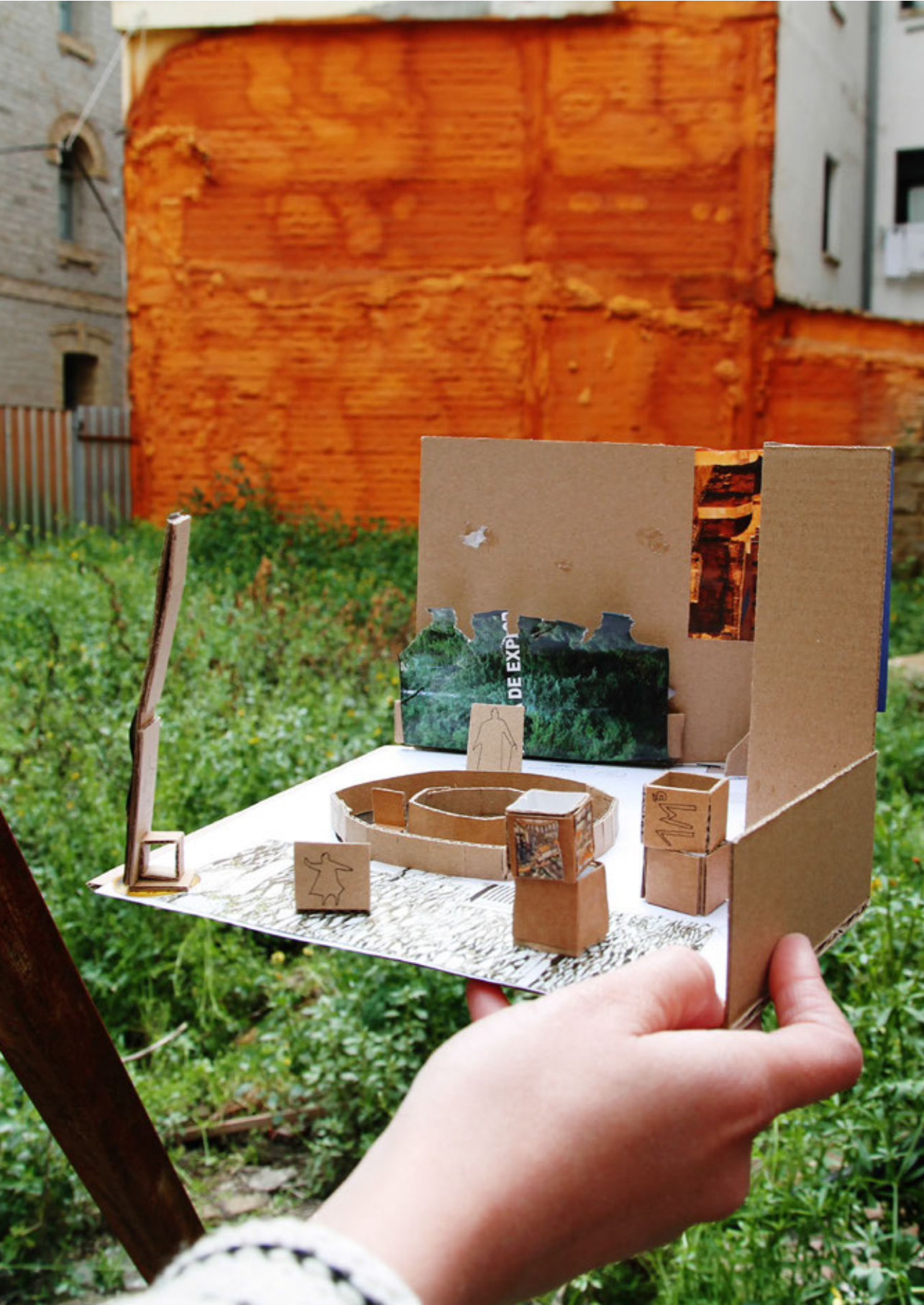
### IMATGES

- [1] Barraques del Camp de la Bota. Vista aèria des del Besòs mirant cap a Montjuïc. 1960. Font: Arxiu Històric del Poble Nou.
- [2] Miguel i Loli, *Proyecto Colònia Castells*, José Jurado, Barcelona, 2007.
- [3] Francesc Morera, *Proyecto Colònia Castells*, José Jurado, Barcelona, 2007.
- Imatges 2 i 3 cedides per l'artista José Jurado Gómez i fetes pels residents de la Colònia Castells (les Corts) per al *Proyecto Colònia Castells*, Barcelona, 2007.
- [4] Paisaje Transversal *Proyecto VdB*. Virgen de Begoña, Madrid 2013. Font: Cortesia del col·lectiu.
- [5] Paisaje Transversal *Proyecto VdB*. Virgen de Begoña, Madrid 2013. Font: Cortesia del col·lectiu.

---

## Laura Company

Fa el projecte final de carrera a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. Al llarg dels últims anys, s'ha especialitzat en museografia i en investigació sobre la recuperació dels espais de memòria de la Guerra Civil.



# DO IT YOURSELF

---

Borja Fermoselle + Nora Arias

«Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes [...]. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landes y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente». *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Gilles Clément.

Ens trobem discutint si dir-li espai públic o carrer; qüestionant-nos què podem fer que no estigui legalment penat i que sigui alguna cosa més que el simple fet de passar de llarg. Ens trobem explorant l'al·legalitat com a nou univers de llibertat i dignitat professional. Ens trobem experimentant els límits de la nostra pròpia iniciativa per emprendre qualsevol tipus d'activitat o per formalitzar línies d'acció i pensament. I així, en definitiva, ens trobem buscant nous espais de llibertat que aportin rumb i legitimitat a l'actual canvi de paradigma. Reflexionarem aquí sobre aquesta recerca, ens plantejarem quin és aquest moment primer en què apareix l'esquerda que provoca aquesta imperiosa necessitat de frenar, reflexionar i accionar.

En aquest intent de començar/aprendre a manifestar-nos en el món, vivim una certa iniciació personal i professional. Com si de l'epicentre d'una tempesta es tractés, sortim de la nostra bombolla amb la intenció de trobar aquests fragments d'espai i temps on es produeix la interacció amb el medi, territori de vida política i social. El primer intercanvi que fem amb aquest entorn més proper ja ens indica que cada acció està classificada i enumerada, tot rep un nom i unes pautes. La norma és, doncs, codi regulador incondicional d'aquest espai social, el nostre entorn construït, fet que redueix i estrangula les nostres possibilitats d'espontaneïtat i improvisació conscients, signes propis d'allò que està viu, en canvi i moviment.

Com promoure un canvi, doncs? Tant l'art com l'arquitectura han trobat en l'Acadèmia el lloc des d'on dirigir, jutjar i normalitzar el devenir d'ambdues disciplines, amb les lluites i conflictes que això suposa. Així, l'actual entorn acadèmic ha acostumat a abraçar aquest món de tradicions, de mestres i aprenents, en el qual difícilment s'ofereix un espai d'autocrítica i independència professional. En definitiva, i abusant de les generalitzacions, ens sentim en un entorn en el qual la norma acadèmica és alhora suborn i solució per fer del nostre aprenentatge una doctrina relaxada.

Així, un academicisme normativitzat i imposat i una administració poderosa i impune es converteixen en una patologia del nostre comportament col·lectiu alhora que en una oportunitat per a buscar, recordar i reafirmar els espais de llibertat i creació. Per això, els espais intersticials

i indefinits es presenten com un univers de possibilitats legals, creatives, identitàries, culturals, polítiques. I és en aquest marc que ha aparegut una multiplicitat de col·lectius, iniciatives i projectes de tot tipus, que exploren i utilitzen totes aquestes possibilitats com a eines de l'exercici professional. Les noves tecnologies, el codi obert, el procomú, les metodologies col·laboratives, el *crowdfunding*, s'utilitzen com a noves formes de reivindicar la nostra presència en l'efervescència cultural i política de la nostra col·lectivitat.

Amb tot, reivindicuem aquest moment previ, aquest espai a part en el qual la nostra pràctica i ètica professional neix d'un espai sense llum ni soroll. Es aquí on els camps de treball que tractem en aquesta ocasió, el de les arts i el de l'arquitectura, han cristal·litzat en aquest espai d'indefinició i expressivitat en diferents moments històrics, que ara ens semblen paral·lels en molts aspectes.

A partir dels anys cinquanta, les disciplines de l'art i de l'arquitectura van viure unes experiències que tenien com a fonament la manifestació al món, la recerca d'allò més genuí i intransferible: la praxis. Recordem la peça 4'33" de l'artista John Cage (1952), en què en disposició de tocar el piano, tanca la caixa de l'instrument per a posar en marxa el seu rellotge. D'aquesta manera, l'espectador esdevé el generador del so i, per tant, de la música, és a dir que s'identifica vida i art en un mateix moviment i ritme. Ja als anys seixanta i setanta es conforma Fluxus, grup internacional d'artistes que criticava el mercantilisme de l'art i la construcció de falses barreres entre artista i ciutadà, i que traslladava la crítica a l'acció i sobretot al temps, amb creacions artístiques passatgeres i proclames anti-art: «Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all people, not only critics, dilettantes and professionals» (p. 50, 2002). Paral·lelament, a França, la Internacional Situacionista feia naufragar l'urbanisme convencional en les seves travessies aleatòries per la ciutat, i experimentava una nova vivència del món urbà. Cal recordar que també va fomentar el debat sobre els drets d'autor, i va ser un dels primers moviments artístics a promoure la lliure circulació de material cultural i artístic amb fins no comercials, debat que avui en dia continua obert en primera línia.

El món de la informació i els sistemes *mass media* també suposa un altre imaginari col·lectiu en el qual es generen nombroses esquerdes d'expressió i oportunitat. Llegim a mode de manifest *Guerrilla Televisión* (1971), de Michael Shamberg i Raindance Corporation, que des d'un activisme audiovisual lluitava contra el poder mediàtic de la televisió nord-americana d'aquell moment. Seguint aquesta línia, l'artista nord-americà Brian Springer es va dedicar a buscar en les ones radioelèctriques les emissions íntegres de vídeos de televisió no editats ni publicats, de manera que qüestionava així el discurs audiovisual i l'espectacle televisiu.<sup>1</sup> Gordon Matta-Clark apunta aquests interrogants al discurs urbanístic: va col·leccionar els retalls de Nova York, i ho

va fer comprant aquells petits fragments de la ciutat que havien passat desapercebuts a les parcel·lacions del cadastre. Va convertir en objecte artístic petites superfícies urbanes burocràticament invisibles, cosa que va donar una nova lectura de la ciutat. Seguim buscant espais indefinits, noves lectures del món urbà, i saltem a l'aquí i ara: a Itàlia, el grup Stalker genera des dels anys noranta noves dinàmiques i formes d'entendre la pràctica d'investigació urbana; a Barcelona, SiteSize explora la metròpolis contemporània des d'una plataforma col·laborativa fundada el 2002. Dins aquesta línia de relectura del paisatge i exploració cartogràfica, Perejaume també ha practicat la caminada com a acció estètica i fet artístic, poètic, identitari, com mostra per exemple a *Siurell, gep de poeta* (2003), un passeig pel territori en el qual el mateix territori sona a través del siurell que porta l'artista, que pren una posició d'escolta i observació.

En definitiva, són múltiples i diverses les lectures dins l'àmbit artístic que exploren noves estratègies d'anàlisi i creació i que, alhora, apropen l'arquitectura a metodologies més crítiques, sensibles i plurals. L'arquitectura no es pot permetre no fer partícip del seu desenvolupament l'espontaneïtat, la improvisació, allò més quotidià i anònim, la interacció, les emocions; tot eines per a construir un entorn físic i simbòlic proper. Al final, aquesta és la seva matèria primera.

I així arribem a la nostra pròpia experiència professional. Re-Gen és un grup multidisciplinari de tècnics responsable de l'elaboració i execució del Pla d'Intervenció als Solars Buïts del Casc Històric de Huesca, projecte que començà el març de 2012 i està actualment en marxa, impulsat des de l'Ajuntament de Huesca. En aquesta ocasió, els nostres espais potencials són els 23 solars buïts que vam identificar al Casc Històric intramurs de la ciutat (això són més de 10.000 m<sup>2</sup> en una superfície total de 24 ha). L'objectiu principal del projecte és contribuir a la revitalització de la zona a partir d'intervencions puntuals de caràcter temporal als solars buïts, mitjançant un procés basat en la participació ciutadana i la mínima inversió.

El projecte comença amb la realització del Pla d'Intervenció, que és un document estructurat en tres blocs: el primer, una anàlisi tècnica exhaustiva tant dels solars com del Casc; el segon, un procés participatiu en el qual es va fer una reflexió sobre l'ús de l'espai públic al barri per a poder identificar les necessitats i generar les propostes d'ús per als futurs espais col·lectius; i el tercer, un manual que creua ambdues línies de treball i genera la metodologia per a assignar els usos als solars, d'acord amb les possibilitats d'intervenció de cada espai i les propostes rebudes.

Després, la intervenció física en cada espai ve pautada pels mateixos criteris: la participació ciutadana està present des del principi del procés i es busca la comunicació i col·laboració entre tots els agents que fan ciutat. Partim d'un contracte de cessió d'ús de la propietat a l'Ajunta-





ment de Huesca. Després, hi ha una fase participativa de disseny de l'espai, que comença amb una reflexió i apropament als usos a implantar als nous espais (per exemple, tallers de jocs tradicionals); i acaba amb un disseny col·lectiu tant de l'espai com del mobiliari a construir. La construcció es planteja amb tallers pedagògics oberts, coordinats per l'equip tècnic. Pel que fa als recursos, aquests s'aconsegueixen gràcies a una xarxa de col·laboracions d'empreses i entitats que aporten els recursos humans i/o materials que considerin a canvi de publicitat en el projecte. D'aquesta manera, no només s'implementa l'optimització de recursos i el factor ecològic en un sentit ampli de la paraula, sinó també la participació real de tots els agents implicats en un projecte fet des de i per a la col·lectivitat. Finalment, l'ús i manteniment dels espais es fa des de l'anomenada Comissió Gestora, una plataforma formada per tots els agents implicats (organismes públics, entitats, iniciatives en marxa, associació de veïns, etc.) per tal de garantir una bona comunicació i una gestió responsable i repartida dels recursos, així com una manera àgil de dur a terme activitats proposades des d'arreu.

Fins ara, s'han dut a terme tres intervencions, i s'han rehabilitat així tres espais que inclouen els usos següents: descans, activitats culturals, divulgació històrica de la ciutat, jocs tradicionals i zona ludicopedagògica per a nens i nenes. El primer solar, Desengaño 38, es va inaugurar el 16 de març de 2013; i els dos següents, Quinto Sertorio 3 y 9, construïts simultàniament, es van inaugurar el 23 de novembre del mateix any. Des de llavors, hi ha hagut concerts, festes d'aniversari, el primer Festival de Cinema Creative Commons a Huesca (HuesCC), mercat agroecològic, i tot un conjunt d'activitats diverses. Poc a poc també es van solucionant els incidents del dia a dia i s'acumula experiència per a la gestió col·lectiva.

Tot i així, no és tant les activitats que es desenvolupen dins els espais com les que es generen al voltant seu el que ens agradaria destacar aquí. Arran del treball realitzat durant aquest temps, diverses entitats i associacions han desenvolupat projectes comuns al marge dels solars, ha augmentat el nombre de socis de l'associació de veïns, en la qual hi ha més trobades i reunions diverses, s'ha identificat un augment de la cohesió social i del sentiment identitari dels habitants i, ja per acabar, allò gairebé imperceptible i fugaç, s'esdevenen una sèrie de codis no pactats, quotidians i molt discrets, que avisten que la reapropiació de l'espai urbà pot ser una realitat.

## Referències

---

- 1 Aquest discurs troba en Charlie Brooker un representant en l'actualitat, responsable de les peces audiovisuals *How TV ruined your life* (2011) i *Black Mirror* (2012), en les quals analitza l'impacte dels mitjans i la tecnologia en el comportament humà.
- 2 Francesco Careri reivindica aquesta pràctica en la seva publicació *Walkscapes, el andar como práctica estética* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002).

### BIBLIOGRAFIA

- BAIGORRI, Laura. *Video Digital de Creació*, FUOC, 2007.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: GG, 2002.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: GG mínima, 2007.
- DI SIENA, Domenico. *Urbano Humano* [En línia: <http://urbanohumano.org>. Consulta: 11 d'octubre del 2013.]
- Diversos autors, *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, MNCARS, 2002.
- BAIGORRI, Laura i CILLERUELO, Lourdes, «nET.aRT: Prácticas estéticas y políticas en la red». *Brumaria prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 6, Ub-Brumaria, 2006.
- Inter-Accions. Metodologies Col·lectives per a Intervencions Urbanes [En línia: <http://www.inter-accions.org>. Consulta: 11 d'octubre de 2013.]
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark, 1943 – 1978*. Londres: Phaidon, 2003.
- Taller contra la Violència Immobiliària i Urbanística. *El cielo está enladrillado. Entre el mobbing y la violencia inmobiliaria y urbanística*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006.

### IMATGES

- [1] Visita al solar Quinto Sertorio 3 amb la maqueta de disseny de l'espai realitzada durant el procés participatiu.
- [2] Murals del solar Quinto Sertorio 9.
- [3] Elements construïts a Desengaño 38.

---

## Borja Fermoselle

Arquitecte per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC) i llicenciat en Belles Arts (UB). Ha format part del grup d'investigació 'Arquitectura y Antropología', dirigit per Marta Llorente, i membre cofundador del col·lectiu 080k. Actualment és codirector de Re-Gen.

## Nora Arias

Arquitecta per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC), ha format part del grup i+D 'Arquitectura i Antropología' (ETSAB, UPC), dirigit per Marta Llorente, durant els anys 2011 i 2012. Actualment és codirectora a Re-Gen, i *tercerpaisaje*.



# PROCESSOS DE CODI OBERT

---

Marta Carrasco + Sergi Selvas

Com compartir i innovar formes de producció estètica, social i política? Aquesta pregunta ha estat un dels desencadenants a partir del qual s'han qüestionat i valorat maneres experimentals de sociabilitat, d'interacció social, de cooperativisme i de construcció de sentit fora de les lògiques organitzatives institucionals a través de l'aprenentatge col·lectiu que s'ha dut a terme amb Inter-Accions. Aquest és el principi amb què s'entén la proposta de Reinaldo Laddaga, «ecologies culturals»,<sup>1</sup> experiències estètiques que funcionen com a caldo de cultiu d'accions que programen una manera de viure basada en tasques col·laboratives repartides que s'integren en un projecte comú més gran. Així, es plantegen construccions de sistemes d'intercanvi a una comunitat universitària vinculada a la transformació cultural, social i política, compartint habilitats i eines amb finalitats d'aprenentatge i millora en accions de vocació instituent. És a dir, es vol conceptualitzar un acostament pràctic a les iniciatives o pràctiques artístiques per apropiarse del que està disponible i fer-ho servir de la millor manera, a canvi d'explicar i compartir aquestes millores.

La filosofia del codi obert és inherent en el treball col·laboratiu i en l'organització en xarxa a partir de l'articulació de subgrups que constitueixen nous nodes de la cadena de producció. El desafiament es troba a fer funcionar els valors ètics que dinamitzen les comunitats que estan relacionades amb el projecte. D'aquesta manera es constitueixen propostes sempre obertes d'una política experimental d'escala i objectius mutables. Produccions que resideixen més en el fet de crear espais per a la transferència i mediació de coneixements i habilitats, és a dir en el *know-how*, el com fer les coses, més que en les coses en si mateixes. En aquest sentit, es desenvolupen les plataformes obertes com un catàleg de projectes i accions, d'habilitats i de pràctiques, en les quals allò important no és un hort col·lectiu o un dispositiu part del mobiliari urbà, sinó com es cultiva o com es construeix. El projecte Transductores,<sup>2</sup> que s'ha tingut com un referent per desenvolupar Inter-Accions, representa aquest catàleg global, visual, dinàmic i sempre inacabat de projectes que integren la filosofia del codi obert en els seus esquemes organitzatius i principis ètics. Javier Rodrigo i Antonio Collados han dirigit aquesta proposta impulsada pel Centro José Guerrero de Granada i ideada des d'Aulabierta, a través de la qual s'investiguen i activen iniciatives articulades des de les pràctiques artístiques, la intervenció política i l'educació, a partir de l'acció de col·lectius interdisciplinaris. Transductores és un atlas amb tendències arxivístiques, ens atrevim a dir també, de codi obert, i que vol contribuir en l'intercanvi de processos, obrir noves possibilitats a comunitats que proposen les bases d'un escenari local que proporciona noves pràctiques globals, i ho fa proposant una xarxa que funcioni com un constructor d'espais per a l'acció i la col·laboració.

Però tornant al tema que ens ocupa, de què parlem quan diem *OpenSource* o Codi Obert? El concepte anglòfon ha estat adaptat a partir d'un sistema de desenvolupament informàtic ba-

sat en el lliure accés al codi font d'un projecte. Tot i la traducció conceptual relacionada amb la tecnologia, l'interès rau en la traducció literal del mot: recursos en obert. Traducció més fidedigna a la idea a partir de la qual reflexionem en termes de pràctiques socials. Així parlem d'un projecte en OpenSource quan se situa a l'espai públic juntament amb el seu codi font, és a dir, recursos, materials o documentals, de manera que qualsevol usuari pot provar-lo a la recerca d'errors o directament ajustar-ne el funcionament.

Aquest tipus de projectes, en la descripció que en fa Eric Raymond, tendeixen a iniciar-se amb l'acte d'un usuari o un petit grup que resolen tornar a fer servir o a reescriure un programa o projecte, al mateix temps que provoquen la formació d'un altre cercle d'individus ocupats a examinar-lo. Aquest segon grup treballa en les que són, en efecte, subtasques paral·leles o independents, i periòdicament es comuniquen amb el grup central a mesura que van sorgint errors que han de ser reparats. Aquesta interacció, però, només es pot produir en la mesura en què hi hagi un accés comú als recursos. En el cas dels projectes tancats, aquests rols sempre representaran als mateixos individus, mentre que en projectes oberts, els usuaris poden canviar de rol contínuament, cosa que fa molt efectiu el desenvolupament del projecte.<sup>3</sup>

La transparència, doncs, és essencial per a la comunicació de les parts, encara que a vegades l'estructura de què participen no sigui plenament descentralitzada i existeixi una mínima part restringida. Si prenem el famós cas de Linux (sistema operatiu de codi obert completament alliberat i disponible), una part del seu sistema segueix essent relativament estable i d'accés limitat, amb un punt focal al voltant del qual apareixen i desapareixen una sèrie de subcomunitats. És a dir, existeix una petita restricció necessària per mantenir altres parts del sistema obertes i extensibles. Això és així perquè la innovació en els components del nucli del sistema creix lentament, de manera que es fa necessari preservar i assegurar la contínua estabilitat del sistema. L'evolució del sistema implica un doble moviment de sedimentació i obertura: l'estabilització d'una part del sistema, paral·lelament al desenvolupament i revisió contínua d'altres usuaris, subjecte sempre a les condicions i restriccions suplementàries d'una institució *copyleft*.<sup>4</sup>

El problema aquí és de coordinació entre la gran intensitat de participació i el manteniment d'integració de les parts. La innovació constant del mateix sistema pot entrar en contradicció amb la seva estabilitat. Gran part de les estructures socials han de resoldre la tensió derivada de la necessitat d'innovar però també de mantenir la complexitat del sistema en control. Això és comú al conjunt de produccions de béns culturals que Yochai Benkler anomena «producció entre iguals basada en el domini públic»: projectes en els quals participen grups d'individus que col·laboren en projectes de gran escala sense ser regulats pels mecanismes de coordina-

ció que dominen cada una de les dues grans formes modernes d'organització: els mercats i les empreses. «La producció basada en mercats o empreses confia en la propietat o el contracte per assegurar l'accés a conjunts limitats d'agents i recursos en l'execució de projectes específics. [...] La producció entre iguals es basa a tornar un conjunt no limitat de recursos disponibles per un conjunt no limitat d'agents, que poden consagrar-se a un conjunt no limitat de projectes.»<sup>5</sup> O dit d'una altra manera, els projectes oberts converteixen la producció en aprenentatge col·lectiu i innovació permanent, la qual cosa trenca amb aquests rígids contrastos entre la cooperació i la competició que signifiquen els mercats i les empreses, i persegueix un desenvolupament fora dels imperatius econòmics, legals, morals i polítics.

Una altra diferència respecte una producció, podríem dir acadèmica i mercantil, és la de de-semfatitzar la figura de la professió: els individus que ingressen en el circuit de producció no ho fan necessàriament en qualitat d'experts que dediquen la major part del seu temps al projecte, és a dir, que en els projectes oberts hi ha molta diversitat en els nivells de participació. Així la condició per contribuir en aquests projectes és la d'una pràctica que no només es pot desplegar a partir d'una demarcació disciplinària. Aquestes propostes, recordant Foucault, posen en joc la invenció d'una cultura que descriu la fi de la societat disciplinària, on la gestió d'allò comú ja no depèn principalment de models de col·lectivització disciplinar.<sup>6</sup> Amb tot, si parlem des de les polítiques del saber en societats de domini tècnic, sí que podem recordar un sistema de govern basat en comissions *bottom-up*, formades per experts i interessats, és a dir, comunitats interdisciplinàries que alhora interactuen amb usuaris o participants del projecte que no tenen necessàriament cap formació tècnica. Un exemple d'això és Tower Songs, un projecte d'art col·laboratiu conduït per CityArts a Fatima Mansions, un barri de Dublín, amb qui diversos agents socials, veïns, agents culturals, arquitectes, artistes i músics, van treballar la ciutat permutable; es van centrar en els enderrocaments i reallotjaments dels complexos residencials d'habitatges socials. Tower Songs documenta activitats satèl·lit des del 2004 fins al 2006 a Fatima, com tallers de música, escriptura creativa, performances col·lectives així com documentals i arxius del procés de treball sobre la memòria del lloc, i avaluen els processos de regeneració urbana i el paper de les arts en el treball indisciplinat i col·laboratiu d'aquesta comunitat.

Com a Fatima, la forma d'organització pròpia de les comunitats en projectes oberts no és simplement aleatòria ni s'ha desenvolupat de manera espontània, sinó que el seu desenvolupament es basa en un sistema complex de relacions socials, valors, expectatives i procediments. Un projecte així normalment s'origina per una proposició local, que tendeix a emergir com la reescriptura d'un fragment de domini públic per a ús personal, que es prolonga en un medi social, que la confirmen, i que pot establir-se en una ecologia sociotècnica, estructurada



a partir d'un nucli relativament estable i una perifèria canviant, capaç de metabolitzar ràpidament elements de l'entorn que es despleguen per augmentar els recursos disponibles i disposar-los a escala global. Així, en la situació actual, el tractament des de la localitat en la resolució de conflictes a partir de projectes oberts, enceta un camí cap a una estructura col·lectiva global formada per individus locals, en situacions locals concretes amb problemàtiques socials que poden ser el reflex i la solució a altres conflictes també locals.<sup>7</sup> És el cas de Corviale, un edifici de pràcticament un quilòmetre de llarg on hi conviuen fins a 6.000 persones, situat a la perifèria de Roma. Construït entre el 1972 i el 1975, des de fa uns anys s'hi han pogut desenvolupar una sèrie de propostes que, amb la participació dels seus habitants, han reactivat la reflexió sobre la importància i l'impacte d'una ideologia sobre la planificació urbana i l'habitatge públic que durant els anys seixanta i setanta impregnava les activitats dels intel·lectuals, els polítics i els tecnòcrates, i que després es va abandonar sense haver arribat a la gent per a qui s'havia pensat. Aquest exemple local de Corviale que bé podem aplicar a un munt de casos similars arreu del planeta, serveix com a nucli al voltant del qual s'han proposat iniciatives que han generat debat i aquest s'ha acabat integrant en la forma de convivència de l'edifici.

Els processos de gestió i apoderament<sup>8</sup> a través de les pràctiques artístiques o culturals, com hem vist, ens serveixen com a mecanisme a partir del qual articular estratègies veladores de canvis i transformacions socials i, per què no, urbanístiques, que brollen d'emergències en espais de conflicte. En el context actual en plena crisi de la construcció i post-bombolla immobiliària, és fàcil trobar molts edificis a mig construir. Estructures de formigó que han quedat com esquelets testimonis d'aquest escenari de fals progrés, que qui sap si mai més es completaran o si superaran mai aquest estat de ruïna latent. Davant de tot això, i com a exemple d'acció directa davant d'aquesta situació d'emergència, sorgeix el projecte Inceasis, que es constitueix com una plataforma que hi vol donar resposta proposant estratègies d'activació d'aquests edificis i de revitalització de territoris en desús per convertir-los en noves estructures productives. A part d'un observatori on col·lectivament es poden registrar els possibles recursos, és a dir, estructures latents susceptibles de transformació, s'està conformant alhora un Laboratori I+D, on es recopilen instruments i prototips de diferents autors o col·lectius que responen a una metodologia de construcció col·lectiva, i que es posen a disposició de les comunitats d'usuaris perquè es puguin aplicar en diferents contextos. En aquest sentit, Inceasis com a projecte de codi obert en xarxa facilita l'accés a la informació i al coneixement, i fa pedagogia col·lectiva per possibilitar solucions, siguin temporals o perennes, per a aquests espais.

Però no només entenem el codi obert des d'aquest punt de vista de l'acció directa, sinó que també existeix una correlació entre aquests processos i els de participació ciutadana. Durant aquests últims anys, veiem com l'administració mostra els seus esforços per incorporar

aquests tipus de desenvolupament en els seus projectes. Però no ens enganyem, molts encara són producte del maquillatge d'aquesta falsa democràcia participativa. Tal com afirma Itziar González, quan el llapis del tècnic i del polític no coincideix amb el dit del veí, les coses es fan més difícils. Sovint, aquesta coincidència és complicada, principalment perquè uns i altres no parlen amb els mateixos termes. Per això no n'hi ha prou de facilitar l'espai perquè aquestes interaccions tinguin lloc, sinó que cal facilitar les eines perquè els tecnicismes, necessaris en la professionalització de les propostes, no acabin comportant l'allunyament d'una part de la ciutadania que té coses a dir, opinions vàlides i molt necessàries per a la compleció i significació dels projectes. Així doncs, entenem que el codi obert pot facilitar l'apoderament, la qual cosa possibilita un major accés al coneixement i a la informació, així com als instruments i eines necessaris per a poder respondre a aquesta interpel·lació entre veí, tècnic i polític d'una manera que el diàleg pugui créixer progressivament. Cal treballar per a això; no es tracta només de demanar opinions, ni tampoc que les iniciatives se situïn unidireccionalment de forma vertical, sigui en sentit *top-down* o a l'inversa, sinó que mitjançant el codi obert pensem en interrelacions multirecíproques, de manera que el coneixement i la informació provinent dels diferents agents es creui, i així, amb el temps, uns i altres incorporin i generin noves eines i informacions que permetin un equilibri en el diàleg i, per tant, una facilitació en els processos participatius que portin a una transformació del context social i cultural.

