

Espais latents

pràctiques artístiques contemporànies
vers un urbanisme crític

Latent spaces: Contemporary practices in art towards a critical urbanism

Marta Serra Permanyer

Director: José Luís Oyón Bañales

Codirector: José Ángel Sanz Esquide

Tesi per optar al grau de doctor amb menció internacional per la
Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona-Tech
Departament de Composició Arquitectònica ETSAV-UPC
Programa de doctorat de Teoria i Història de l'Arquitectura

Sant Cugat del Vallès, octubre 2013

Agraeixo profundament als meus tutors el suport i confiança
que han mostrat en el procés d'aquest projecte.
També als artistes que m'han facilitat tots ells conèixer de prop les seves vides.
A partir d'avui celebrarem noves etapes amb tu, la meva família
i vosaltres els amics més propers que m'heu acompanyat tot aquest temps.

“U més u són tres, com a mínim.”
(Jan Gehl, 1971)

“Les escenes que il·lustren aquests espais són totes sobre nosaltres. Per imatges o colors, si us plau mireu de prop les ciutats reals, els espais reals, les vides reals. Mentre mireu, també podríeu escoltar, romandre i pensar en el que veieu, el que sentiu.”
(Jane Jacobs, 1961)

Resum

Aquesta tesi explora les formes d'intervenció a l'espai urbà que relacionen l'art amb la transformació de les ciutats contemporànies. L'examen de diverses formes de creació emergents permet descobrir, a través del camp artístic, eines de creació i metodologies que contribueixen de forma crítica a percebre la transformació social del paisatge urbà.

El principal propòsit consisteix en identificar un urbanisme alternatiu a partir de la mirada i intervenció de la pràctica artística actual compromesa amb la ciutat, reconeixent les pràctiques espacials creatives com a vies transdisciplinàries i inclusives a l'hora de dissenyar la ciutat, i a la vegada, com a veus crítiques que poden recordar diferents episodis de la història de l'urbanisme caracteritzats pel desig d'humanitzar l'espai urbà.

La recerca parteix de l'exploració i entrevista de cinc casos d'estudi europeus, cinc artistes contemporanis que prenen com a objecte de treball la transformació urbana de la ciutat global. Són Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson i Sitesize. La seva aproximació urbana examina les tensions socioespacials derivades de dinàmiques de transformació de la ciutat contemporània, una transformació provocada o bé per la caducitat del funcionalisme del Moviment Modern en models utòpics de creixement il·limitat, o bé pels processos de renovació urbana més actuals que han contribuït a la ciutat dispersa i a la crisi en l'ús de l'espai públic. Els símptomes detectats per cada artista coincideixen en identificar, principalment, la pèrdua de vida a l'espai urbà així com l'exclusió dels propis ciutadans en el procés de definició del seu entorn.

Per aquest motiu els cinc artistes assenyalen i intervenen en espais d'oportunitat, espais latents: zones suburbanes amb baixa copresència, espais comunitaris buits, descampats, espais públics infrautilitzats o barris en procés de gentrificació, manifestant en cada cas conflictes d'exclusió i segregació socioespacial, turistització, pèrdua de referències identitàries pròpies, estandardització d'usos, esborrament de la memòria del lloc i, especialment, manca de socialització a l'espai públic. Per tant, si els espais latents són espais urbans buits i sense ús, la hipòtesi d'aquesta tesi recau en què l'art pot transformar la condició de buit en espai públic, atribuint al gest artístic la capacitat generadora i projectora d'espai relacional.

La tesi s'estructura en una primera part on s'introdueix la pràctica artística i la transformació urbana des de la mirada dels artistes, des dels referents compartits pels casos d'estudi corresponents als estudis sociològics, i finalment des de la història de l'arquitectura més pròxima a la mirada que planteja cada artista.

El cos central de la tesi desplega els cinc casos d'estudi, on a propòsit de cada artista es pretén suggerir un nou tipus d'urbanisme latent: l'urbanisme socialitzant proposat per J. Kolding, l'urbanisme d'arrelament proposat per M. Potrč, el no-urbanisme proposat per L. Almarcegui, l'urbanisme comunitari per part de L. Leeson i l'urbanisme d'autoaprenentatge proposat per Sitesize. Prenent la seva obra com a pretext, serà possible repensar i qüestionar les formes actuals de projectar amb l'objectiu de reconèixer i identificar noves eines i processos de treball molt més empíriques.

El resultat d'aquesta combinació de mirades presents serà útil per proposar una forma de projectar transdisciplinària i entesa com a procés obert i compartit, intensificant el coneixement crític cap a la història de l'arquitectura i potenciant els espais de socialització i d'autonomia pel ciutadà. Per tant, els espais latents seran espais físics en transició transformats pel gest poètic d'un artista, però també altres formes de projectar l'urbanisme i contrarrelats a recuperar d'algunes fractures de la història de la ciutat.

Paraules clau: *espai públic, apropiació, pràctica artística, intervenció urbana, disseny comunitari, història crítica, urbanisme humanista.*

Abstract

The thesis *Latent spaces: Contemporary practices in art towards a critical urbanism* explores the forms of intervention in urban space that link art to the transformation of contemporary cities. By examining varying emergent forms of creation, it reveals, through the field of art, creative tools and methodologies that contribute critically to perception of the social transformation of urban landscapes.

The main objective is to identify an alternative urbanism based on the perspective and intervention of current, city-committed artistic practice, acknowledging creative spatial practices as transdisciplinary and inclusive avenues for designing public spaces. In turn, these critical voices from the field of art can connect to various episodes from the history of the vein of urban planning that has sought to humanize urban space.

The research begins by exploring five European case studies, with interviews of five emerging artists whose work focuses on the urban transformation of the global city: Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson and Sitesize. Their urban approach examines the socio-spatial tensions arising from the dynamics of transformation in the contemporary city, a transformation caused by the expiry of the functionalism of the Modern Movement in utopian models of unlimited growth or through more current processes of urban renewal, which have contributed to the disperse city and the crisis in the use of public space. Each of the artists concurs in identifying as symptoms the loss of life in urban space and the exclusion of the city's inhabitants in the process of defining their environment.

For this reason, the five artists identify and act in spaces of opportunity, latent spaces—suburban areas with low co-presence, empty community spaces, vacant lots, underused public spaces or neighborhoods undergoing gentrification—showcasing in each conflicts of exclusion and socio-spatial segregation, touristification, loss of own identity references, standardization of uses, loss of memory of the place and, above all, lack of socialization in public space. If public spaces are thus empty, unused spaces, the hypothesis of this thesis is art's potential to alter the emptiness in public space, ascribing the ability to produce and project relational space to the act of creating art.

This thesis begins with a first part introducing artistic practice and urban transformation from the perspective of the artists, from their shared references with urban sociology studios and finally from the history of the architecture that most closely matches each artist's specific vision.

The main body of the thesis elucidates the five case studies and seeks, with regard to each artist, to

proffer a new type of latent urbanism: the socializing urbanism proposed by J. Kolding, the rooted urbanism proposed by M. Potrč, the anti-urbanism proposed by L. Almarcegui, the community urban planning proposed by L. Leeson and the self-taught urbanism proposed by Sitesize. Taking the work of these artists as a pretext, it becomes possible to rethink and question current design methods in order to discern and identify new tools and much more empirical processes.

The result of this combination of urban perspectives will prove useful in proposing a cross-disciplinary form of planning conceived as an open and shared process, augmenting critical knowledge towards the history of architecture and promoting spaces for socialization and autonomy for city inhabitants. Latent spaces will thus be physical spaces in transition, transformed by the poetic gesture of an artist as well as by other forms of planning and counter-narratives to recover from some fractures in the history of the city.

Keywords: *public space, appropriation, artistic practice, urban intervention, community design, critical history, humanist urbanism.*

Sumari

Índex de figures	005
-------------------------------	-----

PART I

Introducció	015
--------------------------	-----

1. Pràctiques artístiques i transformació urbana: artistes, espais, urbanistes	029
---	-----

Des dels artistes: precedents, evolució i rols	031
--	-----

Pràctiques espacials creatives a l'espai urbà: precedents i evolució	031
--	-----

Pràctiques espacials crítiques com a relacionals, dialògiques, col•laboratives	034
--	-----

El paper de l'artista i la producció de l'espai	037
---	-----

Des de l'espacialitat urbana: aproximació comú	041
--	-----

Referents crítics compartits	041
------------------------------------	-----

De la crisi de l'espai públic al fenomen de l'urbà	046
--	-----

Espais latents, intermedis i buits potencials cap a un espai relacional	048
---	-----

Des dels arquitectes i urbanistes crítics: afinitats latents	052
--	-----

Des de la forma. Morfotipologia per evitar l'hegemonia del buit	053
---	-----

Des de l'ús. Recuperació de la dimensió socialitzant i autònoma	056
---	-----

PART II

2. Jakob Kolding: del suburbia la dimensió socialitzant	067
--	-----

L'experiència d'Albertslund: suburbi paradís, suburbi desencís	069
--	-----

Revisió de la crisi de l'urbanisme del Moviment Modern	077
--	-----

Rescat de contradiscursos crítics i noves formes de pensament	078
---	-----

Sobre el desig d'alteració. Estimular i reanimar l'espai urbà	083
---	-----

Del planejament a la realització	085
--	-----

Efectes a la ciutat contemporània: segregació i exclusió espacial	086
---	-----

Alternatives cap a la ciutat relacional	089
---	-----

La humanització de l'espai urbà	090
---------------------------------------	-----

La negació de la mirada única	095
-------------------------------------	-----

La ciutat relacional com a construcció social	097
---	-----

Pràctiques de baix a dalt enfront les formes de control	099
---	-----

Dispositius per un canvi de mirada: collages, pòsters i maquetes	103
El collage com a ciutat relacional	103
El pòster crític: qüestionar, participar i repensar	105
Maquetes: les ciutats imaginàries	109
Vers un urbanisme socialitzant	113
3: Marjetica Potrč: estratègies d'apropiació cap a un urbanisme d'arrelament	117
Ljubljana, la boira i la veu dels murs: una mirada a la ciutat	119
La condició local: estratègies constructives per l'arrelament	122
La creativitat i l'autonomia de l'usuari: l'urbanisme informal	122
Sostenibilitat i autosuficiència: subministrament d'energies renovables	125
Apropiació i reconversió productiva d'espais buits:	
el cas <i>The cook, the farmer, his wife and their neighbour</i>	126
La història socioespacial del barri: tensions entre ciutat moderna i ciutat jardí	127
Proposta de baix a dalt: <i>the Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour</i>	136
Metodologia de treball: negociació i participació	143
Diagnosi, valoració i estratègies de viabilitat del projecte	146
Eines i vies d'aprenentatge estratègiques	147
Petites àgores: l'hort i la cuina com a espais relacionals	149
Activisme silenciós: entre el què és art i el què no és art	152
Aproximacions metodològiques: fer visible i transformar	153
La doble escala perifèrica: mapeig i localitzacions	156
Vers un urbanisme d'arrelament	158
4. Lara Almarcegui: del descampat a la ciutat no-planificada	163
L'experiència de la ciutat hiperdissenyada: una mirada revulsiva	166
Espais marginals com a espais latents dins la ciutat planificada	169
Les qualitats del <i>terrain vague</i> com a espai constituent	170
De la mirada distòpica de l'artista a la mirada dels urbanistes humanistes	174
La no-intervenció com a actitud d'impugnació. Interferències en el metabolisme urbà del descampat	178
Localitzar, assenyalar i obrir espais latents	178
La protecció com a estratègia de resistència enfront l'especulació urbana	181
La protecció com a interrupció del metabolisme urbà insostenible	183
Alternatives cap a la ciutat espontània: la no-planificació experimental	189
Transformació social i pràctica urbanística participada. El cas d'Amsterdam	189
L'urbanisme experimental. El <i>Non-Plan</i> per la llibertat ideològica	197
Dispositius per un canvi de mirada: guies, mapes, visites	201
Les guies	201
Les visites guiades	204
Els mapes-fulletons	204
Vers el no-planejament	208

5: Loraine Leeson: de la pràctica comunitària a l'urbanisme col·laboratiu	215
Els Docklands de Londres est: ciutat esborrada, ciutat desplaçada	219
Del model de ciutat industrial al model de ciutat global	220
La gentrificació com a desplaçament de la capacitat de representació	221
Recuperar la capacitat de representació local: el <i>Docklands Community Poster Project</i>	226
Consolidar el significat del lloc: comunicació, apropiació, relats i rastres	227
Visualitzar els processos de transformació: del fotomural a la morfologia urbana	227
Alternatives cap un urbanisme col·laboratiu	244
Contrapropostes: <i>The People's Plan for the Royal Docks</i> (1983)	245
Formes d'organització per a una pràctica urbanística col·laborativa	252
Consideracions per a un urbanisme participatiu, col·laboratiu o dialògic	253
Dispositius per a un canvi de mirada i vies de continuïtat	256
Fotomurals participatius, imatges en seqüència i reutilització	257
Exposicions itinerants	258
Guies i tallers per a una nova percepció de la ciutat	258
Vers un urbanisme comunitari.....	259
6: Sitesize: autoaprenentatge cap a un urbanisme socioecològic	263
Desvestir l'espai, emancipar-lo: l'experiència de la transformació urbana	267
Mirada endins, la transformació de la ciutat cèntrica	267
Mirada enfora, la consciència de l'escala metropolitana	268
Territoris llibertaris: la influència anarquista per a la construcció social del lloc	270
La recerca de l'arcàdia: paisatges improvisats en entorns no urbanitzats	273
De la influència anarquista de Llum de la Selva a les comunitats intensionals	277
Cap a la utopia construïda: el Jardí de l'Amistat com a espai latent	289
Alternatives i referents cap a urbanisme socioecològic.....	299
Ciutat cooperativa, ciutat orgànica howardiana	300
Interpretació territorial i ciència cívica: la influència geddesiana	302
El jardí com a eina transformadora: l'hort social de Leberecht Migge	304
Eines metodològiques en préstec	306
Narracions metropolitanas: el relat com a forma d'apropriació	306
Accions de creació de capital simbòlic	308
Vers un urbanisme participat.....	309
Epíleg: de l'art vers un urbanisme crític	315
Referències bibliogràfiques	331

ANNEXOS

Annex I: compendi d'eines en préstec per al projecte arquitectònic	339
Annex II: entrevistes als artistes	349

Índex de figures

Introducció

Figura 0-1: Procés d'estudi de la pràctica artística cap a un urbanisme crític. Autora: M.Serra	16
Figura 0-2: Línies de confluència entre iniciatives sobre art i transformació urbana. Autora: M.Serra	19
Figura 0-3: Relació entre cas d'estudi i forma d'urbanisme proposat. Autora: M.Serra	20
Figura 0-4: Procés de recerca, viatges i entrevistes. Autora: M.Serra	22

Capítol 1

Figura 1-1: Resum d'evolució i solapaments de pràctiques artístiques urbanes. Autora: M. Serra	34
Figura 1-2: Procés d'intercanvi representat en un sistema autogestionat. Autora: M.Serra	36
Figura 1-3: Articulacions entre agents espacials i efectes derivats de pràctiques espacials dialògiques. Autora: M.Serra	36
Figura 1-4: Aproximació relacional de la pràctica artística per a la transformació socioespacial. Autora: M. Serra	40
Figura 1-5: Deconstrucció i components de l'espai latent. Autora: M. Serra	49
Figura 1-6: Producció d'espai nou [apropiació] a partir de la percepció dialògica. Autora: M. Serra	51
Figura 1-7: Procés producció d'espai relacional i nous usos [espai latent + creació]. Autora: M.Serra	51
Figura 1-8: Comparació de figura vs fons (ciutat moderna vs ciutat tradicional). Font: (Rowe 1978:62,63)	54
Figura 1-9: Aproximació inversa dels arquitectes morfotipològics. Del bloc a l'illa per fer carrer. Adaptació esquemàtica de M. Serra a partir de (Le Corbusier 1967:90,91,92)	55
Figura 1-10: Estructura d'arbre enfront estructura de retícula. Font: (Alexander 1965)	57
Figura 1-11: Planejaments amb estructura d'arbre desaconsellats per Alexander: projectes de Brasília i Communitas. Font: (Alexander 1965)	58
Figura 1-12: Usos d'espais únics (estructura d'arbre) versus usos d'espais múltiples (estructura reticular) segons l'estudi de Middlesbrough. Font: (Alexander 1965)	58
Figura 1-13: Representació dels signes d'identitat de la ciutat de Boston segons l'estudi de mapes mentals i enquestes realitzades als ciutadans. Font: (Lynch 1960: 146)	59
Figura 1-14: Connexions conceptuals entre els casos d'estudi i els referents arquitectònics que comparteixen la mateixa mirada crítica respecte la ciutat. Esquema aproximat. Autora: M.Serra	64

Capítol 2

Figura 2-1: Planejament de Copenhaguen segons el model Finger-City. Ideat per Rasmussen el 1947 va suposar un referent fonamental dins la història de l'urbanisme. El pla estructurava el creixement de la capital en relació amb el creixement de	
--	--

suburbis perifèrics com Albertslund. Font: (Hall 1998:92)	70
Figura 2-2: Planejament d'Albertslund construït entre 1963 i 1966. Primer projecte d'habitatge social de baixa densitat a Dinamarca amb tipologies prefabricades de 85 a 110m2 en planta baixa. Oest de Copenhaguen. Creixement al llarg de l'accés ferroviari. Imatge cedida per l'artista. Font: (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:15)	71
Figura 2-3: Our House (1996). Casa on va néixer l'artista dibuixada en relació amb la façana del carrer (segona porta taronja). Autor: Jakob Kolding. Courtesy Galleri Nicolai Wallner	72
Figura 2-4: Our House (1996). Sèrie que continua la façana del seu carrer marcat per la simplicitat estètica. Autor: Jakob Kolding. Courtesy Galleri Nicolai Wallner	72
Figura 2-5: Carrer tipus del barri residencial d'Albertslund on va néixer l'artista. Cortesia de Jakob Kolding. Font consultada per l'artista: Sørensen, Henning (2000). Albertslund i tusind år. Albertslund: Lokalthistorisk samlings venner, pp. 170	74
Figura 2-6: Prefabricació, urbanització, instal·lacions, accés, jocs infantils, circulació. Fotogrames extrets del vídeo Albertslund Syd. Autors: Dirk Brüel (producció) i Montagebyggeri (muntatge)	74
Figura 2-7: Imatge actual de façana prefabricada al barri de Hyldespejaldet, creixement posterior que es va fer seguint els mateixos criteris funcionals de cases amb pati interior. Autora: Marta Serra durant la visita a Albertslund, desembre 2009 .	76
Figura 2-8: Baixa densitat, grans dimensions i espai buit d'un carrer d'Albertslund. Autora: Marta Serra durant la visita a Albertslund, desembre 2009	76
Figura 2-9: <i>Association Diagram</i> . Alison and Peter Smithson. Exposit al CIAM del 1959 a Otterlo a la ponència "Problems regarded as central to architecture in the present situation". Font: (Newman, Bakema 1961:68)	80
Figura 2-10: Comparació entre la portada revista Forum n°7 The story of another idea (TeamX 1959) i fragment de Untitled (Zuidas) C (Kolding 2010) . Fonts respectives: (Strauven 1998:339) i cortesia de Galerie Martin Janda	82
Figura 2-11: Anàlisi de la biblioteca del taller de l'artista. Berlin, novembre 2011. Autora: Marta Serra	82
Figura 2-12: Repetició tipològica. Albertslund 1971, any en què va néixer l'artista. Font: (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:38)	83
Figura 2-13: <i>Untitled (2001)</i> . Jakob Kolding. Courtesy Galleri Nicolai Wallner	85
Figura 2-14: <i>Untitled (2001)</i> [imatge esquerra] i <i>Untitled (2001)</i> [imatge dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia de Galleri Nicolai Wallne	87
Figura 2-15: <i>Untitled (2002)</i> [imatge esquerra] i <i>Untitled (2002)</i> [imatge dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia Galleri Nicolai Wallner	88
Figura 2-16: <i>Untitled (2000)</i> [imatge esquerra] i <i>Untitled (2001)</i> [imatge dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia Galleri Nicolai Wallner	88
Figura 2-17: Referents de Kolding: <i>Livet mellem husene</i> i <i>Bo-miljø</i> . Autora: Marta Serra al taller de l'artista, novembre 28, 2011 Berlin	90
Figura 2-18: Llibre com a material de treball. Passatges de <i>Bo-miljø</i> d'Ingrid Gehl assenyalats amb post-its per l'artista. Autora: Marta Serra al taller de l'artista, novembre 28, 2011 Berlin	92
Figura 2-19: Fragment de <i>Movements (2009)</i> [esquerra] i fragment de <i>Roud up (2009)</i> [dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia de Team Gallery	93
Figura 2-20: Situacions de contacte i sociabilitat a Albertslund. Cortesia de J. Kolding. Font consultada per l'artista: Sørensen, Henning (2000). Albertslund i tusind år. Albertslund: Lokalthistorisk samlings venner, pp. 173	94
Figura 2-21: Situacions de contacte i sociabilitat a Albertslund. Cortesia de J. Kolding. Font consultada per l'artista: (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:34)	94
Figura 2-22: Otterlo circles. Aldo van Eyck, 1959. Font: (Newman, Bakema 1961:26)	96
Figura 2-23: <i>Untitled (?)</i> . Autor: Jakob Kolding, 2005. Font: Cortesia de Team Gallery	98
Figura 2-24: "Housing by people. From the bottom-up or from the top-down?" John Turner. Architectural Design. volum XLV, setembre 1975. Material enviat com a referent per cortesia de l'artista	100
Figura 2-25: <i>In hand – Out of hand</i> . Autor: Jakob Kolding, 2011. Font: Cortesia de Galerie Martin Janda	100
Figura 2-26: <i>Untitled (San Lorenzo)</i> (2008) [esquerra]. Font: cortesia de Team Gallery. <i>Untitled (Copenhaguen)</i> (2007) [dreta].	

Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner. Autor: Jakob Kolding	102
Figura 2-27: <i>Using found objects</i> [esq.] i <i>A suburban afternoon</i> [dreta]. Autor: C.Ward. Font: (Ward, Grezen 1978:82,68) ..	102
Figura 2-28: Exemple poster-collage. <i>Untitled</i> . Autor: Jakob Kolding, 2002. Font: cortesia Galleri Nicolai Wallner	104
Figura 2-29: <i>Vollsmose Poster Project</i> . Autor: Jakob Kolding. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner	106
Figura 2-30: <i>The Image of the City</i> (Lynch 1960:141,142). Ressaltades les preguntes relacionades amb la percepció, límits i emocions sobre la ciutat	107
Figura 2-31: Exemple d'enquesta per <i>Untitled (Class Structure)</i> . Autor: Jakob Kolding, 2000. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner	110
Figura 2-32: Exemple d'enquestaper <i>Untitled (Class Structure)</i> . Autor: Jakob Kolding, 2000. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner	111
Figura 2-33: <i>Local authorities</i> (2011). Jacob Kolding. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner	112
Figura 2-33: <i>Plans</i> (2009). Jakob Kolding. Font: cortesia de Team Gallery	112

Capítol 3

Figura 3-1: Instal·lació de la sèrie <i>Theatrum Mundi: Territories</i> (1996). Center for Curatorial Studies, NY. Autora: M. Potrč. Font: Bombsite Magazine [on-line] [visitat 25 març 2013]. Accessible a: < http://bombsite.com/issues/58/articles/2014 >	121
Figura 3-2: Intervencions creatives autogestionades que l'artista observa a Caracas. Posteriorment les descontextualitza i reproduceix a escala natural a Berlin. Autoria: M. Potrč, Caracas: Growing Houses (2012). Font: Flickr [on-line] [visitat 25 Març 2013] Accessible a: < http://www.flickr.com/photos/marcwathieu/8548775257/ >	123
Figura 3-3: Urbanisme progressiu vist per Potrč (2003) i Turner (1963). Comparació d'afinitats. Cresidoras: the growing houses, Caracas. Imatge: Marjetica Potrč [esquerra] versus Main street in a Lima barriada. Imatge: William Mangin [dreta] Fonts respectives: (Potrč and IVAM 2003) i (Turner 1963:366)	124
Figura 3-4: Pla general d'ampliació per Amsterdam 1935. Cornelis van Eesteren. Font: Wikimedia [on-line] [visitat 15 desembre 2012 Accessible a: < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Algemeen_uitbreidingsplan_amsterdam1935.jpg >	130
Figura 3-5: Sèrie <i>Community Gardens in New West</i> . Marjetica Potrč 2009. Representació de l'interès de l'artista per l'urbanisme utòpic. Cortesia de l'artista	132
Figura 3-6: Sèrie <i>Community Gardens in New West</i> . Marjetica Potrč 2009. Conclusió de l'artista sobre els efectes del planejament. Cortesia de l'artista	132
Figura 3-7: Situació barris que conformen la Westelijke Tuinsteden. Font: (Bureau Parkstad 2004)	133
Figura 3-8: Comparativa d'habitatge social, privat de lloguer, privat de compra. Font: (Bureau Parkstad 2004)	134
Figura 3-9: Sèrie <i>Community Gardens in New West</i> . Marjetica Potrč 2009. Cortesia de l'artista	139
Figura 3-10: Proposta de planejament dissenyat durant el procés participatiu per part de Potrč i WildeWesten. Font: (Potrč and WildeWesten 2010: 30-31)	139
Figura 3-11: Esquema comparatiu de la cultura urbana i la cultura rural. Marjetica Potrč. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada el 2011 a Berlin	141
Figura 3-12: Solar kijkgroen abans de la intervenció. Font: (Potrč i WildeWesten 2010:21)	142
Figura 3-13: Solar kijkgroen després de la intervenció, octubre 2010. Font: (Potrč i WildeWesten 2010:20)	142
Figura 3-14: Esquema comparatiu de la cultura urbana i la cultura rural. Marjetica Potrč. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada el 2011 a Berlin	144
Figura 3-15: Cronograma que diferencia quatre parts: recerca, exploració i proposta, organització social, activació i implementació. Font: (Potrč and WildeWesten 2010:10-11)	145
Figura 3-16: Anàlisi DAFO del projecte. Autora: Marta Serra	146

Figura 3-17: Sèrie <i>Community Gardens in New West</i> . Marjetica Potrč 2009. Cortesia de l'artista	148
Figura 3-18: Esquema comparatiu de la cultura urbana i la cultura rural. Marjetica Potrč. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada el 2011 a Berlín	148
Figura 3-19: Cuina comunitària i hort autogestionat al solar ocupat pel projecte. Autoria: Potrč i WildeWesten. Font: Cortesia de l'artista	151
Figura 3-20: Organigrama de M.Potrč 2009. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada	153
Figura 3-21: Imatge A (de dins a fora). Representació de l'obra en sala expositiva. Vista del material exposat i al fons l'artista amb un espectador. Autora: Marta Serra durant la visita a la biennial Estratos 2008	155
Figura 3-22: Imatge B (de fora a dins). Transformació del lloc. Autora: Marjetica Potrč. Font: web de l'artista [on-line] [visitat 8 desembre 2012] Accessible a: < www.potrc.org >	156
Figura 3-23: Quadre comparatiu de transició d'escales entre Caracas i Amsterdam. Autora: M.Serra	157

Capítol 4

Figura 4-1: Amsterdam-South Expansion Plan. H.P. Berlage, 1915. Exemple de planejament i disseny que s'estén ex-novo sobre plotlands, wastelands i terres de regadiu al sud de la ciutat d'Amsterdam. Font: NAI Collection [on-line] [visitat 4 desembre 2012]. Accessible a: < http://schatkamer.nai.nl/nl/projecten/uitbreidingsplan-amsterdam-zuid >.....	167
Figura 4-2: Diversitat de <i>terrains vagues</i> i <i>wastelands</i> localitzats i protegits per l'artista. Documentats a través de postals, aquests descampats equivalen als espais oberts i lliures que Lynch reclama integrar a la xarxa d'espais públics urbans sense la necessitat d'intervenir en ells. Imatge: M.Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes.	176
Figura 4-3: Cartell que anuncia l'obertura al públic del descampat de l'àrea Ex-Michelin a Trento, Itàlia. Convocatòria de dia i hora per visitar la zona. Autoria: Lara Almarcegui 2006. Imatge: cortesia de Latitudes	180
Figura 4-5: Nens jugant durant l'obertura temporal i pública d'un descampat per l'ús i apropiació pública. <i>Un descampado se abre al público, Amsterdam, Bruselas, Alcorcón, 2000-2002</i> , Lara Almarcegui. Font: (Francés et al. 2007:47)	180
Figura 4-5: Escripura de compra-venda, plànol parcel·lari i imatge de l'espai-fissura comprat per G. Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974. Font: Col·lecció Guggenheim Museum New York [on-line] [visitat 6 novembre 2012]. Accessible a: < http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online >	182
Figura 4-6: <i>Un descampado en el Puerto de Rotterdam</i> , 2003-2018. Almarcegui 2003. Situació de la parcel·la a protegir durant quinze anys al port. Font: cortesia de Latitudes	185
Figura 4-7: <i>Un descampado en los Mataderos de Arganzuela, Madrid</i> , 2005-2006. Lara Almarcegui. Font: (Francés et al. 2007:56-57)	185
Figura 4-8: <i>Un descampado en la Papelera Peterson, Moss</i> , 2006-2007. L.Almarcegui. Font: (Francés et al. 2007:58-59) ..	185
Figura 4-9: Buit del descampat contrastat amb el creixement de la ciutat de Shenzhen a l'altra banda del riu. Font: material facilitat per Latitudes	187
Figura 4-10: L'artista indica la situació fronterera del descampat entre Shenzhen i Hong Kong. Font: material facilitat per Latitudes	187
Figura 4-11: Sèrie de descampats a la guia <i>Un descampado en la Ribera del Ebro</i> , Saragossa. Protecció il·limitada des de 2008. Font: Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos [on-line] [visitat 1 abril 2013]. Accessible a: < http://iaacc.abaco-digital.es/blog/?attachment_id=95 >.....	188
Figura 4-12: Contraposició entre descampats protegits per l'artista (vermell) i traçat arquitectònic del Parc de l'Aigua (groc). L'equip d'arquitectura Aldayjover Arquitectura y Paisaje ja havia previst la protecció del bosc de ribera per ser zona inundable. L'artista hi afegeix la prohibició d'accés. Imatge tractada per M.Serra. fotografia base: guia <i>Un descampado en la Ribera del Ebro</i> , cortesia de Latitudes	188
Figura 4-13: Plànol de localització de solars abandonats <i>Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad</i> . L. Almarcegui 1999. Font: (Almarcegui, Tió 2003)	192
Figura 4-14: Plànol de localització de solars buits susceptibles pel joc a Amsterdam segons Aldo van Eyck, 1957 aprox. Projecte Playgrounds. Font: (Lefàivre, Tzonis 1999:19)	192
Figura 4-15: Solar abandonat Dijkstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck, 1954. Font: (Lefàivre et al. 2002)	193

Figura 4-16: Projecte al solar Dijkstrastraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck. Font: (Lefavre et al. 2002)	193
Figura 4-17: Solar Nieuwe Kerkestraat 35-67, Amsterdam. L.Almarcegui, 1999. Font: (Almarcegui, Tió 2003)	194
Figura 4-18: Renovació urbana del Solar Nieuwe Kerkestraat 35-67, Amsterdam. Estat 2008. Font: Google Maps	194
Figura 4-19: Solar abandonat Laurierstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck, 1956-1957. Font: (Lefavre et al. 2002) ..	195
Figura 4-20: Projecte al solar Laurierstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck 1965. Font: (Lefavre et al. 2002)	195
Figura 4-21: Solar Harlemmerstraat 106, Amsterdam. L. Almarcegui 1999. Font: (Almarcegui, Tió 2003)	196
Figura 4-22: Transformació urbana del Solar Harlemmerstraat 106, Amsterdam. Estat 2009. Font: Font: Google Maps	196
Figura 4-23: Evolució espontània prevista per la zona protegida pel <i>Non-Plan</i> , Lawrence Country. Anglaterra 1969. L'experiment preveia un creixement urbà de forma lineal entre nuclis existents i en funció de les condicions geogràfiques del territori, emergint noves vies de comunicació, poblats situats a les perifèries urbanes i identificació de boscos que servien com a parcs públics. Font: (Hughes et al., 2000:15)	200
Figura 4-24: Estimació de la transformació espontània i no controlada de la regió de Montagu Country segons <i>Non-Plan</i> . Anglaterra 1969. La zona evolucionaria entorn els usos lúdics i de plaer propers al mar, amb pobles d'estiu (vermell) i augment de circulació entre les poblacions i boscos existents. Font: (Hughes et al., 2000:19)	200
Figura 4-25: Exemples de guies de descampats a distribuir entre el públic visitant. Mides aproximades: 15x20cm. Font: imatge M.Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes	202
Figura 4-26: Descripcions de cada descampat dins les guies on s'especifica la història del lloc i les seves característiques ambientals a preservar, en aquest cas en relació a l'operació urbanística dels Jocs Olímpics de Londres. <i>Guide to the Weatlands of the Lea Valley: 12 empty spaces await the London Olympics</i> , Almarcegui 2012. Font: imatge M.Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes	203
Figura 4-27: Text facilitat per l'artista com a exemple referent. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada	203
Figura 4-28: Publicació en format diari distribuït per l'artista als participants de la visita al port de Rotterdam 2009. Cortesia de l'artista	205
Figura 4-29: Exemples de mapes-fulletons desplegable que l'artista distribueix durant les visites al lloc. Font: imatge M. Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes	205
Figura 4-30: Mapa/fulletó per guiar la visita als descampats de l'antiga zona de cultiu entre el poble de Cotaredo i el barri de Fontiñas a Santiago de Compostela. 12.000 còpies distribuïdes. Font: M.Serra	206
Figura 4-31: Imatges de diferents tipus de mapes que l'artista inclou als fulletons distribuïbles. Muntatge: M. Serra a partir imatges d'arxiu de Latitudes	207

Capítol 5

Figura 5-1: Enderrocament d'habitatge i teixit industrial a Woolwich North, Road Factory, Royal Docks. Accés amb línia d'autobús urbà. Imatge: M. Serra durant la visita al lloc, octubre 2010	222
Figura 5-2: Nova urbanització de Canary Wharf superposada a les antigues traces. Accés amb nova línia ferroviària DLR impulsada pel pla de la LDDC. Imatge: M. Serra durant la visita al lloc, octubre 2010	222
Figura 5-3: Tipologia d'habitatge conservat a la zona de Woolwich just annex al nou aeroport de Newham. Woolwich va ser una de les zones més conflictives a causa de la implantació de l'aeroport, i el seu teixit industrial i d'habitatge encara actiu. Fotomuntatge: M. Serra a partir de la visita a la zona el 2010	223
Figura 5-4: Antiga imatge de l'activitat industrial al South Dock (actual Isle of Docks) a mitjans del s.XIX. S'identifiquen les dàrsenes, magatzems i antics nuclis de població que creixien entorn dels molls. Font:(Barker, Jackson 1983:256)	224
Figura 5-5: Antiga zona de West Silvertown (vista cap al Victoria Dock). Creixement i evolució del mateix model anterior: moll + dàrsenes + barri d'habitatge. Vista de 1951. Font. Museum of London Docklands	224
Figura 5-6: Estat actual (2013) de West Silvertown. Abandonament de l'activitat industrial al Victoria Dock. Transició del model industrial a model de ciutat global. Desaparició de molls i dàrsenes per centre comercial, centre de negocis i infraestructures pel consum. El barri a la zona sud del moll ha estat renovat i a la zona nord s'ha introduït habitatge d'alt nivell adquisitiu. Vista de Google Earth	224
Figura 5-7: Planta preexistent de diferents zones dels Docklands. Finals anys setanta. Font: (Clout 1997:92)	225

Figura 5-8: Planejament per a la renovació urbana de la LDDC. Docklands 1981. Desaparició dels docks de Wapping i Rotherhithe. Inserció de l'aeroport de Newham. Font: (Clout 1997:256)	225
Figura 5-9: Comparació de la zona de Isle of Dogs, abans i després del projecte de renovació urbana. Font: Isle of Dogs Heritage & History [on-line] [visitat 15 octubre 2013]. Accessible a: < http://www.islandhistory.co.uk >	225
Figura 5-10: Ubicació dels 8 fotomurals entre 1981 i 1991. Autoria: M.Serra.....	229
Figura 5-11: Housing 3. Tercera imatge de la sèrie Opening Interiors (1984-1985) (5.49 m x 3.66 m). Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	231
Figura 5-12: Situació actual 2012. Restes del plafó i estructura de suport 30 anys després. Font. Google Maps	231
Figura 5-13: Situació del fotomural 1, superposició de teixits: parcel·lari antic (vermell) sobre l'estat actual (2012). Relació de molls (rosa fort) que van desaparèixer per efectes de la LDDC. Elaboració M.Serra	232
Figura 5-14: Fotomural 2, entorn en transformació a principis dels anys vuitanta. Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	233
Figura 5-15: Situació 2012 de l'antiga localització del fotomural 2. Font: Google Maps	233
Figura 5-16: Situació fotomural 2, superposició de teixits: parcel·lari antic (vermell) sobre l'estat actual (2012). M. Serra...	234
Figura 5-17: Entorn urbà del fotomural 3 a principis dels anys vuitanta. Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	235
Figura 5-18: Entorn actual (2012) de l'antiga ubicació del fotomural 3. Font: Google Maps	235
Figura 5-19: Situació del fotomural 3, superposició de teixits: parcel·lari antic (vermell) sobre l'estat actual (2012). Relació de molls (rosa fort) que van desaparèixer per efectes de la LDDC. Elaboració: M.Serra	236
Figura 5-20: Fotomural 4 situat als inicis dels vuitanta a la zona de Surrey. Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	237
Figura 5-21: Estat actual de l'antiga ubicació del fotomural 4. Imatge 2012. Font: Google Maps	237
Figura 5-22: Superposició del teixit parcel·lari antic (vermell) amb l'estat actual 2012 (fons gris). Elaboració: M.Serra.....	238
Figura 5-23: Antiga ubicació del fotomural 5 a l'estació d'autobusos de Waterloo. Anys vuitanta. Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	239
Figura 5-24: Estat actual (2012) de l'antiga ubicació del fotomural 5. Reconversió estació d'autobusos. Font: G.Maps	239
Figura 5-25: Superposició del teixit històric amb l'estat actual 2012. Situació del fotomural 5. Elaboració: M.Serra	240
Figura 5-26: Ubicació del fotomural 6 als anys vuitanta. Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	241
Figura 5-27: Estat actual 2012. Restes dels tres puntals que subjectaven el plafó de l'antic fotomural 6. Font: Google Maps.	241
Figura 5-28: Situació del fotomural 6, superposició de teixits: parcel·lari antic de 1984 (vermell) sobre l'estat actual (2012). Conservació en part de Mudchute City Farm i Millwall Park (zona sud). Elaboració: M.Serra	242
Figura 5-29: Situació del fotomural 7 als anys vuitanta. East Ham. Antic edifici cooperativa. Imatge: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	243
Figura 5-30: Situació actual de l'antiga ubicació del fotomural 7 al seu pas amb High Street North. Enderrocament de la cooperativa. Font: Google Maps.....	243
Figura 5-31: Portada de la publicació del projecte People's Plan l'any 1983 pel Newham Docklands Forum i GLC Popular Planning Unit. Font: Imatge pròpia a partir de l'exemplar adquirit.	246
Figura 5-32: Mapa il·lustratiu de la contraproposta de planejament participat i autogestionat pels habitants dels Docklands, en concret per la zona dels Royal Docks. Font: (Newham Docklands Forum, GLC Popular Planning Unit 1983:38)	249
Figura 5-33: Idees i imatges referents aportades pels ciutadans en l'elaboració del planejament popular. Font: (Newham Docklands Forum, GLC Popular Planning Unit 1983:8-9)	250
Figura 5-34: Conclusions i vies d'acció per la viabilitat del projecte. Presència dels fotomurals de l'artisa com a forma	

d'organització i visibilització. Font: (Newham Docklands Forum, GLC Popular Planning Unit 1983:36-37)	250
Figura 5-35: Comparativa d'usos pels Royal Docks a partir de l'estudi de (Brownill 1990)	251
Figura 5-36: Sociograma que mostra les formes de negociació entre els diferents agents el projecte DCP. Font: cortesia de Javier Rodrigo, Transductores.	253
Figura 5-37: Sistema de planejament autònom o autogovernat localment (esquerra) versus sistema de planejament heterònom o administrat centralment (dreta). Comparació de John Turner. Font: (Turner 1977[1976]:47)	255
Figura 5-40: Algunes imatges de la seqüència del The Changing Picture of Docklands – Community Photomural construïdes a partir de les sessions de debat amb el comitè local. Imatges: © Peter Dunn and Loraine Leeson, Docklands Community Poster Project. Font: cortesia de L.Leeson.	257

Capítol 6

Figura 6-1: Identificació de l'escala metropolitana a través de la relació invertida entre el Vallès i Barcelona. Font: M.Serra	269
Figura 6-2: Cartell TRANSMISSIÓ aprenentatge, acció, creació. Sitesize (2009). Commemoració de la Setmana Tràgica. Exemple d'espai urbà com a escenari de revolta. Font: cortesia de Sitesize	272
Figura 6-3: Apropiació popular de territoris perifèrics. Paisatge improvisat i contrast entre espai arcadià i ciutat construïda a la falda de la muntanya de Montjuïc, Barcelona 1930. Títol: “Berenar a Montjuïc”. Autoria: Josep M.Segarra. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Imatge exposada a ¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia! i inclosa a Construir el lloc (2011). Font: Cortesia de Sitesize	276
Figura 6-4: Imatge d'Isidre Nadal Baqués (Llum de la Selva). Fotografia de Pere Ferran. Font: Arxiu del Diari de Sabadell.	278
Figura 6-5: Desplaçament residencial de Llum de la Selva dins la regió metropolitana de Barcelona. Assenyalat el sector a urbanitzar i a expropiar entorn la muntanya de Montjuïc vers 1920. Autora: M.Serra a partir de (Font et al. 1995)	279
Figura 6-6: New Harmony el 1832. A diferència de la versió oweniana, la comunitat es va construir de forma descentralitzada, fomentant l'autoabastiment de cada unitat residencial aïllada. Autor: Wallrath Weingartner. Font: Blog <i>Cut out and keep</i> . [visitat 15 febrer 2013] Accessible a: http://saradowledesign.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html	282
Figura 6-7: Colònia llibertària d'Aiglemont, França (1903-1909). Habitatges autoconstruïts de forma aïllada per respectar l'autonomia familiar. Font: <i>Laboratoire urbanisme insurrectionel</i> . 03/2012 [on-line] [visitat 20 gener 2013]. Accessible a: < http://laboratoireurbanismeinsurrectionel.blogspot.com.es/2012/03/communes-libertaire-et-anarchiste-en.html >.....	283
Figura 6-8: Situació periurbana de la parcel·la comprada per Llum de la Selva respecte el barri de Can Rull i la ciutat de Sabadell el 1934. Font: elaboració pròpia a partir de (Puig 1991:96)	287
Figura 6-9: Situació del Jardí de l'Amistat l'any 1969 en relació amb l'ocupació del territori. Continuïtat parcel·laria entre el creixement de Can Rull i el centre de Sabadell. Autora: M.Serra a partir de (Puig 1991:116).....	288
Figura 6-10: Trobades d'aprenentatge informal que se celebraven cada diumenge al Jardí de l'Amistat durant la dècada dels anys setanta. Autor: Floreal Soriguera. Font: bloc <i>El Jardí de l'amistat</i> (Sitesize i ACM). [visitat 3 abril 2013] Accessible a: http://jardidelamistat.wordpress.com	290
Figura 6-11: Dedicatòria de Llum de la Selva (entre 1972-1980). Revers d'una de les fotografies de Jose Baena. Font: Cortesia de José Baena. Transcripció: “Del ‘jardín de la Amistad’. Como (agronomo) i Maestro ‘Orientador’ de la Escuela ‘Natura Sofia’ orienta a sus hermanos humanos del Deber de practicar nuestro conocimiento y amor a nuestra Madre Única, Madre Tierra, fuente de vida cumpliendo así el mandato Divino. Luz de la Selva.”	291
Figura 6-12: Activitats lúdiques i esportives amb Llum de la Selva i joves veïns de Can Rull practicants d'arts marcial. Trobaren sota la figuera del Jardí un espai de trobada per les seves activitats. Presència de blocs d'habitatge de la via Alexandra ja construïts (anys setanta). Font: cortesia de José Baena	292
Figura 6-13: El Jardí com a espai de trobada i joc quotidià de molts joves veïns. Font: cortesia de José Baena	292
Figura 6-14: Blocs d'habitatge construïts davant del Jardí. Via Alexandra sense urbanitzar i acte reivindicatiu per zona verda amb una plantada d'arbres popular l'any 1977. Autor: Pere Farran/Arxiu Farran. Font: (López 2011:45)	293
Figura 6-15: Descampat on existí el Jardí de l'Amistat. Actual parc “Tierno Galván” amb els blocs de la via Alexandra. Imatge: Marta Serra durant la visita al lloc en el marc del taller organitzat per Sitesize. Primavera 2012	294
Figura 6-16: Antic espai de reunió en el Jardí de l'Amistat. Imatge: Marta Serra durant la visita al lloc en el marc del taller organitzat per Sitesize. Primavera 2012	294

Figura 6-17: Estratègies de recuperació de la dimensió relacional i socialitzant entre els possibles agents vinculats avui amb el Jardí de l'Amistat. Autoria: Sitesize i ACM. Imatge: M.Serra	296
Figura 6-18: Sessió de treball i discussió sobre la història del barri de Can Rull amb Sitesize, Acció Cultural Metropolitana i els assistents al curs. Font: Font: M.Serra durant el taller, primavera 2012	296
Figura 6-19: Esbós de Joan Vila-Puig (Sitesize) sobre el possible Jardí Comunitari per a un futur projecte a l'antic Jardí de l'Amistat. Autoria: Sitesize 2012. Font: imatge presa sobre el material exposat com a conclusió del taller a la Nau Estruch, Sabadell, octubre 2012	297
Figura 6-20: Previsió parcel·laria del planejament vigent (2012) (esquerra) i plànol topogràfic (dreta) del Departament de Sostenibilitat i Gestió d'Ecosistemes de l'Ajuntament de Sabadell. Imatge: M.Serra.	297
Figura 6-21: Disseny del projecte d'ordenació ideat per Joan Vila Puig (Sitesize) a l'antic espai del Jardí de l'Amistat. Nous usos introduïts: jardí, espai de joc, ecocatedral (autoconstrucció amb materials de reciclatge), centre d'agricultura urbana, horts comunitaris. Font: cortesia de Sitesize.....	298
Figura 6-22: Planta i disseny de casa i jardí de Leberecht Migge a Blankenese (Hamburg). Font: (Haney 2010:88)	305
Figura 6-23: Mapa del procés de desenvolupament del projecte SIT Manresa: Recerca_Interpretació_Difusió. Autoria: Sitesize 2006. [visitat 17 octubre 2011] Accessible a: <www.sitesize.org>.....	307
Figura 6-24: Fitxes omplertes per ciutadans de Manresa en les diferents sessions d'intercanvi i difusió en l'espai públic del projecte SIT Manresa, i que s'incorporen a l'arxiu col·lectiu Manresa_Pla de Bages. Font: (Sitesize 2008:118).....	307

Annex I

Figura 7-1: Trobada d'agents organitzada per Sitesize entorn el projecte <i>El Jardí de l'Amistat</i> . Autora: M.Serra	343
Figura 7-2: Taller SIT: recorregut per la corona verda al voltant de Manresa. Font: (Sitesize 2008: 51)	346
Figura 7-3: Caràtula del DVD del documental <i>La ciutat suplantada</i> (REpensar Barcelona i Sitesize 2009). [visitat 7 octubre 2011] Accessible a: <www.sitesize.org>.....	348

Annex II

Figura 7-4: J.Kolding in his studio. Picture taken by M.Serra during the interview	351
Figura 7-5: M.Potrč in her studio. Picture taken by M.Serra during the interview	359
Figura 7-6: L.Almarcegui in her studio, above the channels in Rotterdam. Picture sent by the artist	369
Figura 7-7: L. Leeson in her office at eSPACE. Picture taken by M.Serra during the interview.	379
Figura 7-8: Sitesize studio in Sabadell in 2012. Interview to Elvira Pujol and Joan Vila-Puig. Picture taken by M.Serra during the interview.	385

PART I

Introducció

Aquesta investigació explora les formes d'intervenció a l'espai urbà que relacionen l'art amb la transformació de les ciutats contemporànies. L'examen de diverses formes de creació emergents permet descobrir, a través del camp artístic, eines de creació i metodologies que contribueixen de forma crítica a percebre la transformació social del paisatge urbà.

Entenent l'espai com a construcció cultural i identificant la percepció com a factor productor d'espai, el propòsit de partida consisteix en identificar un urbanisme alternatiu a partir de la mirada i intervenció de la pràctica artística actual compromesa amb la ciutat. Canviar la mirada sobre la realitat implica construir una realitat diversa, nova. Percebre la ciutat des de la mirada artística implica per tant veure una altra ciutat, definir una altra forma d'urbanisme. Analitzar l'urbanisme derivat de la mirada de l'artista serà útil per atendre tot allò que escapa a la mirada de l'arquitecte. Per tant, quin és l'urbanisme proposat des del camp de l'art?

L'espai en el què l'art i l'arquitectura friccionen, el moment en què les pràctiques espacials creatives ofereixen metodologies interdisciplinàries i participatives a l'hora de projectar la ciutat és on posa l'accent el propòsit d'aquesta tesi. El context de partida es basa en l'exploració de cinc casos d'estudi, cinc artistes que prenen com a objecte de treball la transformació urbana de la ciutat. Són Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson i Sitesize. Aquestes cinc mirades ofereixen un relat crític des d'angles no propis de la disciplina urbanística -sovint força condicionada. Per tant, es reflexiona sobre el què aporta la sensibilitat artística a la definició de la ciutat des del solapament de pràctiques, espais intermedis i el no saber si es tracta d'arquitectura o bé d'art. Ja sigui des d'una visió de resistència, reivindicativa o bé propositiva, els cinc artistes examinen les tensions socioespacials derivades de dinàmiques de transformació de la ciutat global, una transformació provocada o bé per la crisi i la caducitat del funcionalisme del Moviment Modern, o bé pels projectes de renovació urbana més actuals. Els símptomes detectats per cada cas d'estudi coincideixen en identificar la pèrdua de vida a l'espai urbà. Per aquest motiu assenyalen i intervenen en espais d'oportunitat, en transició, espais latents: zones suburbanes, carrers amb un índex baix de copresència, espais comunitaris buits, descampats, espais públics infrautilitzats o barris en procés de gentrificació, manifestant en cada cas conflictes d'exclusió i segregació socioespacial, turistització, pèrdua de referències identitàries pròpies, estandardització d'usos, esborrament de la memòria del lloc i, sobretot, pèrdua de vida i sociabilitat a l'espai públic. Invertir les jerarquies de poder que configuren l'espai de dalt a baix permetrà a aquests artistes retornar al ciutadà el rol actiu com a productor de relacions, d'espai. Si els espais latents són espais urbans buits i sense ús, que a través de la pràctica artística poden transformar-se en espai públic, podem atribuir a la pràctica artística la capacitat generadora d'espai, projectora d'espai?

Però en aquesta tesi els espais latents són també altres mirades sobre la ciutat, altres històries inactives i altres relats invisibilitzats. Són zones de contacte on la pràctica artística interacciona amb l'urbanisme, espais físics i conceptuals, que faciliten explorar camps fronterers entre ambdós àmbits.

En resum, la tesi repensa i qüestiona els models i formes de creixement urbà (models utòpics de creixement il·limitat o bé processos de renovació de moltes ciutats europees) que han contribuït a la ciutat dispersa i a la crisi en l'ús de l'espai públic així com a l'exclusió dels propis ciutadans en el procés de definició del seu entorn. Per a dur-ho a terme la tesi explora el camp de l'art actual, un àmbit molt més pròxim a les humanitats, als estudis culturals i la sociologia urbana recuperant les pràctiques quotidianes a l'hora de produir espai. Prenent cada artista com a pretext, serà possible remetre a episodis de la història de l'urbanisme crític dels anys cinquanta, seixanta i setanta que van ser protagonitzats per arquitectes humanistes. També serà possible definir ponts de contacte entre aquestes ombres d'arquitectes i les formes d'intervenció urbana que ofereixen els artistes, proposant i reactivant una arquitectura futura, altres formes de planejament urbà avui latents basades en l'autogestió, la col·laboració o participació, però que sobretot potenciïn l'esperit crític del creador, ja sigui el mateix ciutadà, un artista, o un arquitecte. D'aquesta manera es contribueix a dotar de nou significat les funcions de l'arquitecte, ara mediador, etnògraf o catalitzador per reincorporar en el disseny de l'espai públic formes d'agenciament, apropiació i compromís amb el teixit social, formes autònomes que de baix a dalt siguin capaces d'assegurar l'equilibri socioecològic de l'entorn urbà.

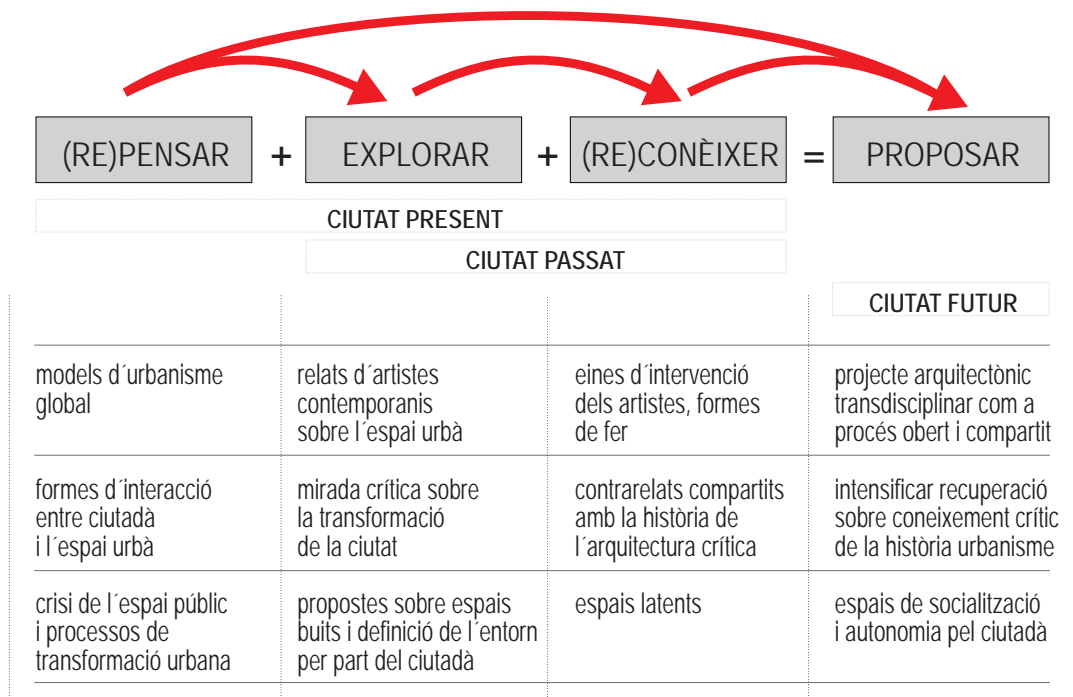


Figura 0-1: Procés d'estudi de la pràctica artística cap a un urbanisme crític. Autora: M.Serra

Per això l'objectiu de la tesi és doble: per una banda reflexiona sobre les possibilitats d'intervenció de la pràctica artística en les polítiques espacials de la ciutat, identificant alternatives en eines i mètodes de projectar, alhora que models de ciutat implícits en la mirada d'aquests artistes contemporanis. Per altra banda, reconèixer i establir connexions amb els contra discursos procedents de la teoria i història de

L'arquitectura i que són directa o indirectament afins a aquests artistes. Ambdues intensions possibilitaran a l'àmbit arquitectònic obrir fronteres disciplinàries –tant a l'entorn professional o acadèmic–, prendre en préstec eines procedents de l'art i potenciar noves percepcions i noves formes d'aproximar-se als estudis urbans per impulsar un urbanisme alternatiu basat en la dimensió socialitzant, humanitzada i crítica de l'espai urbà. Qüestionar i desencaixar les estructures rígides dins l'arquitectura que limiten aquesta 'altra' arquitectura al món de l'art és igualment un dels principals propòsits.

Per tant, quina arquitectura comparteix la mirada crítica d'aquests artistes? Quins instruments metodològics proporciona la pràctica artística que puguin ser útils per a l'arquitectura i el planejament urbà? Pot ser l'art útil als arquitectes per tal d'identificar els conflictes, incongruències, o desconnexions amb l'usuari que la pròpia disciplina genera? Quins referents de la història de l'urbanisme crític podem recuperar a través de la mirada d'aquests artistes contemporanis? Quins espais latents fan trontollar l'arquitectura de l'espectacle i globalitzada que avui impera? Quin projecte de ciutat sorgeix dels artistes en context urbà i contemporani? És l'urbanisme tant sols una pràctica arquitectònica?

Motivació i estat de la qüestió

L'interès personal per l'art i la transformació urbana arrenca des dels inicis de la carrera arquitectònica. Les possibilitats híbrides d'intervenció a la ciutat, la integració de l'escultura en el paisatge, la fotografia d'espais urbans i pintar en aquarel·la a la ciutat mateixa em van empènyer a reconèixer el canvi de mirada sobre l'espai quan ens expressem amb altres mitjans i eines. Però sobretot, com a arquitecta, m'ha interessat la capacitat de la intervenció artística en crear nous espais, en fomentar espais de trobada i resignificar allò que la mirada habituada banalitza, aquells paisatges de sempre i més comuns. Això m'ha estat possible gràcies a la col·laboració com a comissària a la Mostra Internacional d'Art Urbà de Caldes de Montbui, un projecte local que des de 2008 ha convidat artistes a intervenir en espais vinculats amb l'aigua termal i la memòria. La capacitat de transformació política, social i arquitectònica d'algunes intervencions derivades d'aquest projecte van motivar la iniciativa per emprendre aquesta tesi des del Màster en Teoria i Història de l'Arquitectura.

A partir d'aquí, la recerca inicial elaborada demostra que l'art i la transformació urbana no són un terreny inexplorat. Sobretot des de la pràctica artística, els estudis culturals, socials o geogràfics, s'ha tractat aquesta temàtica des d'òptiques múltiples, però tot i que el panorama nord-americà, cada cop més articulat en les relacions entre art, política i espai, ha protagonitzat aquesta tradició crítica en els últims trenta anys, existeix un buit historiogràfic sobre les pràctiques artístiques urbanes tractades des de l'òptica de l'arquitectura i l'urbanisme. Explorant la producció científica, historiogràfica i bibliogràfica sobre les zones de contacte entre els nous gèneres d'art compromès amb la construcció de la ciutat es fa palès que el discurs crític i teòric no parteix de l'àmbit arquitectònic. Cobrir aquest espai no investigat i abordar-lo des de la recerca en teoria i història de l'arquitectura i l'urbanisme és per tant la principal motivació de partida.

Obres i projectes imprescindibles que han servit de referents i que han influenciat tot el procés de recerca són *Sombras de Ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York (1970-1990)* de Iria Candela. L'obra publicada el 2007 presenta la transformació urbana de Nova York vista des de diferents

artistes com Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Martha Rosler, Richard Serra, entre forces d'altres. Un altre projecte referent a nivell de tractament de casos d'estudi ha estat *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales* dirigit per Javier Rodrigo y Antonio Collados des de 2009. La seva recerca es centra en donar a conèixer iniciatives i projectes formats per col·lectius interdisciplinaris amb l'objectiu de resignificar l'àmbit pedagògic i cultural. Investigar en casos similars per repensar les polítiques espacials urbanes és un dels estímuls derivats de la lectura d'aquestes obres. L'assistència al seminari *Accions reversibles: art, educació i territori* celebrat el 2008 (organitzat per IDensitat i ACVic) també va suposar, personalment, una oportunitat clara per apostar per aquesta via de recerca. Al seminari s'hi convidaven diferents artistes que exposaven el seu treball prenent la pedagogia i el territori com a eix comú. Vista la manca de propostes similars en l'àmbit acadèmic arquitectònic i vistes algunes experiències properes de facultats de Belles Arts o programes de facultats estrangeres s'ha considerat oportú i necessari apostar des de l'escola d'arquitectura per aquesta via d'interacció entre l'art urbà compromès amb l'espai públic i la definició de la ciutat.

En els darrers temps, el panorama actual de crisi dins l'àmbit de l'arquitectura està contribuint a la fusió de disciplines tècniques i humanístiques. Conseqüentment proliferen, com a resposta creativa, la hibridació d'àmbits i professions. Així emergeixen estudis de treball professional i col·lectius transdisciplinaris formats per arquitectes, artistes, dissenyadors, sociòlegs, antropòlegs, ambientòlegs treballant plegats per generar projectes entorn la transformació de l'espai públic des d'estratègies que subverteixen les formes de treball tradicional. Aquesta nova arquitectura, pròxima als valors del decreixement, es pot trobar avui en formes de col·laboració basades en la participació, l'autoconstrucció, l'economia de mitjans, les noves tecnologies i la formació de xarxes obertes i compartides. Alguns referents actuals que cavalquen entre el projecte comunitari, artístic i arquitectònic són, per exemple, molts dels components que conformen la xarxa espanyola Arquitecturas Colectivas, com ara els coneguts Recetas Urbanas (Sevilla) i Todo por la Praxis, les darreres iniciatives a Madrid com ara Campo de Cebada, els col·lectius Vivero de Iniciativas Ciudadanas, Zuloark o Basurama; Comboi a la Fresca (València), a Barcelona Straddle3, La Col, Raons Públiques, El Globus Vermell i un llarg etcètera. També s'estan consolidant canals de difusió i plataformes de producció que fan ressò d'aquesta arquitectura i urbanisme latent, com ara el festival Eme3 (Barcelona) dedicat a les noves formes d'entendre l'arquitectura i les convocatòries de la plataforma cultural IDensitat. El cas del Pla Buits anunciat per l'Ajuntament de Barcelona destacant la implicació territorial i social també és un símptoma de reconeixement d'aquesta necessitat d'hibridesa. A nivell europeu prenen força col·lectius d'arquitectes que treballen en aquesta direcció. Alguns exemples són Atelier d'Architecture Autogérée (França) dins la plataforma Urban Tactics, convidats a la 13^a Biennale d'Architettura di Venezia (2012) o bé WildeWesten (Països Baixos) entre molts d'altres que es mouen entre l'art públic i l'urbanisme comunitari.

Aquest calidoscopi d'experiències latents es pretén radiografiar en l'esquema següent. Tot i que de forma inconclusa, s'identifiquen diferents iniciatives, centres d'ensenyament i grups de recerca que investiguen en art i transformació urbana. S'ha vist adient relacionar les experiències que de forma directa o indirecta s'han relacionat amb aquesta tesi.

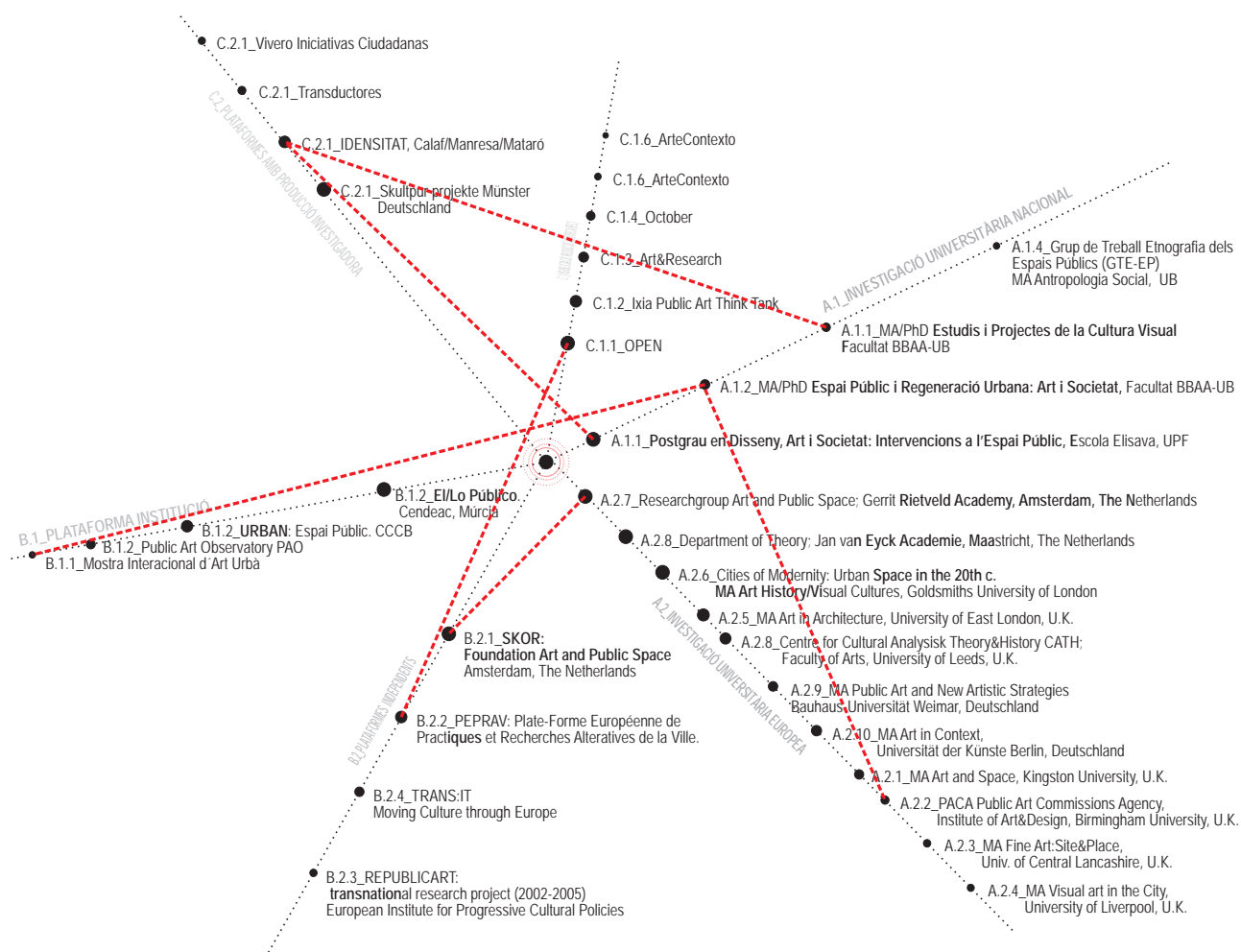


Figura 0-2: Línies de confluència entre iniciatives sobre art i transformació urbana. Autora: M.Serra

Metodologia i estructura

La metodologia a seguir pel procés de recerca ha consistit per una banda en l'exploració d'un marc conceptual i per l'altra en la investigació historiogràfica i personal de cada cas d'estudi seleccionat. Les bases teòriques, foses i difuminades en cada cas d'estudi, han implicat accedir a material bibliogràfic i fonts documentals procedents del camp artístic, arquitectònic però també sociològic i geogràfic. La visita a diferents centres de documentació i biblioteques fora i dins de l'àmbit arquitectònic ha estat imprescindible.

S'ha realitzat una estada de recerca en el *Researchgroup on Art & Public Space* de la Gerrit Rietveld Academy d'Amsterdam (de setembre a desembre de 2009) gràcies a la Beca Formació Personal Universitario – Ministerio Ciencia e Innovación FPU-MICINN. Durant aquest període s'ha pogut accedir a molt material documental que dins l'àmbit nacional no era possible trobar. S'han realitzat visites als arxius documentals de centres com SKOR – Foundation Art and Public Space -un dels principals centres europeus d'estudi i difusió de les pràctiques artístiques vinculades amb l'espai públic-, l'Stedelijk Museum o bé la Rijksakademie van beeldende kunsten, tots ells a Amsterdam. També en la darrera fase s'ha pogut gaudir d'una residència en el Programa de Suport a la Investigació del Centre

d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) durant novembre i desembre de 2012 que ha facilitat el procés d'obtenció de material relatiu a alguns casos d'estudi. La participació a diversos congressos també ha contribuït a resituar els casos d'estudi en marcs teòrics i discursos més híbrids i transversals. Igual d'essencials per l'aprenentatge han estat les classes de l'assignatura del Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori de l'ETSAV-UPC *La Ciutat i la Vida: idees i intervencions per un urbanisme informal* (2009-2012) dirigides pel catedràtic José Luis Oyón i coordinades conjuntament. Els cicles de conferències organitzats a l'Espai Docent Comú de la mateixa facultat han permès convidar i confrontar a artistes i casos d'estudi dins de l'àmbit arquitectònic.