Així doncs, l'emergència és la casella de sortida en contextos socials en conflicte, però no una via constant de canalització del treball col·laboratiu, la qual s'ha de veure superada per la negociació situada en l'espai del dissentiment on han d'eixir els vincles específics en les formes de producció de projectes o pràctiques, en les formes de visibilitat d'aquestes i en els modes de conceptualització d'unes i altres. Les situacions o iniciatives que avalen projectes de codi obert responen per tant a processos que, sorgits d'emergències, muten en accions simples d'aprenentatge i innovació que «les integren i analitzen per transformar-les d'allò extremament improbable a allò probable».<sup>9</sup>

## Referències

---

- <sup>1</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- <sup>2</sup> COLLADOS, Antonio i RODRIGO, Javier. *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, 2009.
- <sup>3</sup> Raymond, Eric. *The Cathedral and the Bazaar*. [En línia: <http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar>. Consulta: 30 d'octubre de 2013].
- <sup>4</sup> Copyleft es coneix com un conjunt de llicències que poden aplicar-se a creacions informàtiques, artístiques, etc. Els defensors del copyleft consideren les lleis de drets d'autor (copyright) com una forma de restringir el dret de fer i redistribuir còpies d'un treball. Una llicència copyleft, de fet, utilitza la legislació pròpia dels drets d'autor per assegurar que cada persona que rep una còpia o obra derivada pugui fer servir, modificar, i també redistribuir tant el treball com les seves versions derivades. Així, doncs, en un sentit estrictament no legal, el copyleft és el contrari que el copyright.
- <sup>5</sup> BENKLER, Yochai. «La economía política del procomún». Dins: *Novática: Revista de la Asociación de Técnicos de Informática*, 163, 2003.
- <sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- <sup>7</sup> MASSEY, Doreen. Conferència al CCCB «Espai, lloc i política en el moment actual». Juny 2012.
- <sup>8</sup> LADDAGA, R. *Op. cit.*
- <sup>9</sup> LADDAGA, R. *Op. cit.*

### IMATGES

[1] Domènec. *Sostenere il palazzo dell'utopia*. Corviale, Roma, 2004. Font: Cortesia de l'autor

---

## Marta Carrasco

Arquitecta i urbanista per l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Màster de Recerca en Urbanisme per la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualment doctoranda i investigadora al Departament d'Urbanisme de l'Escola d'Arquitectura del Vallès (UPC).

## Sergi Selvas

Artista i Tècnic en Realització Multimèdia i programador web, estudiant del Grau de Belles Arts i col·laborador en el Departament de Millora i Innovació Docent de la Universitat de Barcelona. Actualment coordina juntament amb Marta Carrasco l'Estudi Creatiu Mixité, dedicat a projectes transversals entre l'art, l'arquitectura i el paisatge.

JUNTES  
HO PODEM  
TOT  
RECTORAT  
ALLIBERAT

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

# LA UNIVERSITAT PODRIA SER DIFERENT

---

Aida Sánchez de Serdio

Al llarg de quinze anys de dedicació al treball acadèmic a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona he tingut moltes oportunitats per preguntar-me pel sentit del que estava fent. Si durant uns anys el professorat universitari ha pogut viure (si volia) en la creença que l'acadèmia era un espai de desenvolupament personal, progrés professional i eventual prestigi, ara ja no hi ha coartades darrere de les quals amagar-se: reduccions dràstiques del pressupost dedicat a les universitats i la recerca en general, eliminació de personal docent i d'administració via «no renovacions» de contracte, alumnat bandejat de l'estudi per l'encariment de matrícules i la desaparició de beques, equips de govern còmplices del desmantellament de la universitat com a servei públic, apatia o desesperació de la comunitat universitària general (amb la meritòria excepció de la minoria mobilitzada malgrat tot)... Tot plegat és prou evidència d'una transformació de la universitat que no anuncia res de bo.

En aquest context, doncs, és més important que mai la pregunta pel sentit de la nostra feina. Sovint (i tristament per a la universitat com a institució) la resposta ve per la via de la relació amb l'alumnat. Quan la recerca està cada cop més sotmesa a l'imperatiu de la rendibilitat i al finançament extern, la docència roman com l'únic espai on la relació pedagògica encara pot desplegar-se per encabir allò imprevist, incert o problemàtic. La responsabilitat en la formació dels estudiants és potser la que més present he tingut al llarg del temps que he passat a la universitat, per la senzilla raó que els alumnes els tens cara a cara, davant teu, gairebé tots els dies de la setmana (i virtualment la resta del temps). No es pot deixar de respondre a aquesta interpel·lació. Però no ens enganyem, la docència universitària també havia començat un procés de normalització i estandardització molt abans que la tanqueta liberal de Bolonya arribés allà per 2008. Ara bé, el taló d'Aquil·les de la normalització és precisament el seu formalisme: qui sap què passa darrere la porta tancada de l'aula mentre la paperassa compleixi els estàndards? I és en aquests intersticis de la traducció estratègica entre les pràctiques i els informes on trobem la possibilitat de mantenir cert sentit en la labor docent i en la relació pedagògica amb l'alumnat.

I qui hi trobem, a l'altra banda de la relació? Sovint un alumnat cansat, sobrecarregat i alienat. Un alumnat que ha estat ensinistrat durant anys pels sistemes d'ensenyament que ens han convertit a tots plegats en obedients seguidors de programes i proves estandarditzades. Un alumnat a qui és complicat implicar en alguna proposta que no tingui rèdits quantificables. Però també un alumnat que de vegades demana un espai, que la universitat no els pot (ni segurament vol) proporcionar, per a l'autoaprenentatge i la coresponsabilitat. Paradoxalment aquesta demanda és la que, al meu parer, representa de manera més genuïna el sentit essencial de la universitat: la de ser un espai de proliferació dels debats; de creixement intel·lectual, polític i personal; d'acceptació de desafiaments mutus entre professorat i estudiants; de connexió amb l'entorn social de maneres que no es redueixin a la rendibilitat econòmica.

Per això un projecte com Inter-Accions és una excepció més que benvinguda en la meua experiència docent universitària. Precisaré: no és l'única iniciativa autònoma per part d'estudiants que he tingut la sort de conèixer o fins i tot de participar-hi, però sí que és una de les molt poques que tenen lloc i s'orienten al propi context de la universitat en la seva dimensió docent. Dit d'una altra manera, rarament sorgeix una proposta dels estudiants per als estudiants que interpel·li la institució acadèmica com a tal (ni que sigui per evidenciar el que no s'hi fa).<sup>1</sup> La possibilitat i l'expansió sembla estar sempre a fora, en un altre lloc. En canvi Inter-Accions representa una demanda a la universitat per obrir espais autònoms i interdisciplinaris d'aprenentatge en el seu interior, feta, a més, amb un rigor i serietat que mereixen tenir una acollida per part de la universitat.

Per això vaig acceptar i celebrar la invitació a participar a Inter-Accions com a professora, i em vaig alegrar de veure que altres docents també s'hi implicaven. Tot i així, l'encaix de la proposta en l'estructura organitzativa de la universitat plantejava certa complicació: no només es necessitava l'aprovació dels òrgans de govern de la facultat (cosa comprensible), sinó que un cop aprovada semblava que no hi havia manera de trobar espais per a la docència, crear connexions amb assignatures ja existents depenia en exclusiva de la bona voluntat del professorat, i aconseguir que el taller atorgués crèdits de lliure elecció va ser del tot impossible a la Facultat de Belles Arts. No cal dir que tampoc no hi ha haver pressupost per al projecte. Tot plegat demostra com la creixent burocratització de l'ordenació acadèmica dificulta cada cop més la creació de noves propostes, i bloqueja el dinamisme que sorgeix de la mateixa comunitat universitària.

Per tant, Inter-Accions és un projecte que sorgeix i se sustenta sobre l'entusiasme dels organitzadors i dels participants. I també sobre les seves inquietuds i sobre les mancances que perceben en la seva formació, expressades en els objectius del taller. La necessitat de generar-se un espai d'intersecció entre la formació en Arquitectura i Belles Arts per aprendre de les respectives estratègies de coneixement i intervenció era un dels eixos fonamentals de la proposta. L'altre eix era el de la interacció amb l'espai públic, entès com la complexa relació entre l'espai urbà físic i el teixit social que el pobla i alhora el construeix com a espai polític. A partir d'aquests objectius amplis, es convidava els participants a treballar en grups en l'elaboració de petites propostes d'intervenció en un lloc concret, en aquest cas el barri del Poble Sec de Barcelona. I la invitació va tenir una resposta notable: no només van participar-hi un nombre important d'estudiants, procedents de diversos nivells formatius (grau, màster i doctorat), sinó que a més es va constituir un grup equilibrat entre Arquitectura i Belles Arts, motivats per la possibilitat de treballar junts en relació i amb un context urbà real.

En el desenvolupament del taller es van obrir totes les possibilitats i dificultats de l'aprenentatge, la col·laboració i la interacció amb agents socials. Després de les sessions d'introducció tant al barri del Poble Sec com a altres exemples d'intervenció en l'espai urbà, i de les rutes per la zona, els grups van identificar temàtiques o objectius per abordar en els seus projectes. Els participants van col·laborar de manera bastant fluida tenint en compte la seva procedència diversa i que molts no es coneixien prèviament. Amb els recursos que les seves diverses formacions els proporcionaven van donar una forma força imaginativa a les propostes, sempre amb una voluntat d'interacció amb els habitants i transeünts del barri. I tot i que la materialització de les intervencions va anar més enllà de la durada del taller en si, tots els grups van portar el seu projecte fins al final d'una manera o altra.

Ara bé, també ens vam haver d'enfrontar a la dificultat d'intervenir en contextos socials sense caure en una posició paternalista o salvacionista, i amb grups que no tenien formació prèvia ni experiència en aquesta mena de treball. La relació amb el barri no va assolir en tots els casos la complexitat que hauria estat desitjable, en part per aquesta manca d'experiència però també dels recursos metodològics necessaris. Tampoc tots els membres dels grups es van comprometre de la mateixa manera en els processos de treball i, com sempre, en la recta final hi va haver participants que pels motius que fossin no van poder mantenir la intensitat de tre-





ball. Però és que la transformació dels processos pedagògics que impliquen projectes com Inter-Accions no és una garantia de resultats «perfectes» i «a-problemàtics». Ben al contrari, el seu objectiu és permetre que aquests problemes puguin ocórrer, i per tant ser discutits, en lloc de neutralitzar-los mitjançant «tècniques efectives» d'ensenyament que només instrueixen els alumnes a produir respostes «correctes» a preguntes previsibles. El fet de permetre entrar de ple la complexitat de la intervenció en el context urbà al procés pedagògic a l'aula ofereix una oportunitat privilegiada d'enfrontar-se als problemes i les incerteses pròpies d'aquesta mena de treball cultural.

Tornant al que significa un projecte com aquest per a la docència universitària voldria afegir que el fet de ser convidada a acompanyar el procés de treball d'Inter-Accions va comportar un canvi en la posició en què m'he trobat habitualment com a professora: en lloc de convidar els estudiants a acompanyar-me en viatges que penso que poden ser transformadors o almenys interessants, però que en bona mesura planifico jo, en aquest cas era convidada pels estudiants a acompanyar-los en el viatge que ells mateixos havien decidit emprendre. La responsabilitat fluïa i es redistribuïa entre organitzadors i participants i, de fet, els docents esdeveníem uns altres participants. En aquest sentit la implicació i la feina ingent feta per l'equip organitzador va ser (i continua sent en aquesta publicació) admirable. Això demostra el que es pot aconseguir amb la implicació i la capacitat d'autoorganització de l'alumnat. Però aquest aspecte indubtablement positiu té una creu igualment innegable: el voluntarisme pot portar a una situació d'autoexplotació, i aquest treball col·lectiu pot acabar sent un «ornament» de la institució, que se'n beneficia sense donar-hi un suport explícit ni material ni simbòlic. El resultat és no només una manca de reconeixement de l'aportació que aquesta mena de projectes fa a la universitat, i de la qualitat del treball que s'hi du a terme, sinó que, a més, en limita enormement la continuïtat en no esdevenir una aposta institucional.

No és moment per a balanços ingenus pel que fa a la universitat. És evident que la força de les pressions i interessos que estan configurant aquesta institució per a les properes dècades excedeixen les alternatives puntuals que s'hi creen. Tampoc sembla haver-hi una voluntat real de resistir-s'hi dels responsables universitaris, més enllà de declaracions retòriques sobre una autonomia universitària que mai no ha existit, en part perquè són còmplices d'aquests mateixos interessos. El que és clar és que això no és una tendència natural o irresistible, com si es tractés d'una catàstrofe natural o un moviment geològic. No només s'estan prenent mesures deliberades per transformar la universitat en un sentit concret (cap al control burocràtic dels processos, la instrumentalització del coneixement, la sinèrgia amb el món de l'empresa, l'obtenció de beneficis, etc.), sinó que a més no s'estan facilitant altres formes de fer en la recerca, la docència i la gestió. Però quan iniciatives com Inter-Accions sorgeixen a contra-

corrent gràcies a l'aposta que un col·lectiu fa perquè la universitat encabeixi unes relacions pedagògiques més horitzontals i obertes, és evident que el potencial per a una altra mena de transformació existeix.

Després de participar a Inter-Accions, i en altres iniciatives similars, no sé si la universitat pot ser diferent, però sí que sé que la universitat podria ser diferent.

## Referències

---

<sup>1</sup> Una altra excepció que no vull deixar d'esmentar fou el projecte dut a terme també amb estudiants (impulsat sobretot per Adrià Rodríguez de Alòs-Moner i Jandro Santaflorientina) durant el curs 2010-2011, i que duia per títol «De Miquel Àngel a la universitat global» (<http://vdeub.wordpress.com>). L'objectiu de la proposta era convidar els estudiants de primer curs de l'assignatura de Sociologia de l'Art a reflexionar sobre les condicions d'estudi i treball dels artistes, entesos com a treballadors culturals en el marc del capitalisme cognitiu contemporani. Com a elaboració final, els estudiants van produir el vídeo «A vision of students today (by Barcelona Fine Art students)», consultable a <http://www.youtube.com/watch?v=NXs6ZTh2Ws>.

### IMATGES

[1] Ocupació del rectorat de la UB Central, Juny 2013. Font: Cortesia de l'autor Robert Bonet.

[2] Workshop Inter-Accions. Febrer de 2013.

---

## Aida Sánchez de Serdio

Educadora, investigadora i treballadora cultural en els àmbits de la cultura visual, l'educació i les pràctiques artístiques col·laboratives. És doctora en Belles Arts i ha estat docent en la Unitat de Pedagogies Culturals de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona durant quinze anys.

CENTRO

EMPORANEOS  
del  
BARRIO

de  
os  
emporan  
del barrio  
apress.com  
barrio  
@gmail.com  
rsos V  
anchillo  
costura



# PRÀCTIQUES COL·LECTIVES A L'ESPAI URBÀ

---

Experiències derivades del workshop Inter-Accions. Febrer 2013

# Introducció. Inter-Accions a la pràctica

---

## EQUIP DOCENT

Aida Sánchez de Serdio, Òscar Padilla, Sergi Selvas, Marta Carrasco, Borja Fermoselle, Nora Arias.

## COL·LABORADORS

José Luís Oyón, Marta Serra, Aurelio Castro.

## LLOC I DATA DE REALITZACIÓ

Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Aula Kantor, del 4 al 8 de febrer de 2013.

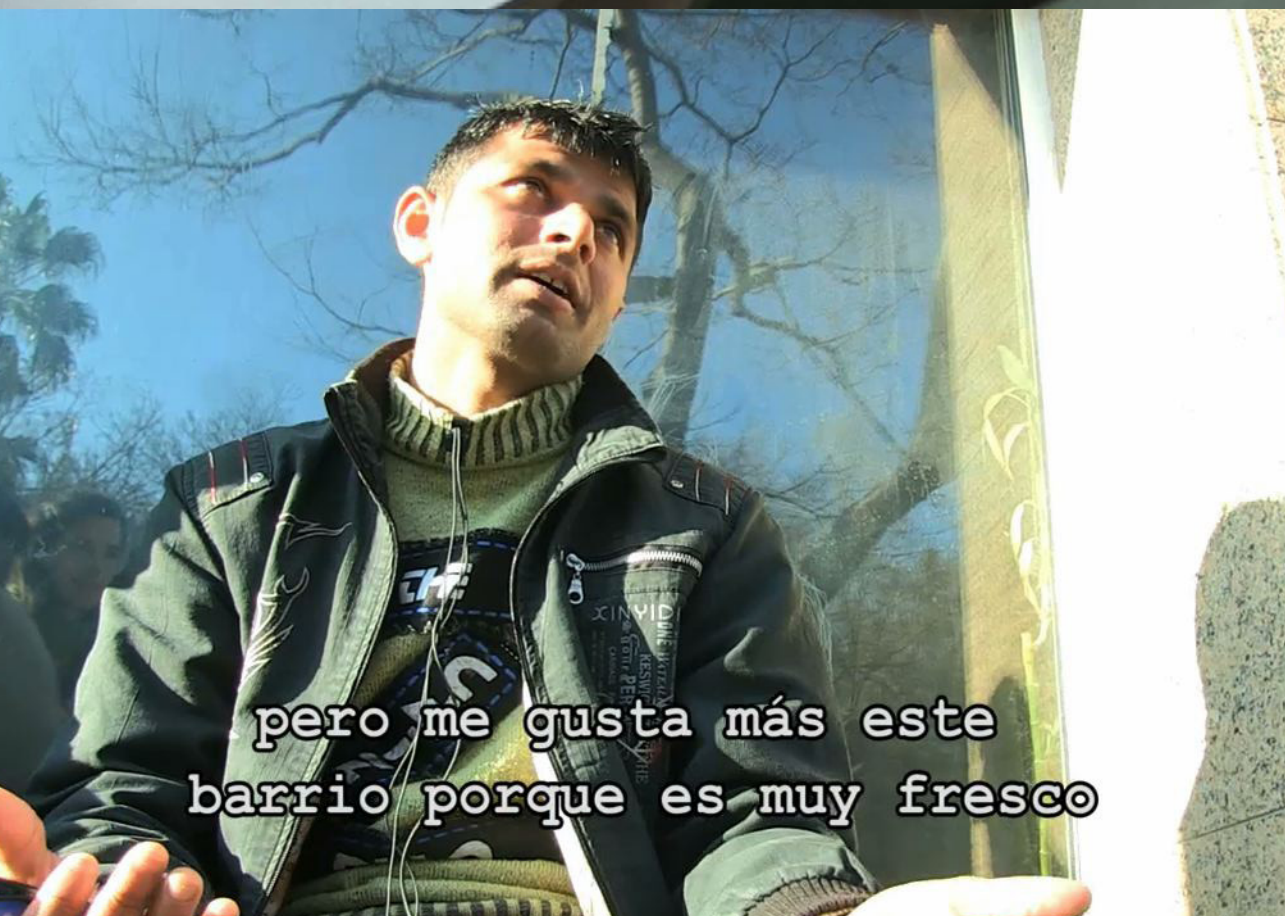
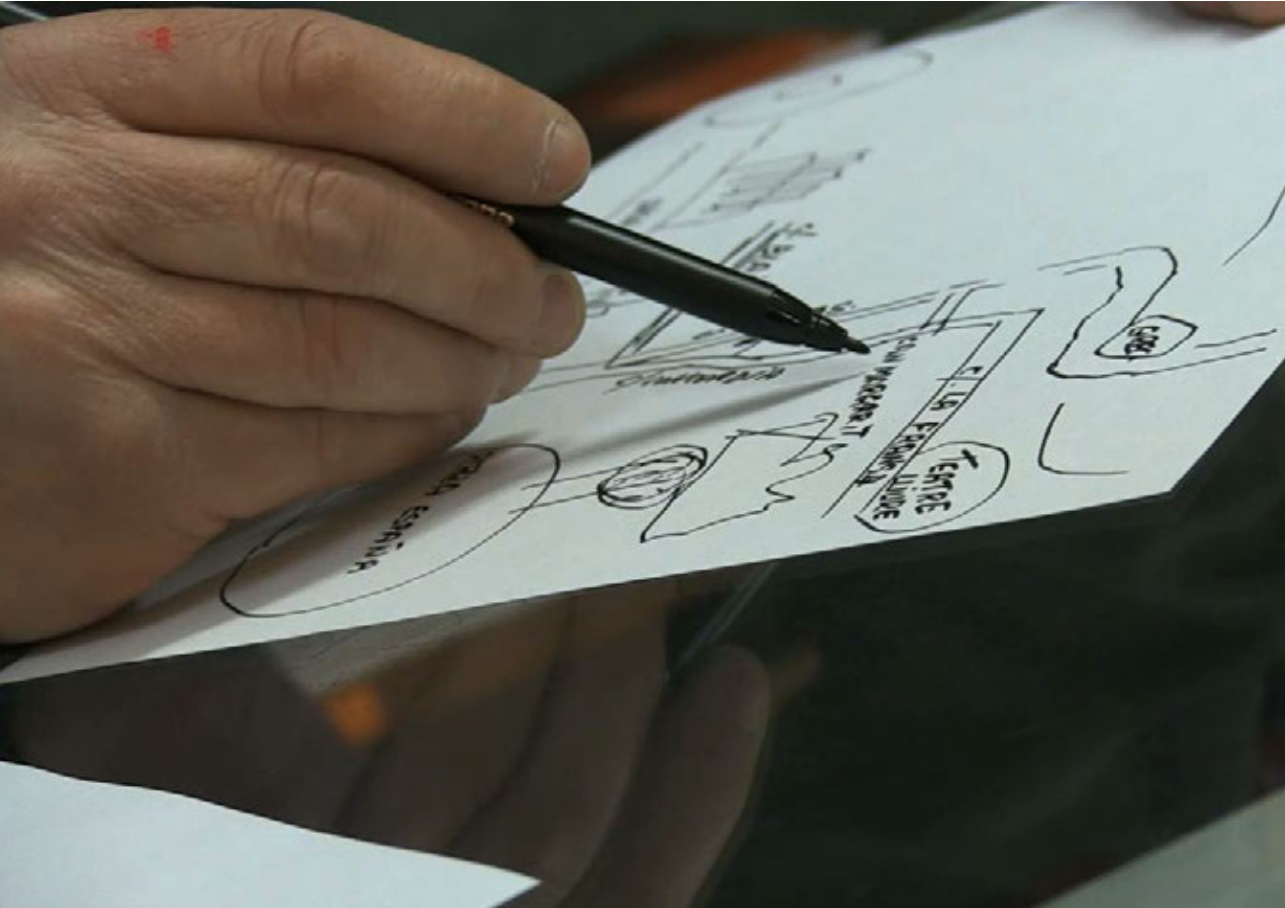
## PARTICIPANTS

30 participants, 15 de l'àmbit arquitectura i 15 de l'àmbit de les arts.

L'experiència pràctica del projecte Inter-Accions comença el 2012 amb un seminari itinerant dividit en quatre sessions que ha construït part de l'espai temàtic i reflexiu. El cicle de conferències constitueix el cos teòric del projecte en la seva primera edició. El mes de novembre es van fer quatre sessions, una per setmana, a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), en què els diferents ponents convidats (artistes, arquitectes, docents i professionals d'altres disciplines) van exposar les seves línies d'investigació i pràctica professional i van participar en les taules rodones a partir de les quals es va generar un interessant debat i reflexió, de manera que es van conformar sessions crítiques que van permetre exposar casos i discutir-los. Les quatre sessions es van desplegar en: «Pedagogies col·lectives», 7.11.2012, Javier Rodrigo (Transductores) + Elvira Pujol (Sitesize); «L'Urbanisme informal des de la pràctica artística. Contradiscursos de la ciutat des de l'art i la vida», 15.11.2012, Marta Serra Permanyer + José Luís Oyón + Domènec; «Maneres de desfer», 21.11.2012, Martí Peran, i «L'espai de la conducta i la desobediència», 28.11.2012, una taula rodona amb Equal Saree + Pau Faus + Emmanuela Bove + Josep Cerdà + Irma Arribas (moderadora). El projecte Inter-Accions es va continuar l'any 2013 amb un taller que va tenir com a objectiu constituir un espai per a l'experimentació interdisciplinària dins el context universitari, així com l'exploració del treball col·laboratiu i col·lectiu mitjançant accions que porten l'estudiant a pensar, construir, activar i despertar un espai interactiu en el context urbà proposat, cosa que posa en relleu la seva qualitat relacional i mutable. Però no només es tracta de crear interferències en l'espai físic, sinó també en la nostra pròpia concepció mental, reflexionant, debatent i qüestionant-nos quina actitud sovint adoptem —o hauríem d'adoptar— com a arquitectes o artistes davant el fet d'intervenir en l'espai comú, i quins són els fonaments i causes dels nostres objectius en els treballs i recerques que fem. Totes són reflexions fonamentals en la pràctica professional que cal començar a entreveure en l'etapa acadèmica. Treballar el procés com a projecte sense una anticipació a un resultat finalista ens pot ajudar a conservar la serenitat i humilitat quan intentem intervenir en entorns complexos com és la ciutat.

En aquest cas, el barri del Poble Sec de Barcelona, un barri consolidat però que alhora és objecte de processos de transformació constants que canvien la fisiologia dels seus espais relacionals, ha estat l'àrea d'estudi i exploració escollida per desenvolupar les propostes. Els espais urbans d'aquest barri han estat, doncs, les àrees d'investigació i d'intervenció dels projectes que prenen el procés com a mitjà i, alhora, com a resultat temporal d'aquesta experiència col·lectiva; els resultats van ser coherents amb el temps de durada del taller, que va ser d'una setmana intensiva, i per tant, entesos com a temporals i que podrien dilatar-se més enllà del context d'Inter-Accions.

Des de l'inici, entre els participants van intercanviar eines i rols. Tot i això, se'ls va encoratjar que no renunciessin al que saben i que no es despreguessin de les pròpies eines adquirides en la seva formació, tant del camp de l'art com de l'arquitectura. És a dir, un dels objectius del taller va ser que amb les diferents propostes, els estudiants adquirissin nous instruments —creats o afillats— que fossin aplicables als respectius projectes i camps de treball, entenent que per assolir un resultat s'hi pot arribar des de camins diversos i, fins al moment, desconeguts. Com podem comprendre i desxifrar les dinàmiques d'ús i mobilitat d'un espai urbà per emprendre un projecte de reforma o regeneració urbana; quins són els agents de proximitat que constitueixen els referents per als veïns i veïnes que, per tant, actuen com a fites en l'espai social; o, en definitiva, quines són les xarxes relacionals que existeixen al barri i que el signifiquen, són algunes de les bases a partir de les quals aquestes sis aproximacions, doncs, van acabar per diluir, fusionar però també col·lisionar els diferents conceptes de partida, esdevenint propostes que engloben més d'un camp d'anàlisi i de treball; en definitiva, esdevenen exemples clars de la fluïdesa disciplinària o de la postdisciplinarietat que haurien de seguir caracteritzant els futurs projectes amb l'objectiu d'una creació col·lectiva que superi, de manera integrada, les limitacions que sovint s'imposen des dels plans d'estudis.





## Cartografies subjectives

Un projecte de: Elena Castellà, Omar Moreno, Judit Onsès, Mikel Sagarminaga

---

El grup de «Cartografies subjectives» planteja una recerca, una proposta de recollida d'informació per configurar una cartografia del barri del Poble Sec atzarosa, marcada per les fites que els protagonistes defineixen. El projecte parteix del concepte de «deriva en xarxa» per generar una cartografia col·lectiva del territori, per permetre una interpretació subjectiva de l'entorn i l'apropament a la quotidianitat del lloc, la qual cosa resignifica així el concepte de barri i la seva representació.

És a dir, una possible resignificació del barri del Poble Sec que conté les múltiples visions i contrasta amb el relat hegemònic, entenent el barri com una constel·lació de xarxes de relacions quotidianes, ja siguin familiars, d'amistat, comercials, etc. Mitjançant el mètode de la deriva en xarxa s'enllacen les diferents mirades que permeten construir una cartografia col·lectiva del territori. A través d'una primera persona entrevistada que s'escull a l'atzar, se'n recull el testimoni i es pregunta sobre una persona de la zona amb qui es relacioni, i així consecutivament fins que la xarxa es tanca o es perd. A partir d'aquesta xarxa es teixeix un mapa amb fils que il·lustra aquesta investigació mitjançant el concepte expandit de cartografia, la qual s'entén no com una representació objectiva i fidel del territori i els agents que el modifiquen, sinó com la representació vivencial que dibuixa estats mentals, i que es dedica a allò intangible, deambulant en l'univers de les relacions. Alhora, aquesta cartografia recull formats, veus, i queda oberta a l'espera de noves observacions i d'experiències compartides.

S'observa que al Poble Sec aquestes xarxes relacionals han canviat amb el temps, n'han desaparegut, s'han transformat i se n'han format de noves per diferents causes: l'arribada de nous veïns, el canvi generacional de la població, i les promocions públiques de caràcter metropolità (com la nova avinguda del Paral·lel, l'Institut del Teatre o el carrer Blai). Amb aquesta metodologia el grup de «Cartografies subjectives» i s'aproxima al barri i el reinterpreta segons la percepció i la visió subjectiva dels veïns: en recull les impressions i les compon per construir una nova cartografia que representa la pluralitat existent al mateix moment que confronta mirades diferents sobre un mateix espai a través de múltiples relats personals sobre el barri, que contrasten amb el relat dominant que dona lloc a la transformació d'aquests espais. D'aquesta manera, amb aquesta proposta podem entendre les diferents lògiques de representació del barri de cada individu (ja siguin els recorreguts quotidians, els límits o l'extensió del que és per ells el barri, o els llocs o elements icònics clau).