La tesi s'estructura en una primera part on es presenten de forma introductòria les connexions i afinitats entre la pràctica artística i la transformació urbana des de tres òptiques diverses: des de la mirada dels artistes urbans, des dels referents compartits pels casos d'estudi corresponents als estudis urbans i a la crítica de l'urbanisme sociològic, i finalment des de la història de l'arquitectura més pròxima a la mirada que planteja cada artista. La segona part és el cos central i s'hi despleguen els cinc casos d'estudi, cinc visions d'artistes molt diversos entre ells. A propòsit de cada artista que tracta la transformació urbana des d'enfocaments diversos, es pretén suggerir i apostar per un nou tipus d'urbanisme latent en la seva mirada:

artista	urbanisme latent
JAKOB KOLDING	urbanisme socialitzant
MARJETICA POTR	urbanisme d'arrelament
LARA ALMARCEGUI	no-urbanisme
LORAINE LEESON	urbanisme comunitari
SITESIZE	urbanisme d'autoaprenentatge

Figura 0-3: Relació entre cas d'estudi i forma d'urbanisme proposat. Autora: M.Serra

L'estructura de cada capítol es repeteix per cada artista. S'ha escollit encetar la visió urbana de l'artista a partir de l'experiència vital viscuda amb la ciutat, posant èmfasi en com l'experiència condiona les formes de percebre i comprendre la realitat. Aquesta entrada més emocional i vivencial es matisa amb l'aportació conceptual que l'artista desenvolupa en quant al discurs de la ciutat i els contrarrelats que construeix. A partir d'aquí, s'exposen alguns exemples de projectes o intervencions que exemplifiquen els discursos, conduint-los cap a quin tipus d'urbanisme estan implícitament anunciant, quin model alternatiu d'urbanisme proposen. Al llarg d'aquestes descontextualitzacions s'introdueixen els discursos crítics de la història de l'arquitectura que són més afins i que estableixen una correspondència conceptual clara amb cada artista. Finalment s'indiquen les eines i mitjans d'expressió pròpies del treball de l'artista que poden ser útils a l'arquitecte per prendre en préstec. Cada cas es conclou amb reflexions específiques per deixar obertes preguntes i vies de continuïtat al lector.

Cinc viatges, cinc converses, cinc mirades

Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson i Sitesize són els casos d'estudi que es desenvolupen com a cos central d'aquesta tesi. Tots i que intervenen i treballen a escala global, tots ells parteixen de l'àmbit geogràfic europeu. Nascuts en ciutats com Copenhaguen, Ljubljana, Saragossa, Londres o Barcelona, la majoria migren per ubicar-se a ciutats que els ofereixen millors oportunitats per consolidar la seva trajectòria, com ara Berlin o Rotterdam. Exceptuant el cas de L. Leeson que inicia el seu treball més representatiu als vuitanta, tots ells comencen a consolidar la seva trajectòria a finals dels anys noranta i inicis del s. XXI, per tant es tracta d'artistes que estan consolidant la seva via professional. De tots ells no existeix massa historiografia però sí força material derivat d'exposicions: catàlegs, crítiques, participacions en biennals, i ressenyes virtuals.

La selecció d'aquests cinc artistes respon al desig d'il·lustrar l'art i la transformació urbana des d'òptiques múltiples, a vegades comuns, d'altres distants. Tots ells comparteixen el fet d'una crítica a la transformació urbana de la ciutat globalitzada, oferint vies de reflexió teòrica però també eines i metodologies transportables al camp de l'urbanisme i al projecte arquitectònic. Ofereixen diferents entrades empíriques basades en l'observació, la implicació però també l'acció. Alguns d'ells intervenen assenyalant conflictes, d'altres provocant-los. D'altres des d'accions de resistència, recerca o col·laboració amb agents locals o experts d'altres disciplines com poden ser els veïns d'un barri o els arquitectes.

Entre ells, la majoria es coneixen personalment o bé han coincidit en projectes artístics o esdeveniments expositius. Estan vinculats als discursos arquitectònics emergents i el seu treball s'elabora sovint en col·laboració amb urbanistes o arquitectes. Tots ells comparteixen una mirada compromesa amb la ciutat: l'obra de Kolding revisa la crisi del Moviment Modern a partir de pòsters, enquestes i collages; Potrč aposta per identificar situacions d'apropiació i d'autoconstrucció tant a la ciutat informal com a la ciutat gentrificada; Almarcegui localitza i protegeix descampats a través de mapes i guies en ciutats globalitzades; Leeson dinamitza un projecte de visibilització de la transformació de la ciutat i participa en un planejament popular autogestionat; i finalment Sitesize surt del centre urbà per reconèixer a l'àmbit territorial les dinàmiques de creixement dispers proposant derives i tallers per la recuperació del capital simbòlic del territori.

La possibilitat de contacte personal amb cada un d'ells i l'existència de material sobre els seus projectes han facilitat aquesta selecció que s'ha anat generant a partir d'un anàlisi exhaustiu de l'estat de la qüestió en una fase prèvia, de recerca en fonts bibliogràfiques, visites a exposicions, contactes i recomanacions. S'ha prioritzat el contacte directe i personal amb cada un d'ells i com a investigadora he pogut formar part, en la mesura del possible, de projectes conduïts pels mateixos artistes (com ha estat el cas de Sitesize) o de visites guiades per ells mateixos com és el cas d'Almarcegui i Potrč.

Entrevistar-los ha implicat viatjar cap a ells, visitar el seu barri, i en els casos necessaris visitar la seva ciutat d'origen (cas de Kolding i Potrč). A casa d'ells, al seu estudi, al centre on imparteixen docència, o bé en un espai públic o un cafè, han requerit una o més trobades entrevistant-los per identificar els seus relats i mirades crítiques. Se'ls ha preguntat per referents arquitectònics i així com per conceptes vigents relacionats amb l'espacialitat urbana. Deixar que els artistes parlin per ells mateixos, donar-los

veu i establir una conversa amb ells sobre la seva obra en relació amb la transformació urbana m'ha posicionat com a observador-participant. Aquesta etnografia d'artistes i el factor humà a través del qual s'ha establert el contacte s'ha considerat bàsic per a incloure com a material de treball principal.

Les entrevistes que es troben a l'annex II són per tant material inèdit que presenta l'obra dels artistes en relació amb la visió crítica sobre la ciutat. S'agraeix a tots ells la seva disponibilitat i temps dedicat a l'intercanvi d'impressions.

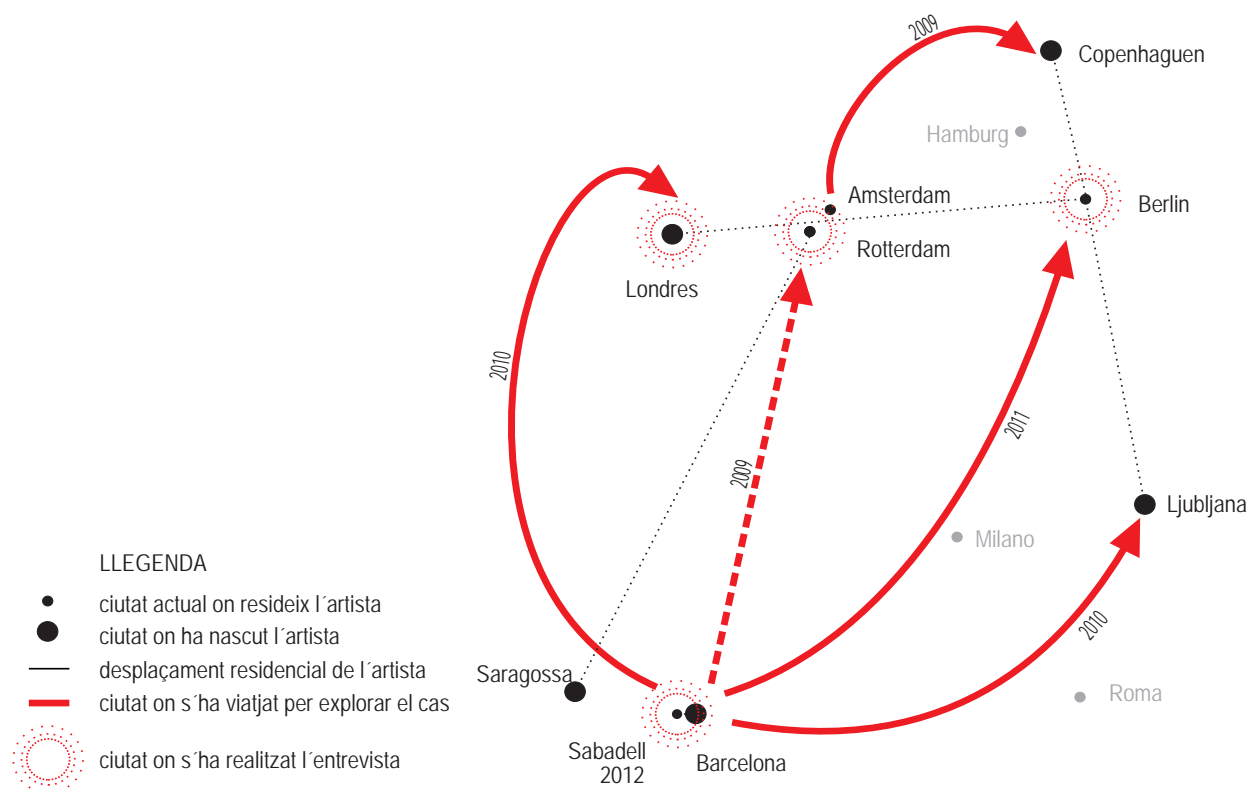


Figura 0-4: Procés de recerca, viatges i entrevistes. Autora: M.Serra

Introduction

This research explores forms of intervention in the urban space that relate art to the transformation of contemporary cities. The examination of different emerging forms of creation permits the discovery, by means of the artistic field, of creative tools and methodologies that contribute critically to our perception of the social transformation of the urban landscape.

Understanding space as a cultural construction and identifying perception as a factor that produces space, the initial intention consists of identifying an alternative urbanism starting from the perspective and intervention of current city-committed artistic practice. Changing our perspective of reality implies the construction of a diverse new reality. Perceiving the city from the artistic perspective therefore implies seeing a different city, defining another form of urbanism. Analysing urbanism that derives from the artist's perspective will be useful to address everything that escapes the architect's perspective. Therefore, what type of urban planning is being proposed by art?

The emphasis of this thesis is on the space in which art and architecture meet, at the point in which creative spatial practices offer interdisciplinary and participatory methodologies when designing the city. The research begins by exploring five case studies, five artists who take the urban transformation of the city as the objective for their work. They are Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson and Sitesize. These five approaches offer a critical narrative from angles that are not pertinent to the discipline of urban planning, which is often somewhat conditioned. Therefore, this research reflects on the contribution of artistic sensibility when defining the city through the overlapping of practices, intermediate spaces and the fact of not knowing whether we are dealing with architecture or art. Whether from a viewpoint of resistance, be it demanding or purposeful, the five artists examine the socio-spatial tensions arising from the transformation dynamics of the global city, a transformation caused either by the crisis or obsolescence of functionalism of the Modern Movement, or by the most current urban renewal projects. The symptoms identified by each case study coincide in identifying lost life in the urban space. For this reason they highlight and work in spaces of opportunity, spaces in transition, latent spaces: suburban areas, streets with a low level of co-presence, empty community spaces, wasteland, underutilized public spaces or neighbourhoods undergoing gentrification, in each case stating conflicts of exclusion and socio-spatial segregation, touristification, loss of their own identifying references, standardisation of uses, erasing the memory of place, and above all, the loss of the life and sociability of the public space. Reversing hierarchies of power that make up the space from top-down will allow these artists to return the active role to the citizen as a producer of relationships, of space. If latent spaces are empty and unused urban spaces, which can be transformed into public space through artistic practice,

can we attribute to artistic practice the ability to generate space, to project space?

However, in this thesis, latent spaces are also other perspectives of the city, other inactive stories and other narratives that have been rendered invisible. These are areas of contact where artistic practice interacts with urban planning, physical and conceptual spaces that facilitate the exploration of the dialogue between both spheres.

In summary, this thesis rethinks and questions the models and forms of urban growth (utopian models of unlimited growth or processes of renewal in many European cities) that have contributed to the disperse city and the crisis in the use of public space as well as the exclusion of the citizens themselves in the process of defining their environment. To achieve this, the study explores the field of contemporary art, an area that is much closer to humanities, cultural studies and urban sociology, recovering everyday practices when producing space. Taking each artist as a pretext, it will be possible to refer to episodes from the history of critical urban planning in the fifties, sixties and seventies that were carried out by humanist architects. It will also be possible to define bridges of contact between these architects of the past and forms of urban intervention offered by artists, proposing and reactivating an architecture of the future, other forms of urbanism that are now latent based on self-management, collaboration or participation, but which particularly promote the critical spirit of the creator, whether the citizens themselves, an artist or an architect. This will contribute to giving new meaning to the functions of the architect, now a mediator, ethnographer or catalyst, to reincorporate forms of agency, ownership and commitment to the social fabric within the design of public space, autonomous forms that from the bottom-up are capable of ensuring the socio-ecological balance of the urban environment.

[Note to the reader: see pictures from previous pages]

[Figure 0-1: Study process of artistic practice towards critical urbanism. Author: M.Serra]

Therefore the aim of the thesis is twofold: on one hand it reflects on the possibilities for the intervention of artistic practice in the city's spatial policies, identifying alternative tools and planning methods, alongside models of the city that are implicit in the perspective of these contemporary artists. On the other hand, it recognises and establishes connections with counter-discourses from the theory and history of architecture and which are directly or indirectly related to these artists. Both intentions make it possible for the architectural field to open up disciplinary boundaries, both in the professional and academic environment, to borrow tools from art and encourage new insights and new ways of approaching urban studies to promote alternative urbanism based on the socializing, humanised and critical dimension of urban space. Questioning and disengaging rigid structures within architecture that limit this 'other' architecture in the world of art is also one of the main intentions.

So, what type of architecture shares the critical viewpoint of these artists? What methodological instruments are provided by artistic practice that can be useful for architecture and urban planning? Can art be useful for architects to identify conflicts, inconsistencies, or disconnection with the user that the discipline itself generates? What points of reference from the history of critical urban planning can we recover through the perspective of these contemporary artists? Which latent spaces shake up the current dominant globalised architecture scene? Which city project arises from artists in the contemporary urban context? Is urbanism simply an architectural practice?

Motivation and the matter at hand

My personal interest in art and urban transformation started at the beginning of my architecture degree. The hybrid possibilities of intervention in the city, the inclusion of sculpture into the landscape, photographing urban spaces and watercolour painting in the city itself all pushed me to recognise the change of perspective on space when expressing ourselves with other media and tools. But above all, as an architect, I was interested in the ability of artistic intervention to create new spaces, encourage meeting spaces and redefine those everyday landscapes that are regarded as banal. This has been possible thanks to my collaboration as a curator at the International Urban Art Exhibition in Caldes de Montbui, a local project that since 2008 has invited artists to participate in spaces related to thermal waters and memory. The capacity for the political, social and architectural transformation of certain projects derived from this project led to the initiative to undertake this thesis for the Masters in Architectural History and Theory.

From this point, the initial research done shows that art and urban transformation are not uncharted territory. Especially in terms of artistic practice, cultural, social or geographical studies, this issue has been dealt with from multiple points of view, but although the North American panorama –increasingly revolving around relationships between art, politics and space– has been at the forefront of this critical tradition over the last thirty years, there is a historiographic gap in urban artistic practices dealt with from the perspective of architecture and urbanism. Exploring scientific and historiographical production and the literature on the areas of contact between the new genres of art committed to the construction of the city makes it evident that the critical and theoretical discourse does not come from the architectural sphere. Covering this little researched area and tackling it based on research into the theory and history of architecture and urbanism is therefore the main initial motivation.

Essential works and projects that have served as a point of reference and that have influenced the whole research process include *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York (1970-1990)* (in English *City Shadows: Art and Urban Renewal in New York*) by Iria Candela. The work, published in 2007, presents the urban transformation of New York as seen by artists like Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Martha Rosler and Richard Serra, among many others. Another influential project in terms of handling case studies has been *Transducers: Collective Pedagogies and Spatial Politics*, directed by Javier Rodrigo and Antonio Collados since 2009. Their research focuses on raising awareness of initiatives and projects made up of interdisciplinary groups with the aim of redefining the cultural and educational sphere. Researching similar cases in order to rethink urban spatial policies is one of the stimuli derived from reading these works. Attendance at the seminar on *Reversible actions: Art, education and territory* held in 2008 (organised by IDensitat and ACVic) also meant, personally-speaking, a clear opportunity to commit to this research route. Different artists were invited to the seminar to showcase their work, taking pedagogy and territory as the main topics. Given the lack of similar proposals in the academic sphere of architecture and given some close experiences concerning Fine Arts faculties or programmes in foreign faculties it was considered appropriate and necessary for the school of architecture to follow this path of interaction between urban art committed to public space and the definition of the city.

Recently, the current state of crisis in the field of architecture has contributed to a fusion between technical and humanistic disciplines. The hybridisation of fields and professions is consequently proliferating as a creative response, from which emerge professional work groups and transdisciplinary collectives consisting of architects, artists, designers, sociologists, anthropologists and environmentalists working together to generate ideas about the transformation of public space through strategies that overthrow traditional ways of working. This new architecture, closer to the values of degrowth, can be found today in forms of collaboration based on participation, self-build, economy of means, new technologies and the formation of open and shared networks. Some current references that range somewhere between community, artistic and architectural planning are, for example, many of the components that make up the Spanish network *Arquitecturas Colectivas* ('Collective Architectures'), such as the well-known *Recetas Urbanas* (Seville) and *Todo por la Praxis*; recent initiatives in Madrid like *Campo de Cebada*; the collectives *Vivero de Iniciativas Ciudadanas*, *Zuloark* and *Basurama*; *Comboi a la Fresca* (Valencia); *Straddle3*, *La Col*, *Raons Públiques* and *El Globus Vermell* in Barcelona, and many more. Broadcasting channels and production platforms are also taking hold, echoing this latent architecture and urban planning, including the *Eme3* festival (Barcelona) dedicated to new ways of understanding architecture, and events organised by the *IDensitat* cultural platform. The case of *Pla Buits*, announced by Barcelona city council to highlight territorial and social involvement, is also a sign that this need for hybridisation is recognised. At a European level, collectives of architects who are working in this direction are also gaining ground. Some examples are *Atelier d'Architecture Autogérée* (France) within the *Urban Tactics* platform, invited to the 13th *Biennale d'Architettura di Venezia* (2012), and *Wilde Westen* (Netherlands), amongst many others that move between public art and community urban planning.

The following diagram aims to map this kaleidoscope of latent experiences. Although this is in unfinished form, different initiatives, centres of education and research groups that conduct research into art and urban transformation are identified. It was considered appropriate to talk about the experiences that have been directly or indirectly related to this thesis.

[Figure 0-2: Lines of confluence between initiatives on art and urban transformation. Author: M.Serra]

Methodology and structure

The methodology to be followed by the research process has consisted, on one hand, of exploring a conceptual framework and, on the other hand, of the personal and historiographical research of each selected case study. The theoretical backgrounds, which have merged together in each case study, have involved access to library materials and documentary sources from the fields of art and architecture, as well as those of sociology and geography. Visits to several documentation centres and libraries within and outside the architectural sphere have been essential.

A research period was spent at the *Researchgroup on Art & Public Space* of the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam (September to December 2009) through the Spanish Ministry of Science and Innovation FPU-MICINN University Personal Training Grant. During this period it was possible to gain access to a large amount of documentary material that it was not possible to find in Spain. Visits were made to the document archives of centres such as SKOR – Foundation Art and Public Space, one

of the leading European centres for the study and dissemination of artistic practices relating to public space, the Stedelijk Museum and the Rijksakademie van beeldende kunsten, all in Amsterdam. During the final phase I was able to take up a residence with the Research Support Programme at the Study and Documentation Centre of Barcelona Contemporary Art Museum (MACBA) during November and December 2012 which facilitated the process of obtaining material relating to certain case studies. Participation in several conferences also contributed to repositioning the case studies within theoretical frameworks and more hybrid and transversal discourses. Equally vital for the learning process were classes on *The City and Life: ideas and interventions for informal urbanism* (2009-2012) at the Department of Urbanism and Regional Planning at ETSAV-UPC, conducted by the Professor José Luis Oyón and coordinated jointly. The conference cycles organised by the Espai Docent Comú within the same faculty have made it possible to invite and deal directly with artists and case studies within the field of architecture.

The first part of the thesis is where connections and affinities between artistic practice and urban transformation from three different viewpoints are presented by way of introduction: from city-committed artistic practices, from shared references for case studies corresponding to urban studies and the critique of sociological urbanism, and finally from the history of the architecture that is closest to the urban approach set out by each artist. The second part is the main body of the work and five case studies are set out, five visions of artists that are very different to one another. With regard to each artist who deals with urban transformation from different approaches, the aim is to suggest and commit to a new kind of latent urbanism (see next figure):

[Figure 0-3: Relationship between case study and proposed form of urbanism. Author: M.Serra]

The structure of each chapter is repeated for each artist. The artist's urban vision will begin with his or her experience of life lived within the city, placing emphasis on how experience conditions ways of perceiving and understanding reality. This more emotional and experience-based start is coloured by the conceptual contribution that the artist develops in terms of his or her discourse on the city and the counter-discourses that are built. From this point, some examples of projects or actions that exemplify the discourses are set out, leading them towards the kind of urbanism that they are implicitly advertising, or which alternative urban planning model they propose. The most closely related critical discourses from planning history and which establish a clear conceptual correspondence with each artist are introduced throughout this decontextualization. Finally, the tools and means of expression specific to the artist's work that may be useful for the architect to borrow are listed. Each case study concludes with specific reflections to leave questions and future paths open for the reader.

Five journeys, five conversations, five perspectives

Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson and Sitesize are the case studies that make up the main body of this thesis. They all work on a global scale, and they are all from the European geographical area. Born in cities like Copenhagen, Ljubljana, Zaragoza, London or Sabadell, most have migrated to cities that offer them better opportunities to consolidate their careers, such as Berlin or Rotterdam. Except for the case of L. Leeson who began her most representative work in the

eighties, they all begin to consolidate their careers in the late nineties and the beginning of the 21st century, therefore these are artists who are consolidating their professional path. There is not much historiographical information available on any of them, but there is a large body of material derived from exhibitions: catalogues, reviews, participation in biennials, and virtual reviews.

The selection of these five artists responds to the desire to illustrate art and urban transformation from multiple lenses, sometimes common, others distant. They all share the fact that they are critical of the urban transformation of the globalised city, offering paths towards theoretical reflection but also tools and methodologies that can be transported to the field of urban planning and architectural design. They offer different empirical input based on observation and involvement, but also action. Some of them work by highlighting conflicts, whilst others cause them. Others employ actions of resistance, research or collaboration with local institutions or experts from other disciplines such as residents of a neighbourhood or architects.