### DESCRIPCIÓ

Audiovisual: 18:14 minuts. Cartografia de la deriva: tècnica mixta i paper.

Calzados  
*La Monts*



# Àlbum Familiar del Poble Sec

Un projecte de: Laura Company, Gerard Fisa, Mercè Gelpi, Marisol Jiménez, Julio Alan Latre

---

Un barri és una entitat composta a partir de realitats físiques però també d'històries humanes que configuren un mosaic social basat en les relacions personals, en el dia a dia, en allò quotidià i intangible. Són precisament aquests moments vitals comuns el vincle invisible que ens relaciona i que fa que la història del Poble Sec sigui la història d'una família formada de moltes famílies.

Amb aquesta reflexió en ment sorgeix el projecte «Àlbum familiar del Poble Sec», perquè és precisament a través de la fotografia com s'atrapen els moments efímers viscuts en família al voltant d'una taula, durant un dinar a l'aire lliure, en una celebració important o jugant a la plaça de sempre. Amb aquest àlbum fotogràfic familiar format per imatges cedides per veïns i veïnes del barri procedents de col·lectius diversos es compon una imatge col·lectiva de la realitat humana del barri, ja sigui amb fotografies de fa quaranta anys o de la setmana passada. És, per tant, mitjançant aquests petits retalls d'intimitat com s'estableixen llaços de connexió entre veïns aparentment molt allunyats i s'apropen postures.

Així, mitjançant les fotografies personals es dissenya un mapa relacional on es classifiquen les fotografies recollides segons la temàtica. Aquestes fotografies aportades pels veïns del Poble Sec es complementen amb altres fotografies antigues relatives als mateixos eixos temàtics però que hi afegeixen la perspectiva històrica i temporal.

La interacció amb les persones del barri i amb les seves institucions públiques ha estat cabdal per al desenvolupament del projecte ja que sense aquest suport no hauria estat possible: la biblioteca Francesc Boix, el Centre de Recerca Històrica del Poble Sec, el Centre Cívic, el casal d'avis i l'Arxiu Municipal del districte Sants Montjuïc, entre d'altres, han col·laborat activament en aquesta proposta. Tanmateix la iniciativa s'ha dut a terme principalment gràcies a l'aportació personal dels habitants del barri. Per dur a terme el treball els autors s'endinsen en la intimitat dels habitants del barri, s'introdueixen en la seva realitat quotidiana i la reflecteixen mitjançant l'elaboració de l'«Àlbum familiar del Poble Sec». En aquest sentit, l'espai vivencial s'entén com quelcom més que un lloc on passen les coses; es comprèn com un component més de la interacció dels habitants que canvia i es modifica al llarg de la història del barri.

[Imatge cedida per Rosa Sicart, amb la seva àvia, davant Calçats La Montserratina, carrer Blai / Margarit. 1959]

## DESCRIPCIÓ

Àlbum fotogràfic: 20 fotografies 10x15cm. Mòbil: tècnica mixta.



# Jugasec

Un projecte de: Uriel López, Juan Luís Romero, Pep Rovira, Gemma Fontanals, Julieta Duran

---

Històricament el Poble Sec s'ha caracteritzat per ser un territori semiautònom de la resta de la ciutat, tant en el creixement demogràfic com en el seu desenvolupament quotidià: en l'àmbit laboral, lúdic i festiu. Es parteix de la idea que des de fa uns quants anys el barri ha experimentat alguns canvis que han alterat la relació tradicional que hi havia entre els habitants, per a alguns profitosa, i per a altres, conflictiva. Aquest «estat alterat» és el punt de partida d'aquest grup per preparar una acció que pogués servir de mediadora, amb l'objectiu de crear un projecte participatiu. A través de la investigació i el treball de camp es planteja la hipòtesi que els bars i els locals comercials funcionen com una reducció privada d'allò que solem anomenar espai públic, ja que en el seu interior es congreguen persones diferents per relacionar-se, observar-se, o simplement per degustar un glop o un menjar en companyia d'altres.

Els bars del Poble Sec, igual que la majoria dels de la ciutat de Barcelona, compleixen una funció molt important per a la conformació de la identitat del barri. D'aquesta manera, s'acorda crear un joc a manera de bingo temàtic del Poble Sec a partir de la col·laboració de les persones que el grup va coneixent successivament gràcies a les derives que fan pel barri. El joc, que es compon de cinquanta conceptes (personatges, objectes, llocs, etc., majoritàriament proposats per gent del barri) i s'inspira en el bingo mexicà, s'entén com un instrument, com una manera lúdica, distesa i amable a partir de la qual generar participació. Amb tot, es persegueix establir una relació entre la gent del barri del Poble Sec tenint en compte la possibilitat que després de la intervenció aquestes relacions entre els veïns tinguin continuïtat de forma natural. L'objectiu final, doncs, és el de compartir el treball realitzat, l'experiència viscuda i els coneixements obtinguts en el taller component-los per formalitzar un nou instrument que, mitjançant el treball de camp, permet obtenir uns resultats.

Els autors d'aquesta proposta no pretenen la formalització de cap resultat concret, més que el de poder participar i interactuar amb els veïns i veïnes del Poble Sec. Per aquest mateix motiu, durant tot el projecte accepten la condició transformadora i subjectiva de cada un dels agents que hi intervenen, entenent el procés metodològic com les ciutats canviant o com un palimpsest, que encara que sigui de nova escriptura ha estat testimoni d'una altra escriptura anterior. Així, doncs, d'alguna manera accepten i integren la condició d'atzarosa del resultat, conseqüència de la suma de capes que han anat intervenint durant el procés.

## DESCRIPCIÓ

50 targetes: cartolina 8x12cm



# On vas, Navas?

Un projecte de: Teresa Estapé, Magalí Sanz, Ivet Gasol, Kalina Minkova, Dídac Baeza

---

Aquest projecte se situa en el context de la plaça de les Navas com a espai simbòlic que respon al que sembla una absència de comunicació entre veïns del barri i una isolació d'un espai públic important. La plaça ha estat objecte d'unes obres de remodelació que han durat sis anys i han estat prou conflictives amb conseqüències com el tancament de la majoria dels negocis del voltant de la plaça a causa de la manca de vendes per la intransitabilitat de l'espai. La remodelació física de l'espai ha estat i és, per tant, font de debat entre els veïns i veïnes del barri. El procés s'inicia amb una anàlisi que es basa en l'observació i un treball de camp sobre les dinàmiques d'ús de l'espai, i se'n conclou que cada habitant, segons els seus gustos i necessitats, voldria un tipus de plaça diferent. En general, els comerciants estan desencantats, a la gent gran li sembla bé la idea de veure la plaça remodelada i «neta», i la població nouvinguda es mou entre un no ho sap/no contesta i un cert conformisme vers el que hi ha. També es fa palesa la no-integració entre els diferents col·lectius del barri. La primera onada migratòria dels anys seixanta enyora l'antic sentiment de família del barri, trencat, segons ells, pels nouvinguts.

Arribats a aquest punt, es proposa potenciar la identificació dels veïns amb la plaça de les Navas posant en marxa actituds actives i participatives amb aquest espai públic i trencant dinàmiques negatives que es van arrossegant. Així, es plantegen les qüestions al voltant de l'espai públic. Què el defineix? Què el legitima? Com arriba i connecta amb el públic per al qual ha estat creat? Quin ús se'n pot fer en un barri de carrers estrets, pocs espais públics, dissenyats, preconcebuts o imposats als usuaris i que moltes vegades no encaixa amb les seves expectatives i costums o estableix una relació clarament millorable? Amb un barri de carrers estrets, amb pocs espais públics, sembla que aquesta plaça podria complir un paper més significatiu i establir amb els veïns una relació d'identificació, i tenir un ús més potent.

Així, doncs, i partint d'una observació prèvia de la plaça i de l'anàlisi de les dinàmiques d'ús en diferents moments del dia, per tenir-ne una idea més acurada, es fa aquesta intervenció amb l'objectiu de trencar les dinàmiques establertes, potenciar la participació dels usuaris i vianants i crear una acció disruptiva a partir de la col·locació provisional d'un nou mobiliari urbà compost per 30 cadires vermelles, que s'han arreplegat prèviament del carrer durant els dies de recollida de mobiliari usat i trastos pels barris. Així es pretén trencar el paisatge habitual de la plaça amb un seguit de «taques vermelles» formades per un nou mobiliari que convida a seure, relacionar-se, trencar rutines i interactuar amb l'espai amb un esperit lúdic.

## DESCRIPCIÓ

Audiovisual: 13:02 minuts. Intervenció performance.





# Meetgera

Un projecte de: Maite Mentxaka, Maya Torres, Ana M.<sup>a</sup> Gallardo, Mireia Martín, Gala Vallespín, Marta Salomó i Cristina García

---

Re-apropiació-reactivació. Aquest projecte parteix de l'interès en els espais de discordança deshabilitats amb el pretext de criticar i qüestionar els desusos d'aquests espais inactius. Després d'inspeccionar el barri del Poble sec, aquest grup observa en els espais de mitgera situacions urbanes d'oportunitat. Espais que sovint inciten a una actitud i a un ús individualista del lloc, que en comptes de generar trobades, generen espais de pas sense encreuaments. Amb l'objectiu de potenciar aquests llocs a partir d'una investigació sobre el seu ús se'n proposa una activació temporal mitjançant una intervenció artística/lúdica/urbanística que s'adapti a la morfologia única de cada espai; alhora es pretén observar si una intervenció artística senzilla pot canviar la relació o interacció que la gent del barri adquireix amb aquest tipus d'espai.

La ciutat és plena d'històries, de relacions, de quotidianitats anònimes, que succeeixen al carrer, a les places o en qualsevol racó. L'espai exterior, a la vista de tots, i també l'espai de cadascú, dins els habitatges, en la intimitat, es transforma, és efímer. De vegades, les mitgeres ens ensenyen l'interior d'un habitatge a través de les empremtes que queden. L'absència de l'edifici ens permet descobrir antigues presències que abans restaven amagades dins seu. Al principi es poden distingir els colors de les diferents habitacions de la casa, els rastres dels mobles vells, els materials de les parets... Però amb el pas del temps, queden en l'oblit fruit de la degradació successiva dels materials. On abans hi havia la casa d'algú, on vivien unes persones i hi tenien el seu espai, ara hi ha tres bancs separats on els avis prenen el sol i alimenten els coloms. Ningú mira la mitgera, ha quedat en l'oblit, sota capes de pintura que cauen lentament deteriorades.

Una petita intervenció, una «re-interpretació» del lloc, un retrobament d'allò que era amb el que ara és, una re-apropiació de l'espai mitjançant unes cintes adhesives que juguen amb les pre-existències del lloc. Les empremtes de la mitgera fan de base de noves habitacions, mobles i activitats quotidianes d'un habitatge qualsevol. La casa al carrer. Alguns miren la mitgera encuriós, somriuen perquè es reconeixen en la quotidianitat dels actes que succeeixen en aquest nou habitatge fictici. Participen dels espais creats, juguen a habitar-los: llegeixen en el sofà a la llum d'una làmpada, cuinen amb la paella pel mànec, es dutxen amb l'abric posat i es renten les mans davant del mirall. I les cintes van desapareixent. Són efímeres, igual que ho va ser l'edifici que ja no hi és. Però deixen una empremta, que no és física com la de la construcció, sinó que ho és en l'experiència dels que han pogut re-trobar-se amb aquest lloc i interactuar amb ell.

## DESCRIPCIÓ

Intervenció efímera amb cinta adhesiva.

La Charlatanería

La Charlatanería



## La Charlateneria

Un projecte de: Izaro Ezeiza, Esteve Holgado, Aina Jordi i David Terroba

---

Amb aquest projecte es proposa la relació entesa com a conversa de (re)coneixement mutu entre persones desconegudes. El treball d'aquest grup ha estat probablement el més experimental, en el sentit que l'experimentació dels autors de la pròpia intervenció és el que li dóna sentit. Amb aquesta idea, proposen un espai de conversa, «La Charlateneria», que s'entén com un espai de diàleg o d'intercanvi d'opinions i experiències entre la gent del barri. El propòsit és, doncs, l'experiència viscuda, l'intercanvi d'un te per una història, obrint així un canal de comunicació entre desconeguts que es fa visible als veïns. Així, es conformen tot un seguit d'històries del Poble Sec que forgen un teixit de relacions sorgides de converses al mateix barri i entre habitants d'aquest.

El dispositiu facilitat per Raons Públiques es complementa amb altres objectes quotidians i se situa a la plaça de les Navas a mode d'interferència; un espai de pas que vol ser transformat temporalment, de manera efímera, a partir de l'establiment de noves relacions al principi intruses que, amb la paciència, la simple presència i el temps, deixen de ser-ho. Es tracta, doncs, de transformar aquest espai, que va ser concebut com a plaça amb vocació d'espai comú però que sovint no acaba de ser-ho, a un espai de reflexió i d'intercanvi, integrador, un espai agradable i confortable, amable, que deixa lloc per a la intimitat dels qui el volen viure, en aquest cas, intercanviant te per una història.

Amb la construcció d'aquest ambient es vol fer sentir còmode a tothom que vulgui detenir-s'hi i entaular una conversa oberta, recuperar un esperit lliure de prejudicis al mateix temps que s'apropia de l'espai públic per gaudir-lo en companyia. Es pregunta sobre l'experiència personal, però també sobre el barri, quins espais de conflicte hi apareixen, quines vivències o experiències... Relats que en finalitzar la intervenció es retornen als agents del barri que regularment organitzen activitats semblants a aquesta. Perquè el Poble Sec és un barri viu, amb un important teixit associatiu que treballa per la cohesió social i la llibertat de l'espai social, l'espai comú, la ciutat de tots.

### DESCRIPCIÓ

Intervenció efímera



# Inter-Accions

---

Prácticas colectivas para intervenciones en el espacio urbano  
Reflexiones de artistas y arquitectos en un contexto pedagógico colectivo

Textos en castellano

## PRESENTACIÓN

---

El proyecto «Inter-Accions. Metodologías colectivas para intervenciones urbanas» es un proyecto colaborativo interuniversitario que surge de la motivación de unos estudiantes y jóvenes profesionales de los campos de las artes y la arquitectura, y que se dirige a estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y de las escuelas de arquitectura de Barcelona y el Vallès (ETSAB y ETSAV, respectivamente) de la Universitat Politècnica de Catalunya. El objetivo principal de la propuesta es construir un espacio de experimentación colectiva dentro de la universidad, donde sea posible el intercambio de herramientas y conocimientos desde un punto de vista interdisciplinario con esta interacción como base metodológica principal del desarrollo del proyecto.

La investigación, la reflexión, el debate, la práctica y la difusión son las diferentes acciones que se han ido desarrollando a lo largo del proyecto, y se han escenificado a partir de diferentes actividades como la búsqueda de referentes, la organización de un seminario y de un taller intensivo, la realización de una exposición itinerante con los resultados del taller, y también con esta publicación, que pretende recoger, desde el punto de vista teórico, las aportaciones y conclusiones de los participantes del proyecto, el equipo docente, los colaboradores y los estudiantes.

Desde esta perspectiva y en un contexto académico universitario se propone esta experiencia que de alguna manera pretende desenfatar la figura de la profesión correlacionada con la expertez, para que arquitectos y artistas compartan roles y que, a partir de la cooperación y el trabajo compartido, lleguen a establecer nuevas metodologías útiles, prácticas y críticas aplicables a los respectivos campos de trabajo para analizar y trabajar sobre las interacciones que se producen en el espacio social de la ciudad.

Con esta primera experiencia, y que esperamos que no sea la última, Inter-Accions quiere ser un precedente metodológico para un enriquecimiento académico y personal del estudiante, para abrir nuevas vías de aprendizaje y definir herramientas alternativas para un uso profesional en cada campo de trabajo.

Este proyecto, de estudiantes y para los estudiantes, y que interpela con la institución académica como tal, representa una demanda a la universidad para abrir espacios autónomos e interdisciplinarios de aprendizaje a la que creemos que la universidad debería responder con el mismo rigor con la que es presentada. Esta publicación recoge las evidencias de esta primera parte, un embrión de lo que significa y lo que quiere ser Inter-Accions, con lo que se sigue luchando para reforzar esta rama de investigación, intervención y diálogo; de conocimiento y de difusión transversal, como complemento y soporte del programa docente oficial. El objetivo principal de estos textos es el de motivar la investigación colectiva dentro de la universidad, y permitir al estudiante, al futuro profesional y también a los profesores la posibilidad de trabajar con compañeros que parten de una formación bien diferente pero con quienes comparten competencias y campos de trabajo, y a partir de los que poder aprender y formarse. Para que esto sea posible esto debe ser un laboratorio, un espacio de investigación y reflexión en el ámbito académico, científico y artístico que corresponda a las necesidades del artista-arquitecto contemporáneo. Así, se pretende incentivar la comunicación entre la universidad y su entorno, trabajando estos textos de estudiantes y profesores de las dos instituciones y recogiendo proyectos compartidos con el objetivo de que todos juntos constituyan una visión amplia de estos procesos de trabajo e investigación académica, dentro, per también más allá, de la misma universidad.

Sergi Selvas + Marta Carrasco

Hemos visto cómo en los últimos años artistas y arquitectos compartían a menudo mesas de trabajo con sociólogos, educadores, economistas y antropólogos; en definitiva, con profesionales de campos muy diversos que se preocupan y se ocupan del espacio social de nuestras ciudades. Desde mediados del siglo XX la colaboración entre disciplinas<sup>1</sup> ha servido para ampliar propuestas que, de otra manera, no se habrían imaginado. Esta participación, a menudo acompañada también por la sociedad civil, ha sido una forma subversiva de gestión y organización de estrategias enfocadas al espacio social, y se ha procurado colaboraciones ciudadanas a partir de las que garantizar una evolución crítica y sostenible del bienestar de la comunidad. Ahora bien, esta integración en la estructuración de nuevas maneras de hacer, que al mismo tiempo parte de procesos de aprendizaje colectivo, no se ha visto adaptada en las principales formas de trabajo y formación. Tanto es así, que la construcción del mercado de trabajo es un espacio para la especialización, para llevar a cabo tareas específicas y que sólo unos privilegiados dirigen, no técnicamente, pero sí económicamente para asegurar la productividad y el alto rendimiento. Esta idea de la especialización laboral ha promovido (desde siempre) un sistema educativo individualista, es decir, basado en la construcción individual del conocimiento. Es el caso del ámbito universitario, dividido en departamentos, cuyo objetivo es captar alumnos hacia su especialización para garantizar la independencia y propia solidez del propio departamento, sin establecer nexos entre unos y otros, atendiendo a que las relaciones a menudo se caracterizan por la competitividad y la falta de cooperación.

Pero también es necesario ser optimistas, porque en la universidad, como en otros sectores, aún se encuentran aliados que se prestan para trabajos colectivos, que entienden la formación universitaria desde una visión libre de la presión de los mercados de trabajo y la profesionalización individualista como única salida laboral. Es en este espacio abierto de reflexión donde uno se siente cómodo para proponer estrategias que permitan un enriquecimiento hacia los conocimientos y las competencias que encauzan formas de gestión de un aprendizaje interdisciplinario. Así, con el proyecto Inter-Accions nos situamos en este espacio a partir del que proponemos reducir las distancias entre la academia de arte y la escuela de arquitectura y urbanismo. La construcción de un espacio de encuentro que no es nuevo,<sup>2</sup> conceptualmente hablando, pero que sí que lo es para muchos de nosotros, estudiantes y profesores, que no se nos ha dado la oportunidad hasta ahora de elaborar y autogestionar una relación directa entre dos campos de trabajo en el ámbito de la educación superior en Cataluña.

Actualmente es difícil ser artista o arquitecto cuando los que gestionan el mundo del arte y la arquitectura o el urbanismo no son instituciones sino mafias del espectáculo. Por este motivo se organizan colectivos por doquier para representar las demandas de un barrio o de un grupo de damnificados que reclaman cambios para encarar un futuro imprevisible. Por ejemplo, en Porto, el colectivo WochenKlausur activó uno de los muchos edificios vacíos de la ciudad a través de un grupo de estudiantes haciendo de mediador con la administración propietaria de los edificios, que encargó la renovación de las casas a los estudiantes a cambio de vivir allí de forma gratuita; o el proyecto de Recetas Urbanas-Santiago Cirugeda de autoconstrucción del espacio cultural y de formación autogestionado de Aulabierta a partir del desmontaje y el reciclaje de una nave que sería substituida por el nuevo edificio de la Diputación de Granada. Así, considerando los *projectos* como referencia sin especificar si se originan en el ámbito de las artes o la arquitectura, podemos afirmar la importancia de estas propuestas autoinstituidas o autogestionadas que proponen a las comunidades formas no convencionales de participación.

Como resultado de la crisis económica actual la *reinención* de las profesiones y de los profesionales es un tema candente. Aunque muchos artistas o arquitectos no han dejado de dudar de su lugar en la sociedad, resulta paradójico ver cómo los artistas salen de los museos y se trasladan a las redes sociales (arte etnográfico, acciones políticas, etc.) para desplazar el interés de los objetos y la experiencia estética a espacios de crítica ajenos a la instrumentalización mercantil, mientras expertos de otros campos se comprometen a desvelar el sentido del arte. Filósofos, sociólogos y antropólogos, entre otros, son ahora promotores de innovaciones artísticas y curadores de exposiciones. O en el caso de la arquitectura, que desde los inicios constituye el *cabijo* de las personas, también ha sido utilizada como herramienta de mercantilización y especulación y se ha alejado del sentido humano de su existencia. Es por este motivo que estas aproximaciones a la acción directa, al trabajo colaborativo, a la aceleración de procesos de toma de conciencia y de la autogestión, permiten a unos y otros formar parte de estos mismos procesos y volver a trabajar con la gente y para la gente. Proyectos más próximos que trasladan los objetos a los procesos para revalorar el movimiento, el desarraigo y la incertidumbre.

La ciudad, pues, se entiende a partir de energías sin forma, como bien dice Manuel Delgado,<sup>3</sup> es decir, tensiones, distorsiones y campos de fuerza que se acumulan en nuestro espacio urbano y que permiten generar y construir espacios de encuentro críticos y de transformación; espacios que son escenarios de realidades cotidianas, movimientos, espontaneidades que el urbanismo y aquellos que intervienen en la ciudad deben asumir como dinámicas y procesos azarosos y desobedientes, imprevisibles para los proyectos y los planes de ciudad; dinámicas sujetas a individualidades y colectividades que en definitiva son las que permiten que podamos afirmar que la ciudad es un ente vivo. Por este motivo entendemos que el artista o el arquitecto tienen que proponerse su intervención como mecanismo a partir del que cuestionar la simultaneidad de estos procesos pero, también, como mecanismo activador de la interacción. Estas intervenciones en el espacio común, en un momento en que la colectividad se construye desde la individualidad, permiten crear nuevas redes y consolidar otras. El espacio común, el espacio relacional o el espacio social devienen el punto de encuentro donde se diluye, hasta desaparecer, la diferencia entre los campos de trabajo, tanto en el ámbito físico (de campus) como en el conceptual.

Es en este sentido que no nos referiremos al espacio urbano de la ciudad como *espacio pública*, ya que cada vez más nos encontramos con ciudades planificadas desde determinados poderes con una voluntad falazmente integradora,<sup>4</sup> es decir, con espacios falsamente públicos en el sentido libertario, espacios de conducta y de instrucción donde la desobediencia no tiene cabida. Por tanto, nos situamos en el contexto del espacio común como el espacio de todos, por definición, pero también como el espacio de libertades individuales y colectivas que permite ponerlas en práctica. Y respecto al espacio social, se propone como el espacio de las personas que se construye a partir de las redes de identidades y sus relaciones, un espacio intangible pero que, en definitiva, es el que da sentido al espacio común como espacio vivencial de la ciudad, y donde la urbanidad, desde el punto de vista de la construcción colectiva por parte de sus habitantes, existe.

Interferir en estos contextos, pues, no es nada fácil ni inmediato. A menudo se trata de espacios de conflicto —que no tiene por qué entenderse desde un punto de vista negativo o pesimista—, donde la complejidad se encuentra en su máximo exponente. Por tanto, como profesionales, independientemente desde el campo desde donde uno se aproxime y opere, debemos ser conscientes de la necesidad de un posicionamiento extralocal inicial, es decir, de mediador de la comunidad pero sin voluntades buenistas de paliación de los conflictos. La diagnosis, esencial y básica para el desarrollo del proyecto y hecha desde la modestia y comprendiendo que desde el punto de vista extralocal nunca seremos suficientemente conscientes de la complejidad de la situación, será la que nos permitirá establecer el marco temporal y espacial de la propuesta de una forma más coherente.



En relación con este marco conceptual, y siendo muy conscientes de los momentos de dificultad en los que nos encontramos, en febrero de 2012 nos propusimos el proyecto Inter-Accions, con el que queríamos construir espacios donde esta interacción abriese nuevas vías de diálogo y generase nuevas herramientas de trabajo que permitiesen hacer realidad una nueva experiencia colectiva para los estudiantes de las dos instituciones, la de las artes y la de arquitectura. Los arquitectos codifican los medios, los aíslan, los evidencian y los relacionan entre sí con la finalidad de crear nuevos espacios, y definen si un espacio es o no funcional, siempre como un acto creativo capaz de conseguir que sean compatibles el medio y el hombre. En este sentido, tanto para el artista como para el arquitecto, cuando se proponen trabajar sobre estos espacios, y evidencian los límites entre exterior e interior, aquello natural o artificial, el espacio público o privado, no hacen más que intentar *territorializar* un lugar determinado.<sup>5</sup>

Desde esta perspectiva, el proyecto se interesa por unas intervenciones que no se centran en el objeto, sino en estos espacios dinámicos creados por las acciones que se desarrollan en ellos. Con el objetivo de trabajar sobre los conceptos de dentro y fuera, centro y periférico, un léxico a menudo confuso y difuso como consecuencia de un uso político de los espacios, las intervenciones artísticas-urbanísticas que se han observado parten de una investigación sobre las condiciones geográficas, arquitectónicas y sobre todo sociales, que definen estos espacios. Así, entender estos procesos equivale a ser capaz de precisar las problemáticas que los envuelven y, mediante la intervención, evidenciar, criticar, promover, o proponer, en definitiva, una intervención.

Conceptualmente la propuesta se sitúa en el campo de la estética relacional donde, desde el mundo del arte, se definen proyectos que dan más importancia a las relaciones que se establecen entre los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística que al objeto artístico propiamente.<sup>6</sup> Así mismo, los trabajos que se identifican con esta corriente artística tienden a suceder dentro de actividades y contextos cotidianos; de esta forma, los fundamentos de Inter-Accions se asientan explícitamente en esta idea. En definitiva, podríamos decir que este proyecto es investigación, estudio, proposición y acción hacia aquello que transforma la interacción, las relaciones entre las personas en el espacio común.

Las ideas de acción urbana, la práctica crítica, la memoria, aquello cotidiano, son herramientas que ambos campos de trabajo tienen a su alcance. El arte ha actuado en este terreno desde los años sesenta con los *situacionistas*, que entendían la ciudad como un lugar de investigación y de creación y a través del que influenciaron arquitectos y urbanistas. Desde entonces se han generado diferentes líneas de actuación artística en la ciudad, desde las *performances* hasta la construcción y el diseño de espacios a partir de formas de colaboración activas. El papel del arquitecto y del artista se mueve entre los roles de mediador de la comunidad, etnógrafo, observador-participante y sociólogo, que a partir de la cooperación y el trabajo conjunto pueden establecer nuevas metodologías útiles, prácticas y críticas para los respectivos campos de trabajo con un impulso generador de sentido.

Inter-Accions como proyecto de investigación e innovación entre el arte, la arquitectura y la intervención en el contexto social de la ciudad, parte de la idea de que no se aprende cuando enseñas lo que sabes, sino cuando enseñas lo que no sabes.<sup>7</sup> Como estudiantes e iniciadores de la propuesta, organizamos el proyecto a partir de un laboratorio donde los compañeros-alumnos analizan las herramientas y los recursos de que disponen con una documentación previa del entorno social y el espacio físico sobre el que se quiere trabajar para después proponer una intervención, una interacción, es decir, promover, crear una situación que les permita extraer unas conclusiones críticas y estéticas sobre la ciudad. Los proyectos de trabajo, por sus principios pedagógicos, facilitan cambios en los procesos de enseñanza-aprendizaje y en la cultura educativa.<sup>8</sup> El planteamiento del trabajo de investigación se encamina a encontrar una experiencia estética con y para el ciudadano, desde una actitud activa y participativa. Se impulsa así a los estudiantes

a buscar que su propuesta de intervención sirva para reducir la distancia entre el profesional, arquitecto o artista, el ciudadano y el espacio construido, el espacio vivido. El intercambio entre todos ellos se hace a partir de este entorno social que interpretamos, desde los diferentes roles que implica el hecho de pertenecer a una comunidad o colectivo. Es este entorno el que nos condiciona y el que nosotros proponemos estudiar a través de una práctica transversal, entendiendo que las propuestas no tienen que responder ni se tienen que concebir desde el objetivo de obtener un resultado finalista formal, sino que es el mismo proceso de desarrollo de la propuesta el *projecto* en sí mismo, por el hecho que es en este contexto donde se genera la mayor parte del intercambio, que sí que es uno de los objetivos.

Fuera del ámbito académico encontramos numerosas iniciativas parecidas a la que aquí se propone, que fomentan el trabajo interdisciplinario y los proyectos colaborativos; en el ámbito universitario, en cambio, es muy poco usual que se realicen actividades de este tipo entre las instituciones universitarias de nuestro país. Después de diversas experiencias como participantes en estas iniciativas extrauniversitarias, destacamos la incidencia que tienen colectivamente, así como el enriquecimiento que comporta tanto en el ámbito personal como profesional o formativo. Se establecen nuevas redes de relaciones y se consolidan nuevas herramientas de trabajo que permiten complementar las ya adquiridas en la misma formación universitaria. Así, con este proyecto hemos pretendido dar la oportunidad de trabajar conjuntamente, dentro de un marco académico, a estudiantes que pertenecen a dos instituciones diferentes (la Universidad de Barcelona y la Universitat Politècnica de Catalunya) donde a menudo comparten intereses comunes y, en muchas ocasiones, los temas de trabajo son compartidos y recurrentes.

En definitiva, el objetivo de Inter-Accions ha sido y es ofrecer esta posibilidad para crear un precedente colaborativo entre instituciones, que fomente el trabajo interdisciplinario y la generación de nuevas herramientas colectivas, y que pueda complementar la formación de los estudiantes para posibilitar la crítica y el debate en un espacio más amplio.

## Referencias

---

- 1 Las diversas acepciones de la palabra disciplina (del latín, disciplina), según la RAE, son: 1. *f. Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral.* 2. *f. Arte, facultad o ciencia.* 3. *f. Especialmente en la milicia y en los estados eclesiásticos secular y regular, observancia de las leyes y ordenamientos de la profesión o instituto.* 4. *f. Instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo, con varios ramales, cuyos extremos o canelones son más gruesos, y que sirve para azotar. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing.* 5. *f. Acción y efecto de disciplinar.* En este texto nos referiremos a la segunda acepción. De todas maneras, preferimos referirnos a las artes y las ciencias, que en este caso nos ocupan, como campos de trabajo, para apartarnos de esta asociación a los conceptos de doctrina e instrucción aunque, de alguna manera, también son inherentes en ellos cuando nos situamos en el contexto universitario actual.
- 2 Experiencias previas como las de Aulabierta constituyen precedentes que es necesario no olvidar, y que han establecido unas bases sobre las que es necesario continuar trabajando e insistiendo. La Asociación Aulabierta (AAABIERTA) se crea el noviembre de 2004 gracias a un grupo de alumnos y exalumnos de las facultades de Bellas Artes y Arquitectura de la Universidad de Granada como lugar de reflexión de donde puedan surgir nuevas propuestas de formación paralelas a la universidad y que permitan suplir las carencias del sistema institucional.
- 3 DELGADO, Manuel. «Lo sólido y lo viscoso». En: MONTANER, Josep Maria y GABRIEL PÉREZ, Fabián (eds.). *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona: Edicions UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2003, p.162.
- 4 PERAN, Martí. «Post-it City. Ciutats Ocasional». En: PERAN, Martí (dir.). *Post-it City. Ciutats Ocasional*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2008.
- 5 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- 6 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- 7 SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida y DURÁN, Noemí. «No s'aprèn quan ensenyes el que saps, sinó quan ensenyes el que no saps: trànsits dins i fora de l'aula». En: *Classes de memòria: d'un projecte educatiu a un projecte creatiu*. Barcelona: Sala d'Art Jove, 2010.
- 8 BARRAGÁN, José María. «Art i educació, encara hi ha oportunitats d'innovació educativa». En: *Els invisibles: rere la construcció del fet expositiu*. Barcelona: Sala d'Art Jove, 2011.

## IMÁGENES

[1] P.10. Visita al Poble Sec durante el workshop Inter-Accions. Prácticas colectivas en el espacio urbano. Barcelona, 2013.

[2] P.13. Construcción de la sede de Aulabierta, 2004. Fuente: Cortesía de Santiago Cirugeda.

---

### Marta Carrasco

Arquitecta y urbanista por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Máster de Investigación en Urbanismo por la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualmente doctoranda e investigadora en el Departamento de Urbanismo de la escuela de arquitectura del Vallès (UPC).

### Sergi Selvas

Artista y Técnico en Realización Multimedia y programador web, estudiante del Grado en Bellas Artes y colaborador en el Departament de Millora i Innovació Docent de la Universidad de Barcelona. Actualmente coordina junto con Marta Carrasco el estudio creativo Mixité, dedicado a proyectos transversales entre el arte, la arquitectura y el paisaje.

---

## MODOS DE DESHACER

### Martí Peran

**Transcripción de la conferencia realizada el 21 de noviembre de 2012 en el marco del seminario itinerante «Inter-Accions. Metodologías colectivas para intervenciones urbanas».**

El título «Modos de deshacer» es una citación sarcástica del libro de John Berger *Modos de ver*,<sup>1</sup> en el que se hacía una aproximación a las prácticas artísticas absolutamente fieles a los regímenes de visibilidad como si la experiencia estética fuese un tipo de experiencia filtrada por la experiencia sometida a un régimen de visibilidad. Esta obra ya fue parafraseada críticamente en una antología de textos de prácticas artísticas en el espacio público titulado *Modos de hacer*.<sup>2</sup> Se tituló así apelando a las prácticas artísticas en el espacio público con ejemplos como Suzzane Lacy o Rosalyn Deutsche, que a finales de los años ochenta defendían la necesidad de conceptualizar y tematizar estas prácticas artísticas en el espacio público no sometidas a la lógica de la visibilidad, sino a la lógica de la performativa, de la acción política, de una manera literal. En este sentido, el título de esta conferencia no es más que un guiño a esta historia. ¿Por qué, pero, «Modos de deshacer»...?

Lo que se pretende es llegar a la idea de que las prácticas artísticas en el espacio público que, desde mi punto de vista, tienen legitimidad, son sólo aquellas que en lugar de trabajar en beneficio de integrar la diferencia en el modelo de cohesión, de paz social, de contrato social establecido, trabajan para acelerar los procesos, para detectar allí donde hay diferencias, anomalías, de modo que esta misma detección permite acelerar la toma de conciencia de estos agentes sociales anómalos, que si maduran en su proceso como constitución de grupo en tanto que agente social, podrán incorporarse en el debate social, e incorporándose en el mismo podrán, quizás, cambiar el modelo de cohesión social, de contrato social, hegemónico, impuesto.

Ésta es la primera conclusión que iré desarrollando, per en cualquier caso, el título de «Modos de deshacer» responde a este argumentario. Deshacer la solidez, la naturaleza pétrea e inamovible del modelo de contrato social que domina y ordena el espacio social. Prácticas artísticas encaradas a licuar este modelo de modo que se pueda configurar de otras maneras posibles. Para llegar a esta idea desarrollaré dos razonamientos que son muy cercanos pero que parten de una base ligeramente diferente. Con el primer razonamiento partimos de una pequeña historia de las prácticas artísticas en el espacio público, en la que comenzamos por reconocer que estas prácticas artísticas públicas en estas últimas décadas han tenido que resolver disyuntivas progresivamente, en el interior de las que se tenían que pronunciar. La primera disyuntiva es la de entender el espacio público de un lado en la tradición del arte monumental, de la escultura pública, de las prácticas artísticas incorporadas en lo que se llamó el *design team*.<sup>3</sup> La idea, pues, de las prácticas artísticas sometidas a esta lógica monumental, que nos permite retroceder hasta el siglo XV, la contraponemos a la idea

que define desde el siglo XX las prácticas artísticas públicas. A esta práctica se le plantea la disyuntiva de poderse desplegar, de desarrollarse en otro tipo de propuestas que identificamos con aquellas que tienen por función reconquistar el espacio público como espacio de debate plural, de constitución de la opinión pública y, por tanto, de desarrollo de una cultura crítica. Esta disyuntiva me gusta plantearla porque, por obvia que sea, no está en absoluto superada. Así, pues, sería muy ingenuo pensar que el debate de un arte público descendiente de la lógica monumental a un arte público afiliado a las lógicas de una cultura crítica está resuelto.

Lo que sí que es verdad es que cada uno de estos dos polos ha encontrado su territorio natural de actuación. Dentro del mundo del que son los programas urbanísticos tradicionales continúan imperando las prácticas artísticas públicas disciplinadas a la lógica del monumento. En la mayoría de los casos, las políticas urbanas que prevén intervenciones artísticas lo hacen aún en estos parámetros. Por otro lado, hay unas prácticas públicas de perfil crítico que han encontrado su marco de actuación dentro de la «institución arte», que intervienen en el espacio público pero también, circunstancialmente, intervienen en espacios cerrados, museísticos, que documentan, explican procesos, desarrollan trabajos de archivo, etc.; serían legitimadas, reconocidas en el interior del sistema arte. Es pues una disyuntiva que no sólo es operativa, sino que está muy mal resuelta y haríamos mal de obviarla. No podemos pensar que después de la operación de Barcelona'92 nos lo hemos planteado en otros términos, ya que nos lo hemos planteado dentro del sistema arte pero no desde las políticas urbanísticas.

En cualquier caso, una segunda disyuntiva sigue esta primera ya expuesta. Si entendemos, pues, que dentro del sistema arte triunfa una concepción de las prácticas artísticas públicas entendidas como veladoras de la cultura crítica y, por tanto, olvidamos la lógica monumental dentro del sistema arte —aunque los ayuntamientos continúan haciendo rotondas— y nos situamos cronológicamente en los años ochenta y en un contexto americano-europeo, y ya en el umbral del siglo XX al XXI en nuestro contexto local, nos aparece otra disyuntiva entre el artista político y el artista operador. Utilizo la expresión «artista político» porque es una nomenclatura que propone la célebre Lucy Lippard<sup>4</sup> cuando trabaja todas estas cuestiones. Ya ha ganado el arte público crítico, pero dentro se crea este otro cruce.

Sin entrar en matices, ya que esto son prolegómenos, el artista político es aquel que entiende su práctica como una ocasión para detectar conflictos, fisuras en el espacio social, pero que se mantiene a una distancia prudencial de aquello de lo que se ocupa, por lo que no modifica nunca sus condiciones de realidad que genera en su propia producción simbólica. En el caso de un artista que retrata el conflicto desde una distancia, esta misma distancia impide que modifique las condiciones de realidad de las que se nutre su producción simbólica en relación con aquel espacio social, conflicto, situación o conjuntura. El artista operador es aquel que interviene en la condición de realidad, que tematiza su trabajo, que toma como objeto de reflexión y de estudio, y que, por tanto, no ingresa en la trampa de la lógica de la representación que afecta al artista político.<sup>5</sup> Como decía, pues, el artista operador es el que interactúa con el objeto de su investigación.

Esta disyuntiva entre político y operador, desde una perspectiva histórica, se ha resuelto de un modo muy sibilino, bastante inteligente. De alguna manera era evidente que las prácticas del artista operador, a priori, disponían de unos argumentos morales y políticos capaces de desplazar las prácticas del que llamábamos artista político. De alguna forma, en los museos ya no hay retratos del subalterno —en términos absolutos; podríamos encontrar casos, pero hablamos en términos generales—. En este sentido, el artista operador ha desplazado el artista político dentro de los museos, ya que se ha visto obligado a formalizar sus procesos de trabajo de campo y a dedicar una energía importante a resolver estos procesos de formalización de su trabajo de campo para cubrir aquel espacio vacante en el museo, ya que moralmente estaba desplazando en grado de interés el trabajo del artista político.

Este reclamo que el sistema arte ha lanzado al artista operador es el que nos explica el porqué de esta obsesión de los últimos diez años por los procesos de archivo, los documentales y las cartografías, especialmente en estos términos. Mientras que el artista político sí que hacía retrato del subalterno, ¿de qué manera el operador, que intenta modificar las condiciones de realidad sobre las que trabaja y que por tanto tiene un grado de proximidad sobre su tema enormemente mayor, ocupa este espacio vacante dentro del sistema arte? Pues no lo hace a partir de los procesos de representación, sino a partir de mecanismos más procesuales en los que las cartografías, con todas sus modalidades, acaban ocupando un espacio absolutamente preferencial. Ante la hipotética pregunta de por qué el arte contemporáneo hace tantos mapas, uno de los niveles de respuesta, no el único, podría ser éste.

De alguna manera, llegados a este punto, el escenario está dominado por la tácita sensación de que las cosas ya están bien así. Existe una especie de consenso según el cual no habría necesidad de reformular los términos de esta segunda disyuntiva porque las cosas ya están suficientemente ordenadas. Dentro del campo disciplinario de las prácticas artísticas, por tanto, todo tendría licencia, aunque demagógicamente se insiste en refundar las disyuntivas sobre las que se han de pronunciar las prácticas artísticas en el espacio público. Por tanto, es necesario encontrar herramientas y narrativas teóricas, ideológicas, estéticas, etc., que permitan refundar la disyuntiva que nos tendría que dejar judicar, valorar, qué prácticas artísticas en el espacio público son legítimas y cuáles no. Necesitamos instrumentos para judicar esto. Se necesitan elementos políticos, estéticos y hasta morales. Y aquí es donde hay la propuesta de la tercera disyuntiva.

Urge abrir una tercera disyuntiva, entre las prácticas artísticas en el espacio público, que investiguen y analicen el evento que opera en el espacio público y, como alternativa, las prácticas artísticas en el espacio público que trabajan a favor de la integración al modelo de cohesión social establecido. Hay muchas formas de abordar el espacio social, hay muchas maneras de definir cual sería la forma más integradora, más capaz de definirlo, pero llanamente debemos distinguir que en el espacio social siempre conviven dos universos ineludiblemente: el universo del acontecimiento, eufemismo de espacio social como mundos de vida, de prácticas en tiempo real, más o menos informales, más o menos reguladas... con un grado de naturaleza comunal flexible. Por otro lado, en el mismo espacio social también hay siempre modelos de estructura social, modelos de cohesión social que quieren cerrar el mundo de acción que permite una paz social (desde el XVIII), que permite un contrato social. En el interior del espacio público, pues, conviven los acontecimientos y las propuestas formales que intentan cristalizarlos en el interior de un mundo organizado. Por tanto, la disyuntiva que obliga a cualquier proyecto en el espacio público, antes de nada, es la de pronunciarse desde qué vertiente se aproxima a la estructura del espacio social, desde la del mundo del acontecimiento o desde la que estructura los acontecimientos en figuras ordenadas. Por tanto, el arte público debe definir cuál es el sujeto de su intervención en el espacio social, el acontecimiento o la estructura. Naturalmente, es necesario explicar cuál es ese horizonte de compromiso, cuáles son esas estructuras que regulan el acontecimiento en unas formas que garanticen la paz y el contrato social; probablemente serán prácticas que acaban fácilmente inclinándose a favor del desarrollo de procesos de cohesión e integración a esta forma regular. Por el contrario, las prácticas que tienen por motivo el acontecimiento procurarán dar visibilidad al espacio social y acelerar las diferencias, las fisuras. Estas segundas prácticas pueden dedicarse a detectar estos acontecimientos o a interactuar con ellos, lo que recuerda la segunda disyuntiva entre artista político y operador, cuando sencillamente se hace una cartografía del mundo del evento que sirve para acelerar los procesos de visibilidad de la diferencia, la grieta, de aquel espacio cohesionado. Aquello donde algo disidente podría pasar desapercibido, ocasionalmente se convierte en objeto de atención.

De este hecho se extrae que las prácticas artísticas que interactúan con el acontecimiento tienen un valor añadido porque no sólo detectan el conflicto, sino que permiten que a través de la colaboración con ese elemento disidente en relación con la estructura hegemónica se acelere el proceso no sólo de visibilidad, sino también de toma de conciencia

de esta misma anomalía, y así convertirse en un nuevo agente social con perfil propio, que una vez instituido se incorpora al debate social, allí donde se podría construir un nuevo modelo de paz social y de contrato social sustancialmente diferente. Estas últimas prácticas mediante la aceleración de procesos de conciencia multiplican la proliferación de nuevos agentes sociales, al tiempo que abren el debate social para que éste se convierta en otro.

Contrariamente, todas las prácticas que con un espíritu buenista lo que hacen es trabajar a favor del modelo de integración pasan a ser prácticas orgánicas al servicio del modelo establecido. Lo que hacen, a pesar de la buena voluntad, es facilitar la rotundidad del mismo modelo de cohesión social en el que se acabarían aniquilando otras formas posibles de ser y de circular en el espacio social.

Si el punto de partida anterior era una perspectiva histórica sobre el arte público, que planteaba dos disyuntivas y proponía una tercera, este segundo punto de partida es más una historia de la misma idea de espacio público. Es necesario recordar que en la historia del espacio público siempre han colisionado dos tradiciones. Una tradición es la que define el espacio público como el espacio que traduce el estado de opinión en un relato homogéneo, un proceso a través del cual la burguesía, desde el siglo XVIII, mediante la creación de un estado de opinión público, construye un discurso que acaba desplazando la aristocracia del poder y ocupa otro lugar. Por tanto, podemos definir en este sentido el espacio público como el territorio donde se articulan narraciones con vocación hegemónica, que desplazan la narración hegemónica actual para ocupar su lugar. Por tanto, esta perspectiva implica que el espacio público tiende a generar una narración que, por esta misma vocación hegemónica, debe ser el máximo de coherente, de unívoca, de cristalizada posible.

Contrariamente, hay otra tradición que en el momento de pensar el espacio público, en vez de estructurar este espacio de consenso,<sup>6</sup> entiende que el espacio público es el espacio del disenso; el espacio público sería entendido, en los términos de Hannah Arendt,<sup>7</sup> como el lugar de aparición, es decir, como lugar en el que cada singularidad resuelve sus regímenes de visibilidad, como se convierte en público como aparece públicamente. Este punto de partida es el que permite profundizar en la comprensión del espacio público, como territorio donde necesariamente se acumulan procesos de aparición, procesos de subjetivización que pueden ser plurales, discordantes, heterogéneos y que precisamente, por esta discordancia, tienen derecho a entrar en conflicto y colisionar el uno con el otro.

Es imprescindible que en cualquier proyecto artístico de intervención en el espacio público, antes no empiece a imponer nada, haya asumido desde qué idea de espacio público se propone el proyecto, sobre qué base de concepción de espacio público se construye, si se entiende como espacio del consenso o del disenso. El espacio del consenso es el espacio privado y es el resultado de dirimir las diferencias a posteriori que éstas hayan podido expresar sus mecanismos de aparición en este espacio público. Delante de todas estas cuestiones, nos preguntamos, pues, qué tipo de prácticas artísticas públicas tendrían sentido y serían legítimas. Si construimos una especie de decálogo, en primer lugar tendrían que ser prácticas públicas sometidas a la misma vacuidad, temporalidad, fugacidad con la que se produce todo acontecimiento en el espacio público; por tanto, el primer requisito sería la temporalidad de la intervención. En segundo lugar, el valor de uso. Ante un espacio público que se ha ido cohesionando a partir de los parámetros del último modelo de experiencia burguesa y del orden del consumo, hasta el extremo de que todas las interacciones sociales se han convertido en transacciones económicas,<sup>8</sup> se debe promocionar el valor de uso versus el valor de cambio.

Y, en tercer lugar, habría el agenciamiento territorial para que en este espacio, temporalmente autónomo, puedan confluír una serie de fuerzas que se imponen, que se vehiculan, para que se acelere el proceso de toma de conciencia para que estos mecanismos aceleren su aparición y así devengan interlocutores en el espacio social.

Un proceso de conservación de la singularidad en el mecanismo de aparición debe articular con suficiente firmeza esta singularidad para devenir agente social y, por tanto, negociar el tipo de contrato social que podría convenir desde un interés comunal, que quizás no es el que está establecido, y que por tanto podría ser refundado a partir de esta garantía de otras formas de aparecer en el espacio público, a partir de intervenciones estético-políticas. Esta es pues la misma conclusión a la que llegamos desde el primer argumento. ¿Cómo deshacer un modelo establecido de paz social? Pues detectando los conflictos, favoreciendo mecanismos de aparición subjetiva y, mediante estos procesos, multiplicar los agentes sociales que se incorporan en el debate social y que pueden deshacer los términos del pacto inicial.

No todo es válido, cada uno debería poderse posicionar en cada uno de estos cruces, ya que hemos entrado en una vorágine en que todo parece que deba tener licencia, y no tendría que ser así. Con buena voluntad, el artista actual se ha convertido en una especie de intelectual orgánico que de alguna forma fortalece un modelo de cohesión burgués, establecido, delante del que no tendríamos ninguna otra función que la de ir incorporando todo aquello que inicialmente podría ser disidente. Un modelo integrador. ¿Cuántas cosas tenemos que acumular para pensar que el modelo no es éste y, en consecuencia, no integrar nada más en él?

## Referencias

---

- 1 BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- 2 BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- 3 Aquellos grupos de trabajo en los que el urbanista, el arquitecto y el escultor público trabajaban conjuntamente en la articulación de un espacio urbano estético, embellecido, civilizado, pacificado.
- 4 BRACET, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- 5 Por ejemplo Alfredo Jaar, que sería un paradigma de artista político, que se va a las minas de oro para ver cómo se producen unas dosis de trabajo esclavo absolutamente desmesuradas; él hace fotografías a vista de pájaro de manera que uno pueda detectar la magnitud de la tragedia, pero esta misma distancia que garantiza la vista de pájaro impide cualquier capacidad de modificación de las condiciones mencionadas (*Gold in the Morning*, 1985).
- 6 Lo que se ha hecho hasta este punto, de hecho, es definir procesos de creación de consenso que acaban por articular una narración que, por su coherencia, intenta desplazar el modelo hegemónico y ocupar su lugar. Éstos, pues, no dejan de ser procesos de creación de consenso.
- 7 ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2001.
- 8 El modelo actual impone una manera homogénea de aparición en el espacio público a manera de consumidor: la ciudadanía lo es en la medida en que es consumidora; si no, que desaparezca de la escena pública para dejar paso al consumidor.

## IMÁGENES

[1] Jitter Buffer, *Activestills.org*. Jerusalén, 2009.

[2] *Taller Popular de Serigrafía*. Jerusalén, 2009. Fuente: Cortesía del colectivo Taller Popular de Serigrafía.

[3] *Antimuseo, Centro Portátil de Arte Contemporáneo*. Ciudad de México, 2009. Fuente: Cortesía del colectivo Antimuseo de Arte Contemporáneo.

---

## Martí Peran

Profesor de Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Crítico y curador de exposiciones. Ha colaborado en diferentes catálogos y libros de arte contemporáneo. Coeditor de «Roulotte», colabora en periódicos y revistas especializadas (*Exit Express*, *Artforum Internacional*).

---

## LA VIDA ENTRE DOS EDIFICIOS: ESTRATEGIAS HACIA UN URBANISMO DE CONTACTO

### Marta Serra

Desde el punto de vista del contacto académico, resulta difícil precisar la relación que se establece entre el ámbito arquitectónico y el ámbito artístico. Si tomamos el caso de las facultades de Arquitectura de la Universitat Poli-

tècnica de Catalunya y la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, esta apreciación se convierte en paradójica dada su proximidad física. Aparte de los contactos casuales entre estudiantes y profesorado de ambos espacios, ya sea en situaciones de baja intensidad como en el trayecto compartido en transporte público que conduce a ambos edificios, o bien en situaciones no previstas de cruce y de espera en aceras o pasos de peatones del entorno urbano, la falta de interacción entre usuarios de un edificio y otro deviene, indudablemente, considerable. Asimismo, ambas prácticas, el arte y la arquitectura, que parecen discurrir en mundos y tiempos paralelos sin posibilidad de contacto, evidencian múltiples focos de interés común.

La propuesta de explorar y crear diálogo entre dos facultades vecinas que tienen mucho que decirse es una apuesta clara para superar las inercias dominantes que las separan como agentes. Tomando ambos edificios como metáfora podemos remitirnos a la crisis del concepto de espacio público entendido como lugar de encuentro. Por tanto, el proyecto Inter-Accions se convierte en un gesto para humanizar el vacío que supone la distancia entre dos edificios, para dar voz al silencio entre dos interlocutores. La propuesta de trabajo en líneas docentes comunes que incrementa las oportunidades de relacionarse ofrece un punto de partida para establecer contacto, requisito previo hacia posibles formas de interacción futuras.

La experiencia de Inter-Accions se puede asociar con la necesidad de crear procesos que se refuerzan a sí mismos tal y como propone el urbanista Jan Gehl en *Life between buildings* a la hora de reactivar la dimensión social en el espacio urbano: «La vida entre los edificios es, potencialmente, un proceso que se refuerza a sí mismo. Cuando alguien comienza a hacer algo, hay una clara tendencia a que otros se unan, bien para participar ellos mismos o sólo para presenciar lo que hacen los demás. De este modo, los individuos y los acontecimientos pueden influirse y estimularse mutuamente. Una vez iniciado este proceso, la actividad total es casi siempre mayor y más compleja que la suma de las actividades parciales existentes al principio».<sup>1</sup> Estos procesos positivos, creadores de situaciones que activan pautas derivadas, tienen el potencial de atraer en vez de repeler, de incluir en vez de segregar, de agrupar en vez de dispersar, de abrir en vez de cerrar. Por tanto, metodológicamente se incentiva un proceso durable en el tiempo permitiendo que «pase algo porque pasa algo para que pase algo», es decir, que uno más uno sumen tres, como mínimo, a propósito de Gehl. Esta lógica relacional aplicada también a Inter-Accions demuestra la necesidad de diálogo y contacto no tan sólo para reactivar sino para producir y construir espacio público a partir del proceso más que de los resultados: «A dialogical approach to change and transformation is as much about listening as talking, and as much about dissent as about consensus; the outcome is always increased understanding and acceptance of difference, and in the best cases leads to mutual action. Thus dialogue is both a process of knowledge production and creation, and a basis of appropriate social action. It is about meaning making and mutual meaning making».<sup>2</sup>

Esta dimensión dialógica acostumbra a ser más habitual en metodologías propias de los estudios culturales, la geografía, la sociología, la antropología urbana o las mismas bellas artes más que propias de la arquitectura. Esta falta en el ámbito académico arquitectónico es un hecho evidente si se analizan los planes de estudio de la mayor parte de programas docentes de segundo ciclo. Por tanto, procurar una oferta docente que potencie los estudios espaciales críticos desde la vertiente más humanística es una responsabilidad pendiente aún hoy de las escuelas de arquitectura, donde a menudo se prioriza el proyecto desde un desarrollo más científico y técnico.

Si la cuestión urbana es por tradición un ámbito no exclusivo a la práctica arquitectónica, ¿qué puede aportar el arte al campo del urbanismo? Inter-Accions responde poniendo en práctica un taller que ofrece otras formas de proyectar mixtas, espacios de diálogo crítico donde experimentar el contacto entre expertos de ambos ámbitos. ¿Pero qué



urbanismo estaría directamente o indirectamente proponiendo esta iniciativa? ¿Cómo sería este urbanismo de contacto, de interacción entre prácticas técnicas y artísticas? ¿Cómo traducir este relato híbrido en morfología urbana?

Como arquitecta investigadora, y fruto de mi tesis, me aventuro a dibujar y caracterizar el urbanismo derivado de Inter-Accions, un urbanismo centrado principalmente en reactivar la humanización del espacio urbano, es decir, para recuperar la vida y la socialización a los espacios públicos, lo cual se hace intensificando situaciones donde la vida urbana satisface el derecho ciudadano. La integración y autonomía ciudadana serían valores propios de este urbanismo de contacto que promovería el retorno a la pequeña escala tal como hicieron los arquitectos morfotipológicos para rellenar el vacío y volver a hacer ambiente de calle. Se trataría, a escala de barrio, de evitar recorridos largos y de aumentar la posibilidad de escoger el recorrido para promover un espacio urbano visible y defendible. Otra estrategia que caracterizaría este urbanismo sería la integración a partir de la combinación de usos primarios (equipamientos públicos como escuelas, bibliotecas, centros sanitarios) tal como anunció Jane Jacobs<sup>3</sup> para garantizar la concurrencia del espacio a través de desplazamientos superpuestos espacialmente y temporalmente, cosa que generaría nodos aglutinadores y creadores de situaciones socializantes, de vida urbana. Concentrar en vez de dispersar usos para evitar densidades de uso bajas o usos infrutilizados también contribuiría a la integración y a facilitar la autonomía al ciudadano. Agrupar situaciones socializantes (usos), no espacios físicos, permitiría que los participantes de una situación fuesen partícipes de otros acontecimientos que pudiesen darse como consecuencia. Integrar en vez de segregar diferentes usos, es decir, atraer en vez de repeler evitaría la especialización según funciones y se permitiría el solape de usos compartidos entre colectivos diversos en cuanto a género, edad o etnia. El urbanismo de interacción crearía situaciones estimulantes que invitasen a participar y a generar espacios de convivencia, como lugares donde sencillamente estar en compañía: plazas con bancos, arbolado, sombras, fuentes, equipamientos, ateneos, bares o pequeños comercios. En cuanto a los tipos de edificación propios de un urbanismo de contacto, destacaría por el máximo de aberturas en las fachadas de calles, y evitaría viviendas que miren «hacia dentro». Recuperar el parque edificado en lugar de construir uno nuevo iría ligado al hecho de integrar y reconectar con la memoria del lugar, de incluir y atender el capital simbólico e invisible que existe entre el tejido social y el espacio físico urbano.

Estos criterios conducirían a estructuras urbanas espaciales abiertas y uniformemente distribuidas como asentamientos, comunidades orgánicas, agrupaciones céntricas, o calles con doble fachada donde el número de puertas es proporcional al número de viviendas que fomentan la permeabilidad, las posibilidades de encuentro en la vía pública, las formas de vigilancia natural, el reconocimiento de los vecinos y la posibilidad de tomar decisiones de forma compartida. En consecuencia, este urbanismo evitaría sistemas cerrados o bloques con entrada comunitaria por el patio interior, bloques en forma de corona o disposiciones concéntricas donde es más difícil poder coincidir y generar vecindad a la calle, ya que se genera poca diversidad de recorridos y, por tanto, un espacio menos impermeable, con menos posibilidad de interacción.

¿Pero cómo detectar las oportunidades del arquitecto/urbanista relacional? Para aquellos arquitectos curiosos en estas formas de hacer híbridas que se encuentren ante la complejidad que implica afrontar un proyecto de urbanismo relacional, de contacto o de interacción, recorrer a la experiencia de algunos artistas de trabajo comunitario puede ser útil para alentar, inspirar y facilitar un proceso que, a priori, a los ojos del arquitecto, se puede presentar incierto. Tomando prestada la voz de la artista londinense Loraine Leeson, su experiencia aconsejaría a los arquitectos facilitar procesos cocreativos y establecer las bases para interrelacionar y aprovechar energías que ya fluyen en los contextos donde se interviene y que, puestas estas energías en común, generan nuevos resultados, de nuevo acuerdo, con el refuerzo de procesos positivos propuestos por Jan Gehl. El arquitecto relacional que insinúa Leeson tendría muchas posibilidades de engendrar cambios

profundos, así como de influenciar otras acciones e ideas más amplias derivadas. Así pues, el artista aconsejaría a este arquitecto que entienda que los resultados sociales, sus impactos, se sustentan en un marco público más amplio que él mismo, como artista o arquitecto, no controla. En resumen, Leeson advertiría al arquitecto que haga las cosas de otra forma, que no fuerce colaboraciones sino que trabaje en las bases para que devengan. Que se esfuerce para encontrar formas de interacción entre la arquitectura, el arte, la educación y el territorio, pero que sobre todo ayude a crear las condiciones para hacerlo posible. «Como advertencia de un profesional de un país a los políticos de otro: hagan las cosas de otra manera. Los beneficios sociales no necesitan control social. [...] No fuercen colaboraciones, pongan las bases para que devengan. [...] Encuentren nuevos modelos de interacción entre el arte, la educación y el territorio de las que podamos aprender, pero, sobre todo, ayuden a crear las condiciones para que eso se pueda realizar.»<sup>4</sup>

Por tanto, el papel del arquitecto dentro de un proceso colaborativo pasaría también por proveer de herramientas metodológicas y facilitar el conocimiento técnico durante el transcurso del proceso de diseño. La cita siguiente, en voz de un arquitecto ficticio comprometido con la idea de proyecto como proceso abierto y compartido, resultaría así: «One aspect of my role as an artist **[architect]** is to provide facilitation for the whole creative process. [...] Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of art **[architecture]** is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an artistic **[architectonic]** process».<sup>5</sup> [n.m.]