Within the group, most know each other personally or have been involved in the same artistic projects or exhibition events. They are linked to emerging architectural discourses and their work is often done in collaboration with urban planners or architects. They all share a perspective of commitment to the city: Kolding's work reviews the crisis of the Modern Movement through posters, collages and surveys; Potrč seeks to identify situations of appropriation and self-construction in both the informal city and the gentrified city; Almarcegui locates and protects wasteland through maps and guides in globalised cities; Leeson is the driving force behind a project of making visible the transformation of the city and participates in planning that is self-run by the people themselves; and finally Sitesize leaves the centre of the city to discover the dynamics of urban sprawl in the territorial sphere, proposing possible directions and workshops for the recovery of the symbolic capital of the territory.

The possibility of personal contact with each of them and the existence of material on their projects has facilitated this selection. It was generated gradually, starting with a comprehensive analysis of the question in a preliminary research phase using sources from the literature, visits to exhibitions, contacts and recommendations. Priority was given to direct and personal contact with each of them, and as a researcher I was able to take part, as far as possible, in projects conducted by the artists themselves (as has been the case with Sitesize) or guided tours by them, as is the case with Almarcegui and Potrč.

Interviewing them involved travelling to meet them, visiting their neighbourhood, and where necessary visiting their home town (in the case of Kolding and Potrč). Whether in their homes, in their studio, at the place where they teach, or in a public space or café, one or more interviews were required to identify their narratives and critical approaches to the city. They were asked about architectural references as well as existing concepts related to urban spatiality. Letting the artists speak for themselves, giving them a voice and establishing a conversation with them about their work in relation to urban transformation positioned me as an observer-participant. This ethnography of the artists and the human factor through which the contact was established has been considered worthy of being included as primary working material. The interviews found in the Appendix II are, thus, unpublished material that presents the work of the artists in relation to their critical view of the city. They are all to be thanked for their availability and the time dedicated to exchanging views.

1

Pràctiques artístiques i transformació urbana

artistes, espais, urbanistes

Aquest capítol introdueix els referents associats a l'evolució i definició de la pràctica artística contemporània compromesa amb la transformació de la ciutat. Els cinc casos d'estudi desplegats en aquesta tesi són joves artistes que nascuts entre 1960 i principis de la dècada de 1970 es troben actualment consolidant la seva trajectòria professional. Per aquest motiu és necessari remetre's als precedents, influències i afinitats que en ells hi ha implícits a partir d'examinar tres marcs conceptuals.

Primer s'explora des de la història de l'art contemporani l'evolució de la pràctica artística crítica amb la ciutat, passant per l'evolució i genealogia del concepte d'art públic, els nous gèneres derivats, l'art relacional i les actuals pràctiques artístiques comunitàries i dialògiques tot explorant els diferents rols que la mirada crítica de l'artista camaleònic ha anat desenvolupant. En segon lloc s'explora el marc conceptual comú entre els cinc casos d'estudi en relació als estudis urbans i el concepte d'espacialitat. Es presenten els referents crítics compartits procedents de la branca de la sociologia urbana així com es redefineix i deconstrueix el concepte d'espai públic posat en crisi per la mirada artística i s'identifica la tipologia d'espai latent com a context de partida comú en tots ells. La recuperació de la vida urbana als carrers de la ciutat a través de la pràctica artística per produir i crear espai relacional, socialitzant, serà el principal objectiu de les seves intervencions. En tercer lloc cal qüestionar si la pròpia història de l'urbanisme pot proporcionar referents afins a aquestes mirades crítiques presentades pels artistes. Aquest apartat introdueix i contextualitza històricament les corrents d'oposició a l'urbanisme modern que van consolidar contradiscursos cap a noves formes de fer ciutat. L'exposició d'alguns d'ells es desenvolupa en detall en els capítols dels casos d'estudi associats. Una primera aproximació però es fa necessària per distingir aquests episodis crítics de la història de l'arquitectura que, tal com la pràctica artística contemporània emergent, es qüestionaven el model de ciutat dominant i proposaven formes alternatives projectuals per al disseny urbà.

En el darrer apartat es diferencia per una banda els contra discursos que pretenien recuperar la morfologia urbana amb l'objectiu de projectar a petita escala i retornar el protagonisme a les tipologies d'edificació tancades alhora de projectar façana contínua i fer carrer. Per altra banda, la infrautilització de l'espai urbà i l'hegemonia del buit es va abordar des d'alternatives que reclamaven l'ús dels espais urbans a partir de l'acció dels usuaris. Des de l'ús i no la forma, aquesta última visió més crítica partia del potencial de la pràctica quotidiana i de la necessitat de fomentar formes de veïnatge, proximitat, autonomia i autogestió entre els ciutadans. Els urbanistes ambientalistes (o més propers a la sociologia) i els urbanistes anarquistes van significar vies paral·leles de recerca a l'hora de reivindicar una ciutat més humana, la ciutat viscuda.

Artistic practices and urban transformations

artists, spaces, urban planners

This chapter introduces the references associated with the evolution and definition of contemporary city-committed artistic practice. The five subjects of the case studies given in this thesis are young artists born between 1960 and the early 1970s who are in the process of consolidating their careers. For this reason it is necessary to refer to the preceding events, influences and affinities that are embedded in them by examining three conceptual frameworks.

First, the evolution of critical artistic practice with the city is explored from the perspective of the history of contemporary art, passing through the evolution and genealogy of the concept of public art, the new genres that have derived from it, relational art and current community-based projects and dialogical artistic practices, exploring the different roles that the critical approach of the chameleonic artist has developed. Secondly, the common conceptual framework between the five case studies in relation to urban studies and the concept of spatiality is explored. The shared critical references from the branch of urban sociology are presented, as well as redefining and deconstructing the concept of public space placed into crisis from the artistic perspective and identifying the type of latent space as a common starting context in all of them. The recovery of urban life on the streets of the city through artistic practice to produce and create relational, socializing space will be the main target of their work. Thirdly, it is necessary to question whether the history of urban planning itself can provide references related to these critical perspectives presented by the artists. This section introduces and contextualizes in a historical manner the currents of opposition to modern urban planning that establish counter-discourses towards new ways of creating the city. Some of these will be exhibited in detail in the chapters on the associated case studies. This is an initial approach but it is necessary to distinguish these critical episodes from the history of architecture which, just like emerging contemporary artistic practice, questioned the dominant model of the city and proposed alternative planning methods for urban design.

In the last section, a differentiation is made between, on one hand, the counter-discourses that sought to recover urban morphology with the aim of planning on a small scale and returning the spotlight to closed building typologies instead of planning a continuous façade and making a street. On the other hand, the underuse of urban space and the hegemony of emptiness were tackled with alternatives that reclaimed the use of urban spaces based on the actions of users. Based on the use and not the form, the latter, more critical, view came from the potential of everyday practice and the need to promote forms of neighbourhood, proximity, autonomy and self-management among citizens. Environmental planners (or those closer to sociology) and anarchistic planners meant parallel paths of research when demanding a more human city, the lived city.

Des dels artistes: precedents, evolució i rols

Pràctiques espacials creatives a l'espai urbà: precedents i evolució

A finals de la dècada de 1970, la contracorrent artística que va sorgir als Estats Units i a països europeus com el Regne Unit, França i Alemanya, es posiciona més enllà de l'estil minimalista i conceptual amb l'objectiu de reclamar un art com a eina de transformació social, un art basat en el missatge polític, en el compromís i sobretot crític amb el context. Aquest art que superava la composició de formes i el valor conceptual es va abocar als carrers de la ciutat creixent per comprendre, atendre i solucionar les necessitats dels ciutadans.

Davant d'un art públic entès com a escultura literalment situada i emplaçada a l'espai urbà, que respon al desig d'expandir el mercat de l'escultura fora de les galeries i els museus, molts artistes van manifestar la seva mirada crítica cap a unes polítiques urbanes que veien en l'art públic l'oportunitat de patrocini de grans empreses, que feien de l'art públic una excusa de re-valorització d'espais com places, parcs i carrers apostant per la unificació i continuïtat històrica, per la preservació patrimonial, per l'embelliment cívic o la turisticació. Una població cada cop més exigent i uns artistes cada cop més compromesos amb les necessitats socials en crisi van fer de l'art públic i la seva conseqüent deconstrucció una arma de desafiament a un sistema conservador i una arma de reclam de participació política. Els contra discursos que articulava el nou gènere d'art públic arribaria fins al punt d'implicar-se en els processos de transformació urbana de la ciutat, fent dels canvis urbanístics i els efectes en l'exclusió social un dels principals punts de mira.

De l'emplaçament físic al lloc com a context específic

El primer pas en enfortir la implicació de l'art en la comprensió de la transformació urbana i la consciència de l'espai de la ciutat parteix de la substitució de la idea d'emplaçament per la de lloc. La categoria d'escultura moderna quedava suspesa i naixia l'art *site-specific* com a nou gènere emergent. Es tractava d'un tipus d'intervenció que superava la idea d'entorn físic per posar l'atenció als aspectes històrics, ecològics i sociològics de l'indret. Comprendre l'espai com a sistema de relacions implicaria per la pràctica artística el reconeixement de pèrdua d'autonomia, a l'art li caldria nodrir-se d'altres disciplines que facilitarien aquesta comprensió de la complexitat del lloc. Això també provocaria que el nou espai de creació se situés a l'espai urbà mateix, abandonant la idea de taller per la de ciutat-laboratori. L'art *site-specific* també va anomenar-se *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive* o *site-related* (Kwon 2002:1), i en totes aquestes variants la principal força requeia en la percepció i interacció amb el "site". Per tant podem parlar de pràctiques espacials creades per unes condicions d'entorn específiques, concretes.

Aquest primer gest de l'art en escoltar l'espai urbà – que en medi rural es va definir com a *land-art* – es va donar a conèixer a l'assaig teòric de Rosalind Krauss "Sculpture in the expanded field" (1979). La nova visió de l'espai expandit proposava fondre els límits entre binomis oposats com ara espai públic/privat, observador/espectador o objecte/subjecte, fonent cada part en el sistema de vincles o matriu que

conformen el lloc. L'espai quedaria definit per la mescla de pressions socials, econòmiques i polítiques, desxifrant classes, ètnies o gèneres. Exposar les capes d'informació ocultes de l'espai va ser la principal motivació d'artistes com Michael Asher, Marcel Broodthaers (1924-1976), Daniel Buren (1938-), Hans Haacke (1936-), Joseph Beuys (1921-1986), Krzysztof Wodiczko (1943-), Robert Smithson, Gordon Matta-Clark (1943-1978), Richard Serra (1939-), primers en intervenir a l'espai públic de la ciutat, primers en posar en evidència la degradació de l'espai públic i les estructures de poder que hi prenen forma.

Del lloc específic a l'espai social i comunitari

El desplaçament del concepte de lloc pel de comunitat va donar-se durant la dècada de 1980 a 1990 a partir de la situació econòmica derivada del conservadorisme i neoliberalisme aplicat pels governs de Margaret Thatcher al Regne Unit i de Ronald Reagan als Estats Units. Les polítiques d'austeritat aplicades al tercer sector van fer créixer els fenòmens d'exclusió a grans metròpolis com Londres o Nova York, ciutats que creixien de forma accelerada amb planejaments basats en processos de gentrificació i renovació urbana. No és d'estranyar que els discursos crítics de l'art apostessin per redefinir la seva pràctica i proclamessin un nou gènere d'art públic anomenat *community-specific*, *audience-specific*, *debate-specific* o *community-based project*. Aquest nou gènere va aconseguir substituir les característiques ambientals del lloc per la dimensió social i la implicació amb els ciutadans.

Des de la necessitat, des de l'emergència en respondre als fenòmens d'exclusió social que es vivia en els carrers i que feien de l'espai urbà un espai d'acollida per una comunitat desemparada de recursos propis, la pràctica artística va anar-se convertint progressivament en una eina de mediació cultural. L'espai de la ciutat es redefinia com a construcció cultural, i la cultura, com a conjunt de relacions espacials. El caràcter indissoluble entre cultura i espai es va manifestar en el paper de l'artista que es responsabilitzava de donar a conèixer i satisfer les necessitats de recursos del ciutadà més necessitat. Dos projectes representatius de la necessitat de reafirmació i consolidació d'un marc teòric de pràctiques basades en la comunitat i la col·laboració a la ciutat van ser *CitySites* i *Mapping the Terrain* (ambdós el 1992). *CitySites: artists and urban strategies* reunia deu artistes que per a primera vegada es preocupaven de forma conjunta per a les qüestions que afectaven la ciutat. L'objectiu era repensar els conflictes que es feien latents a l'espai públic treballant en col·laboració amb centres educatius i el treball amb comunitats específiques (dones, sense-sostre, sindicats obrers). En canvi, el projecte *Mapping the terrain: new genre public art* (Lacy 1995) va prendre una direcció més teòrica. En forma de simposi tractava de comprovar si aquestes noves pràctiques a l'espai públic comptaven amb un marc crític prou consolidat i si resultava viable la funció de l'art com a eina de mediació. Artistes com Judith F. Baca, Suzi Gablik, Lucy Lippard, Jeff Kelley o Mary Jane Jacobs van ser convidats per l'artista dinamitzadora Suzanne Lacy. Articles com el de Lippard "Looking around: where we are, where we could be" reclamaven retrobar l'art en la vida quotidiana, en la part més humana de l'experiència de la ciutat, reorientant el concepte de lloc entès com a emplaçament social. La dimensió humana del lloc va esdevenir l'element articulador i comú de la pràctica artística comunitària que diferenciava la forma de la ciutat de l'ús de la ciutat tal com escrivia Jeff Kelley al seu article "Common Work":

"Los emplazamientos son como marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar. Los emplazamientos son como mapas y minas, mientras que los lugares son las reservas de contenido humano, como la memoria o los jardines. Un emplazamiento es útil y un lugar es utilizado." (Lacy 1995:142)

De l'espai comunitari a l'acció directa i activista

L'art comunitari no es va conformar en la vocació social sinó que calia traspasar a l'acció directa, a la transformació de realitat. L'art com a eina política es va veure representat a la publicació *But is it art? The spirit of art as activism* (Felshin 1995). L'aportació de Felshin situava la importància de l'espai al mateix nivell que l'acció. Aquest caràcter activista tenia els seus orígens en el clima de contestació política dels anys seixanta i setanta quan la performance qüestionava els límits físics de l'espai públic a partir de la presència, la corporeïtat, i el feminisme. La idea d'agenciament, de col·lectiu envers comunitat i sobretot d'acció directa van ser eines bàsiques per grups d'artistes com Group Material o Guerrilla Girls que feien dels espais urbans de Nova York el principal escenari per a la mobilització i denúncia.

Lligant la transformació urbana i els processos de gentrificació amb l'esperit crític de l'art, l'artista activista Martha Rosler (1943 – Brooklyn, NY) va investigar, des de diferents suports, en la distància establerta entre artista (com a agent presentador) i ciutadà (com a actor). Havent fet recerca des de finals dels setanta i durant tot els anys vuitanta, Rosler va promoure l'any 1991 el projecte *If you lived here: the city in art, theory and social activism*. El projecte pretenia suspendre la divisió de rols entre el col·lectiu artístic i el col·lectiu de persones sense-sostre. En el context d'especulació immobiliària i gentrificació ferotge del Lower East Side i el Soho de Nova York, l'augment dels sense-sostre es feia cada vegada més intens fins al punt en què els carrers de la ciutat eren el reflex de les polítiques ineficients d'habitabilitat urbana. La ciutat que va descriure Rosler era el resultat d'interessos financers més que de drets ciutadans equitatius, d'aquí que la consideri una representació desigual de les relacions que la constitueixen:

“La ciudad ha de considerarse tanto una entidad material como una serie de procesos o de principios rectores. La ciudad, cualquier ciudad, es un conjunto de relaciones a la vez que una concentración de construcciones: es un lugar geopolítico. Más que una simple intersección de representaciones en conflicto, la ciudad está compuesta de múltiples realidades que raramente se cruzan y que cuentan desigualmente en los modos en que la sociedad se representa a sí misma. La ciudad es un lugar de creación de significados productivos; un espacio que es asimismo producido.” (Rosler 1991:15)

Per estudiar com podia respondre l'art davant la falta d'habitatge digne, l'artista va reunir en el Dia Art Foundation a activistes, associacions de veïns, col·lectius okupes, universitaris, regidors, periodistes i arquitectes i urbanistes. El centre artístic va jugar un paper clau en esdevenir espai d'acollida més que no pas d'exposició, estructurant el projecte en tres etapes que definien la realitat de la vida urbana: *Homefront*, *Homeless* i *City*. La primera fase del projecte, *Homefront*, feia un anàlisi de la situació detectant els barris afectats per la renovació urbana i els alts índex de pèrdua d'habitatge. Es posa en relació a veïns amb col·lectius que podien oferir vies d'ajuda legal¹. La segona fase *Homeless: The Street and other Venues* treballava sobre els propis ciutadans afectats, els carrers i els espais de trobada. Es pretenia reforçar la figura del sense-sostre oferint punts d'avituallament gratuïts i informació sobre oficines de treball. El centre artístic es convertia en un alberg d'acollida temporal, amb llits, mantes i l'ambientació necessària per oferir intimitat als nous usuaris. A la última fase, *City: Visions and Revisions*, es van construir dispositius mòbils entre tots els implicats per oferir solucions temporals. Arquitectes, urbanistes, artistes i ciutadans formulaven escenaris utòpics de ciutats que evitessin l'exclusió social tot cercant alternatives de millora.

1. Un cas similar és el que realitzen avui col·lectius com Todo por la Praxis, Democracia o Recetas Urbanas quan investiguen els buits legals de la normativa urbanística que pot permetre l'ocupació.

Martha Rosler resumia els resultats del seu projecte amb la frase “sota les llambordes la platja” fent referència a l’esperança que van impulsar les mobilitzacions socials transgressores del Maig de 1968 i que a finals dels vuitanta tornaven a quedar lluny. Es referia a l’esperit nostàlgic però propositiu de percebre l’espai urbà com a superposició de significats. Entenia la construcció del paisatge a partir de la matèria física però també de l’ideal utòpic que donaria cabuda a la dimensió sensorial capaç de d’alliberar la població de la injustícia social intrínseca al creixement de la ciutat del suposat progrés.

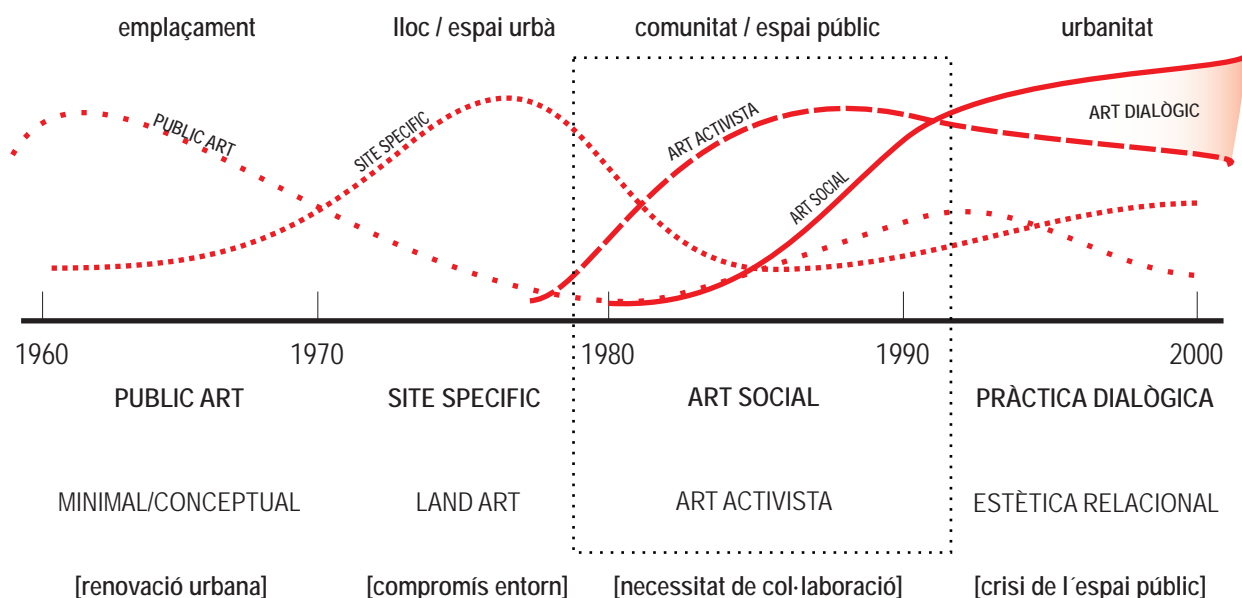


Figura 1-1: Resum d’evolució i solapaments de pràctiques artístiques urbanes. Autora: M. Serra

Pràctiques espacials crítiques com a relacionals, dialògiques, col·laboratives

L’interès pels gèneres socials i transformadors de l’art ha derivat, a partir de finals dels anys noranta i principis del s.XXI, en vies que exploren el procés d’interacció, de diàleg i de col·laboració. Aquesta reorientació també té la seva traducció a les polítiques espacials i a formes crítiques de comprendre l’estructura de la ciutat i els seu funcionament, posant en crisi la idea d’espai públic i posant èmfasi en la urbanitat.

El caràcter relacional de l’art no es pot atribuir a una època específica. L’art és i ha estat en més o menys mesura, relacional. Heidegger, Leibniz i Proudhon ja havien parlat del concepte ‘relacional’ en quant a tenir consciència de la posició que ocupa el subjecte dins un sistema. Quan a finals dels noranta la pràctica comunitària deriva a formes estetitzades de la creació de règims de trobada ho fa posant el valor de la producció artística en la creació d’un espai de sociabilitat específic. El crític i historiador Nicolas Bourriaud descriu l’art relacional com a la capacitat de crear situacions d’interacció intensificada, situacions compartides que són elles mateixes productores d’espai nou. L’estètica relacional no procura per les llibertats de l’individu sinó per les seves relacions amb el context. Aquesta *réliance* (Bourriaud 2006) permetrà recuperar situacions de proximitat en front l’aïllament i uniformitat de comportaments característics del ciutadà global, fomentant espais intersubjectius i múltiples -com podrien ser plataformes virtuals on els usuaris interactuen, o bé també una obra artística basada en un sopar o trobada entre desconeguts-.

Tot i que l'art relacional ofereix i impulsa formes de cohabitar l'espai, a principis de la primera dècada del s.XXI sorgeixen contradiscursos que repton aquesta estètica a la transformació política i al discurs crític. Un exemple és el de la historiadora de l'art Clarie Bishop (2004) la qual reclama la necessitat d'un *antagonisme relacional*, és a dir, de pràctiques artístiques que posin de relleu els conflictes, els problemes, les relacions de poder, les afinitats, sinergies o les complicitats que estructurin l'espai entès com a construcció de relacions.