Aunque esta necesidad era anunciada hace más de cincuenta años, la humanización del espacio, proyectar con este espíritu social y crítico es la esperanza que, indiscutiblemente, hoy corresponde a la responsabilidad del arquitecto y del creativo. Como miembro del Team X, el arquitecto holandés Jaap Bakema, en los años sesenta, ya alertaba de que los arquitectos y urbanistas podían perder su función natural si quedaban subordinados a la economía mecanizada de las administraciones políticas que atropellaban las necesidades sociales y despreciaban la sensibilidad por la vida en su dimensión total: «If we don't work for an architecture expressing three-dimensional human behaviour in total life, architects will lose their natural function in society, and they will end as decorators of mechanization-administration schemes. If we don't realize total architecture we will end in no-architecture».<sup>6</sup> Cuando el concepto de arquitectura total que defendía Bakema deviene actualmente aún utópico y cuando la práctica artística contemporánea plantea nuevos retos y preguntas al arquitecto, se evidencia que la reorientación de la arquitectura supone aún hoy en día un episodio pendiente.

Hoy, período en el que las profesiones se revisan y reorientan, tal como el artista ha sabido desarrollar una función camaleónica, una función de pirata gracias a la que ha sido hábil para adentrarse en fisuras legales y legitimar su práctica, es hora de que el arquitecto integre el papel de catalizador para detonar otros procesos, de etnógrafo a la hora de hacer una diagnosis objetiva del entorno, de transportador de saberes de otras disciplinas, de mediador en un proceso comunitario o hasta de dinamizador en un proceso de colaboración.

Quizás es hora justamente de señalar los espacios latentes dentro de la misma arquitectura, de reactivar y aprovechar sus potenciales. Si el arte en ciertos momentos parece poner en duda la arquitectura al mismo tiempo que la complementa, entonces también pone en cuestión su formación. En definitiva, el arte puede suponer un buen aliado, una alternativa arquitectónica clara para superar los límites disciplinarios del arquitecto que como profesional se ve volcado en la necesidad de desescolarizarse y reeducarse. «Re-educarse» tal como había reclamado el arquitecto británico John F.C. Turner en 1972 en un intento más para superar las estructuras de decisión jerárquicas que condicionan los proyectos y proponer formas de gestión cooperativa para hacer emerger la creatividad total, a la vez que los arquitectos

y de los ciudadanos: «Once confronted through professional contact with local realities and the people who live them, the creative specialist or open-minded professional is bound to change his or her attitude».<sup>7</sup> «Desescolarizarse» en el sentido de descolonizar su imaginario dominante. En resumen, el arte dentro de las escuelas de arquitectura puede suponer una alternativa metodológica muy precisa para ofrecer a la arquitectura la posibilidad de habilitar una mirada crítica hacia ella misma, de habilitar la capacidad de autodestituirse y confrontar el arquitecto con aquellas decisiones que a menudo ha dado por supuestas, por correctas, por seguras.

## Referencias

---

- 1 GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté, [1971] 2009, p. 83.
- 2 LEDWITH, Margaret y SPRINGETT, Jane. *Participatory practice. Community-based action for transformative change*. Bristol: The Policy Press, 2010.
- 3 JACOBS, Jean. *The death and life of great American cities*. Nueva York: Vintage, [1961] 1992.
- 4 LEESON, Loraine. «La creativitat com un flux doble». En: PARRAMÓN, Ramón (ed). *Accions reversibles: art, educació, territori*. Vic: Centre d'Arts Contemporànies, 2010, p. 76-85.
- 5 LESSON, Loraine y SERRA, Marta. «Lorraine Leeson: de la pràctica comunitària a l'urbanisme col·laboratiu». En: SERRA, Marta. *Espais latents: pràctiques artístiques contemporànies vers un urbanisme crític*. [Tesis doctoral, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura. Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona-Tech, 2014, p. 215-262.]
- 6 NEWMAN, Oscar y BAKEMA, Jaap. *CIAM'59 in Otterlo: group for the research of social and visual inter-relationships*. Londres: Alec Tiranti, 1961.
- 7 TURNER, John.F.C. «The reeducation of a professional». En: TURNER, John.F.C. y FICHTER, Robert. (eds). Nueva York: Collier Macmillan, 1972, p. 122-147.

### IMÁGENES

[1] Jakob Kolding, Untitled (?), 2005. Fuente: Cortesía de Team Gallery.

---

### Marta Serra

Doctora arquitecta en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universitat Politècnica de Catalunya con la tesis «Espais latents: pràctiques artístiques contemporànies vers un urbanisme crític» (2014). Es profesora asociada en la ETSAV, miembro del equipo profesional Cíclica: Intervención Urbana Sostenible y comisaria de eventos entorno al arte y la transformación urbana.

## LA PRODUCCIÓN DEL REFERENTE A TRAVÉS DE LOS PROCESOS DE LA PRÁCTICA

---

### Òscar Padilla

El proyecto Inter-Accions nos propone una aproximación a la práctica artística que busca romper la tradicional disociación entre el referente y los sistemas de significación y de representación, para situarse en el territorio de la producción del referente. La sencilla operación de subvertir la asociación temporal derivada de la disociación entre producción y referente supone establecer una relación sincrónica entre ellos, ya que el concepto de producción a menudo se sitúa en un momento posterior a la referencia, incluso en muchas de aquellas prácticas que se sitúan en el territorio de la acción.

En este caso, la producción del referente tiene la capacidad de describir procesos de trabajo y de pensamiento que se expanden hacia el espectador, mediante «registros estratigráficos» que aportan relaciones de sentido conscientemente débiles, pero que permiten escapar de la congruencia racional de las convenciones de representación. Esta posición se puede entender también como una forma diferente de acceder al pensamiento y de encontrar respuestas concretas a los problemas contemporáneos.

«Se trata, más bien, de una apuesta a favor de la disolución de las formas "clausuradoras" de sentido y todas las estructuras de dominación que rigen la racionalidad tecnológica e instrumental en los ámbitos de las teorías, las prácticas y las acciones.»

Los objetos urbanísticos y arquitectónicos de algunas de las zonas más conflictivas del barrio del Poble Sec de Barcelona han sido catalogadas como un archivo de hallazgos, en el que las reacciones sociales que generan han servido para describir unas cartografías sociales y mentales que no responden a sistemas de representación convencionales. Son unos mapas que se han transformado en elementos vivos de nuestro tiempo, hecho que supone, en su traslación al lenguaje convencional, la victoria del habla por encima de la lengua.

«Una de las consecuencias de la singular importancia que Didi-Huberman atribuye a la presencia de los objetos visuales es que se cuestiona nociones recibidas desde la historia del arte sobre el desarrollo histórico. Si el objeto "para" el tiempo, entonces necesariamente la historia del arte es una empresa "anacrónica". La intensidad de la relación establecida entre la obra y el espectador no permite subordinar el arte a algunas trayectorias históricas preestablecidas.»

Se trata, pues, de volver a presentar aquello que es disonante a través de un sistema que, al mismo tiempo que se expande hacia el exterior, propone un reto que no tiene nada que ver con el vaciado de sentido al que había querido llegar el pensamiento de la modernidad, sino que actúa como estrategia creativa que busca invertir, fracturar y agrietar las estrategias hegemónicas. Los procesos de la práctica artística entendidos como producción de la referencia buscan renovar la noción de referente «...en su capacidad para escapar de los significados que les han sido atribuidos por generaciones de intérpretes».

Detrás de estas problemáticas, hay un conflicto que está presente en la matriz de la cultura moderna: la falsa dualidad o disociación radical entre el objeto y el sujeto. Últimamente, la posición del artista —así como la del teórico del arte— ha virado hacia una disolución entre las diferentes posiciones respecto a la experiencia. Desde esta perspectiva, Inter-Accions parte de una concepción relacional del espacio: la intervención del espacio, en su sentido más amplio, como una metáfora del juego de miradas y, por tanto, de confluencias de pensamiento.

Desde el punto de vista histórico, es necesario destacar que a lo largo de las últimas tres décadas han surgido, sobre todo en el ámbito de la teoría, posturas que han negado las posibles dialécticas «internas» de las características propias del arte contemporáneo. Últimamente, desde la misma teoría del arte, ha empezado a surgir una oposición a esta mirada restrictiva.

«Estas prácticas apuntan a una "semiautonomía" del género o del medio, pero de una forma reflexiva que se abre a temas sociales ("un mundo cerrado que se abre al mundo", expresa un artista contemporáneo); en hacer eso, se suele desmentir estas mismas oposiciones entre intrínseco y extrínseco, interior y exterior.»

En esta citación, Hal Foster analizaba obras de artistas que, de una manera u otra, hacían una doble referencia a características intrínsecas y extrínsecas del arte. Se trata de obras que utilizan analogías de forma, color, material, procedimiento o concepto con elementos característicos de los conceptos del arte situados de nuevo en conflictos sociales. En este sentido, analiza también la obra de la artista Rachel Whiteread:

«Recuerdan objetos minimalistas y signos pop, pero a unos y a otros los hacen fantasmales, espíritus del pasado social.»

Foster articula el concepto de «semiautonomía» del arte a partir de la capacidad que pueden tener los objetos artísticos de generar conceptos psicológicos asociados a problemas sociales. A pesar de la fuerte carga de denuncia social o de utilización del objeto artístico como herramienta para visualizar determinados problemas sociales, se desprende

de su discurso la gran capacidad del arte contemporáneo para continuar produciendo objetos e imágenes vinculadas a los individuos. Es como una potente herramienta capaz de generar analogías a partir de la relación con el contexto social, individual o temporal. En este sentido, es necesario recordar que en muchas de las producciones artísticas producidas en los años ochenta, se produce una inacabable tautología elíptica que da a otra calle sin salida, que es el de la posmodernidad. Delante de este problema, muchos artistas, desde los años noventa hasta la actualidad, comenzaron a trabajar a partir de un retorno a la realidad sociocultural.

«Todos nosotros (artistas, conservadores, historiadores, espectadores) tenemos la necesidad de alguna narración en la que inscribir nuestras prácticas actuales: historias contextualizadas, no grandes *récitos*. Sin esta guía podemos quedar asustados a la doble estela de la posmodernidad y de la neovanguardia. Más que negar estas secuelas, pues, ¿por qué no admitirlas y preguntarse "ahora qué, qué más"?»

Para intentar dar algunas respuestas a la pregunta que nos formula Hal Foster en la última citación, surge la necesidad de generar interacciones a partir de la intervención de espacios que hayan sido estudiados de manera cómplice por artistas, urbanistas y arquitectos bajo una mirada sociológica. En este sentido, es necesario destacar que el análisis sobre la relación geométrica entre los sistemas arquitectónicos y de urbanismo, y la influencia que éstos ejercen sobre los individuos hecho por Michael Foucault, cohabita con las cartografías que generan las redes virtuales como sistemas de control.

«"Quien lo sabe todo no tiene miedo de nada", afirmaba en el pasado Joseph Paul Goebbels. De ahora en adelante, con la puesta en órbita de un nuevo tipo de control panóptico, aquel que lo vea todo, o casi todo, no tendrá que sufrir nada por sus competidores inmediatos.»

En este sentido, también es necesario destacar la mirada de Michel Foucault en relación con el análisis de los objetos sociales. Para Foucault, el objeto es una formación discursiva en la que convergen el referente y los signos; no existen las cosas (la realidad) disociadas de su representación. Para el filósofo francés, existe la necesidad de diluir los signos y las cosas en los objetos; tal como lo describe Paolo Fabbri, las cosas «en tanto que formadas, dichas, expresadas, puestas en escena, representadas, son objetos, conjuntos orgánicos de formas y substancias».

Desde esta perspectiva, Gilles Deleuze, a través del texto fundamental de Foucault en relación con las prisiones, encuentra la manera de llevar a cabo esta transformación: se debe relacionar una forma de expresión, que es la prisión, con una forma del contenido, que es la delincuencia, la ilegalidad. En cierta forma, Deleuze nos indica que podemos relacionar la forma de los objetos con sus atribuciones culturales.

«Para entender la noción variable de ilegalidad, es decir, la imagen que tiene determinada época de la delincuencia, se tiene que ver cómo se construyen en aquella época las prisiones reales y no los discursos externos sobre las prisiones concretas. Entonces se verá que es un montaje arquitectónico especial, en el que las celdas se organizan de una determinada manera, los espacios de otra manera, etc...»

De esta forma, los proyectos de Inter-Accions, a través de los procesos de la práctica, buscan la renovación y la producción del referente como la necesidad contemporánea de diluir la tradicional disociación entre forma, contenido y referencia de los objetos artísticos y arquitectónicos, para situarlos en el análisis crítico de los objetos sociales: transforman los objetos artísticos y arquitectónicos en acciones de pensamiento.

## Referencias

---

### BIBLIOGRAFÍA

- ANTICH, Xavier. «Estratègies d'obertura: l'absurd». *Índex. Recerca Artística, Pensament i Educació*. 2011, núm. 2, p. 2-5.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI España, 1999.
- MOXEY, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales (EV)*. 2009, núm. 6, p. 7-27.
- VIRILIO, Paul. *La bomba informática*. Madrid: Cátedra, 1999.

### IMÁGENES

[1] Großbaustelle Lehrter Bahnhof/Postdamer Platz am 15. Oktober 1998. Fuente: Archivo municipal de Berlín.

---

### Óscar Padilla

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona desde 2012. Máster de producciones artísticas e investigación de la UB. Actualmente y desde 2007 profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la UB. Desde 2009 hasta 2013 miembro del grupo de investigación consolidado BRAC y miembro del grupo de innovación docente Arte, Profesión y Docencia.

## LA CARTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA Y SISTEMA DE REPRESENTACIÓN

---

### Judit Onsès

Del griego *chartis* = carta/mapa y *graphein* = escrito, la Asociación Internacional de Cartografía (ICA) define la cartografía como «la disciplina que se encarga de hacer y utilizar mapas mediante el arte, la ciencia y la tecnología. Al mismo tiempo, define el mapa como la representación simbólica de una realidad geográfica». Veamos qué esconde esta definición y cómo puede ser desplegada tanto históricamente como semánticamente, con el fin de proponer una visión más compleja y próxima a nuestra realidad.

Originariamente, los mapas surgían de la necesidad de la ciudad nómada para leer, memorizar y compartir recorridos y territorios en su decurso de transhumancia. La lenta y compleja operación de apropiación y mapificación del territorio se debe a las incesantes caminadas de los primeros humanos que habitaron la Tierra.<sup>1</sup> En medio del caos que es la naturaleza, necesitaban inventar alguna tecnología que les permitiese poner un poco de orden a todo aquello, acotar los espacios, fijarlos simbólicamente en forma de mapa, así como fijarse en unos puntos de referencia.

Desde entonces, el arte de la cartografía ha ido evolucionando con el paso del tiempo, transformándose constantemente para adaptarse y dar respuesta a las diferentes necesidades de geolocalización de las sociedades. En un principio, la cartografía es una «representación» del mundo que ayuda a establecer a quien la utiliza/lee un orden mental y orientación; nos ayuda a saber qué territorio (re)conocemos, qué lugar ocupamos físicamente en él y cuáles son sus delimitaciones o el margen de movimiento que tenemos. Como dice Stephen S. Hall, «necesitamos algún oasis de orden donde sentirnos seguros, ya sea en forma de memoria (o de ficción) o bien trazando mapas, como punto de partida para nuestras exploraciones, nuestros tanteos para dar sentido a lo desconocido».<sup>2</sup>

Con todo, si bien desde el siglo XVI hasta el XIX, periodo de colonización y expansión territorial de Occidente, el mapa se entendió como una representación fiel y verdadera del mundo —sólo es necesario ver el éxito de la proyección de Mercator en el siglo XVIII—, más adelante fueron seriamente cuestionadas. En la cartografía inter-

vienen diferentes «agentes», que no siempre se presentan explícitamente, a saber: *a)* primero, hay un territorio a representar; *b)* seguidamente, la persona que traza y diseña el mapa en cuestión (cartógrafo), quien toma una serie de decisiones, como el alcance del territorio a trazar, los elementos del paisaje a incluir y excluir, el nivel de abstracción, la medida y simbología de los elementos, etc., de las que resultará una imagen que será interpretada por el *c)* lector del mapa (sujeto).

Así, la cartografía deja de ser considerada una representación objetiva y absoluta de un espacio que permanece inmutable y fijo en el tiempo, trazada por una mano inocente y poseedora de la verdad y, posteriormente, interpretada por un ser neutro y carente totalmente de otros conocimientos previos, que no sean aquellos que lo capaciten para leer correctamente y de forma única aquel mapa/representación, para pasar a ser comprendida como algo más complejo, ligada a cuestiones sociales y de representación. El poder de la cartografía «puede estar estrechamente entrelazado con el poder de conquista y control de la sociedad».<sup>3</sup>

Asimismo, esta no-neutralidad de la cartografía ha abierto la ratio de «quién» puede ser cartógrafo, que ya no es competencia exclusiva de los geógrafos, sino de aquel que se autoagencie y se autorice a serlo. En este aspecto, los artistas abrieron un campo muy extenso de exploración, interpretación y cuestionamiento de este concepto, comenzando por los surrealistas y su «El mapa del mundo en la época de los surrealistas», publicado por la revista *Variétés* en junio de 1929, pasando por la «Naked City» de los situacionistas y acabando por la obra «Pantone» (2007), de Cristina Lucas, o «Mapa de Mataró» (2008), de Rogelio López Cuenca, por citar algunos ejemplos relevantes y/o actuales.

Como dice Katharine Harmon, así como en la cartografía «los geógrafos se someten a un acuerdo tácito para obedecer ciertas convenciones de asignación, para hablar en un maleable pero estandarizado lenguaje visual, los artistas, en cambio, son libres de desobedecer estas reglas»,<sup>4</sup> hecho que les permite hablar sobre el mismo desde un plano diferente e, incluso a veces, externo, jugando con sus normas de representatividad, simbología y discursos implícitos.

Hasta aquí hemos visto la expansión del concepto de cartografía cuanto a mapeo del territorio físico. ¿Pero qué pasa cuando el mapa también sale de la dimensión terrestre y entra en la dimensión corporal, emocional, cultural...? Las posibilidades gráficas y discursivas se ensanchan aún más. A parte de los geógrafos y los artistas, el mundo científico también se ha servido —y últimamente de forma más acusada con los imparables avances tecnológicos— de esta actividad para traducir diferentes investigaciones a una representación pactada y acordada del mundo desde su perspectiva. Por no hablar de los sistemas de geolocalización y mapeo que ofrece la tecnología web y los dispositivos móviles.

Hemos llegado a un punto en que todo es susceptible de ser «mapeado», al mismo tiempo que nos hacemos conscientes de que no todo puede ser mapeado, principalmente porque desde el cuestionamiento y la crisis del pensamiento moderno ya no nos podemos aferrar a las verdades absolutas, como tampoco a la idea de un mundo fijo e inmóvil. Y no sólo eso, sino que la cartografía como herramienta de representación está intrínsecamente ligada a los humanos, los que a su turno son/están «sujetos» de/a su cultura y sociedad, que a su vez se va transformando con el tiempo. De aquí que sea de vital importancia la creación de «nuevos tipos de mapas culturales que rindan cuentas de la imposibilidad de fijar aquello que está permanentemente cambiando».<sup>5</sup>

Teniendo en cuenta lo que se ha expuesto hasta el momento, volvemos a la idea del mapa geográfico. Aunque normalmente se trate de una imagen reglada y estandarizada, quien «lea» este mapa que nunca es el mismo, ya

que cada individuo (a)porta su experiencia en el momento de interpretarlo, haciendo un ejercicio de ida y vuelta, conectando geografía y emoción, conocimiento y comportamiento, asociando aquella experiencia a otras experiencias similares, visualizando otros mapas y recorridos para ayudarnos a la comprensión y «buena» interpretación de lo que tenemos en aquel momento delante nuestro, incluso preguntándonos por la eficacia de aquel mapa en aquel momento concreto. ¿Cuántas veces no hemos ido de viaje y nos han dado un mapa comercial de la ciudad, en el que el icono de los diferentes establecimientos distribuidos por la ciudad pisa partes relevantes de la red de calles? ¿O cuando vamos de excursión a la montaña y quizá el mapa de caminos que tenemos no indica las fuentes ni los refugios?

Por otro lado, en tanto que sujetos llenos de experiencias de índole muy diversa, tenemos la capacidad no sólo de interpretar los mapas, sino de mostrar una versión crítica de los mismos cuando ésta no se ajusta a las expectativas, gracias al hecho de que también tenemos la capacidad de producir mapas. Así, tal y como cada individuo tiene un tipo de caligrafía único, también tiene una manera única de generar mapas. Al fin y al cabo, como dice Harmon, a pesar de que «el lenguaje visual codificado de los mapas es conocido por todo el mundo, [...] cuando trazamos un mapa con nuestras palabras, cada uno de nosotros utiliza su propio dialecto».<sup>6</sup>

Y no sólo eso: la acción de trazar o dibujar un mapa comporta activar una serie de conexiones neuronales y emociones ligadas a experiencias pasadas y traducirlas a un lenguaje abstracto y simbólico, que nos revelará información sobre nosotros mismos desconocida o no reconocida hasta el momento. Se podría pensar, entonces, que el mapa, por el hecho de representar una realidad y facilitarnos la orientación, también puede visibilizar nuevas realidades, o realidades que a nosotros nos eran ocultas (tanto por un exceso de proximidad —naturalización de ésta— como por un efecto de selección en nuestra mirada), así como abrir/orientarnos hacia nuevas rutas.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos por el uso de la cartografía en el campo pedagógico. Presentada como una herramienta muy potente y versátil de representación de territorios, de conectora de experiencias y conocimientos de diseño, de abstracción y de traducción, así como de ampliación de conocimiento y reconocimiento hacia uno mismo y su territorio o entorno, podríamos pensar que introducir la producción e interpretación de mapas en las escuelas podría ser una buena herramienta de aprendizaje.

Si bien está muy extendido el uso del mapa conceptual o sociogramas, la cartografía entendida como «mapeo» simbólico de «territorios» (y lo escribo entre comillas para aludir a las diferentes significaciones que pueden tener una y otra palabras), aporta algo más en cuanto a construcción de nuevos significados mediante el aprendizaje y la conexión de ideas. Según González García, «el aprendizaje se produce cuando contenidos concretos se insieren en un fondo general que poseemos de antaño, inserción que al mismo tiempo transforma el fondo». En este aspecto, la cartografía ayuda a crear un conocimiento nuevo convirtiendo lo tácito en explícito.<sup>7</sup>

Trazar un mapa subjetivo de cualquier tipo de territorio (aunque si se empieza con un territorio físico común siempre resulta más fácil acotar las diferencias y similitudes), para compartirlo posteriormente con el resto de compañeros que han hecho el mismo ejercicio, evidencia primero de todo que no todos entendemos y percibimos el espacio de la misma manera, al mismo tiempo que también está hablando de cómo «colonizamos» cada uno el espacio y, por tanto, cómo nos movemos en él, qué miramos y qué inadvertimos. Proponer actividades en el ámbito educativo en referencia a la cartografía fomenta un conocimiento más profundo del territorio a explorar, así como la toma de conciencia de la diferencia en el percibir y, por tanto, en el mirar de cada uno.



Al fin y al cabo, la cartografía no deja de ser un relato en forma de mapa; por tanto, un espacio donde construir una realidad concreta de las mil y una posibles, explorar otras nuevas, tanto las propias como las de los otros compañeros, y tejer una red de símbolos y significados que nos llevan a nuevas maneras de representar y comprender el mundo. Como dice Harmon, «podemos remarcar lo rápido que ha cambiado el mundo, pero lo que realmente ha cambiado son nuestras vías de mirar el mundo». <sup>8</sup> Así, la cartografía se presenta como una herramienta para saber cómo miramos y aprendemos a mirar diferente; un reflejo de cómo esta mirada va modificándose a lo largo del tiempo; un espacio donde poder plasmar/fijar lo que se ha aprendido hasta el momento para, acto seguido, establecer nuevas conexiones, volver a empezar y explorar nuevos mundos, que a su turno pedirán ser fijados y leídos para volver a saltar al siguiente estado.

## Referencias

---

- 1 CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: GG, 2002, p. 48.
- 2 HARMON, Katharine. *You are here: personal geographies and other maps of the imagination*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004, p.19.
- 3 SMITH, Neil y KATZ, Cindy. «Grounding Metaphor. Towards a Spatialized Politics». En: KEITH, M. y PILE, S. (eds.). *Place and the Politics of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993, (p. 67-83).
- 4 HARMON, Katharine. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2009, p. 10.
- 5 *Ibidem*, p. 15.
- 6 HARMON, K. *You are... Op. cit.*, p. 10-11.
- 7 GONZÁLEZ GARCÍA, Fermín María. *El Mapa conceptual y el diagrama V: recursos para la enseñanza superior en el siglo XXI*. Madrid: Narcea, 2008, p. 13-14.
- 8 HARMON, K. *You are... Op. cit.*, p. 17.

## BIBLIOGRAFÍA

DIEGO, Estrella de. *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela, 2008.

## IMÁGENES

- [1] Angelino Dulcert. *Carte marine de la mer Baltique, de la mer du Nord, de l'océan Atlantique Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire et de la mer Rouge*, 1339.
- [2] Carta do Mundo de Mercator del 1569.
- [3] Rogelio López Cuenca. «Mapa de Mataró» es parte del proyecto *El revés de la trama*, a partir de la realización del taller *Derrotas alternativas: Now/here*, Mataró, en Can Xalant. Septiembre-octubre, 2008.

---

## Judit Onsès

Arquitecta y licenciada en Bellas Artes. Le interesan las vías de experimentación entre el territorio, la imagen, la investigación y la educación. Actualmente cursa el máster en Artes Visuales y Educación: un Enfoque Construcccionista en la Universidad de Barcelona.

## EL ENCUENTRO

---

### Aina Jordi

«"Unos con otros": ni "unos" ni "otros" son los primeros, sino sólo el "con" por el que hay "unos" y "otros". El "con" es una determinación fundamental del ser. La existencia es esencialmente coexistencia. No sólo coexistencia de "nosotros" (los hombres), sino de todos los entes (es necesario todo para hacer un mundo)».<sup>1</sup>

Jean-Luc Nancy, uno de los filósofos más influyentes de la Francia actual, plantea la existencia del uno con el otro, uno mismo no existe sin el otro. Entendemos nuestra existencia a partir de la realidad en que vivimos. Esta realidad no es otra que las experiencias y éstas no son más que interacciones con el mundo, un contenedor de seres inertes y seres vivos. Por tanto, existimos porque nos relacionamos con nuestro entorno. Existimos porque compartimos experiencias con otros seres. Somos también porque el otro es. Existimos con el otro, coexistimos por el otro.

El origen etimológico del Otro viene del latín *alter* e implica la diferencia entre dos entes; también tiene que ver con el griego *allos*, que se diferencia de *alius*, diferente. De *alius* llegamos a *alienus*, alienígena. El Otro, considerado siempre como algo diferente, alude a otro individuo más que a uno mismo.

Más de la mitad de la población actual vive en ciudades, y la tendencia es que, en un futuro no tan lejano, el 80% de la población mundial vivirá en entornos urbanos; por tanto, es donde se producen más interacciones entre individuos. Es donde personas de todo el mundo, de cualquier cultural e idioma, comparten tiempo y espacio. La necesidad del «no-sotros», planteada por Nancy, nos inicia en la búsqueda de un grupo de semejantes, que no iguales. Los otros existen en grupos. Luego, el uno intenta existir entre otros con ciertas características parecidas, e incluso los barrios de las ciudades quedan definidos por ellos. Pero aunque la sectorización de la ciudad (división del espacio urbano en diferentes barrios o áreas según su uso y características) es bastante evidente, el espacio es compartido, se producen interrelaciones, buscadas o casuales. La ciudad es el escenario para la relación, el recipiente donde se produce la amalgama, el decorado donde se desarrolla la escena, el paisaje creado por los hombres para la convivencia de personas diferentes.

Si lo interesante es que personas diferentes cohabiten y se interrelacionen, debemos fijarnos en los recipientes urbanos donde se pueden llegar a producir estas relaciones. Los recipientes serán los escenarios, una plaza, una calle, la escalera de vecinos... los lugares donde se pueden cruzar extraños. Allí es donde el intercambio de ideas y culturas se puede llevar a cabo. La arquitectura y el urbanismo de estos lugares puede marcar una diferencia muy clara entre una escena y otra, entre un intercambio cultural o una simple mirada.

Podemos enlazar lo que se ha expuesto anteriormente con otra de las ideas de Nancy. «Ser con o exponerse los unos a los otros, los unos por los otros: nada que ver con una Sociedad del espectáculo, pero tampoco nada que ver con una exponible autenticidad». <sup>2</sup> Me parece importante recalcar el concepto de «Sociedad del Espectáculo», <sup>3</sup> atribuido a Debord, para poder hacer referencia a la sociedad urbana actual que defino como el conjunto de grupos de Otros que viven atrapados en el sistema. Un sistema donde prevalece el individualismo, y donde ser el número uno se convierte en el objetivo de cualquier Otro. El sistema, que dirige y organiza la vida de los seres humanos, es un sistema económico que tiene en cuenta las necesidades reales de las personas. Luego, las ciudades, reflejos de la sociedad, contenedores de actividad, se mueven a un ritmo frenético, el ritmo del sistema, que no el de las personas. Nos encontramos delante de un escenario creado por el consumismo: el ejemplo más recurrente es el del vehículo motorizado, que se convierte en indispensable y que dispone de la mayor parte del espacio público de las áreas urbanizadas; el sistema te crea necesidades que ya no es que ayuden a desarrollarse como persona, sino que incluso el ser humano y su necesidad intrínseca de relacionarse pueden llegar a colapsarse. Entiendo el sistema como el regulador de las escenas de la sociedad, una sociedad basada en un espectáculo comercial que se repite alrededor del mundo, el sistema como creador de copias de paisajes.

Para mí, el Otro significa distancia, distancia que se traduce en muros dispuestos por una sociedad conformista. La realidad se convierte en un ir y venir de gente, esclavos del sistema; si no perteneces, estás excluido. La conciencia social, para saber cómo vive el otro, para poder simpatizar o compartir, o discutir, o simplemente convivir, sólo puede realizarse mediante la relación. Abrir los ojos, observar, escuchar y proponer. El Otro no puede ser más un extraño, la soledad debe ser una opción, no una obligación. La ausencia de relaciones pueden llevar a la locura, como también la ausencia de espacio público, y esta locura puede acabar en problemas psicológicos como la ansiedad o la desmoralización. La realidad en que vivimos es globalizada, los paisajes urbanos son copias los unos de los otros, paisajes que niegan la relación, que niegan la misma identidad territorial, que niegan a uno mismo.

El capitalismo, llamémosle por su nombre, desde mi punto de vista, corta las alas a la humanidad. La sociedad se ve favorecida por la globalización con la consiguiente pérdida de la propia identidad. Luego, respecto a eso, aparece una fractura social, entre aquellos que deciden defender su cultura, su identidad, su ciudad y, por otro lado, los que se conforman; aparece una tensión entre la localidad y la globalidad. El indiferentismo espacial es buscado por el sistema, ya que es más fácil controlar los ignorantes que los críticos; por tanto, desde bien pequeños, se nos educa sin ese espíritu, cosa que nos aboca a la resignación.

Como ya sabemos, vivimos en un mundo globalizado donde absolutamente todo excepto el aire está mercantilizado. Incluso el paisaje se ve inmerso en el mundo comercial gracias al turismo. Las ciudades-marca compiten por turistas: el ineludible objetivo de la globalización es la expansión de los mercados dejando de lado las fronteras buscando la máxima actividad, el mayor beneficio, el mayor movimiento, los mayores flujos de dinero, bienes y, por supuesto, personas que engrasan esta maquinaria. El turismo, entendido como el movimiento de personas con el objetivo de conocer otro lugar diferente al suyo, permite el contacto entre diferentes Otros. Culturas opuestas y semejantes pero diferentes que intentan cohabitar temporalmente; la local es la visitada y, en consecuencia, la buscada y la adorada. Pero yo me pregunto qué pasa cuando esta cultura local queda relegada a un segundo plano y la mercantilización del lugar acaba desembocando en un turismo de masas que algunos llamamos el turismo de las tres (o cinco) eses —sun, sand and sea (sexo y sangría)—. Escojo un ejemplo, que por mi corta experiencia creo que refleja una cruda relación entre Otros que no se ha sabido gestionar de manera correcta y que ha creado un caos arquitectónico que no consigo entender, como es el paradigma mallorquín.

La gran paradoja que quiero comentar empieza por entender el turismo como la mercantilización del paisaje; los turistas se interesan por el lugar después de haber visto una imagen. Hablamos de lugares donde el objetivo es el consumo de la fotografía. Pero este gran paradigma ha llevado a la destrucción del paisaje vendido e incluso se ha llegado a poner un nombre a este fenómeno, *balearización*. No es el único en el mundo, desgraciadamente; una isla como la de Mallorca, con gran tradición y belleza, guarda pequeños accidentes provocados por el *boom* turístico de los años cincuenta y la corrupción. Escribo desde la reducida experiencia de una estudiante de arquitectura que nació en uno de estos «accidentes», *s'Arenal*. Este lugar, situado en la bahía de Palma, se resolvió con casitas de veraneo con el pinar que llegaba hasta la arena. Ahora, el escenario dispuesto es un *skyline* sin sentido donde edificios de más de diez plantas apuntan con sus medianeras al mar. Desde un principio, se creó un escenario que se podría describir como una burbuja donde la playa con palmeras, las fiestas y el alcohol son el reclamo del verano. En invierno la situación cambia drásticamente a un escenario vacío, con alguna persona moradora del lugar, mirando las olas desde la arena.

Ante esta realidad, el lugar ha ido perdiendo identidad hasta el punto de que el *s'arenaler* se siente un extraño en su casa. Como dice Jean-Luc Nancy, para definir un transplante de corazón, «el intruso es el extranjero que no es esperado y que no es acogido y que uno no querría rehusar». Una vez más, las palabras del filósofo definen el turista que viaja a esta zona donde la carencia de identidad creada por la mala marquetización, por la mala aplicación del sistema, da miedo. El paisaje vendido en la fotografía y la cultura acaban olvidadas; al Otro extranjero se le dan todas las facilidades que desee pero el Otro local no puede ni pedir una cerveza en su idioma. El Otro se convierte en un intruso, tanto para el local que ve intrusos en su tierra, como para el turista que ve intrusos locales que no entiende, cosa que impide así que se establezca la relación inherente a nuestra condición de ser humano y deshumaniza el espacio y aquellos que se encuentran en él.

No es necesario ir hasta esta isla para poder observar la deshumanización de lo que es público y cómo el capitalismo regula esta tendencia. No creo que al lector le cueste recordar alguna imagen de algún banco individual situado en alguna plaza de su ciudad. Si nuestra propia existencia existe en relación entre Otros, creemos lugares donde esto pueda

pasar. Veo indispensable un urbanismo pensado y dedicado a las personas, a sus necesidades, y ¿cuál es la necesidad primaria sino existir? Cohabitemos, luchemos por existir, por la cultura, porque nuestro pequeño mundo no se nos haga una montaña y nos demos cuenta de que vivimos en una sierra infinita de culturas y miradas de las que nos podemos aprovechar; que nos den la opción de la relación, por favor.

«El no ser capaz de decir "nosotros" es lo que derrumba cada "yo", ya sea individual o colectivo. El querer decir nosotros no es, en absoluto, sentimental, no en el contexto familiar o de comunidad. Es la existencia misma reclamando su condición: la coexistencia.»<sup>4</sup>

## Referencias

---

1 NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

2 NANCY, J. *Op. cit.*

3 DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

4 NANCY, J. *Op. cit.*

## BIBLIOGRAFÍA

NOGUÉ, Joan. «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales». En: *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Observatori del Paisatge y Universitat Pompeu Fabra, 2011.

MUÑOZ, Francesc. *Urbanización, paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

PICORNELL, Climent. «El paisatge del ciment, cales i turisme a les Illes Balears». *Revista Mètode*, 74, p. 79-85, Valencia, 2012.

## IMÁGENES

[1] Autor: Vicenç M. Rosselló. *Cala d'Or*. Mallorca, 2012.

[2] Fuente: Jaume Llinàs. *S'Arenal*. Mallorca, años sesenta.

[3] Fuente: Jaume Llinàs. *S'Arenal*. Mallorca, 2005.

---

## Aina Jordi

Nacida el 1989 en s'Arenal de Lluçmajor y criada en el mismo barrio en la isla de Mallorca. En 2007 se muda a Barcelona para iniciar sus estudios de Arquitectura en la ETSAV (UPC). Actualmente, está completando su formación haciendo un intercambio en la UFRGS en Porto Alegre, Brasil, donde también es becaria en el despacho *D+A Arquitectura*.

## LA URBANIDAD DESENRAIZADA

---

### Laura Company

El veredicto es claro: vivimos en ciudades amnésicas. La hegemonía de un urbanismo y de una arquitectura huérfanas de la conciencia del tiempo conforman a nuestro alrededor un escenario de urbanidad anónima, desmemoriada, que en el momento mismo de nacer reniega de sus orígenes. La voluntad del poder sobre la ciudad pretende transformarla como si, a cada paso, se pudiese comenzar a escribir un nuevo futuro desde cero, olvidando los traumas del pasado. Tener presente la historia, sobre todo cuando ésta tiene aspectos oscuros, no interesa cuando lo que se busca es una impecable ciudad concebida como divisa de cambio comercial. Tampoco interesa cuando se quieren esconder responsabilidades. La memoria latente de la ciudad, sin embargo, no puede ser borrada. Cada transformación no es un nuevo inicio radical, sino un capítulo más en un palimpsesto que se ha ido construyendo a lo largo de los años.

A pesar de los intentos de condenarla al olvido, la memoria colectiva permanece latente en nuestras calles. Está escrita en la propia condición de existencia del espacio urbano. Lo único necesario es que nos demos cuenta de su capacidad

para reconocerla y valorarla. Nuestras ciudades conforman un paisaje urbano que es el escenario cotidiano de nuestras vidas. No podemos infrautilizarlo y dejarlo caer en manos interesadas en sí mismas. Es nuestro derecho y deber, como ciudadanos y como creadores, reivindicarlo y darle voz, y reclamar la memoria abandonada de los espacios perdidos.

La recuperación de los espacios de memoria es necesaria para construir un presente consciente. Para poder llegar a esta recuperación es necesario entender que, en el fondo, recuperar un espacio de memoria es hacer una acción política. Una política entendida en su sentido original, *politikós*: el de la gestión de aquello que pertenece a los ciudadanos. Es necesario destacar dos ámbitos de la memoria que conforman nuestro imaginario colectivo y que, por intereses y razones diferentes, a menudo son dejados atrás por el urbanismo oficial: la memoria trágica y la memoria cotidiana.

La memoria de la tragedia está conformada por aquellos episodios históricos que, irremediablemente, dejan marca en el alma de la ciudad, una marca grabada muchas veces con sangre y fuego. Esta memoria, generalmente, nos habla de la lucha por la libertad de aquellos que han vivido antes que nosotros. Nos dieron su vida para un futuro mejor. Un futuro que ahora, en la mayoría de casos, les da la espalda. Desgraciadamente, el control de aquello sensible a ser recordado radica en manos de los que lo quieren dominar según su voluntad, que exaltan determinadas memorias y dejan que otros, con el paso del tiempo y bajo capas de discursos políticos, permanezcan olvidadas.

Vivimos en un Estado excepcionalmente especialista a la hora de borrar determinados traumas mientras recuerda otros. La sombra de la Guerra Civil se ha intentado eliminar y desenfocar a lo largo de años de dictadura y transiciones fragmentadas. El intento ha sido fallido: a pesar de la amnesia que caracteriza los discursos oficiales, la memoria de la Guerra Civil y de lo que significó se mantiene viva, no sólo en aquellos que la vivieron, sino en las generaciones de los que les hemos sucedido.

La situación es muy diferente en países como Polonia, donde el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial es un aprendizaje imprescindible para la construcción del presente. La memoria y la conmemoración de aquel pasado trágico son piezas imprescindibles en la concepción del territorio y de las ciudades. Museos, espacios de memoria reconocidos en la red urbana y actos culturales conforman un escenario de recuerdo pedagógico y terapéutico, puntal de una sociedad consciente de su pasado.

El otro ámbito de la memoria colectiva es la cotidianidad. Ésta es la memoria del barrio, de aquellos que viven en él, de sus costumbres. Se trata de una memoria trazada por los vínculos sociales y por la manera de vivir. Estas huellas del día a día, sin embargo, a menudo son sepultadas bajo transformaciones radicales, que olvidan que deben estar al servicio y no a la contra de la esencia de lo urbano: la vida, las emociones, las experiencias.

Esta memoria, vital pero frágil, a menudo cae en las manos de los nuevos modelos de ciudad, que desprestigian todo aquello que es íntimo y doméstico en beneficio de lo que es expuesto y publicitario. Nuevos modelos que optan por ciudades escaparate, que actúan como reclamo territorial y, muchas veces, internacional. Nuevos modelos que pretenden deslumbrar para convertirse en polos económicos y turísticos, motores de un sistema voraz e insaciable. Nuevos modelos, sin embargo, que olvidan permanecer fieles a aquello que es más básico: la ciudad que pertenece a los ciudadanos.

Una situación ejemplar de este urbanismo demoleedor se ha ido repitiendo en Barcelona a lo largo de los años: la aniquilación de las huellas del barraquismo. A lo largo del siglo XX, parte de las olas migratorias que llegaban a la ciudad,

atraídas por la oferta de trabajo de grandes proyectos de transformación como la Exposición Internacional de 1929, se instalaban en asentamientos informales de barracas en diversos puntos de la ciudad. Ésta, sin embargo, era una realidad incómoda que la ciudad tenía que esconder ante las grandes oportunidades publicitarias. Así, en el mismo 1929 se derrumbaron las barracas próximas a la Exposición y se trasladaron sus habitantes a la Casas Baratas de Bon Pastor. La actuación final y definitiva, después de diversos movimientos de ajedrez, llegó a finales de los años ochenta, con la llegada de los Juegos Olímpicos. Quienes aún vivían en barracas fueron realojados, sus barrios derrumbados y cualquier rastro capaz de demostrar la miseria que había permitido la ciudad, borrado.

Un caso paradigmático que nos conecta con los dos ámbitos de la memoria colectiva mencionados es el Camp de la Bota, a medio camino entre los términos municipales de Barcelona y Sant Adrià de Besòs. Aquella franja de terreno cerca del mar que, durante gran parte del siglo XX, acogió dos barrios de barracas, el Pequín y el Parapet, disueltos con la llegada de los Juegos Olímpicos a Barcelona. Aquella misma tierra donde 1.717 republicanos fueron fusilados por la dictadura franquista entre el 1939 y el 1952, acusados en juicios sin ninguna garantía democrática. ¿En qué se ha convertido hoy en día este escenario de tragedia y miserias? En el flamante Port Fòrum, muestra del urbanismo más anónimo y destructor, capaz de alzar la cabeza con arrogancia en un entorno urbano donde cada nuevo edificio es un epicentro de sí mismo.

A lo largo de los últimos años, el arte ha demostrado tener la capacidad de trabajar y reivindicar estas heridas del pasado que la arquitectura ha dejado de lado. A través de las artes visuales, los artistas han establecido una nueva manera, social y política, de concebir el arte. A veces, estando al lado de procesos de investigación, como la exhumación de fosas comunes; otras, dando voz a los testimonios anónimos y elevándolos a la esfera pública; y, en ocasiones, reivindicando traumas abiertos que el poder ha querido olvidar a lo largo del tiempo.

Este camino nos lleva a la obra de Francesc Abad sobre el Camp de la Bota, bajo el metafórico nombre «El Parapet. Diagonal núm.1», en referencia al fatídico muro que ya no existe. Con una actitud reivindicativa en respuesta a la traición que supone la construcción del Port Fòrum en el año 2004, Abad hace una búsqueda profunda alrededor de aquellos que allí fueron fusilados durante la posguerra. A través de fotografías antiguas, documentos personales y testimonios de sus descendientes, el proyecto traza una constelación colectiva de memorias personales, que da luz a cada una de las personas que el hormigón acabado de verter había vuelto a silenciar.

Otra situación en la que el arte ha conseguido demostrar la sensibilidad de la que el urbanismo oficial acostumbra a carecer es el caso de la Colònia Castells. Esta colonia industrial, situada en el barrio de Les Corts, fue una de las promociones unitarias de vivienda obrera de promoción privada más remarcables de los años veinte en Barcelona. Sobreviviendo a lo largo del siglo como ejemplo de vida comunitaria y rastro de una época de la ciudad que a menudo se quiere sepultar, el Ayuntamiento condenó la Colònia a una degradación continuada desde que la incluyó como zona verde en el Pla General Metropolità de 1976. Después de años intentando arrancar proyectos de renovación de la zona en contra de la voluntad del barrio, se ha emprendido un agresivo proyecto de derribo y desalojo progresivo de los vecinos, que han vivido durante años en un forzado estado de espera permanente. Una destrucción identitaria que ha llevado a la nada, porque los proyectos para el futuro del barrio no se deciden a salir a la luz. Uno de los trazos de la memoria colectiva de la Colònia Castells que ha sobrevivido es el proyecto que el artista José Jurado realizó en el año 2007. Cada una de las familias que esperaban su desalojo, utilizando una cámara de un solo uso que el artista les había facilitado, fotografiaron durante cinco meses los recuerdos de las casas y de las calles que los habían visto crecer. De esta manera, se construyó un archivo con más de 300 imágenes, única huella permanente de las acciones cotidianas que conformaban el paisaje urbano de la Colònia.

Por otro lado, recientemente empieza a tomar fuerza una nueva manera de hacer urbanismo y arquitectura que intenta rescatar la ciudadanía latente. Son arquitecturas participativas y colectivas, que parten de estructuras de trabajo interdisciplinarias y del diálogo directo con el ciudadano. Se trata de nuevas maneras de concebir la arquitectura y el urbanismo, desde un punto de vista socialmente responsable, que dan lugar a la inclusión de la memoria local y la cotidianidad en la transformación de la ciudad.

Un caso actual que muestra la fuerza extraordinaria de abajo hacia arriba o, dicho de otra forma, del urbanismo *bottom-up*, es la recuperación del recinto industrial Can Batlló, en el barcelonés barrio de Sants. En plena burbuja inmobiliaria, el Ayuntamiento puso el futuro del recinto, que tenía que ser destinado a equipamientos municipales, en manos del sector privado. Can Batlló fue víctima de la especulación, sólo parada por la crisis económica, que dejó el recinto patrimonial sin ningún uso hasta que en 2011, después de años de reivindicaciones, los vecinos del barrio ocuparon el Bloc Onze. Desde entonces, ha arrancado un proceso imparable de autogestión y, sobre todo, de rehabilitación del espacio por parte de los propios vecinos del barrio, que viven, proyectan y trabajan con sus propias manos un nuevo espacio colectivo para su ciudad, asesorados y acompañados por el grupo de jóvenes arquitectos LaCol.

No es el único caso de reivindicación urbana y construcción social que hemos visto despertar durante los últimos años. Otro ejemplo es el proyecto de regeneración urbana integral y participativa llevado a cabo por los vecinos con la implicación del colectivo Paisaje Transversal en el barrio Virgen de Begoña de Madrid, uno de los polígonos que conforman la periferia de la metrópolis y que durante mucho tiempo se ha visto amenazado por la obsolescencia, la exclusión y la falta de identidad colectiva. También son remarcables los procesos reivindicativos que han devenido con posterioridad al nuevo plan urbanístico para el barrio del Cabañal en Valencia, del que se ha solicitado la rehabilitación sin destruir su memoria. En estos procesos, tanto arquitectos como artistas pueden tomar parte, ya sea asesorando, acompañando o bien participando de la acción directa como un vecino más del barrio. Es necesario, pues, seguir experimentando nuevas estrategias para rehabilitar una ciudad que muchas veces nos ha sido robada.

A pesar de los nuevos caminos que empiezan a abrirse, el discurso hegemónico actual que domina la arquitectura y el urbanismo aún insiste en estrategias arrogantes, que los aísla de la sociedad a la que deberían servir. Se basan en sistemas tradicionales, pasando de una fase a la siguiente, nutriéndose exclusivamente de ellas mismas, como si se tratase de compartimentos estancos. Se trata de arquitecturas formales, basadas en la composición e imitación de unas formas estéticamente reconocibles. Quizá ya ha llegado la hora de abandonar esta concepción clásica de la arquitectura para adentrarse en posibles vías no formales, experimentando nuevos caminos informales con infinidad de posibilidades.

Es necesario conseguir un cambio radical de paradigma: para avanzar hacia una sociedad más ética y socialmente responsable; no podemos continuar construyendo nuestro entorno de manera impulsiva y hermética. Se deben encontrar nuevos discursos arquitectónicos que puedan trazar vínculos con el imaginario colectivo de nuestra sociedad. Es necesario establecer un nuevo rol para el arquitecto que acepte asumir su responsabilidad política en la creación del espacio urbano y físico que nos rodea. Explorando estos nuevos caminos para la construcción de un entorno físico más humano e inclusivo nos damos cuenta de que los límites entre las disciplinas se confunden y aparece una fusión enriquecedora entre ellas. Se trata de buscar nuevas maneras de aproximarnos a la realidad, de una manera interdisciplinaria y abierta, para ser capaces de crear y construir desde una dimensión socializante. Estos nuevos métodos de trabajo se deben mover a través de diversos campos, del diseño arquitectónico a la práctica artística, entre muchos otros ámbitos. En definitiva, deben ser como nuestras vidas: combinaciones infinitas de todo aquello que somos y que define nuestra condición humana.

En la lucha por establecer nuevas maneras de concebir nuestro entorno urbano, la memoria puede ser una herramienta con un gran potencial para la transformación de nuestro presente, que nos puede guiar hacia una arquitectura que ya no sólo hable de función o de estética, sino de emoción. La emoción de una ciudad intensamente vivida y consciente de sí misma. La emoción de una ciudad capaz de transmitir su propio latido. La emoción que nos habla de la narrativa humana del imaginario colectivo latente. Solamente una ciudad consciente de su memoria devendrá una ciudad con alma. Despertando este alma, recuperaremos la fuerza y la emoción para alcanzar nuevos y viejos sueños revolucionarios.

## Referencias

---

### BIBLIOGRAFÍA

- «Barraques. La ciutat informal». Exposición organizada y coordinada por el Museu d'Història de Barcelona, 2008.
- ABAD, Francesc. *Camp de la Bota*. [En línea]. <http://www.francescabad.com/campdelabota> [Consulta: 11 de octubre de 2013].
- CARNICER, Alonso y GRIMAL, Sara. «Barraques, la ciutat oblidada». Producción de Televisió de Catalunya para el programa *Sense Ficció*, 2009.
- CORBALÁN Gil, Joan. *Justícia, no venjança. Els executats pel franquisme a Barcelona (1939-1952)*. Valls: Cossetània Edicions, 2008.
- DALMAU TORIVÀ, Marc. «La colònia Castells: un barri al corredor de la mort». *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 15, 2010. [En línea]. [http://www.antropologia.cat/files/Quaderns\\_151\\_07.pdf](http://www.antropologia.cat/files/Quaderns_151_07.pdf) [Consulta: 20 de febrero de 2014].
- DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2007.
- ESCOBEDO, Ernesto. «Francesc Abad: en torno al proyecto "El Camp de la Bota"». En: *Situaciones*, 1, 25 de noviembre de 2012. [En línea]. <http://situaciones.info/revista/francesc-abad-en-torno-al-proyecto-el-camp-de-la-bota/> [Consulta: 8 de septiembre de 2013].
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.
- JURADO, José. *Projecte Colònia Castells*. [En línea]. <http://www.josejurado.com/> [Consulta: 20 de febrero de 2014].
- La Col i Panòptica. *Com un gegant invisible. Can Batlló i les ciutats imaginàries*. Producción de La Col i Panòptica (Autoedición en DVD). 2012.
- OYÓN BAÑALES, José Luis. «La conservación de la vivienda popular en las periferias urbanas. El caso de Barcelona y la Colonia Castells». En: *Scripta Nova*, 21, 15 de mayo de 1998. [En línea]. <http://www.ub.edu/geocrit/sn-21.htm> [Consulta: 19 de febrero de 2014].
- Paisaje Transversal. [En línea]. <http://www.paisajetransversal.com/2012/08/p-vdb-regeneracion-integral.html> [Consulta: 21 de febrero de 2014].
- Salvem el Cabanyal. [En línea]. <http://www.cabanyal.com/nou/manifest-de-la-plataforma-salvem-el-cabanyal/> [Consulta: 19 de febrero de 2014].
- Salvem la Colònia Castells. [En línea]. <http://salvemlacolonia.blogspot.com.es/> [Consulta: 21 de febrero de 2014].
- Vecinos de Begoña (VdB). [En línea]. <http://vdebegona.wordpress.com/> [Consulta: 21 de febrero de 2014].

### IMÁGENES

- [1] Barracas del Camp de la Bota. Vista aérea desde el Besòs mirando hacia Montjuïc. 1960. Fuente: Arxiu Històric del Poble Nou.
- [2] Miguel y Loli, *Projecte Colònia Castells*, José Jurado, Barcelona, 2007.
- [3] Francesc Morera, *Projecte Colònia Castells*, José Jurado, Barcelona, 2007.
- Imágenes 2 y 3 cedidas por el artista José Jurado Gómez y hechas por los residentes de la Colònia Castells (Les Corts) para el proyecto *Projecte Colònia Castells*, Barcelona, 2007.
- [4] Paisaje Transversal *Projecto VdB*. Virgen de Begoña, Madrid 2013. Fuente: Cortesía del colectivo.
- [5] Paisaje Transversal *Projecto VdB*. Virgen de Begoña, Madrid 2013. Fuente: Cortesía del colectivo.

---

### Laura Company

Hace el proyecto final de carrera en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. En los últimos años se ha especializado en museografía y en investigación sobre la recuperación de los espacios de memoria de la Guerra Civil.

## DO IT YOURSELF

---

### Borja Fermoselle + Nora Arias

«Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes [...]. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las



turberas, las landes y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente». *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Gilles Clément.

Nos encontramos discutiendo si llamarlo espacio público o calle; cuestionándonos qué podemos hacer que no esté legalmente penado y que sea algo más que el simple hecho de pasar de largo. Nos encontramos explorando la alegoría como nuevo universo de libertad y dignidad profesional. Nos encontramos experimentando los límites de nuestra propia iniciativa para emprender cualquier tipo de actividad o para formalizar líneas de acción y pensamiento. Y así, en definitiva, nos encontramos buscando nuevos espacios de libertad que aporten rumbo y legitimidad al actual cambio de paradigma. Reflexionaremos aquí sobre esta investigación, nos plantearemos cuál es este momento primero en el que aparece la grieta que provoca esa imperiosa necesidad de frenar, reflexionar y accionar.

En este intento de comenzar/aprender a manifestarnos en el mundo, vivimos una cierta iniciación personal y profesional. Como si del epicentro de una tormenta se tratase, salimos de nuestra burbuja con la intención de encontrar estos fragmentos de espacio y tiempo donde se produce la interacción con el medio, territorio de vida política y social. El primer intercambio que hacemos con este entorno más cercano ya nos indica que cada acción está clasificada y enumerada, todo recibe un nombre y unas pautas. La norma es, pues, código regulador incondicional de este espacio social, nuestro entorno construido, hecho que reduce y estrangula nuestras posibilidades de espontaneidad e improvisación conscientes, signos propios de aquello que está vivo, en cambio y movimiento.

¿Cómo promover un cambio, pues? Tanto el arte como la arquitectura han encontrado en la Academia el lugar desde donde dirigir, juzgar y normalizar el devenir de ambas disciplinas, con las luchas y conflictos que esto supone. Así, el actual entorno académico se ha acostumbrado a abrazar este mundo de tradiciones, de maestros y aprendices, en el que difícilmente se ofrece un espacio de autocrítica e independencia profesional. En definitiva, y abusando de las generalizaciones, nos sentimos en un entorno en el que la norma académica es al mismo tiempo soborno y solución para hacer de nuestro aprendizaje una doctrina relajada.

Así, un academicismo normativizado e impuesto y una administración poderosa e impune se convierten en una patología de nuestro comportamiento colectivo al mismo tiempo que en una oportunidad para buscar, recordar y reafirmar los espacios de libertad y creación. Por eso, los espacios intersticiales e indefinidos se presentan como un universo de posibilidades legales, creativas, identitarias, culturales, políticas. Y es en este marco que ha aparecido una multiplicidad de colectivos, iniciativas y proyectos de todo tipo, que exploran y utilizan todas estas posibilidades como herramientas del ejercicio profesional. Las nuevas tecnologías, el código abierto, el procomún, las metodologías colaborativas, el *crowdfunding*, se utilizan como nuevas formas de reivindicar nuestra presencia en la efervescencia cultural y política de nuestra colectividad.

Con todo, reivindicamos este momento previo, este espacio aparte en el que nuestra práctica y ética profesional nacen de un espacio sin luz ni ruido. Es aquí donde los campos de trabajo que tratamos en esta ocasión, el de las artes y la arquitectura, han cristalizado en este espacio de indefinición y expresividad en diferentes momentos históricos, que ahora nos parecen paralelos en muchos aspectos.

A partir de los años cincuenta, las disciplinas del arte y de la arquitectura vivieron unas experiencias que tenían como fundamento la manifestación al mundo, la investigación de aquello más genuino y transferible: la praxis. Recordamos la pieza *4'33"* del artista John Cage (1952), en que en disposición de tocar el piano, cierra la caja del instrumento para

poner en marcha su reloj. De esta forma, el espectador se convierte en el generador de sonido y, por tanto, de la música, es decir, que se identifica vida y arte en un mismo movimiento y ritmo. Ya en los años sesenta y setenta se conforma Fluxus, grupo internacional de artistas que criticaba el mercantilismo del arte y la construcción de falsas barreras entre artista y ciudadano, y que trasladaba la crítica a la acción y sobre todo al tiempo, con creaciones artísticas pasajeras y proclamas antiarte: «Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all people, not only critics, dilettantes and professionals» (p 50, 2002). Paralelamente, en Francia, la Internacional Situacionista hacía naufragar el urbanismo convencional en sus travesías aleatorias por la ciudad, y experimentaba una nueva vivencia del mundo urbano. Es necesario recordar que también fomentó el debate sobre los derechos de autor, y fue uno de los primeros movimientos artísticos en promover la libre circulación de material cultural y artístico con fines no comerciales, debate que hoy en día continúa abierto en primera línea.

El mundo de la información y los sistemas *mass media* también supone otro imaginario colectivo en el que se generan numerosas grietas de expresión y oportunidad. Leemos en modo de manifiesto *Guerrilla Televisión* (1971), de Michael Shamberg y Raindance Corporation, que desde un activismo audiovisual luchaba contra el poder mediático de la televisión norte-americana de aquel momento. Siguiendo esta línea, el artista norte-americano Brian Springer se dedicó a buscar en las ondas radioeléctricas las emisiones íntegras de vídeos de televisión no editados ni publicados, de manera que cuestionaba así el discurso audiovisual y el espectáculo televisivo.<sup>1</sup> Gordon Matta-Clark apunta estos interrogantes al discurso urbanístico: coleccionó los recortes de Nueva York, y lo hizo comparando aquellos pequeños fragmentos de la ciudad que habían pasado desapercibidos a las parcelaciones del catastro. Convirtió en objeto artístico pequeñas superficies urbanas burocráticamente invisibles, cosa que dio una nueva lectura de la ciudad. Seguimos buscando espacios indefinidos, nuevas lecturas del mundo urbano, y saltamos al aquí y al ahora: en Italia, el grupo Stalker genera desde los años noventa nuevas dinámicas y formas de entender la práctica de la investigación urbana;<sup>2</sup> en Barcelona, SiteSize explora la metrópolis contemporánea desde una plataforma colaborativa fundada en 2002. Dentro de esta línea de relectura del paisaje y exploración cartográfica, Perejaume también ha practicado la caminada como acción estética y hecho artístico, poético, identitario, como muestra por ejemplo en *Siurell, gep de poeta* (2003), un paseo por el territorio en el que el mismo territorio suena a través del *siurell* que lleva el artista, que toma una posición de escucha y observación.