Precisament en la visibilització de les relacions crítiques que conformen l'espai és on se situen els casos d'estudi que conformen aquesta tesi. Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Loraine Leeson, Lara Almarcegui i Sitesize comparteixen el fet d'assenyalar conflictes invisibles que es donen en el pla de la ciutat. Si bé s'adiuen tots cinc a l'antagonisme relacional, alguns d'ells com ara L. Leeson, M. Potrč i Sitesize se situen també pròxims a les anomenades pràctiques artístiques col·laboratives o dialògiques. Hereves de la pràctica artística comunitària dels anys vuitanta, la pràctica dialògica és una superació de l'estètica relacional en quant a la seva capacitat transformadora i política, ja que precisament recau en crear estats d'interacció autònoma i d'autogestió. Grant H. Kester (2004) defineix les pràctiques dialògiques com a procés basat en el diàleg i l'intercanvi, on la duració i la formació de xarxes pren més importància que no pas la immediatesa dels resultats aconseguits:

“We need a way to understand how identity might change over time – not through some instantaneous thunderclap of insight but through a more subtle, and no doubt imperfect process of collectively generated and cummulatively experienced transformation” (Kester 2004).

La persistència en el temps, la resiliència – o capacitat d'un grup de persones per adaptar-se als canvis d'una forma no brusca- serà un factor clau per aconseguir transformació a diferents escales. La pràctica dialògica comprèn tres aspectes que seran essencials per treballar amb la dimensió espacial de la ciutat: primer, tracta l'espai públic com a context obert que dona cabuda a l'entrada de missatges nous (per exemple, repensar i qüestionar els usos dels espais urbans); segon, potencia la imaginació espacial o l'habilitat d'entendre i representar un sistema socioambiental (per exemple, generar propostes alternatives per un context sotmès a transformació urbana); i tercer, es proposa crear estructures d'autogestió a través de dinàmiques participatives i col·laboratives (per exemple un grup de veïns que decideixen autogestionar un hort comunitari). La consciència del procés de cocreació, la intensitat comunicativa i el treball conjunt entre coneguts i desconeguts cap a una proposta que es pugui sustentar sense la presència de l'artista garanteix, per tant, un coneixement consensuat arrelat al lloc i basat en la interacció col·lectiva:

“A dialogical aesthetic, for its part, does not claim to provide, or require, this kind of universal or objective foundation. Rather, it is based on the generation of a local consensual knowledge that is only provisionally binding and that is grounded instead at the level of collective interaction.” (Kester 2004:112)

Javier Rodrigo, investigador en pedagogia crítica i polítiques de l'espai, afegeix que aquest tipus de pràctiques artístiques són formes híbrides que l'artista condueix a partir d'una metodologia col·laborativa basada en formar part d'un conjunt de persones que actuen de forma cooperativa i coordinada cap a un estat d'autogestió (Rodrigo 2007:88). Rodrigo afegeix que es tracta d'un procés d'intercanvi i empatia que afavoreix el pas de la mirada única a la mirada complexa i multidimensional, fet que condueix a una pèrdua d'autoria de l'artista en el procés de creació. La pèrdua d'autoria es deu al procés col·laboratiu i cooperatiu de creació. La pràctica col·laborativa, una altra forma d'anomenar el caràcter dialògic, ha

estat definit com a procés pel qual un grup de persones constitueix i estableix les condicions concretes i necessàries per crear un àmbit de llibertat concreta i al fer-ho allibera una forma de fer, un conjunt de modes de relacions (Claramonte 2008).

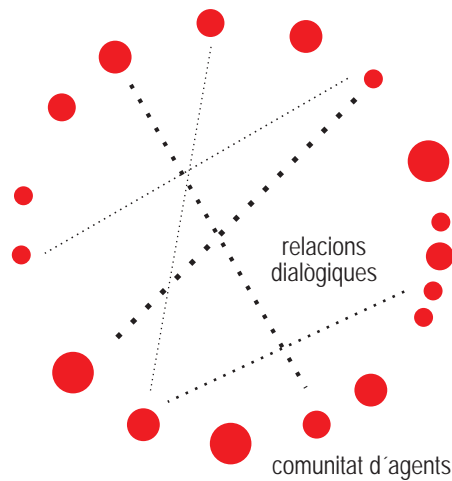


Figura 1-2: Procés d'intercanvi representat en un sistema autogestionat producte d'una pràctica artística dialògica. Autora: M. Serra

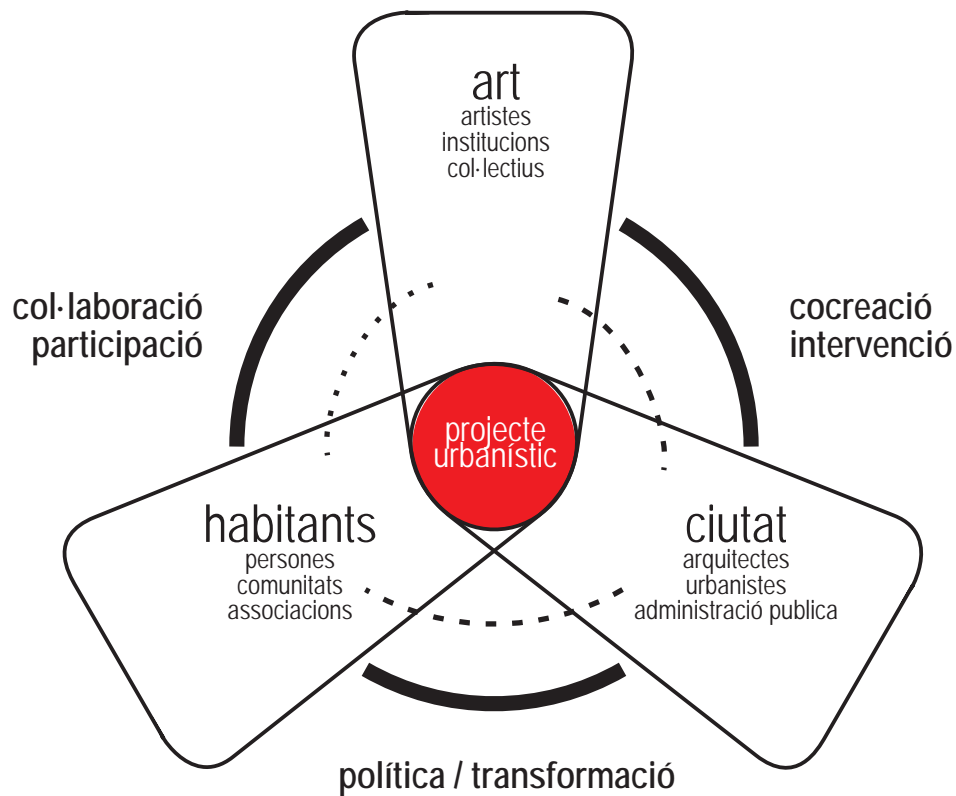


Figura 1-3: Articulations entre agents espacials i efectes derivats de pràctiques espacials dialògiques. Autora: M. Serra

Aquest pas de la mirada única a la mirada complexa el trobarem reflectit clarament a l'aproximació que els casos d'estudi escollits per aquesta tesi desenvolupen a l'hora de concebre la ciutat i el seu espai urbà. Aquest art compromès amb la ciutat serà molt útil a la mirada de l'arquitecte ja que ofereix la capacitat de comprendre el context des d'una dimensió relacional antagònica, però també des de la possibilitat d'activar formes de cocreació, de participació i de col·laboració en relació al projecte arquitectònic. Atenent al què la intervenció artística pot aportar al camp arquitectònic, seria possible atorgar al projecte urbanístic un caràcter dialògic? Podem concebre l'urbanisme com a forma sistèmica a l'hora d'intervenir en un espai? I fins a quin punt l'urbanisme pot tenir la capacitat, tal com l'art, de transmetre un canvi de mirada, d'incidir en els marcs perceptius del ciutadà per forçar una actitud més responsable? Com seria un urbanisme col·laboratiu? Tot i que els artistes Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Lesson o Sitesize no poden considerar-se tots cinc artistes de treball comunitari ni d'intervenció col·laborativa, sí que comparteixen tots ells la percepció relacional i consciència dialògica sobre l'espai urbà. Quines traces i pautes d'intervenció podem trobar en aquests artistes que impulsin i promoguin un urbanisme relacional, socialitzant, dialògic o crític amb capacitat política i transformadora? Com poder articular i posar en relació el camp de la creació, els ciutadans i els agents amb decisió de poder per tal de generar sinergies de col·laboració i participació, de creació i intervenció o polítiques transformadores de l'espai urbà?

El paper de l'artista i la producció de l'espai

Identificar el paper que representa l'artista en relació amb la producció de l'espai és útil per repensar i confrontar els límits de l'àmbit arquitectònic. Quins són els diferents papers que representa l'artista en la producció i definició de l'espai atribuïbles a una funció crítica de l'arquitecte? Quines eines, metodologies o formes de percebre pot oferir la pràctica artística que obri noves vies de projecte dins el camp de l'urbanisme?

Quan Fritjof Capra publicà *The Hidden connections* (2002) es feia evident el paral·lelisme entre un ésser viu i una organització humana o sistema social. Aquesta investigació que abordava el camp social des de la teoria de la complexitat incita a reflexionar sobre el fet creatiu propi de la funció de l'artista, propi de la funció de l'arquitecte. La teoria de Capra permet identificar que les interconnexions del procés creatiu no es poden dissociar del funcionament del propi sistema que el projecte representa. Segons aquest supòsit, una comunitat, un grup de persones o bé un projecte es desenvolupa com un sistema viu, com a xarxa *autopoiesica*, és a dir, com a sistema obert des del punt de vista material i energètic que tendiria cap a la creativitat, és a dir, cap a la capacitat per a generar noves formes. La idea d'auto-regeneració contínua (autopoiesi) procedeix de *poiesis* que en grec significa crear, inventar i generar. Segons una visió sistèmica les xarxes es creen i recreen a elles mateixes sense interrupció mitjançant la transformació o substitució dels seus components (Capra 2003:33). Aquesta dinàmica autoregeneradora es repeteix en diferents àmbits (natural o humà) quan impliquen un cicle d'energia tancat. Però al traspasar a l'àmbit físic o espacial (imaginem diferents escales de funcionament: un edifici, un carrer, un barri, una ciutat) i sobretot en situacions de transformació urbana, ens trobem en cicles d'energia oberts (ja que difícilment el sistema es pot autogestionar per ell mateix) i per tant en situacions de desequilibri.

David Bohm (1997:52) anunciava referint-se a un grup de persones, que *“todo grupo que tenga problemas deberá resolverlos creativamente y para ello no sirven las negociaciones y los acuerdos al viejo estilo”* i per aquest motiu, la intervenció de l'artista que projecta de forma sistèmica (reordenant, redistribuint i reintroduint nova energia), aconsegueix equilibrar o estabilitzar el sistema. Proposar les diferents funcions que l'artista representa a l'ofici de l'arquitectura pot permetre construir un examen més complet i crític de la responsabilitat de la pràctica urbanística en quant a les dinàmiques de transformació urbanes i els seus efectes generats sobre els habitants d'un lloc.

L'artista com a catalitzador

La catàlisi és un procés pel qual s'incrementen els nivells de les reaccions sense que aquestes s'alterin durant el procés i permet que a la vegada neixin altres reaccions que no serien possibles sense la seva participació (Capra 2003:52). En un sistema social (en persones i en llocs per exemple) l'artista com a catalitzador és aquell que detona i provoca un nou flux d'energia que intensifica les relacions entre cada component del sistema. Habitualment es poden desencadenar conflictes i tensions, però també noves propostes auto-organitzades com és el cas de Marjetica Potrč (en el projecte *De Kok, de Kweker, zijn Vrouw en hum Buurman*), o les accions específiques de Loraine Leeson a l'est de Londres o Sitesize a Sabadell amb el Jardí de l'Amistat, casos en què l'artista persegueix desencadenar reaccions. El component desencadenat també pot ser un canvi de percepció i d'actitud, tal com es presenta en els casos de Lara Almarcegui o Jakob Kolding. L'artista com a catalitzador té una traducció evident en la possible funció de l'arquitecte catalitzador, el qual, segons Francesco Careri fomenta formes d'interacció i de participació, formes de fer que són, en definitiva, constituents i generadores de l'espai i del projecte:

“Agent estrany capaç d'insinuar-se en el camp on operen forces sovint en conflicte, per combinar-les entre si i proporcionar a través de dispositius d'interacció, tots per inventar, algunes direccions inèdites, produccions de sentit i d'espai.” (Careri 2003:236)

L'artista com a mediador

L'abandonament de la figura de l'artista autònom i la tendència cap a un treball col·laboratiu integrat en el treball comunitari quan van fer habitual que en els anys vuitanta els artistes s'impliquessin en els conflictes urbanístics actuant com a mediadors més que no com a creadors. La mediació és un mecanisme de resolució de conflictes entre diferents agents afectats amb l'ajuda d'una tercera posició externa, l'artista en aquest cas, l'arquitecte en un cas hipotètic. L'artista mediador té com a objectiu satisfer les necessitats de cada part en disputa, regular el procés de comunicació, acompanyar les diferents fases del projecte, promoure el diàleg i garantir una comunicació que condueixi cap a una situació d'equilibri i entesa. L'artista mediador no té poder de decisió sinó que aplica tècniques per aconseguir una situació de millora conjunta. Escoltar de forma activa, clarificar el context, comprendre els diferents punts de vista i reflectir cada necessitat són algunes de les fases de mediació en treball comunitari, i el cas de Loraine Leeson en relació amb la transformació urbana dels Docklands és un exemple clar. Si la funció de l'art recau en senyalar, qüestionar i fer visible els punts de conflicte en els quals actua la mediació, les metodologies artístiques emprades poden ser una oportunitat d'aplicació, una fissura a considerar, per a aquells arquitectes que es veuen implicats en projectes de renovació urbana que deriven en expropiacions, afectacions, desallotjaments, privació d'usos públics, en resum, en formes d'exclusió espacial.

L'artista com a transportador

Ja sigui amb una funció emfatitzant o catalítica, ja sigui amb una funció dialogant o medidora, l'artista de no deixa de ser un transportador de metodologies. Una de les formes d'implicació que l'artista pren en préstec quan treballa a la ciutat és la investigació-acció participativa. Coneguda com a IAP aquesta metodologia sorgeix als anys seixanta en un moment de re-orientació de les ciències socials a partir dels referents en treball comunitari a Llatinoamèrica (Villasante 2006). La IAP desenvolupa aplica tècniques d'observació per part de l'investigador des del punt de vista de ser participant i experimentador alhora (Fals-Borda 1991). Aquest fet permet introduir el concepte d'implicació i intervenció per part de l'investigador (artista en aquest cas), el qual s'identifica i esdevé un agent més del sistema que estudia. L'artista és conscient que la seva presència modifica l'equilibri del lloc i les funcions que desenvolupa consisteixen en incrementar el coneixement, cercar la transformació social del context, i assegurar la capacitat d'autoaprenentatge dels agents locals (Goyette 1988). Durant el procés hi entra en joc la ciutat com a arxiu social de sabers, l'habilitat política d'ampliar la xarxa d'agents implicats i la disposició d'ajuda mútua i coneixement en forma d'intercanvi, finalment també el mutualisme o una disposició de base per a ajudar-se recíprocament intercanviant béns i serveis, sabent donar i rebre. Les tècniques més comuns que s'utilitzen són la diagnosi del context, entrevistes individuals i assemblees comunitàries, mapes conceptuals, sociogrames, enquestes (com podem trobar en Jakob Kolding) i passejades conjuntes entre d'altres. Tot participant d'un procés d'auto-formació pedagògica on la teoria i la pràctica s'uneixen el cas de Sitesize en relació amb l'exploració del territori i el rescat de referents en pedagogia llibertària pot ser útil per reorientar la metodologia arquitectònica cap a projectes urbanístics que, entesos com a procés obert, es puguin basar en la coinvestigació, indueixin a la transformació sense haver de controlar les accions del subjectes i superin límits impermeables tendint a integrar el màxim de sabers crítics.

L'artista com a etnògraf

La funció de l'artista com a etnògraf va ser desenvolupada per Hal Foster a *El retorno de lo real* (1996) a l'article "El artista como etnógrafo". Defensant la relativitat en front la universalitat, Foster atribueix l'interès de l'etnògraf en l'exploració de l'alteritat o figura del subaltern definit per Emmanuel Lévinas a *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (1961). Segons Lévinas, l'alteritat és el principi pel qual l'individu s'exposa cara a cara davant un altre individu al qual se sent distanciat (per raons polítiques, socials, culturals o econòmiques). Es tracta de ser capaç de canviar i alternar l'enfocament sobre una realitat segons el punt de vista d'una altra persona que es troba en una posició o visió divergent, tot prenent consciència de que no només la posició d'un mateix és la única possible i que la diferència i multiplicitat existeix de forma recíproca.

Aquest recurs de superar la subjectivitat no és nou en el món de l'art, ja havia estat utilitzat pel surrealisme més dissident de la dècada dels anys vint (Georges Bataille per exemple). Durant la dècada dels anys vuitanta, sobretot als Estats Units en un moment en què l'art compromès amb les polítiques d'esquerra manifestaven el malestar entorn la crisi del sida, el dret a l'avortament, l'apartheid o la falta d'habitatge entre d'altres, l'aproximació subalterna es veia reflectida en projectes artístics que feien de l'art una eina contextual crítica i amb poder de donar opcions i possibilitat a altres models no dominants. Alguns exemples són el cas de Krzysztof Wodiczko construïnt dispositius mòbils per

albergar gent sense-sostre; Robert Smithson rastrejant el territori de New Jersey a la cerca de no-llocs o contra-espais; Dan Graham estudiant creixements suburbials; Hans Haacke investigant propietats immobiliàries a Manhattan; o Martha Rosler en el projecte *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-1975) atenent a l'estigma dels sense-sostre a l'espai públic. Aquestes formes de mapejar, de radiografiar, de descobrir sistemes d'intercanvi i relacions etnogràfiques com a forma d'art crític es faran presents en els casos d'estudi presents com ara la recerca de solars i descampats en transformació de Lara Almarcegui a través de mapes i guies, o bé les estades de recerca que Marjetica Potrč realitza a l'hora d'intervenir en un context d'urbanisme informal.

Atorgar a l'arquitectura aquesta responsabilitat d'assenyalar i diagnosticar en profunditat és necessari per fomentar noves vies de reconfiguració de l'espai més atentes a la negociació, a l'escolta activa i a la mirada múltiple. En el camp de l'urbanisme seria interessant arribar a vies projectuals que garantissin aquesta dimensió dialògica per crear estructures autogestionades i de creació transversals i múltiples, assegurant la viabilitat i èxit de la transformació socioespacial integrant de forma equilibrada el fet creatiu, la comunitat i l'espai urbà així com els múltiples factors derivats tal com s'indica en el següent esquema:

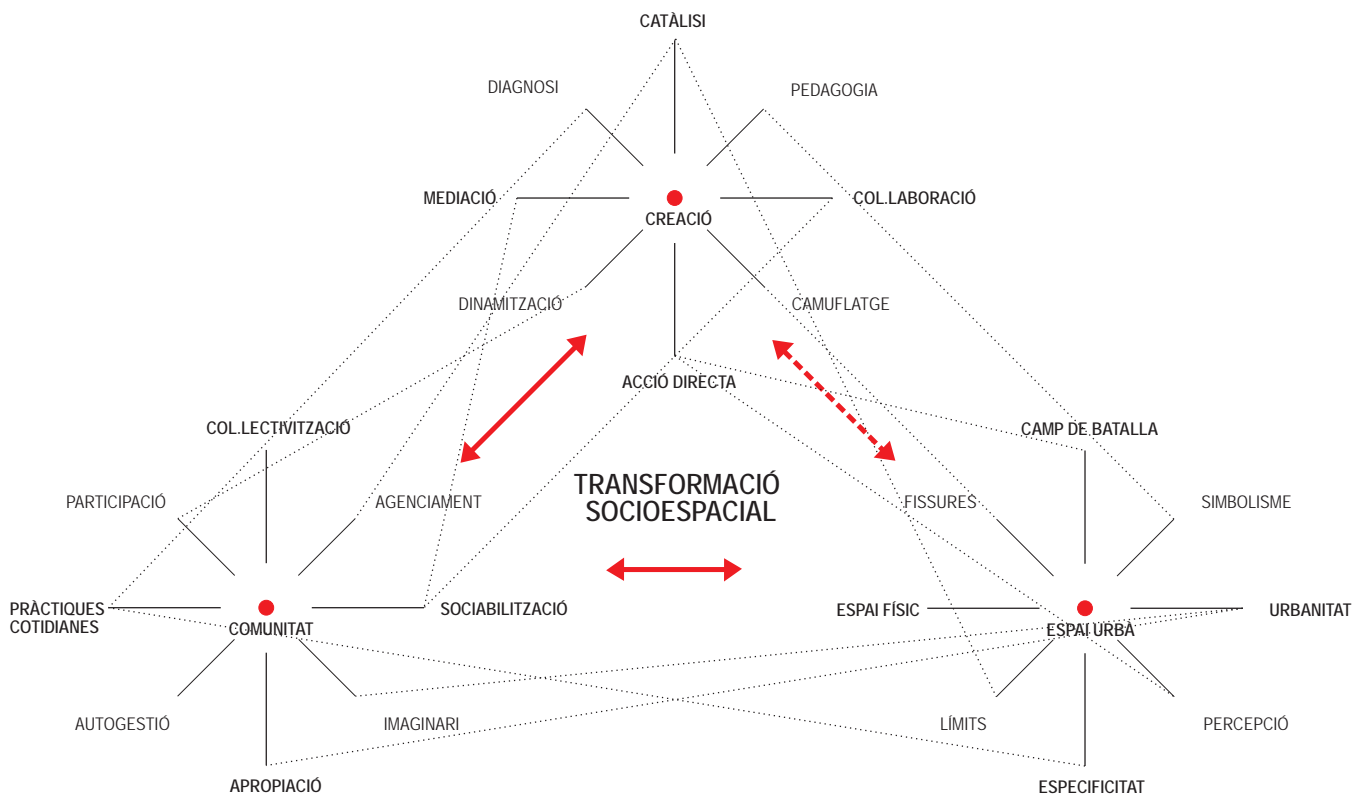


Figura 1-4: Aproximació relacional de la pràctica artística per a la transformació socioespacial.

Autora: M. Serra

Des de l'espacialitat urbana: aproximació comú

Referents crítics compartits

Els cinc artistes que presenta aquesta tesi comparteixen en comú una aproximació espacial que troba les seves arrels en els estudis sociològics més crítics i dissidents. Tots cinc artistes elaboren una idea de ciutat a partir de referents que, tot i no pertànyer al camp arquitectònic, han estat estructurals per les visions més subversives al model de ciutat global de creixement continu. Autors detractors de la ciutat moderna i de la deshumanització que provocava en carrers de suburbis i grans metròpolis, van contribuir a la defensa d'un urbanisme informal, basat en la no forma sinó en les relacions i l'experiència quotidiana de la ciutat. Aquest urbanisme del dia a dia que reivindicava la relació íntima entre la ciutat i la vida, que reivindicava la quotidianitat com a eina creativa i transformadora a nivell polític, esdevindrà un posicionament clau que influenciarà el compromís d'aquests artistes a l'hora de qüestionar les polítiques urbanes dominants i proposar indirectament un urbanisme socialment just, inclusiu, participatiu i socioecològic.

Changer la ville, changer la vie!