En definitiva, son múltiples y diversas las lecturas dentro del ámbito artístico que exploran nuevas estrategias de análisis y creación y que, al mismo tiempo, acercan la arquitectura a metodologías más críticas, sensibles y plurales. La arquitectura no se puede permitir no hacer partícipe de su desarrollo a la espontaneidad, la improvisación, aquello más cotidiano y anónimo, la interacción, las emociones; todas ellas herramientas para construir un entorno físico y simbólico cercano. Al final, ésta es su materia prima.

Y así llegamos a nuestra propia experiencia profesional. Re-Gen es un grupo multidisciplinario de técnicos responsable de la elaboración y ejecución del Plan de Intervención a los Solares Vacíos del Casco Histórico de Huesca, proyecto que empezó en marzo de 2012 y está actualmente en marcha, impulsado desde el Ayuntamiento de Huesca. En esta ocasión, nuestros espacios potenciales son los 23 solares vacíos que identificamos en en Casco Histórico intramuros de la ciudad (eso son más de 10.000 m<sup>2</sup> en una superficie total de 24 ha). El objetivo principal del proyecto es contribuir a la revitalización de la zona a partir de intervenciones puntuales de carácter temporal en los solares vacíos, mediante un proceso basado en la participación ciudadana y la mínima inversión.

El proyecto comienza con la realización del Plan de Intervención, que es un documento estructurado en tres bloques: el primero, un análisis técnico exhaustivo tanto de los solares como del Casco; el segundo, un proceso participativo

en el que se hizo una reflexión sobre el uso del espacio público en el barrio para poder identificar las necesidades y generar las propuestas de uso para los futuros espacios colectivos; y el tercero, un manual que cruza ambas líneas de trabajo y genera la metodología para asignar los usos a los solares, de acuerdo con las posibilidades de intervención de cada espacio y las propuestas recibidas.

Después, la intervención física en cada espacio viene pautada por los mismos criterios: la participación ciudadana está presente desde el principio del proceso y se busca la comunicación y colaboración entre todos los agentes que hacen ciudad. Partimos de un contrato de cesión de uso de la propiedad al Ayuntamiento de Huesca. Después, hay una fase participativa de diseño del espacio, que empieza con una reflexión y acercamiento a los usos a implantar en los nuevos espacios (por ejemplo, talleres de juegos tradicionales), y acaba con un diseño colectivo tanto del espacio como del mobiliario a construir. La construcción se plantea con talleres pedagógicos abiertos, coordinados por el equipo técnico. Respecto a los recursos, éstos se consiguen gracias a una red de colaboraciones de empresas y entidades que aportan los recursos humanos y/o materiales que consideren a cambio de publicidad en el proyecto. De esta manera, no solamente se implementa la optimización de recursos y el factor ecológico en un sentido amplio de la palabra, sino también la participación real de todos los agentes implicados en un proyecto hecho desde y para la colectividad. Finalmente, el uso y mantenimiento de los espacios se hace desde la llamada Comisión Gestora, una plataforma formada por todos los agentes implicados (organismos públicos, entidades, iniciativas en marcha, asociación de vecinos, etc.) para garantizar una buena comunicación y una gestión responsable y repartida de los recursos, así como una manera ágil de llevar a cabo actividades propuestas desde todas partes.

Hasta ahora se han llevado a cabo tres intervenciones, y se han rehabilitado así tres espacios que incluyen los usos siguientes: descanso, actividades culturales, divulgación histórica de la ciudad, juegos tradiciones y zona ludicopedagógica para niños y niñas. El primer solar, Desengaño 38, se inauguró el 16 de marzo de 2013; y los dos siguientes, Quinto Sertorio 3 y 9, construidos simultáneamente, se inauguraron el 23 de noviembre del mismo año. Desde entonces, ha habido conciertos, fiestas de aniversario, el primer Festival de Cine Creative Commons en Huesca (HuesCC), mercado agroecológico, y todo un conjunto de actividades diversas. Poco a poco también se van solucionando los incidentes del día a día y se acumula experiencia para la gestión colectiva.

Sin embargo, no son tanto las actividades que se desarrollan dentro de los espacios como las que se generan a su alrededor las que nos gustaría destacar aquí. A raíz del trabajo realizado durante este tiempo, diversas entidades y asociaciones han desarrollado proyectos comunes al margen de los solares, ha aumentado el número de socios de la asociación de vecinos, en la que hay más encuentros y reuniones diversas, se ha identificado un aumento de la cohesión social y del sentimiento identitario de los habitantes y, ya para acabar, aquello casi imperceptible y fugaz, se acontecen una serie de códigos no pactados, cotidianos y muy discretos, que avistan que la reapropiación del espacio urbano puede ser una realidad.

## Referencias

---

- 1 Este discurso encuentra en Charlie Brooker un representante en la actualidad, responsable de las piezas audiovisuales *How TV ruined your life* (2011) y *Black Mirror* (2012), en las que analiza el impacto de los medios y la tecnología en el comportamiento humano.
- 2 Francesco Careri reivindica esta práctica en su publicación *Walkscapes, el andar como práctica estética* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002).

### BIBLIOGRAFÍA

- BAIGORRI, LAURA. *Video Digital de Creació*, FUOC, 2007.
- CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: GG, 2002.
- CLÉMENT, GILLES. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: GG mínima, 2007.

DI SIENA, Domenico. *Urbano Humano* [En línea: <http://urbanohumano.org>. Consulta: 11 d'octubre del 2013.]

Diversos autores, *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, MNCARS, 2002.

BAIGORRI Laura y CILLERUELO, Lourdes. «nET.aRT: Prácticas estéticas y políticas en la red». *Brumaria prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 6. Madrid : Asociación Cultural Brumaria, 2006.

Inter-Accions. *Metadologies Col·lectives per a Intervencions Urbanes* [En línea: <http://www.inter-accions.org>. Consulta: 11 d'octubre de 2013.]

MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.

MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark, 1943 – 1978*. Londres: Phaidon, 2003.

Taller contra la Violència Immobiliària i Urbanística. *El cielo está enladrillado. Entre el mobbing y la violencia inmobiliaria y urbanística*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006.

## IMÁGENES

[1] Visita al solar Quinto Sertorio 3 con la maqueta de diseño del espacio realizada durante el proceso participativo.

[2] Murales del solar Quinto Sertorio 9.

[3] Elementos construidos en Desengaño 38.

---

### Borja Fermoselle

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC) y licenciado en Bellas Artes (UB). Ha formado parte del grupo de investigación «Arquitectura y Antropología», dirigido por Marta Lorente, y miembro cofundador del colectivo 080k. Actualmente es codirector de Re-Gen.

### Nora Arias

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC), ha formado parte del grupo i+D «Arquitectura y Antropología» (ETSAB, UPC), dirigido por Marta Lorente, durante los años 2011 y 2012. Actualmente es codirectora Re-Gen, y *tercerpaisaje*.

---

## PROCESOS DE CÓDIGO ABIERTO

### Marta Carrasco + Sergi Selvas

¿Como compartir e innovar formas de producción estética, social y política? Esta pregunta ha sido uno de los desencadenantes a partir de los que se han cuestionado y valorado maneras experimentales de sociabilidad, de interacción social, de cooperativismo y de construcción de sentido fuera de las lógicas organizativas institucionales a través del aprendizaje colectivo que se ha llevado a cabo con Inter-Accions. Éste es el principio con el que se entiende la propuesta de Reinaldo Laddaga «ecologías culturales»,<sup>1</sup> experiencias estéticas que funcionan como caldo de cultivo de acciones que programan una manera de vivir basada en tareas colaborativas repartidas que se integran en un proyecto común más grande. Así, se plantean construcciones de sistemas de intercambio a una comunidad universitaria vinculada a la transformación cultural, social y política, compartiendo habilidades y herramientas con finalidades de aprendizaje y mejora en acciones de vocación instituyente. Es decir, se quiere conceptualizar un acercamiento práctico a las iniciativas o prácticas artísticas para apropiarse de lo que está disponible y utilizarlo de la mejor manera, a cambio de explicar y compartir estas mejoras.

La filosofía del código abierto es inherente en el trabajo colaborativo y en la organización en red a partir de la articulación de subgrupos que constituyen nuevos nodos de la cadena de producción. El desafío se encuentra en hacer funcionar los valores éticos que dinamizan las comunidades que están relacionadas con el proyecto. De esta manera se constituyen propuestas siempre abiertas de una política experimental de escala y objetivos mutables. Producciones que residen más en el hecho de crear espacios para la transferencia y mediación de conocimientos y habilidades, es decir en el *know-how*, el cómo hacer las cosas, más que en las cosas en sí mismas. En este sentido, se desarrollan las plataformas abiertas como un catálogo de proyectos y acciones, de habilidades y de prácticas, en las que lo importante no es un huerto colectivo o un dispositivo parte del mobiliario urbano, sino cómo se cultiva o se construye. El proyecto Transductores,<sup>2</sup> que se ha tenido como un referente para desarrollar Inter-Accions, representa este catálogo global,

visual, dinámico y siempre inacabado de proyectos que integran la filosofía del código abierto en sus esquemas organizativos y principios éticos. Javier Rodrigo y Antonio Collados han dirigido esta propuesta impulsada por el Centro José Guerrero de Granada y ideada desde Aulabierta, a través de la que se investigan y activan iniciativas articuladas desde las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos interdisciplinarios. Transductores es un atlas con tendencias archivísticas, nos atrevemos a decir también, de código abierto, y que quiere contribuir en el intercambio de procesos, abrir nuevas posibilidades a comunidades que proponen las bases de un escenario local que proporciona nuevas prácticas globales, y lo hace proponiendo una red que funcione como un constructor de espacios para la acción y la colaboración.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, ¿de qué hablamos cuando decimos *OpenSource* o código abierto? El concepto anglófono ha sido adaptado a partir de un sistema de desarrollo informático basado en el libre acceso al código fuente de un proyecto. A pesar de la traducción conceptual relacionada con la tecnología, el interés recae en la traducción literal de la palabra: recursos en abierto. Traducción más fidedigna a la idea a partir de la que reflexionamos en términos de prácticas sociales. Así hablamos de un proyecto en *OpenSource* cuando se sitúa en el espacio público juntamente con su código fuente, es decir, recursos, materiales o documentales, de manera que cualquier usuario puede probarlo a la búsqueda de errores o directamente ajustar su funcionamiento.

Este tipo de proyectos, en la descripción que hace Eric Raymond, tienden a iniciarse con el acto de un usuario o un pequeño grupo que resuelven volver a utilizar o a reescribir un programa o proyecto, al mismo tiempo que provocan la formación de otro círculo de individuos ocupados a examinarlo. Este segundo grupo trabaja en las que son, en efecto, sub tareas paralelas o independientes, y periódicamente se comunican con el grupo central a medida que van surgiendo errores que deben ser reparados. Esta interacción, sin embargo, sólo se puede producir en la medida en que haya un acceso común a los recursos. En el caso de los proyectos cerrados, estos roles siempre representarán a los mismos individuos, mientras que en proyectos abiertos, los usuarios pueden cambiar de rol continuamente, cosa que hace muy efectivo el desarrollo del proyecto.<sup>3</sup>

La transparencia, pues, es esencial para la comunicación de las partes, aunque a veces la estructura de que participen no sea plenamente descentralizada y existe una mínima parte restringida. Si tomamos el famoso caso de Linux (sistema operativo de código abierto completamente liberado y disponible), una parte de su sistema sigue siendo relativamente estable y de acceso limitado, con un punto focal alrededor del que aparecen y desaparecen una serie de subcomunidades. Es decir, existe una pequeña restricción necesaria para mantener otras partes del sistema abiertas y extensibles. Eso es así porque la innovación en los componentes del núcleo del sistema crece lentamente, de manera que se hace necesario preservar y asegurar la continua estabilidad del sistema. La evolución del sistema implica un doble movimiento de sedimentación y abertura: la estabilización de una parte del sistema, paralelamente al desarrollo y revisión continua de otros usuarios, sujeto siempre a las condiciones y restricciones suplementarias de una institución *copyleft*.<sup>4</sup>

El problema aquí es de coordinación entre la gran intensidad de participación y el mantenimiento de integración de las partes. La innovación constante del mismo sistema puede entrar en contradicción con su estabilidad. Gran parte de las estructuras sociales deben resolver la tensión derivada de la necesidad de innovar pero también de mantener la complejidad del sistema de control. Eso es común al conjunto de producciones de bienes culturales que Yochai Benkler llama «producción entre iguales basada en el dominio público»: proyectos en los que participan grupos de individuos que colaboran en proyectos de gran escala sin ser regulados por los mecanismos de coordinación que dominan cada una de

las dos grandes formas modernas de organización: los mercados y las empresas. «La producción basada en mercados o empresas confía en la propiedad o el contrato para asegurar el acceso a conjuntos ilimitados de agentes y recursos en la ejecución de proyectos específicos. [...] La producción entre iguales se basa en volver un conjunto no limitado de recursos disponibles para un conjunto no limitado de agentes, que pueden consagrarse a un conjunto no limitado de proyectos.»<sup>5</sup> O dicho de otra forma, los proyectos abiertos convierten la producción en aprendizaje colectivo e innovación permanente, lo cual rompe con estos rígidos contrastes entre la cooperación y la competición que significan los mercados y las empresas, y persiguen un desarrollo fuera de los imperativos económicos, legales, morales y políticos.

Otra diferencia respecto a una producción, podríamos decir académica y mercantil, es la de desenfatar la figura de la profesión: los individuos que ingresan en el circuito de producción no lo hacen necesariamente en calidad de expertos que dedican la mayor parte de su tiempo al proyecto, es decir, que en los proyectos abiertos hay mucha diversidad en los niveles de participación. Así, la condición para contribuir en estos proyectos es la de una práctica que no solamente se puede desplegar a partir de una demarcación disciplinaria. Estas propuestas, recordando a Foucault, ponen en juego la invención de una cultura que describe el fin de la sociedad disciplinaria, donde la gestión de aquello común ya no depende principalmente de modelos de colectivización disciplinar.<sup>6</sup> Con todo, si hablamos desde las políticas del saber en sociedades de dominio técnico, sí que podemos recordar un sistema de gobierno basado en comisiones *bottom-up*, formadas por expertos e interesados, es decir, comunidades interdisciplinarias que al mismo tiempo interactúan con usuarios o participantes del proyecto que no tienen necesariamente ninguna formación técnica. Un ejemplo de eso es Tower of Songs, un proyecto de arte colaborativo conducido por CityArts en Fatima Mansions, un barrio de Dublín, con quien diversos agentes sociales, vecinos, agentes culturales, arquitectos, artistas y músicos, trabajaron la ciudad permutable; se centraron en los derribos y realojos de los complejos residenciales de viviendas sociales. Tower Songs documenta actividades satélite desde 2004 hasta 2006 en Fatima, como talleres de música, escritura creativa, *performances* colectivas así como documentales y archivos de proceso de trabajo sobre la memoria del lugar, y evalúa los procesos de regeneración urbana y el papel de las artes en el trabajo indisciplinado y colaborativo de esta comunidad.

Como en Fatima, la forma de organización propia de las comunidades en proyectos abiertos no es simplemente aleatoria ni se ha desarrollado de manera espontánea, sino que su desarrollo se basa en un sistema complejo de relaciones sociales, valores, expectativas y procedimientos. Un proyecto así normalmente se origina por una proposición local, que tiende a emerger como la reescritura de un fragmento de dominio público para uso personal, que se prolonga en un medio social, que la confirman, y que puede estabilizarse en una ecología sociotécnica, estructurada a partir de un núcleo relativamente estable y una periferia cambiante, capaz de metabolizar rápidamente elementos del entorno que se despliegan para aumentar los recursos disponibles y disponerlos a escala global. Así, en la situación actual, el tratamiento desde la localidad en la resolución de conflictos a partir de proyectos abiertos inicia un camino hacia una estructura colectiva global formada por individuos locales, en situaciones locales concretas con problemáticas sociales que pueden ser el reflejo y la solución a otros conflictos también locales.<sup>7</sup> Es el caso de Corviale, un edificio de prácticamente un kilómetro de largo donde conviven hasta 6.000 personas, situado en la periferia de Roma. Construido entre el 1972 y el 1975, desde hace unos años se han podido desarrollar una serie de propuestas que, con la participación de sus habitantes, han reactivado la reflexión sobre la importancia y el impacto de una ideología sobre la planificación urbana y la vivienda pública que durante los años sesenta y setenta impregnaba las actividades de los intelectuales, los políticos y los tecnócratas, y que después se abandonó sin haber llegado a la gente para quien se había pensado. Este ejemplo local de Corviale, que bien podemos aplicar a un montón de casos similares por todo el planeta, sirve como un núcleo alrededor del que se han propuesto iniciativas que han generado debate, y éste se ha acabado integrando en la forma de convivencia del edificio.

Los procesos de gestión y empoderamiento<sup>8</sup> a través de las prácticas artísticas o culturales, como hemos visto, nos sirven como mecanismo a partir del que articular estrategias veladoras de cambios y transformaciones sociales y, por qué no, urbanísticas, que brotan de emergencias en espacios de conflicto. En el contexto actual en plena crisis de la construcción y posburbuja inmobiliaria, es fácil encontrar muchos edificios a medio construir. Estructuras de hormigón que han quedado como esqueletos testimonios de este escenario de falso progreso, que quién sabe si nunca más se completarán o si nunca superarán este estado de ruina latente. Delante de todo eso, y como ejemplo de acción directa delante de esa situación de emergencia, surge el proyecto Inceasis, que se constituye como una plataforma que quiere dar respuesta proponiendo estrategias de activación de estos edificios y de revitalización de territorios en desuso para convertirlos en nuevas estructuras productivas. Aparte de un observador donde colectivamente se pueden registrar los posibles recursos, es decir, estructuras susceptibles de transformación, se está conformando al mismo tiempo un Laboratorio I+D, donde se recopilan instrumentos y prototipos de diferentes autores o colectivos que responden a una metodología de construcción colectiva, y que se ponen a disposición de las comunidades de usuarios para que se puedan aplicar en diferentes contextos. En este sentido, Inceasis, como proyecto de código abierto en red, facilita el acceso a la información y al conocimiento, y hace pedagogía colectiva para posibilitar soluciones, sean temporales o perennes, para estos espacios.

Pero no solamente entendemos el código abierto desde este punto de vista de la acción directa, sino que también existe una correlación entre estos procesos y los de participación ciudadana. Durante estos últimos años, vemos cómo la administración muestra sus esfuerzos para incorporar este tipo de desarrollos en sus proyectos. Pero no nos engañemos, muchos aún son producto del maquillaje de esta falsa democracia participativa. Tal como afirma Itziar González, cuando el lápiz del técnico y del político no coincide con el dedo del vecino, las cosas se hacen más difíciles. A menudo, esta coincidencia es complicada, principalmente porque unos y otros no hablan en los mismos términos. Por eso no es suficiente facilitar el espacio para que estas interacciones tengan lugar, sino que es necesario facilitar las herramientas para que los tecnicismos, necesarios en la profesionalización de las propuestas, no acaben comportando el alejamiento de una parte de la ciudadanía que tiene cosas que decir, opiniones válidas y muy necesarias para la compleción y significación de los proyectos. Así pues, entendemos que el código abierto puede facilitar el empoderamiento, lo que posibilita un mayor acceso al conocimiento y a la información, así como a los instrumentos y herramientas necesarios para poder responder a esta interpelación entre vecino, técnico y político de una manera que el diálogo pueda crecer progresivamente. Es necesario trabajar para esto; no se trata sólo de pedir opiniones, ni tampoco que las iniciativas se sitúen unidireccionalmente de forma vertical, sea en sentido *top-down* o a la inversa, sino que mediante el código abierto pensemos en interrelaciones multirecíprocas, de manera que el conocimiento y la información provienen de los diferentes agentes se cruce, y así, con el tiempo, unos y otros incorporen y generen nuevas herramientas e informaciones que permitan un equilibrio en el diálogo y, por tanto, una facilitación en los procesos participativos que lleven a una transformación del contexto social y cultural.

Así pues, la emergencia es la casilla de salida en contextos sociales en conflicto, pero no una vía constante de canalización del trabajo colaborativo, que se tiene que ver superada por la negociación situada en el espacio del disenso donde deben sobresalir los vínculos específicos en las formas de producción de proyectos o prácticas, en las formas de visibilidad de éstas y en los modos de conceptualización de unas y otras. Las situaciones o iniciativas que avalan proyectos de código abierto responden por tanto a procesos que, surgidos de emergencias, mutan en acciones simples de aprendizaje e innovación que «las integran y analizan para transformarlas de aquello extremadamente improbable a aquello probable».<sup>9</sup>

## Referencias

---

- 1 LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- 2 COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, 2009.
- 3 RAYMOND, Eric. *The Cathedral and the Bazaar*. [En línea: <http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar>. Consulta: 30 de octubre de 2013].
- 4 *Copyleft* se conoce como un conjunto de licencias que pueden aplicarse a creaciones informáticas, artísticas, etc. Los defensores del *copyleft* consideran las leyes de derechos de autor (*copyright*) como una forma de restringir el derecho de hacer y distribuir copias de un trabajo. Una licencia *copyleft*, de hecho, utiliza la legislación propia de los derechos de autor para asegurar que cada persona que recibe una copia u obra derivada pueda utilizar, modificar, y también distribuir tanto el trabajo como sus versiones derivadas. Así, pues, en un sentido estrictamente no legal, el *copyleft* es el contrario del *copyright*.
- 5 BENKLER, Yochai. «La economía política del procomún». En: *Novática: Revista de la Asociación de Técnicos de Informática*, 163, 2003.
- 6 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- 7 MASSEY, Doreen. Conferencia en el CCCB «Espai, lloc i política en el moment actual». Junio de 2012.
- 8 LADDAGA, R. *Op. cit.*
- 9 LADDAGA, R. *Op. cit.*

## IMÁGENES

[1] Domènec. *Sostenere il palazzo dell'utopia*. Corviale, Roma, 2004. Fuente: Cortesía del autor.

---

### Marta Carrasco

Arquitecta y urbanista por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Máster de Investigación en Urbanismo por la Universitat Politècnica de Catalunya. Actualmente doctoranda e investigadora en el Departamento de Urbanismo de la escuela de arquitectura del Vallès (UJPC).

### Sergi Selvas

Artista y Técnico en Realización Multimedia y programador web, estudiante del Grado en Bellas Artes y colaborador en el Departament de Millora i Innovació Docent de la Universitat de Barcelona. Actualmente coordina junto con Marta Carrasco el estudio creativo Mixité, dedicado a proyectos transversales entre el arte, la arquitectura y el paisaje.

## LA UNIVERSIDAD PODRÍA SER DIFERENTE

---

### Aida Sánchez de Serdio

A lo largo de quince años de dedicación al trabajo académico en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona he tenido muchas oportunidades para preguntarme por el sentido de lo que estaba haciendo. Si durante unos años el profesorado universitario ha podido vivir (si quería) en la creencia de que la academia era un espacio de desarrollo personal, progreso profesional y eventual prestigio, ahora ya no hay coartadas detrás de las que esconderse: reducciones drásticas del presupuesto dedicado a las universidades y a la investigación en general, eliminación de personal docente y de administración vía «no renovaciones» de contrato, alumnado bandedo del estudio por el encarecimiento de matrículas y la desaparición de becas, equipos de gobierno cómplices del desmantelamiento de la universidad como servicio público, apatía o desesperación de la comunidad universitaria general (con la meritoria excepción de la minoría movilizada a pesar de todo)... Todo ello es suficiente evidencia de una transformación de la universidad que no anuncia nada bueno.

En este contexto, pues, es más importante que nunca la pregunta por el sentido de nuestro trabajo. A menudo (y tristemente para la universidad como institución) la respuesta viene por la vía de la relación con el alumnado. Cuando la investigación está cada vez más sometida al imperativo de la rentabilidad y al financiamiento externo, la docencia permanece como el único espacio donde la relación pedagógica aún puede desplegarse para dar cabida a aquello imprevisto, incierto o problemático. La responsabilidad en la formación de los estudiantes es quizá la que más presente he tenido a lo largo del tiempo que he pasado en la universidad, por la sencilla razón de que los alumnos los tienes cara a cara,



delante tuyo, casi todos los días de la semana (y virtualmente el resto del tiempo). No se puede dejar de responder a esta interpelación. Pero no nos engañemos, la docencia universitaria también había empezado un proceso de normalización y estandarización mucho antes de que la tanqueta liberal de Boloña llegase allí por el 2008. Ahora bien, el talón de Aquiles de la normalización es precisamente su formalismo: ¿quién sabe qué pasa detrás de la puerta cerrada del aula mientras el papeleo cumple los estándares? Y es en estos intersticios de la traducción estratégica entre las prácticas y los informes donde encontramos la posibilidad de mantener cierto sentido en la labor docente y en la relación pedagógica con el alumnado.

¿Y qué encontramos, en el otro lado de la relación? A menudo un alumnado cansado, sobrecargado y alienado. Un alumnado que ha sido adiestrado durante años por los sistemas de enseñanza que nos han convertido a todos en obedientes seguidores de programas y pruebas estandarizadas. Un alumnado a quien es complicado implicar en alguna propuesta que no tenga réditos cuantificables. Pero también un alumnado que a veces pide un espacio, que la universidad no les puede (ni seguramente quiere) proporcionar, para el autoaprendizaje y la corresponsabilidad. Paradójicamente esta demanda es la que, a mi parecer, representa de manera más genuina el sentido esencial de la universidad: la de ser un espacio de proliferación de debates, de crecimiento intelectual, político y personal; de aceptación de desafíos entre profesorado y estudiantes; de conexión con el entorno social de maneras que no se reduzcan a la rentabilidad económica.

Por este motivo un proyecto como Inter-Accions es una excepción más que bienvenida en mi experiencia docente universitaria. Precisaré: no es la única iniciativa autónoma por parte de estudiantes que he tenido la suerte de conocer o incluso participar, pero sí que es una de las muy pocas que tienen lugar y se orientan en el propio contexto de la universidad en su dimensión docente. Dicho de otra forma, raramente surge una propuesta de los estudiantes para los estudiantes que interpele la institución académica como tal (ni que sea para evidenciar lo que no se hace en ella).<sup>1</sup> La posibilidad y la expansión parece estar siempre fuera, en otro lugar. En cambio, Inter-Accions representa una demanda a la universidad para abrir espacios autónomos e interdisciplinarios de aprendizaje en su interior, hecha, además, con un rigor y una seriedad que merecen tener una acogida por parte de la universidad.

Por eso acepté y celebré la invitación a participar a Inter-Accions como profesora, y me alegré de ver que otros docentes también se implicaban. A pesar de eso, el encaje de la propuesta en la estructura organizativa de la universidad planteaba cierta complicación: no sólo se necesitaba la aprobación de los órganos de gobierno de la facultad (cosa comprensible), sino que una vez aprobada parecía que no había manera de encontrar espacios para la docencia, crear conexiones con asignaturas ya existentes dependía en exclusiva de la buena voluntad del profesorado, y conseguir que el taller otorgase créditos de libre elección fue del todo imposible en la Facultad de Bellas Artes. No hace falta decir que tampoco no hubo presupuesto para el proyecto. Todo ello demuestra cómo la creciente burocratización de la ordenación académica dificulta cada vez más la creación de nuevas propuestas, y bloquea el dinamismo que surge de la misma comunidad universitaria.

Por tanto, Inter-Accions es un proyecto que surge y se sustenta sobre el entusiasmo de los organizadores y de los participantes. Y también sobre sus inquietudes y sobre las carencias que perciben en su formación, expresadas en los objetivos del taller. La necesidad de generar un espacio de intersección entre la formación de Arquitectura y Bellas Artes para aprender de las respectivas estrategias de conocimiento e intervención era uno de los ejes fundamentales de la propuesta. El otro eje era el de la interacción con el espacio público, entendido como la compleja relación entre el espacio urbano físico y el tejido social que lo puebla y al mismo tiempo lo construye como espacio político. A partir de estos objetivos amplios, se invitaba a los participantes del taller a trabajar en grupos en la elaboración

de pequeñas propuestas de intervención en un lugar concreto, en este caso el barrio del Poble Sec de Barcelona. Y la invitación tuvo una respuesta notable: no sólo participaron un número importante de estudiantes, procedentes de diferentes niveles formativos (grado, máster y doctorado), sino que además constituyó un grupo equilibrado entre Arquitectura y Bellas Artes, motivados por la posibilidad de trabajar juntos en relación y con un contexto urbano real.

En el desarrollo del taller se abrieron todas las posibilidades y dificultades del aprendizaje, la colaboración y la interacción con agentes sociales. Después de las sesiones de introducción tanto en el barrio del Poble Sec como en otros ejemplos de intervención en el espacio urbano, y de las rutas por la zona, los grupos identificaron temáticas u objetivos para abordar en sus proyectos. Los participantes colaboraron de manera bastante fluida teniendo en cuenta su procedencia diversa y que muchos no se conocían previamente. Con los recursos que sus diversas formaciones les proporcionaban dieron una forma bastante imaginativa a las propuestas, siempre con una voluntad de interacción con los habitantes y transeúntes del barrio. Y aunque la materialización de las intervenciones fue más allá de la duración del taller en sí, todos los grupos llevaron su proyecto hasta el final de una forma u otra.