Henri Lefebvre (1901-1991), un dels principals filòsofs marxistes que més ha influenciat les línies de pensament de l'urbanisme crític, és la figura que els cinc artistes comparteixen de forma més directa, ja sigui citant-lo, ja sigui reconeixent la seva influència insinuada o indirecta. Lefebvre afirmava que és més fàcil construir ciutat que no pas vida urbana (Lefebvre 1978), raonament compartit amb els artistes que es proposen retornar la vida al carrer i fer emergir la dimensió socialitzant.

Lefebvre va formar-se en filosofia en el context d'entre-guerres durant el qual la vida intel·lectual francesa estava dominada pel pensament racionalista-positivista. Lefebvre criticava i desafiava aquesta ideologia dominant i s'apropà a altres línies pròximes a l'art surrealista, dadaïsta i el Situacionisme. Lefebvre es referia a "l'art com a treball productiu alliberat dels caràcters alienants", per tant entenia l'activitat creadora com a eina necessària per arribar a la figura de l'individu total (la persona alliberada dels seus límits, límits imposats per l'estat i el capital). Canviar la ciutat per canviar el món, transformar la ciutat per canviar la vida, va ser un dels seus lemes que incitaven a posar la filosofia en pràctica i donar pas, talment, a la revolució a partir de la vida diària, la vida quotidiana. A *Critique de la vie quotidienne* (1947 i 1962) i *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968) exposa la necessitat de trobar en la quotidianitat la via creativa per subvertir l'estat d'alienació i potenciar la praxis, és a dir, de passar a l'acció, a la revolució i transformar la vida rutinària. La vida quotidiana es plantejava com a única via per suplantar la filosofia i realitzar-la, practicar-la, portar-la a terme i passar de la teoria a l'acció. Modificar la vida quotidiana, purificar-la o depurar-la, esdevenia el pas inicial per abastar la realització total d'un individu que o bé es proclamava quotidià o no era res:

“Es en la vida cotidiana donde toma forma y se configura la suma total de las relaciones que hacen de lo humano – y a cada ser humano- un todo. En ella se expresan y realizan esas relaciones que ponen en juego la totalidad de lo real, aunque de cierta manera que es siempre parcial e incompleta: amistad, camaradería, amor, la necesidad de comunicarse, el juego, etc.” (Lefebvre 2008:97)

En aquest aspecte troba afinitats amb l'art d'avantguarda i la crítica que fa a la distinció entre art o especialització i vida o quotidianitat, ja que les avantguardes consideraven que la veritable revolució es troba en la capacitat de dissoldre i fondre l'art amb la vida i la vida amb l'art, reflexió que posteriorment seria compartida pels Situacionistes els quals van ser afins a Lefebvre. Pel què es refereix a la idea d'espai, Lefebvre va investigar l'espacialitat de les relacions socials. El seu propòsit era defensar la transformació de la societat (la revolució) a partir de la modificar l'espai mateix. Entendre les relacions socials a partir de les polítiques de l'espai implicava adonar-se que els processos d'urbanització perillen en esdevenir una eina d'instigació (mediació o contribució) a la societat capitalista. És a dir, no són un producte de la societat capitalista sinó que són productors de capitalisme, contribuint a la plasmació del capitalisme en formes d'habitar i en modes de vida. És per això que Lefebvre substitueix el terme industrialització per urbanització, (període industrial per període urbà) assumint que la condició urbana és la condició pròpia, la força impulsora, del capitalisme tardà:

“Es más adecuado llamar al mundo en que vivimos ‘urbano’, en vez de industrial, incidiendo en cómo el espacio no es un mero ‘contenedor’ ni una simple ‘expresión’ de las relaciones sociales, sino un factor productivo y constitutivo de ellas. El espacio es un producto social: la Sociedad se constituye espacialmente.” (Goonewardena 2011:34)

Segons Lefebvre, el fenomen urbà, la condició urbana, no pot ser superada si no és a través de la revolució de l'espai. Per revolució es refereix a reivindicar l'apropiació de l'espai urbà, el dret a la ciutat, *Le droit à la ville* (1968): “*El derecho a la ciudad se manifiesta como forma superior de los derechos: el derecho a la libertad, a la individualización en la socialización, al habitat y al habitar. El derecho a la obra (a la actividad participante) y el derecho a la apropiación (muy diferente del derecho a la propiedad) están imbrincados en el derecho a la ciudad*” (Lefebvre 1978 [1968]:159). Lluitar per una nova ciutat, per un urbanisme que assegurí les diferències i les particularitats, permetria fomentar les situacions d'intercanvi i assegurar relacions de proximitat entre individus. La ciutat entesa com a essència de les relacions socials i com a lloc de lluita social, la qual no crea sinó que aplega, agrupa accions i passa per generar sistemes de relacions i interaccions:

“Nada puede existir sin intercambio, sin aproximación, sin proximidad, es decir, sin relaciones. La Ciudad crea una situación, la situación urbana, en la cual las cosas diferentes influyen las unas en las otras y no existen distintamente, sino según las diferencias.” (Lefebvre 1972:123)

A *La révolution urbaine* (1970) Lefebvre defensa que una ciutat diferent és possible només a partir d'altres formes de producció que estiguin lligades amb una altra visió del món i amb un altre imaginari col·lectiu que divergeixi de la ideologia urbanística contemporània associada al capitalisme excloent. Per tant, la ciutat utòpica de Lefebvre no pot sorgir del planejament ni de les eines habituals que disposa l'arquitecte ja que el capitalisme contribueix a reproduir les relacions de poder a supplantar (explotació econòmica, dominació política i subjecció ideològica). La revolució urbana, la ciutat de la revolució i la ruptura de models, pot sorgir només de la vida quotidiana, de la intervenció activa dels ciutadans desalienats.

Lefebvre introdueix el terme espacialitat per referir-se a la funció productiva. L'espacialitat la defineix com l'espai social format per tres tipus d'espais que identifica formant part de l'expressió capitalista. Les tres capes, o els tres moments de la producció de l'espai, es donen de forma simultània ja siguin en la forma d'entendre l'espai, l'expressió artística o bé el llenguatge i responen a una visió de l'espai que

té en compte les qualitats espacials, socials i simbòliques.

En primer lloc defineix la ‘pràctica espacial’ com a espai percebut. Aquest tipus d’espai és l’equivalent a l’espai físic que podem veure i mesurar, euclidià, acotat, que es pot notar físicament. El temps no hi intervé com a factor. La sintaxi espacial es dedica a mesurar aquesta capa de l’espai: les pràctiques espacials. Un exemple pot ser conjunt de relacions de parentiu en un barri, en un carrer o bé en una classe que es poden mesurar, descriure, detectar i que fan que les persones es desplacin en una direcció o altra. En segon lloc defineix l’espai concebut com a representació de l’espai. Es tracta de l’espai que concebem i que projectem mentalment, un espai no real en el pla físic i que es projecta en un futur, és a dir, que es crea a partir d’una activitat intel·lectual. L’espai percebut és el que el ciutadà rep principalment a través de projectes urbanístics que vénen donats (imposats de dalt a baix). Un exemple podria ser la representació gràfica d’un projecte futur (projecte d’urbanització, d’un edifici), la interpretació artística d’un carrer o el projecte de dissenyar la programació d’una classe. En tercer lloc, defineix l’espai viscut com a espai de la representació. L’espai viscut equival a l’experiència emocional derivada d’un lloc, és l’espai de les sensacions, del desig, dels sentiments i dels afectes. Implica el temps, és l’espai de l’alliberació emocional, però també de la nostàlgia, la memòria i la passió. L’espai viscut pot ser la memòria sobre la vida feta a un barri, les sensacions que vénen en recordar un lloc, de les experiències a partir de la gent que s’hi va conèixer. Podria tractar-se també d’un cementiri i els sentiments que evoca, però en definitiva és l’espai que aplega i uneix els dos primers. És l’espai de l’experiència, l’espai que es fon amb la vida a la ciutat i per tant, l’espai implícit en l’obra dels casos d’estudi d’aquesta tesi, l’espai de les persones, de la llibertat, l’espai viscut i no subordinat.

La creativitat quotidiana i les tàctiques

Matisant la noció d’espai viscut, a *L’invention du quotidien*, Michel de Certeau, introdueix la seva investigació a partir de discernir entre les formes de fer que ens vénen donades per part dels dispositius del sistema dominant (ja sigui educació, política, etc.) envers la creativitat quotidiana i les formes de fer més invisibles capaces de re-apropiar-se de l’espai que ens ve donat de forma organitzada i estructurada en funció de les necessitats pròpies d’un sistema de consum. De Certeau aposta per una vida urbana creativa i propositiva, impulsadora de tàctiques mircopolítiques que permeten l’apropiació de l’espai que arriba als ciutadans de forma organitzada. La micro-política ve definida com a conjunt d’accions amb capacitat transformadora gestionades per les minories (individuals o col·lectives) apartades de les formes de control dominants:

“Resulta tanto más urgente señalar [...] qué procedimientos populares (también ‘minúsculos’ y cotidianos) juegan con los mecanismos de disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué ‘maneras de hacer’ forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico.” (De Certeau 1996:XLIV)

La forma d’espai viscut que de Certeau proposa es tracta d’un espai practicat. Practicat significa produït per les persones, és a dir, no és un espai consumit on el ciutadà hi exerceix un rol passiu sinó que es tracta d’un espai fet a partir de l’acció i apropiació de les persones, subvertint la jerarquia entre dispositius de control i formes d’apropiació quotidianes (com pot ser la intervenció artística). Segons de Certeau, la idea d’espai s’oposa a la de lloc ja que el lloc es concep estàtic i pensat de dalt a baix. Es tractaria de l’espai percebut i concebut, dissenyat. Un exemple podria ser un carrer amb un pas de zebra i un

semàfor funcionant. L'espai practicat equivaldria a un vianant decidint per quin lloc i en quin moment creua el carrer, el lloc que més li convé en funció de les seves necessitats obviant els mecanismes de control com el semàfor. De nou l'espai practicat serà l'espai intrínsec a la mirada de l'artista, l'espai que l'artista produeix com a tàctica i com a forma de subvertir l'instaurat:

“Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. [...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay espacio en cuanto se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movildades. [...] En suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por la intervención de los caminantes.” (De Certeau 1996:129)

La construcció de situacions

Un altre referent comú en la mirada dels cinc artistes és la corrent Situacionista que prenent l'art com a vida, va suposar una forma de combatre el pensament únic, de promoure l'espontaneïtat que assegurés la llibertat i experiència del ciutadà a la ciutat.

De tot el recorregut històric del Situacionisme, la fase més inspiradora pels artistes contemporanis és la compresa entre els anys 1957 i 1972 (fase de la Internacional Situacionista) ja que va fomentar la crítica a la geografia urbana més conservadora i es va investigar en alternatives per a un nou urbanisme. La Internacional Situacionista (I.S.) (Sadler 1998) va ser una secció formada per intel·lectuals i artistes que tenen com a ideal lluitar i fer la revolució per una societat desalienada del sistema capitalista (de nou en clau marxista com Lefebvre). El seu camp de batalla era la ciutat i les seves eines, la vida quotidiana. Aquesta corrent va ser fundada el 1957 a partir de la unió de tres altres col·lectius existents prèviament: La Internacional Lletrista del qual procedia Guy Debord, el grup COBRA, el Moviment Internacional per la Bauhaus Imaginista (MIBI) i la secció anglesa del comitè psicogeogràfic. Tot junts van desenvolupar conceptes que exploren la ciutat des de l'inconscient i l'aleatorietat, com ara els estudis psicogeogràfics i la teoria de la deriva. La psicogeografia correspon a les formes de recerca i exploració directa d'un territori com a afany de descobrir i estudiar els efectes de la ciutat sobre les emocions i el comportament de les persones. La deriva és conseqüentment una tècnica psicogeogràfica de pas no-interromput a través d'ambients diversos deixant-se guiar per l'atzar. Requereix una predisposició lúdica per arribar a la producció de situacions, de desitjos, de noves possibilitats no dissenyades. Aquesta forma d'experimentar la vida urbana es fa palesa en moltes formes d'explorar la ciutat i el territori d'artistes com ara el cas de Sitesize, o bé de Lara Almarcegui quan s'oposa a formes guiades de visitar un lloc. Els pòsters i collages de Kolding també estan influenciats per la mirada situacionista que promou com a idea central la construcció de situacions, és a dir, d'ambients d'interacció lúdica generats col·lectivament en un lloc concret. La dimensió lúdica, la defensa del dret al joc a l'espai urbà, la interacció com a via creativa (com seria l'exemple dels patinadors urbans creant situacions de sorpresa i apropiació) forment part de l'ideal de la ciutat Situacionista. La ciutat construïda a base situacions per tant respon al comportament no racional, a l'alliberació de l'*homo ludens* latent en qualsevol ciutadà, a la passió per crear vida nova, per crear esdeveniments no legitimats com a forma de revolució i transformació de la vida urbana.

Confiança, contacte i molts ulls que miren al carrer

Per últim, una figura indiscutible que forma part dels referents compartit entre els cinc artistes, és l'activista i investigadora canadencana Jane Jacobs (1916-2006). Testimoni i opositora de la transformació urbana i creixement massiu de moltes ciutats nordamericanes als anys cinquanta (època de l'*urban renewal*), va publicar al 1961 *The death and life of great American cities*, una compilació d'observacions molt crítiques i propostes metodològiques per evitar la imposició de suburbis de nova creació que fins als anys setanta creixerien de forma indiscriminada a base d'habitatge unifamiliar dispers deixant en detriment l'escala humana de la ciutat. Jacobs es va basar en l'observació de barris on va habitar com ara el North End de Boston o el Greenwich Village a Nova York. De seguida es va posicionar en contra dels efectes generats pel model de ciutat jardí per una banda, i de l'hegemonia de l'urbanisme del moviment modern per l'altra. A urbanistes com Howard, Geddes i Mumford els retreu haver fomentat la descentralització i haver abandonat la vida a la ciutat. Al Moviment Modern s'hi oposa fermament per haver mal interpretat la ciutat jardí i haver pretès transformar-la en ciutat jardí en alçada, provocant grans zones ermes i buides que eliminen l'estructura de carrer tradicional i que deixen a l'estacada els usos múltiples, solapats o espontanis de l'espai públic.

Jacobs concreta les mancances d'ambdós models fent un anàlisi exhaustiu de les formes en què el disseny i el planejament tracta els espais públics següents: voreres, carrers, parcs infantils i parcs pel lleure. A tots ells, els descriu com a espais infrautilitzats, sovint buits, delimitats o tancats, ja sigui de forma física, ja sigui de forma horària i a través de restriccions de gènere i de franges d'edat. L'especialització pròpia del Moviment Modern contribueix a imposar un disseny que controla i sobreprotegeix el comportament dels seus usuaris, generant per tant sensació d'inseguretat i desconfiança:

“Why are such places dead and useless without the most determined efforts and expense or inveigle users – and then to maintain control over the users? What services do the public sidewalk and its enterprises fulfill that these planned gathering places do not? And why? How does an informal public sidewalk life bolster a more formal, organizational public life?” (Jacobs 1992 [1961]:58)

Jacobs reconeix els espais buits com a símptomes de les polítiques d'exclusió i dels valors matriarcal que dominaven els valors dels urbanistes de la seva època. Descriu els espais buits com a resultat dels espais verds infrautilitzats, espais que han estat dissenyats més des de la quantitat que no pas la qualitat. Es qüestiona el contrasentit dels espais públics que es troben en desús, comparant-los amb les voreres, un espai urbà sovint residual i desatès pel disseny però protagonista i escenari de la vida urbana real:

“American cities today, under the illusions that open land is an automatic good and that quantity is equivalent to quality, are instead frittering away money on parks, playgrounds and project land-oozes too large, too frequent, too perfunctory, too ill-located, and hence too dull or too inconvenient to be used. [...] The more successfully a city mingles everyday diversity of uses and users in its everyday streets, the more successfully, casually (and economically) its people thereby enliven and support well-located parks that can thus give back grace and delight to their neighborhoods instead of vacuity”. (Jacobs 1992 [1961]:111)

Com a vies de projecte Jacobs proposa generar confiança i contacte en el carrer. Descriu del seu barri tradicional (Greenwich Village) l'espontaneïtat de pràctiques espacials informals, no reglades, relacions entre habitants que no han estat previstes ni dissenyades per cap urbanista. L'emergència de mecanismes grupals que s'autogestionen (com ara la vigilància informal, la confiança veïnal, la

proximitat de relacions) són la base per garantir situacions de convivència no excloent, no segregadora, no discriminadora. Promoure el disseny urbà que busqui l'equilibri entre la vida pública i la vida privada i no que aposti per un ús exclusivament públic o exclusivament privat permetrà no haver de dissenyar 'espais públics' sinó l'emergència espontània d'usos gràcies a la vida pública en qualsevol lloc. Aquesta visió, tant pròxima a Lefebvre i de Certeau que fan del lloc un espai practicat, no projectat, garantiria incrementar la dimensió socialitzant, la possibilitat de connexió i contacte que fan que els espais puguin ser defensables sense cap necessitat externa de control:

“The sum of such casual, public contact at a local level –most of it fortuitous, most of it associated with errands, all of it metered by the person concerned and not thrust upon him by anyone- is a feeling for the public identity of people, a web of public respect and trust, and a resource in time of personal or neighborhood need. The absence of this trust is a disaster to a city street. Its cultivation cannot be institutionalized. And above all, it implies no private commitments.” (Jacobs 1992 [1961]:56)

La defensa de la informalitat, de l'autogestió espontània, el fet d'establir unes condicions que facilitin la combinació d'usos, el canvi i el moviment, la confiança i el contacte en un espai públic no institucionalitzat, van ser les principals aportacions que l'activista útils per a la consolidació d'un urbanisme contradiscursiu que trobem presents, latents en tots els cinc casos d'estudi, tot i que més clarament destacats en l'obra de Jakob Kolding, Lara Almarcegui i Marjetica Potrč.

De la crisi de l'espai públic al fenomen de l'urbà

El reconeixement de la crisi de l'espai públic forma part de l'aproximació compartida que els cinc artistes desenvolupen quan analitzen i observen les dinàmiques de transformació de la ciutat occidentalitzada. Aquests artistes identifiquen que l'espai públic contemporani de les principals ciutats europees queda molt lluny de l'associació que Jean-Pierre Vernant feia entre àgora grega i espai públic. Vernant (1993[1965]) definia l'espai públic com a lloc representatiu de la democràcia directa, com a lloc on conjuntament es decidien les qüestions que afectaven als ciutadans que, com a col·lectiu, quedaven reafirmats com a subjecte polític.

L'espai públic, en termes filosòfics, va ser investigat primerament per Kant i tant Hannah Arendt com Jürgen Habermas van partir del seu anàlisi. Aquest últim va desenvolupar el concepte d'esfera pública a *Strukturwandel der Öffentlichkeit*² Habermas explica que la transformació i disgregació de l'espai públic va tenir lloc durant l'època il·lustrada (s. XVIII i part del s. XIX) en el moment en què la classe burgesa es trobava amb la necessitat de defensar els seus interessos i fer sentir la seva veu davant l'aristocràcia i els règims no-democràtics. Tant sols la classe burgesa estava alliberada del treball i a diferència de la classe obrera podia permetre's generar relacions, parlar, discutir i fer política en espais de trobada com salons, cafès, cercles de lectors, espais on s'intercanviaven i multiplicaven les converses entorn protegir i expandir els negocis comercials de la classe burgesa. Aquests són els espais públics que Habermas identifica. També concreta que aquests espais estaven carregats d'un alt nivell de segregació social, formes d'exclusió que se seguien reproduint en el context contemporani. El 1958 Hannah Arendt havia publicat *The Human Condition*. L'obra analitzava la condició social de l'individu i explorava la definició de l'espai públic en funció de les formes d'inclusió i d'exclusió. A diferència de Habermas l'autora va identificar a l'espai públic els criteris de diversitat, pluralitat, intersubjectivitat, diferència

² Assaig original publicat el 1962 i traduït a l'anglès el 1989 amb el títol *The Structural Transformation of the Public Sphere*.

de posició i varietat constant de perspectives, permetent una lectura de l'espai que feia visible i inclúsiu qualsevol punt de vista, qualsevol acció o comportament, més enllà de la condició de classe:

“La realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para el que no cabe inventar medida o denominador común. Pues, si bien el mundo común es el lugar de reunión de todos, quienes están presentes ocupan diferentes posiciones en él, y el puesto de uno puede no coincidir más con el de otro que la posición de dos objetos. Ser visto y oído por otros deriva su significado del hecho de que todos ven y oyen desde una posición diferente. Éste es el significado de la vida pública.” (Arendt 1993 [1958]:66)

Tot i així, l'espai públic de moltes ciutats globalitzades on intervenen els artistes en qüestió, queda allunyat de l'espai democràtic i polític, de l'espai de trobada i discussió, de l'espai representatiu de pluralitat. Més aviat, la mirada artística identifica l'espai públic de les ciutats d'avui com un escenari infrautilitzat caracteritzat per les restriccions d'ús i pel domini de l'espai buit. A la ciutat contemporània turística on mana l'hiperdisseny, l'espai públic esdevé un punt de mira, una zona de control interceptada per sistemes de vídeovigilància que conviuen amb usos terciaris i la invasió de codis publicitaris que inciten al consum ràpid. La tematització de la ciutat i l'estandardització compositiva en les formes de disseny ha conduït a la homogeneïtzació i pèrdua de graus de diferència del paisatge urbà, estenen aquesta neutralització a les formes de comportament, d'habitar i conviure. L'aïllament progressiu i la individualització de la vida ciutadana esdevé un fenomen creixent propi del model de societat líquida baumaniana on l'apropiació de baix a dalt difícilment hi té cabuda.

No sorprèn que, segons la mirada artística detectada, l'espai públic esdevingui quelcom utòpic i inexistent:

“What is the ‘public’ for art, and for anything else? Is there any such things as a public sphere in the cultures of late capitalism? Are we witnessing the liquidation of the public sphere by publicity, the final destruction of the possibility of free public discussion, deliberation, and collective determination by a new culture of corporate, military, and state media management, and the emergence of a new world order in which public art will be the province of ‘spin doctors’ and propagandist? Or does the internationalization of global culture provide opportunities for new forms of public solidarity to emerge, and leave openings for the intrusion of new forms of public resistance to homogenization and domination?” (Mitchell 1992:2)

En contraposició a aquesta crisi d'usos i funcions de l'espai públic, l'artista explorarà altres espais que manifestin la vida urbana més enllà dels espais previstos pel disseny de l'arquitecte. Rastrejant les empremtes de vida espontània a la ciutat, la condició de llibertat serà expressada des del fenomen urbà que queda ja dissociat de l'espai públic. Definit com a l'urbà, com a condició urbana o com a urbanitat, l'ús real ciutadà se situarà en tots aquells espais oposats al què l'urbanisme i l'arquitectura representen. L'urbà és el negatiu de la ciutat projectada i dissenyada. És, a diferència dels seus carrers com a continent, el contingut de tot allò que hi passa. En paraules de Delgado (2005, 2007) l'urbà és un succeir, un acomplir-se. És quelcom no projectable, latent. És temporal i mutable, canviant, fluctuant. És un espai heterogeni difícil de controlar i preveure. És dispersió, pluralitat, anonimat, una organització pròpia en constant estat de canvi. La urbanitat vindria a definir l'espai compartit, el col·lectivitzat, allò que reforça la percepció sensible o mental de l'apropiació d'un lloc però que permet a la vegada l'expressió individual mantenint l'anonimat:

“L'urbà consisteix en un marc mediambiental en què s'observa una espessa xarxa de relacions inestables entre desconeguts o amb prou feines coneguts, una proliferació constant, canviant i interminable de centralitats, una trama de rínxols o trenaments socials discontinus, volubles i efimers. És un conglomerat tot just orgànic de components grupals, un seguit d'institucions momentànies.” (Delgado 2005:105)

Per aquest motiu l'urbà (la urbanitat) pot adoptar formes múltiples i va més enllà dels límits entre públic i privat, entre interior i exterior. Pot donar-se en un carrer, però tal com veurem a través dels artistes, també en altres formes col·lectives com una manifestació, una assemblea, un col·lectiu que s'autogestiona i que es defineix en termes espacials, establint un lloc de trobada, d'intercanvi o d'expressió com pot ser un bar, una cuina comunitària, un hort autogestionat, un solar buit, una passejada temporal, un safareig o una plataforma virtual a internet.