Ahora bien, también nos tuvimos que enfrentar a la dificultad de intervenir en contextos sociales sin caer en una posición paternalista o salvacionista, y con grupos que no tenían formación previa ni experiencia en este tipo de trabajo. La relación con el barrio no logró en todos los casos la complejidad que habría sido deseable, en parte por esta falta de experiencia pero también de los recursos metodológicos necesarios. Tampoco todos los miembros de los grupos se comprometieron de la misma forma en los procesos de trabajo y, como siempre, en la recta final hubo participantes que por los motivos que fuesen no pudieron mantener la intensidad de trabajo. Pero es que la transformación de los procesos pedagógicos que implican proyectos como Inter-Acciones no es una garantía de resultados «perfectos» y «a-problemáticos». Bien al contrario, su objetivo es permitir que estos problemas puedan ocurrir, y por tanto ser discutidos, en lugar de neutralizarlos mediante «técnicas efectivas» de enseñanza que sólo instruyen a los alumnos para que produzcan respuestas «correctas» a preguntas previsibles. El hecho de permitir entrar de lleno la complejidad de la intervención en el contexto urbano en el proceso pedagógico en el aula ofrece una oportunidad privilegiada de enfrentarse a los problemas y las incertidumbres propias de este tipo de trabajo cultural.

Volviendo a lo que significa un proyecto como éste para la docencia universitaria querría añadir que el hecho de ser invitada a acompañar el proceso de trabajo de Inter-Acciones comportó un cambio en la posición en la que me he encontrado habitualmente como profesora: en lugar de invitar a los estudiantes a acompañarme en viajes que pienso que pueden ser transformadores o al menos interesantes, pero que en buena medida planifico yo, en este caso era invitada por los estudiantes a acompañarlos en el viaje que ellos mismos habían decidido emprender. La responsabilidad fluía y se redistribuía entre organizadores y participantes y, de hecho, los docentes nos convertíamos en otros participantes. En este sentido, la implicación y el trabajo ingente hecha por el equipo organizador fue (y continúa siendo en esta publicación) admirable. Esto demuestra lo que se puede conseguir con la implicación y capacidad de autoorganización del alumnado. Pero este aspecto indudablemente positivo tienen una cruz igualmente innegable: el voluntarismo puede llevar a una situación de autoexplotación, y este trabajo colectivo puede acabar siendo un «ornamento» de la institución, que se beneficia del mismo sin darle un soporte explícito ni material ni simbólico. El resultado es no solamente una falta de reconocimiento de la aportación que este tipo de proyectos hace a la universidad, y de la calidad del trabajo que se lleva a cabo, sino que, además, limita enormemente su continuidad al no convertirse en una apuesta institucional.

No es momento para balances ingenuos en cuanto a la universidad. Es evidente que la fuerza de las presiones e intereses que están configurando esta institución para las próximas décadas exceden las alternativas puntuales que en ella se

crean. Tampoco parece haber una voluntad real de resistirse de los responsables universitarios, más allá de las declaraciones teóricas sobre una autonomía universitaria que nunca ha existido, en parte porque son cómplices de estos mismos intereses. Lo que está claro es que esto no es una tendencia natural o irresistible, como si se tratase de una catástrofe natural o un movimiento geológico. No sólo se están tomando medidas deliberadas para transformar la universidad en un sentido concreto (hacia el control burocrático de los procesos, la instrumentalización del conocimiento, la sinergia con el mundo de la empresa, la obtención de beneficios, etc.), sino que además no se están facilitando otras formas de hacer en la investigación, la docencia y la gestión. Pero cuando iniciativas como Inter-Accions surgen a contracorriente gracias a la apuesta que un colectivo hace para que la universidad encaje unas relaciones pedagógicas más horizontales y abiertas, es evidente que el potencial para otra forma de transformación existe.

Después de participar en Inter-Accions, y en otras iniciativas similares, no sé si la universidad puede ser diferente, pero sí que sé que la universidad podría ser diferente.

## Referencias

---

1 Otra excepción que no quiero dejar de mencionar fue el proyecto llevado a cabo también con estudiantes (impulsado sobretodo por Adrià Rodríguez de Alòs-Moner y Jandro Santaflorentina) durante el curso 2010-2011, y que llevaba por título «De Miguel Ángel a la universidad global» (<http://vdeub.wordpress.com>). El objetivo de la propuesta era invitar a los estudiantes de primer curso de la asignatura Sociología del Arte a reflexionar sobre las condiciones de estudio y trabajo de los artistas, entendidos como trabajadores culturales en el marco del capitalismo cognitivo contemporáneo. Como elaboración final, los estudiantes produjeron el vídeo «A vision of students today (by Barcelona Fine Arts students)», consultable en <http://www.youtube.com/watch?v=NXs6ZTih2Ws>.

### IMÁGENES

[1] Ocupación del rectorado de la UB Central, junio de 2013. Fuente: Cortesía del autor Robert Bonet.

[2] Workshop Inter-Accions. Febrero de 2013.

---

### Aida Sánchez de Serdio

Educadora, investigadora y trabajadora cultural en los ámbitos de la cultura visual, la educación y las prácticas artísticas colaborativas. Es doctora en Bellas Artes y ha sido docente en la Unitat de Pedagogies Culturals de la Facultat de Belles Arts de la Universidad de Barcelona durante quince años.

## PRÁCTICAS COLECTIVAS EN EL ESPACIO URBANO

---

### Experiencias derivadas del workshop Inter-Accions. Febrero 2013

#### Introducción. Inter-Accions en la práctica

---

#### EQUIPO DOCENTE

Aida Sánchez de Serdio, Òscar Padilla, Sergi Selvas, Marta Carrasco, Borja Fermoselle, Nora Arias.

#### COLABORADORES

José Luís Oyón, Marta Serra, Aurelio Castro.

#### LUGAR Y FECHA DE REALIZACIÓN

Facultat de Belles Arts, Universidad de Barcelona. Aula Kantor, del 4 al 8 de febrero de 2013.

#### PARTICIPANTES

30 participantes, 15 del ámbito de la arquitectura y 15 del ámbito de las artes.

La experiencia práctica del proyecto Inter-Accions empieza en 2012 con un seminario itinerante dividido en cuatro sesiones que ha construido parte del espacio temático y reflexivo. El ciclo de conferencias constituye el cuerpo teórico del proyecto en su primera edición. En el mes de noviembre se hicieron cuatro sesiones, una por semana, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), en que los diferentes ponentes invitados (artistas, arquitectos, docentes y profesionaes de otras disciplinas) expusieron sus líneas de investigación y práctica profesional y participaron en mesas redondas a partir de las que se generó un interesante debate y reflexión, de manera que se conformaron sesiones críticas que permitieron exponer casos y discutirlos. Las cuatro sesiones se desplegaron en: «Pedagogías colectivas», 7.11.2012, Javier Rodrigo (Transductores) + Elvira Pujol (Sitesize); «El urbanismo informal desde la práctica artística. Contradiscursos de la ciudad desde el arte y la vida», 15.11.2012, Marta Serra Permanyer + José Luís Oyón + Domènec; «Maneras de deshacer», 21.11.2012, Martí Peran, y «El espacio de la conducta y la desobediencia», 28.11.2012, una mesa redonda con Equal Saree + Pau Faus + Emmanuela Bove + Josep Cerdà + Irma Arribas (moderadora). El proyecto Inter-Accions se continuó en el año 2013 con un taller que tuvo como objetivo constituir un espacio para la experimentación interdisciplinaria dentro del contexto universitario, así como la exploración del trabajo colaborativo y colectivo mediante acciones que llevan al estudiante a pensar, construir, activar y despertar un espacio interactivo en el contexto urbano propuesto, cosa que pone de relieve su cualidad relacional y mutable. Pero no sólo se trata de crear interferencias en el espacio físico, sino también en nuestra propia concepción mental, reflexionando, debatiendo y cuestionándonos qué actitud adoptamos a menudo —o deberíamos adoptar— como arquitectos o artistas delante del hecho de intervenir en el espacio común, y cuáles son los fundamentos y causas de nuestros objetivos en los trabajos e investigaciones que hacemos. Todas ellas son reflexiones fundamentales en la práctica profesional que es necesario empezar a entrever en la etapa académica. Trabajar el proceso como proyecto sin una anticipación a un resultado finalista nos puede ayudar a conservar la serenidad y la humildad cuando intentamos intervenir en entornos complejos como es la ciudad.

En este caso, el barrio del Poble Sec de Barcelona, un barrio consolidado pero que al mismo tiempo es objeto de procesos de transformación constantes que cambian la fisiología de sus espacios relacionales, ha sido el área de estudio y exploración escogida para desarrollar las propuestas. Los espacios urbanos de este barrio fueron, pues, las áreas de investigación y de intervención de los proyectos que toman el proceso como medio y, al mismo tiempo, como resultado temporal de esta experiencia colectiva; los resultados fueron coherentes con el tiempo de duración del taller, que fue de una semana intensiva, y por tanto, entendidos como temporales y que podrían dilatarse más allá del contexto de Inter-Accions.

Desde el inicio, los participantes intercambiaron herramientas y roles. A pesar de ello, se les alentó para que no renunciasen a lo que saben y que no se desprendiesen de las propias herramientas adquiridas en su formación, tanto del campo del arte como de la arquitectura. Es decir, uno de los objetivos del taller fue que con las diferentes propuestas, los estudiantes adquiriesen nuevos instrumentos —creados o ahijados— que fuesen aplicables a los respectivos proyectos y campos de trabajo, entendiendo que para alcanzar un resultado se puede llegar por caminos diversos y, hasta el momento, desconocidos. Cómo podemos comprender y descifrar las dinámicas de uso y movilidad de un espacio urbano para emprender un proyecto de reforma o regeneración urbana; cuáles son los agentes de proximidad que constituyen los referentes para los vecinos y vecinas que, por tanto, actúan como hitos en el espacio social; o, en definitiva, cuáles son las redes relacionales que existen en el barrio y que lo significan, son algunas de las bases a partir de las que estas seis aproximaciones acabaron por diluir, fusionar pero también colisionar los diferentes conceptos de partida, convirtiéndose en propuestas que engloban más de un campo de análisis y de trabajo; en definitiva, devienen claros ejemplos de la fluidez disciplinaria o de la posdisciplinaria que tendrían que seguir caracterizando los futuros proyectos con el objetivo de una creación colectiva que supere, de manera integrada, las limitaciones que a menudo se imponen desde los planes de estudio.

## Cartografies subjectives

Un proyecto de: Elena Castellà, Omar Moreno, Judit Onsès, Mikel Sagarmínaga

---

El grupo de «Cartografies subjectives» plantea una investigación, una propuesta de recogida de información para configurar una cartografía del barrio del Poble Sec azarosa, marcada por los hitos que los protagonistas definen. El proyecto parte del concepto de «deriva en red» para generar una cartografía colectiva del territorio, para permitir una interpretación subjetiva del entorno y el acercamiento a la cotidianidad del lugar, de manera que se magnifica así el concepto de barrio y su representación.

Es decir, una posible resignificación del barrio del Poble Sec que contiene las múltiples visiones y contrasta con el relato hegemónico, entendiendo el barrio como una constelación de redes de relaciones cotidianas, ya sean familiares, de amistad, comerciales, etc. Mediante el método de la deriva en red se enlazan las diferentes miradas que permiten construir una cartografía colectiva del territorio. A través de una primera persona entrevistada que se escoge al azar, se recoge su testimonio y se le pregunta sobre una persona de la zona con quien se relacione, y así consecutivamente hasta que la red se cierra o se pierde. A partir de esta red se teje un mapa con hilos que ilustra esta investigación mediante el concepto expandido de cartografía, que se entiende no como una representación objetiva y fiel del territorio y los agentes que lo modifican, sino como la representación vivencial que dibuja estados mentales, y que se dedica a aquello intangible, deambulando en el universo de las relaciones. Al mismo tiempo, esta cartografía recoge formatos, voces, y queda abierta a la espera de nuevas observaciones y de experiencias compartidas.

Se observa que en el Poble Sec estas redes relacionales han cambiado con el tiempo, algunas han desaparecido, se han transformado y se han formado nuevas redes por diferentes causas: la llegada de nuevos vecinos, el cambio generacional de la población, y las promociones públicas de carácter metropolitano (como la nueva avenida del Paral·lel, el Institut del Teatre o la calle Blai). Con esta metodología el grupo de «Cartografies subjectives» se aproxima al barrio y lo reinterpreta según la percepción y visión subjetiva de los vecinos: recoge las impresiones y las compone para construir una nueva cartografía que representa la pluralidad existente en el mismo momento que confronta miradas diferentes sobre un mismo espacio a través de múltiples relatos personales sobre el barrio, que contrastan con el relato dominante que da lugar a la transformación de estos espacios. De esta manera, con esta propuesta podemos entender las diferentes lógicas de representación del barrio de cada individuo (ya sean los recorridos cotidianos, los límites o la extensión de lo que es para ellos el barrio, o los lugares o elementos icónicos clave).

### DESCRIPCIÓN

Audiovisual: 18:14 minutos. Cartografía de la deriva: técnica mixta y papel.

## Àlbum familiar del Poble Sec

Un proyecto de: Laura Company, Gerard Fisa, Mercè Gelpi, Marisol Jiménez, Julio Alan Latre

---

Un barrio es una entidad compuesta a partir de realidades físicas pero también de historias humanas que configuran un mosaico social basado en las relaciones personales, en el día a día, en aquello cotidiano e intangible. Son precisamente estos momentos vitales comunes el vínculo invisible que nos relaciona y que hace que la historia del Poble Sec sea una historia de una familia formada de muchas familias.

Con esta reflexión en mente surge el proyecto «Àlbum Familiar del Poble Sec», porque es precisamente a través de la fotografía como se atrapan los momentos efímeros vividos en familia alrededor de una mesa, durante una comida al aire libre, en una celebración importante o jugando en la plaza de siempre. Con este álbum fotográfico familiar formado por imágenes cedidas por vecinos y vecinas del barrio procedentes de colectivos diversos se compone una imagen colectiva de la realidad humana del barrio, ya sea con fotografías de hace cuarenta años o de la semana pasada. Es, por tanto, mediante estos pequeños recortes de intimidad como se establecen lazos de conexión entre vecinos aparentemente muy lejanos y como se acercan posturas.

Así, mediante las fotografías personales se diseña un mapa relacional donde se clasifican las fotografías escogidas según la temática. Estas fotografías aportadas por los vecinos del Poble Sec se complementan con otras fotografías antiguas relativas a los mismos ejes temáticos pero que añaden la perspectiva histórica temporal.

La interacción con las personas del barrio y con sus instituciones públicas ha sido crucial para el desarrollo del proyecto, ya que sin este soporte no habría sido posible: la Biblioteca Francesc Boix, el Centre de Recerca Històrica del Poble Sec, el Centre Cívic, el hogar de ancianos y el Arxiu Municipal del distrito de Sants-Montjuïc, entre otros, han colaborado activamente en esta propuesta. Asimismo, la iniciativa se ha llevado a cabo principalmente gracias a la aportación personal de los habitantes del barrio. Para llevar a cabo el trabajo los autores se adentran en la intimidad de los habitantes del barrio, se introducen en su realidad cotidiana y la reflejan mediante la elaboración del «Àlbum Familiar del Poble Sec». En este sentido, el espacio vivencial se entiende como algo más que un lugar donde pasan las cosas; se comprende como un componente más de la interacción de los habitantes y se modifica a lo largo de la historia del barrio.

[Imagen cedida por Rosa Sicart, con su abuela, delante de Calçats La Montserratina, calle Blai / Margarit, 1959]

#### DESCRIPCIÓN

Àlbum fotográfico: 20 fotografías 10x15 cm. Móvil: técnica mixta.

## Jugasec

Un proyecto de: Uriel López, Juan Luís Romero, Pep Rovira, Gemma Fontanals, Julieta Duran

---

Históricamente el Poble Sec se ha caracterizado por ser un territorio semiautónomo del resto de la ciudad, tanto en el crecimiento demográfico como en su desarrollo cotidiano: en el ámbito laboral, lúdico y festivo. Se parte de la idea de que desde hace unos cuantos años el barrio ha experimentado algunos cambios que han alterado la relación tradicional que había entre los habitantes, para algunos provechosa, y para otros, conflictiva. Este «estado alterado» es el punto de partida de este grupo para preparar una acción que pudiese servir de mediadora, con el objetivo de crear un proyecto participativo. A través de la investigación y el trabajo de campo se plantea la hipótesis de que los bares y los locales comerciales funcionen como una reducción privada de aquello que solemos llamar espacio público, ya que en su interior se congregan personas diferentes para relacionarse, observarse, o simplemente para degustar un sorbo o una comida en compañía de otros.

Los bares del Poble Sec, igual que la mayoría de los de la ciudad de Barcelona, cumplen una función muy importante para la conformación de la identidad del barrio. De esta manera, se acuerda crear un juego a modo de bingo temático del Poble Sec a partir de la colaboración de las personas que el grupo va conociendo sucesivamente gracias a las

derivas que hacen por el barrio. El juego, que se compone de cincuenta conceptos (personajes, objetos, lugares, etc., mayoritariamente propuestos por gente del barrio) y se inspira en el bingo mejicano, se entiende como un instrumento, como una forma lúdica, distendida y amable a partir de la que generar participación. Con todo, se persigue establecer una relación entre la gente del barrio del Poble Sec teniendo en cuenta la posibilidad de que después de la intervención estas relaciones entre los vecinos tengan continuidad de forma natural. El objetivo final, pues, es compartir el trabajo realizado, la experiencia vivida y los conocimientos obtenidos en el taller componiéndolos para formalizar un nuevo instrumento que, mediante el trabajo de campo, permite obtener unos resultados.

Los autores de esta propuesta no pretenden la formalización de ningún resultado concreto, más que el de poder participar e interactuar con los vecinos y vecinas del Poble Sec. Por este mismo motivo, durante todo el proyecto aceptan la condición transformadora y subjetiva de cada uno de los agentes que intervienen en él, entendiendo el proceso metodológico como las ciudades cambiantes o como un palimpsesto, que aunque sea de nueva escritura ha sido testimonio de otra escritura anterior. Así pues, de alguna forma aceptan e integran la condición azarosa del resultado, consecuencia de la suma de capas que han ido interviniendo durante el proceso.

#### DESCRIPCIÓN

50 tarjetas: cartulina 8x12 cm.

#### On vas, Navas?

Un proyecto de: Teresa Estapé, Magalí Sanz, Iveta Gasol, Kalina Minkova, Dídac Baeza

---

Este proyecto se sitúa en el contexto de la plaza de las Navas como espacio simbólico que responde a lo que parece una ausencia de comunicación entre vecinos del barrio y una isolación de un espacio público importante. La plaza ha sido objeto de unas obras de remodelación que han durando seis años y han sido suficientemente conflictivas, con consecuencias como el cierre de la mayoría de los negocios del alrededor de la plaza a causa de la falta de ventas por la intransitabilidad del espacio. La remodelación física del espacio ha sido y es fuente de debate entre los vecinos y vecinas del barrio. El proceso se inicia con un análisis que se basa en la observación y un trabajo de campo sobre las dinámicas de uso del espacio, y del mismo se concluye que cada habitante, según sus gustos y necesidades, querría un tipo de plaza diferente. En general, los comerciantes están desencantados, a la gente mayor le parece bien la idea de ver la plaza remodelada y «limpia», y la población recién llegada se mueve entre un no sabe/no contesta y un cierto conformismo respecto a lo que hay. También se hace evidente la no integración entre los diferentes colectivos del barrio. La primera ola migratoria de los años sesenta añora el antiguo sentimiento de familia del barrio, roto, según ellos, por los recién llegados.

Llegados a este punto, se propone potenciar la identificación de los vecinos con la plaza de las Navas poniendo en marcha actitudes activas y participativas con este espacio público y rompiendo dinámicas negativas que se van arrasando. Así, se plantean las cuestiones alrededor del espacio público. ¿Qué lo define? ¿Qué lo legitima? ¿Cómo llega y conecta con el público para el que ha sido creado? ¿Qué uso se puede hacer del mismo en un barrio de calles estrechas, pocos espacios públicos, diseñados, preconcebidos o impuestos a los usuarios y que muchas veces no encaja con sus expectativas y costumbres o establece una relación claramente mejorable? Con un barrio de calles estrechas, con pocos espacios públicos, parece que esta plaza podría cumplir un papel más significativo y establecer una relación de intensificación, y tener un uso más potente.

Así pues, y partiendo de una observación previa de la plaza y del análisis de las dinámicas de uso en diferentes momentos del día, para tener una idea más precisa se hace esta intervención con el objetivo de romper las dinámicas establecidas, potenciar la participación de los usuarios y peatones y crear una acción disruptiva a partir de la colocación provisional de un nuevo mobiliario urbano compuesto por 30 sillas rojas, que se han recogido previamente de la calle durante los días de recogida de mobiliario usado y trastos por los barrios. Así se pretende romper el paisaje habitual de la plaza con una serie de «manchas rojas» formadas por un nuevo mobiliario que invita a sentarse, relacionarse, romper rutinas e interactuar con el espacio con un espíritu lúdico.

#### DESCRIPCIÓN

Audiovisual: 13:02 minutos. Intervención *performance*.

### Meetgera

Un proyecto de: Maite Mentxaka, Maya Torres, Ana M.<sup>a</sup> Gallardo, Mireia Martín, Gala Vallespín, Marta Salomó y Cristina García

---

Reapropiación-reactivación. Este proyecto parte del interés sobre los espacios de discordancia deshabilitados con el pretexto de criticar y cuestionar los desusos de estos espacios inactivos. Después de inspeccionar el barrio del Poble Sec, este grupo observa en los espacios de medianera situaciones urbanas de oportunidad. Espacios que a menudo incitan a una actitud y a un uso individualista del lugar, que en vez de generar encuentros generan espacios de paso sin cruces. Con el objetivo de potenciar estos lugares a partir de una investigación sobre su uso se propone una activación temporal de los mismos mediante una intervención artística/lúdica/urbanística que se adapte a la morfología única de cada espacio, a la vez que se observa si una intervención artística sencilla puede cambiar la relación o interacción que la gente del barrio adquiere con este tipo de espacio.

La ciudad está llena de historias, de relaciones, de cotidianidades anónimas, que suceden en la calle, en las plazas o en cualquier rincón. El espacio exterior, a la vista de todos, y también en el espacio de cada uno, dentro de las viviendas, en la intimidad, se transforma, es efímero. A veces, las medianeras nos enseñan el interior de una vivienda a través de las huellas que quedan. La ausencia del edificio nos permite descubrir antiguas presencias que antes estaban escondidas en su interior. Al principio se pueden distinguir los colores de las diferentes habitaciones de la casa, los rastros de los muebles viejos, los materiales de las paredes... Pero con el paso del tiempo, quedan en el olvido fruto de la degradación sucesiva de los materiales. Donde antes había la casa de alguien, donde vivían unas personas y tenían su espacio, ahora hay tres bancos separados donde los abuelos toman el sol y alimentan a las palomas. Nadie mira la medianera, ha quedado en el olvido, bajo capas de pintura que caen lentamente deterioradas.

Una pequeña intervención, una «reinterpretación» del lugar, un reencuentro de lo que era con lo que ahora es, una reapropiación del espacio mediante unas cintas adhesivas que juegan con las preexistencias del lugar. Las huellas de la medianera hacen de base de nuevas habitaciones, muebles y actividades cotidianas de una vivienda cualquiera. La casa en la calle. Algunos miran la medianera con curiosidad, sonrían porque se reconocen en la cotidianidad de los actos que suceden en esta nueva vivienda ficticia. Participan de los espacios creados, juegan a habitarlos: leen en el sofá a la luz de una lámpara, cocinan con la sartén por el mango, se duchan con el abrigo puesto y se lavan las manos delante del espejo. Y las cintas van desapareciendo. Son efímeras, al igual que lo fue el edificio que ya no está. Pero dejan una



huella, que no es física como la de la construcción, sino que lo es en la experiencia de los que han podido reencontrarse con ese lugar e interactuar con él.

#### DESCRIPCIÓN

Intervención efímera con cinta adhesiva.

### La Charlatenería

Un proyecto de: Izaro Ezeiza, Esteve Holgado, Aina Jordi, David Terroba

---

Con este proyecto se propone la relación como conversación de (re)conocimiento mutuo entre personas desconocidas. El trabajo de este grupo ha sido probablemente el más experimental, en el sentido de que la experimentación de los autores de la propia intervención es lo que le da sentido. Con esta idea, proponen un espacio de conversación, «La Charlatenería», que se entiende como un espacio de diálogo o de intercambio de opiniones y experiencias entre la gente del barrio. El propósito es, pues, la experiencia vivida, el intercambio de un té por una historia, abriendo así un canal de comunicación entre desconocidos que se hace visible a los vecinos. Así, se conforma toda una serie de historias del Poble Sec que forjan un tejido de relaciones surgidas de conversaciones en el mismo barrio y entre habitantes de éste.

El dispositivo facilitado por Raons Públiques se complementa con otros objetos cotidianos y se sitúa en la plaza de las Navas a modo de interferencia; un espacio de paso que quiere ser transformado temporalmente, de manera efímera, a partir del establecimiento de nuevas relaciones al principio intrusas que, con la paciencia, la simple presencia y el tiempo, dejan de serlo. Se trata, pues, de transformar este espacio, que fue concebido como plaza con vocación de espacio común pero que a menudo no lo acaba de ser, a un espacio de reflexión y de intercambio, integrador, un espacio agradable y confortable, amable, que deja lugar para la intimidad de los que lo quieren vivir, en este caso, intercambiando un té por una historia.

Con la construcción de este ambiente se quiere hacer sentir cómodo a todo el mundo que quiera detenerse y entablar una conversación abierta, recuperar un espíritu libre de prejuicios al mismo tiempo que se apropia del espacio público para disfrutarlo en compañía. Se pregunta sobre la experiencia personal, pero también sobre el barrio, qué espacios de conflicto aparecen, qué vivencias o experiencias... Relatos que al finalizar la intervención se retornan a los agentes del barrio que regularmente organizan actividades semejantes a ésta. Porque el Poble Sec es un barrio vivo, con un importante tejido asociativo que trabaja para la cohesión social y la libertad del espacio social, el espacio común, la ciudad de todos.

#### DESCRIPCIÓN

Intervención efímera.

## Crèdits

---

### DE LA PUBLICACIÓ

**Inter-Accions.** Pràctiques col·lectives per intervencions a l'espai urbà. Reflexions d'artistes i arquitectes en un context pedagògic col·lectiu

#### Editors

Marta Carrasco i Sergi Selvas

#### Edició

Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona  
Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel. 934 035 530

Fax: 934 035 531

[www.publicacions.upb.edu](http://www.publicacions.upb.edu)

[comercial.edicions@ub.edu](mailto:comercial.edicions@ub.edu)

#### Iniciativa Digital Politècnica

Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC

Jordi Girona Salgado, 31

Edifici Torre Girona, D-203

08034 Barcelona

Tel: 934 015 885

Fax: 934 054 101

[www.upc.edu/idp](http://www.upc.edu/idp)

[info.idp@upc.edu](mailto:info.idp@upc.edu)

#### Disseny i maquetació

Mixité Estudi Creatiu

[www.estudi.mixite.es](http://www.estudi.mixite.es)

#### Traducció

Marta Carrasco

Dipòsit Legal: B.18.052-2014

ISBN: (UB): 978-84-475-3841-6

ISBN (UPC): 978-84-9880-480-5

### DEL PROJECTE

#### Títol original

Inter-Accions. Metodologies Col·lectives per a Intervencions Urbanes

Novembre 2012 - Juny 2013

#### Idea original

Nora Arias, Marta Carrasco, Borja L. Fermoselle i Sergi Selvas

#### Coordinadors

Sergi Selvas i Marta Carrasco

#### Seminari, taller i exposicions

Nora Arias, Marta Carrasco, Borja L. Fermoselle i Sergi Selvas

Seminari: 7, 15, 21 i 28 de novembre de 2012, ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya

Taller: del 4 al 8 de febrer de 2013, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona

Exposició: del 21-31 de maig de 2013, ETSAB,

Universitat Politècnica de Catalunya; del 3 al 7 de juny, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

#### Col·laboradors

Aida Sánchez de Serdio, Òscar Padilla, Marta Serra, Jose Luís Oyón

#### Patrocinador tecnològic



#### Web

[www.inter-accions.org](http://www.inter-accions.org)

#### Disseny i maquetació

Mixité Estudi Creatiu

[www.estudi.mixite.es](http://www.estudi.mixite.es)

© d'aquesta edició: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Iniciativa Digital Politècnica - Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC

© dels textos: els autors respectius

© de les imatges: els seus autors respectius



Aquesta publicació i els seus continguts, incloent els textos i les imatges, apareixen sota la protecció, els termes i les condicions de la llicència **Creative Commons «Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional»**.

Qualsevol ús que no sigui el descrit en la llicència abans mencionada requereix l'aprovació expressa dels autors i editors.

## AGRAÏMENTS

Fernando Álvarez, Meritxell Anton, Irma Arribas, Arxiu Municipal del Districte Sants-Montjuïc, Dídac Baeza, Joan Ramon Blasco, Francesc Boix, Pilar Bonet, Robert Bonet, Emanuela Bove, BRAC, Laia Carreras, Casal d'Avis del Poble Sec, Elena Castellà, Aurelio Castro, Centre de Recerca Històrica del Poble Sec, Centre Cívic del Poble Sec, Josep Cerdà, Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio (CCCCB) del Poble Sec, Laura Company, Domènec, Marta Domínguez, Julieta Duran, ESFA, Teresa Estapé, Izaro Ezeiza, Pau Faus, Gerard Fisa, Gemma Fontanals, Ana Gallardo, Salvador Garcia, Cristina Garcia, Ivet Gasol, Mercè Gelpi, Esteve Holgado, Marisol Jiménez, Aina Jordi, José Jurado, Alan Latre, Jaume Llinàs, Rogelio López Cuenca, Uriel López, Mireia Martín, Maite Mentxaka, *Mètode* (revista), Kalina Miroslavova, Omar Moreno, Judit Onsès, José Luís Oyón, Òscar Padilla, Paisaje Transversal, Martí Peran, Jordi Prats, Elvira Pujol, Raons Públiques, Mar Redondo, Javier Rodrigo, Juan Luís Romero, Vicenç M. Rosselló, Pep Rovira, Dafne Saldaña, Mikel Sagarminaga, Marta Salomó, Aida Sánchez de Serdio, Magalí Sanz, Roger Sauquet, Marta Serra, Rosa Sicart, Taller de Serigrafía, Team Gallery, David Terroba, Maya Torres, Gala Vallespín i a tots els veïns i veïnes del Poble Sec que van participar en les diferents intervencions durant el workshop.

S'han fet totes les gestions possibles per identificar als propietaris dels drets d'autor. Qualsevol error o omissió accidental, que haurà de ser notificada als editors, serà corregida en versions posteriors.