Pretendre ordenar i projectar l'espai urbà, racionalitzar la vida urbana, implica tensions i canvis entre les relacions existents. Inevitablement apareix el fenomen del conflicte quan els projectes o idees es confronten amb un context preexistent. Des de la perspectiva del conflicte, Chantal Mouffe investiga l'espai públic com a 'espai antagònic', com a espai d'oposició. Segons la politòloga belga, a l'espai urbà no es tracta d'arribar a un acord sinó deixar que els conflictes emergeixin evitant uniformitzar criteris i veus, evitant esborrar la pluralitat d'usos i de desitjos. Mouffe coincideix amb Lefebvre quan definia la ciutat i l'urbà com a espai aglutinador i visor de diferències i conflictes:

“La ciudad construye, libera, aporta la esencia de las relaciones sociales: la existencia recíproca y la manifestación de las diferencias procedentes de los conflictos o que llevan a los conflictos. ¿No será ésta la razón y el sentido de este delirio racional que es la ciudad, lo urbano?” (Lefebvre, 1972 [1970]: 124).

Aquesta ciutat com a camp de batalla, com a laboratori que fa visible tot el que no pot abastar un projecte arquitectònic, és present en la percepció d'artistes com Lara Almarcegui o Jakob Kolding, en intervencions que segons Mouffe es poden anomenar “*critical artistic practices*”, una pràctica artística basada en la idea de discussió i crítica, d'oposició i d'evitar arribar a una idea de consens que dilueixi les especificitats de cada subjecte o individu a favor d'un suposat estat d'igualtat que subordini. Si considerem que habitualment l'art qüestiona i l'arquitectura proposa solucions, podríem per tant atorgar a l'arquitectura aquesta funció d'element detonador, qüestionador? Quines són les vies d'acció que pren l'art crític i que no contempla l'arquitectura? Pot aconseguir l'arquitectura assenyalar conflictes de l'espai públic i fins i tot provocar-los per donar resposta a situacions de transformació urbana que d'altra banda quedarien desatesos? Com l'arquitectura pot contribuir a no esborrar les diferències de l'urbà?

Espais latents, intermedis i buits potencials cap a un espai relacional

En quins espais els artistes troben el fenomen de l'urbà si no és a l'espai públic? Quins tipus d'espais específics assenyalen a l'hora d'intervenir? Generats com a subproducte de processos de renovació urbana i substitució de teixits, o bé a causa de creixements desordenats o solapats, o bé per fallida de models utòpics que no van saber adaptar-se als canvis, es tracta d'espais exempts de disseny i del sistema productiu de la ciutat. Per la seva condició històrica, morfològica i també posició geogràfica, aquests altres espais són difícils de trobar dins les àrees centríques de la ciutat globalitzada. Formant part del camp de batalla, de situacions de tensió i conflicte, els espais que més suggestionen als artistes són els que anomenaré espais latents.

L'art com a identificador d'espais latents

Els espais latents són espais no consensuats, no resolts, espais buits, ocasionals, llacunes d'estat, espais no institucionalitzats, efímers, desplaçats, afectats, espais intermedis, *in-between spaces*, perifèrics, híbrids, oblidats, entròpics, marges de ciutat, àrees d'impunitat, espais subalterns, interstícis, *terrains vagues* (de Solà Morales 1995), espais transitoris, zones d'autonomia temporal (Bey 1996), espais periurbans i de memòria i en definitiva, espais impensables on tot és possible.

Són espais dúctils, en espera d'una nova decisió projectual. Són producte d'un canvi en l'espacialitat urbana. Són estats d'excepció ja que es troben fora d'estructures regulades, tot i que en ells se solapen interessos diversos, indecisions i conflictes a resoldre. Són espais mirall del què escapa al procés de disseny i a la idea de progrés d'una ciutat global. Són els millors candidats a convertir-se, a través de l'acció artística, en espais polítics que recuperen la seva condició d'urbanitat i de vida urbana. Els exemples d'espais latents que ens mostren els artistes són múltiples: solars abandonats, espais en desús, una casa desocupada, espais marginals sota una autopista, mitgeres d'un edifici, un camí que aparentment no condueix enlloc, un barri en espera de ser desallotjat.

L'espai latent està compost per dos estats (un buit i un entorn en transformació) i un fenomen que els posa en relació (una tensió, osmosi o dependència). Pot equiparar-se a una escaleta, a un interstici, o a la membrana d'una cèl·lula que entesa com a pell es troba en transformació constant.

Aquest tipus d'espai provoca situacions desordenades, mutables, inestables, desajustos, desconcert, imprecisió, complexitat o incoherència. Per això sovint sedueixen la mirada de l'artista, perquè són imprevisibles, generen curiositat, misteri i certa sensació d'inquietud. L'elevat grau d'adaptació d'aquests espais fa que ofereixin grans possibilitats alhora d'intervenir, faciliten l'apropiació i la seva condició inestable permet que s'hi puguin desenvolupar diverses situacions. Estan conformats per tres capes que els omplen de contingut i càrrega simbòlica: temps, memòria i imaginari.

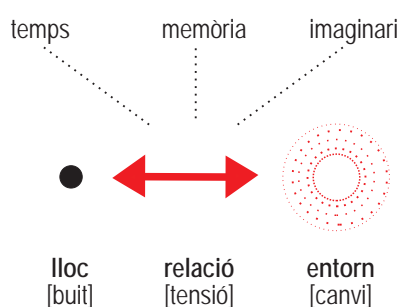


Figura 1-5: Deconstrucció i components de l'espai latent. Autora: M. Serra

El factor temps implica l'evolució de l'entorn urbà i les mutacions que l'espai pot patir segons les condicions econòmiques, socials o polítiques. També es modifica amb l'activitat humana o amb les alteracions d'un planejament urbà, és per això que apareixen i desapareixen constantment. Són emergents contínuament i la seva existència és inevitable. El pes que hi té la memòria fa que siguin espais carregats d'informació, amb inèrcia i entropia, venint plens d'experiències i de processos de canvi. Dins l'escala de la ciutat, actuen com a petjada, com a cicatriu, que assenyalen alguna cosa que ha

passat, desaparegut i deixat rastre. En les parcel·les buides o solars abandonats és on deixen entreveure el passat del lloc. Pel fet d'estar inacabats, donen pas a la imaginació del qui els observa. Activen l'imaginari de la ment que tendeix a completar amb imatges i projeccions allò que percebem inacabat. Al no ser espais domesticats és fàcil improvisar-hi espais de joc, refugis, amagatalls i espais on deixar via lliure a la natura salvatge. L'estat de tensió en aquests espais procedeix de les friccions entre el buit i l'entorn canviant. Un exemple són les infraestructures de transport les quals, amb una morfologia isolada i un ús tant especialitzat, provoquen buits i tensions al seu entorn més immediat.

L'art com a productor d'espais relacionals

Però què succeeix quan la pràctica artística intervé a l'espai latent? Pot el projecte artístic reconvertir la condició latent i produir un 'altre' espai que prèviament no existia? Quan l'artista actua com a catalitzador o aportador de nous significats respecte un lloc és llavors quan contribueix a potenciar la urbanitat implícita a l'espai latent, fomentant la dimensió socialitzant del lloc i convertint-lo en un espai compartit, dialògic, relacional.

La conversió d'un espai latent a un espai relacional la podem trobar en diversos dels casos d'estudi, per exemple quan l'artista Lara Almarcegui localitza parcel·les de descampats i les obra al públic, o bé quan Marjetica Potrč ocupa un espai verd en desús per convertir-lo en una horta comunitària, o bé quan rehabilita els baixos d'un edifici per rehabilitar-lo en una cuina que servirà de punt de trobada. El cas de Sitesize també equival a aquesta funció de l'artista de recuperar un espai latent o gran descampat carregat de memòria i impulsar projectes que retornin la vida que havia tingut quan havia estat el Jardí de l'Amistat. En aquest sentit, podem fer referència a Rosalyn Deutsche (1993) quan definia la funció de l'art públic contemporani en l'acció de fer o trencar un espai públic. Fer o trencar un espai (suposadament públic) implica provocar o generar un espai divers, qüestionar-lo i revelar i les seves múltiples possibilitats, implica proporcionar eines crítiques que amplii la mirada sobre els contextos de transformació urbana on s'insereixen la major part dels espais latents. Convertir-los en relacionals implicarà produir nous espais aptes per oferir noves lectures més enllà d'un ús públic o privat, interior o exterior, obert o tancat, inclusiu o exclusiu. L'art negociarà els límits de resistència d'un espai definit per un projecte arquitectònic, fent de la mirada crítica i la reconversió d'ús les eines de producció aportades per la pràctica artística contemporània interessades per la transformació de la ciutat:

“Una crítica democrática del espacio debe, pienso, romper con estas dicotomías. Porque ningún espacio, en la medida en que es social, es una entidad dada, segura y autocontenida que precede a la representación. Su identidad misma como espacio, su apariencia de clausura, se constituye y mantiene mediante relaciones discursivas que son ellas mismas materiales y espaciales: diferenciaciones, represiones, subordinaciones, domesticaciones, intentos de exclusión. En breve, el espacio es relacional.” (Deutsche 2008:59)

L'espai produït fruit de la intervenció artística a l'espai latent, el podem anomenar relacional perquè és producte d'un procés de canvi, d'un procés dinàmic, a través del qual les interaccions entre els diferents components que conformen l'espai s'han redistribuït i han pres una nova forma, un nou ús. Per tant es pot concloure que la relació existent entre la pràctica artística i l'espai latent equival a la producció d'un espai de vida, és a dir, a un altre espai activat, viu, re-articulat, redistribuït en el seu propi sistema intern de relacions intensificades fins l'arribada d'un nou estímul que, de forma autopoiètica, li permetrà

regenerar-se de forma contínua per mantenir el seu propi equilibri.



Figura 1-6: Producció d'espai nou [apropiació] a partir de la percepció dialògica. Autora: M. Serra

Segons el pensament relacional (influenciat per Leibnitz i la teoria de les mònades al s. XVIII) una entitat posada en relació amb una altra entitat a través d'una experiència equival a la producció d'un altre espai més, diferent als altres dos precedents, és a dir, que aquest tercer serà un espai apropiat, produït, serà la creació d'un altre espai. L'efecte multiplicador d'espais, generador d'altres espais a partir de les relacions i experiències viscudes, no és més que una redistribució de les relacions existents, una modificació de la xarxa de tensions establerta en un context concret. Moure aquestes relacions és canviar la percepció respecte un lloc, per tant, crear un nou espai. Segons el sociòleg Bruno Latour (2005) la teoria 'actor-xarxa' explica l'espai des del reassemblatge de connexions, associacions i interaccions entre persones que superen l'espai físic en si (veure figura següent). Per assemblatge podem entendre la disposició creuada i articulada de les relacions entre els actants que conformen la xarxa. Un actant equival a un individu però també a un espai, equival a un component que tingui al capacitat de posar-se en relació. Per aquest motiu, l'espai es pot definir com una xarxa de relacions, i la percepció dialògica com a la transformació constant d'aquesta xarxa que es mou buscant el seu equilibri en funció de les necessitats de les entitats que la conformen.

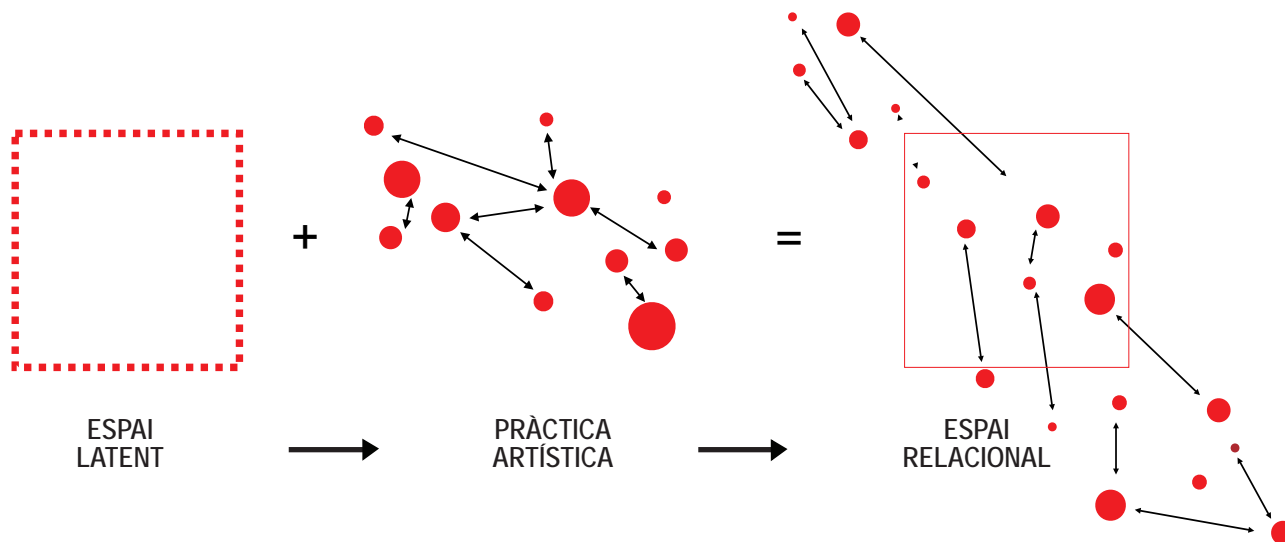


Figura 1-7: Procés de producció d'espai relacional i nous usos [espai latent + creació] a partir de la teoria actor-xarxa. Autora: M. Serra

La dimensió relacional de l'espai també ha estat tractada pel geògraf social David Harvey a partir de la visió tripartida de l'espai lefebvrierià. Equivalent a l'espai viscut, a l'espai vectorial, de vida, contenidor de memòries, veus, tensions, intangibles, sensacions producte de les dimensions materials i conceptuals, l'espai relacional implicarà, segons Harvey, la relació i la trama entre diferents entitats que

composen un context, ja sigui humà, ja sigui material:

“There is another sense in which space can be viewed as relative and I choose to call this relational space – space regarded in the manner of Leibniz, as being contained in objects in the sense that an object can be said to exist only insofar as it contains and represents within itself relationships to other objects.” (Harvey 2006:271)

Harvey descriu a l'article "Space as a Key-Word" que la percepció relacional li és útil per interpretar i avaluar tant projectes artístics com projectes arquitectònics (2006:280). Havent vist la relació entre la pràctica artística i l'espai relacional, quina pot ser l'aplicabilitat de la condició relacional en quant a un projecte urbanístic? Comprendre que els canvis no es produeixen a l'espai sinó que creen un espai propi serà útil a l'hora d'intervenir en contextos socioespacials (un projecte d'urbanització, d'espai públic, d'un equipament) sotmesos a transformació urbana. L'enfocament relacional permet identificar i preveure tensions derivades del propi projecte, tensions que poden ser generadores d'espai en si. En funció de com es gestionin les tensions entre els diferents agents, el projecte desenvoluparà un caràcter més inclusiu o bé més exclusiu. Que les respostes projectuals permetin el lliure establiment de relacions serà bàsic per mantenir l'equilibri social d'un context sotmès a renovació. Harvey també destaca el valor de la memòria col·lectiva com a espai relacional a considerar en els processos de transformació urbana, tant sols poden ser abordats tenint en compte aquest tipus d'espai relacional. La memòria derivada de l'experiència del lloc implicarà moviments polítics i socials a manifestar-se i reflexionar sobre les maneres en com donar forma física al nostre entorn sense imposar formes de relacionar-se i de conviure. Fomentar l'espai relacional des d'un pla urbanístic porta implícit treballar per un urbanisme més humà, de límits amplis i com a procés obert. No és d'estranyar doncs que intervencions político-poètiques, intervencions d'art activista, participatives i col·laboratives, treballin buscant recuperar l'espai relacional, rescatant espais latents, menys contaminats, menys condicionats, i contribuint a que aquests puguin esdevenir espais de vida alliberada.

Des dels arquitectes i urbanistes crítics: afinitats latents

El compromís amb la construcció de la ciutat i la revisió crítica dels processos de transformació urbana es fan evidents, tal com hem vist, a través de la pràctica artística i la seva història, a través de les diverses vies conceptuals que tracten l'espacialitat però també, i sobretot, a través de contra discursos procedents de la mateixa història de l'urbanisme i l'arquitectura.

Quins arquitectes s'havien preocupat per les mateixes qüestions que exploren Jakob Kolding, Marjetica Potrč, Lara Almarcegui, Loraine Leeson i Sitesize? A quins arquitectes citen tals artistes que revisen els conceptes d'espai públic i d'espai relacional? Quins referents comparteixen amb l'arquitectura de forma voluntària o involuntària? Pot l'àmbit de l'arquitectura recórrer a la seva pròpia història oculta per, tal com l'artista, explorar altres formes de fer ciutat més inclusives, més participatives, amb un potencial més crític i transformador a nivell social? Com l'arquitectura i l'urbanisme han intentat subvertir el buit urbà que tant atrau la mirada de l'artista? Quines estratègies projectuals s'han proposat des de la forma? I des de l'ús? Com han contemplat alguns arquitectes la dimensió socialitzant de l'espai urbà? Quin seria l'urbanisme contradiscursiu que traduiria en clau arquitectònica la mirada d'aquest nou gènere d'art públic contemporani? Quines són les bases d'aquest urbanisme crític que podem trobar dins la pròpia teoria i història de l'arquitectura?

Assenyalar la crisi de l'espai públic contemporani i recuperar la dimensió socialitzant de l'espai urbà no ha estat un treball únic ni exclusiu de la pràctica artística. Al llarg del s. XX la història de l'arquitectura s'ha preocupat per la falta de relacions humanes a la ciutat, i en concret, pel buit i la falta d'ús de molts espais urbans, espais latents, que posaven en evidència la necessitat de nous models de ciutat alternatius.

La necessitat de nous paradigmes espacials que es poguessin traduir en un nou urbanisme crític, més humà, socialitzant o alternatiu, sorgeix a partir dels anys cinquanta (en els països occidentals) quan la necessitat de cobrir l'educació, la higiene i l'habitatge de la classe mitja va provocar l'acceleració del consum i un *boom* immobiliari en ciutats de nova planta que absorbien una demografia ciutadana que augmentava per les migracions del camp a la ciutat i entre països. L'augment progressiu de l'estat del benestar tocava el seu sostre fent evident els límits de creixement anunciats per l'*Informe Meadows* (1972). La recessió industrial donada per la crisi del petroli marcaria, seguidament, una època de crisi i la necessitat de nous models polítics i econòmics, tot i que, malauradament, el capitalisme derivés en neoliberalisme i globalització. El creixement desmesurat de les ciutats prenia força a l'ambient dels anys seixanta, època en què molts fills dels obrers que havien viscut l'esplendor de l'estat del benestar esdevenien conscients dels efectes del capitalisme. Ells foren el que protagonitzaren i es bolcaren en aquesta reacció per a reivindicar el dret a la ciutat viscuda. La corrent més reivindicativa d'aquest urbanisme alternatiu es va fer molt present en el moviment *hippy* i va perllongar-se més enllà del maig del '68 amb l'eslògan "*Reclaim the city*". Per fer front al creixement, les polítiques urbanístiques dels estats occidentals a partir de la postguerra havien pres com a model dominant i referent l'arquitectura de l'Estil Internacional o Moviment Modern. Davant la gran quantitat d'espai buit que el model de ciutat moderna generava i davant la falta de diversitat i vida que provocava en els carrers, sumant les variants adulterades de ciutats jardí com a suburbis, una minoria d'urbanistes inconformistes i horroritzats amb els efectes socials dels nous planejaments es preguntaven irònicament "*Avette detto 'spazio'?*" (Corboz 1998).

L'arquitectura havia de superar els seus límits per ser una eina amb la capacitat de comprendre la complexitat de la vida urbana i alguns arquitectes contradiscursius van apostar, tal com els artistes contemporanis crítics amb la transformació urbana, per repensar i construir altres models de projectar ciutat i de convida. Les idees d'aquests urbanistes latents i invisibilitzats no van anar acompanyades d'un clima políticoeconòmic favorable que els permetés fer realitat els ideals i molts dels seus projectes no van poder superar el pla teòric o analític. Des de dues tendències diferenciades (la recuperació de la forma per una banda i la recuperació de l'ús per l'altra) van significar una corrent d'oposició al capitalisme, un moviment disgregat en diferents variants que des de l'urbanisme lluitaria per recuperar la dimensió socialitzant i l'esperit crític per construir una ciutat equitativa socialment i ambientalment en equilibri.

Des de la forma. Morfotipologia per evitar l'hegemonia del buit

La necessitat d'una ciutat utòpica i funcional ideada pel Moviment Modern era el focus d'oposició d'una corrent crítica d'urbanistes que defensaven la mínima intervenció i la recuperació dels models de ciutat tradicional. Es tracta dels arquitectes morfotipològics o defensors de la forma, del fer projecte, com a eina per recuperar la dimensió socialitzant. Si el model de ciutat moderna havia transformat l'illa d'habitatges en blocs verticals, la nova corrent contradiscursiva defensaria recuperar l'illa residencial

tancada com a element generador de carrer i de vida urbana.

Les raons per les quals els arquitectes del Moviment Modern aplicaven el funcionalisme i separació d'usos (treballar, habitar, circular i oci) es devia principalment a les teories higienistes que reclamaven garantir una vida més sana en entorn urbà. Pels urbanistes moderns el nou model de ciutat facilitava el creixement il·limitat i sobretot la democratització socioespacial. El model urbanístic en planta -establert pels CIAM- va representar una confrontació radical amb la ciutat històrica i preexistent. Le Corbusier solia tatxar amb una creu un parcel·lari d'alguna ciutat medieval o una *rue corridor*, oferint com a alternativa moderna projectes com la *Ville Radieuse* o la *ciutat per tres milions d'habitants*. En elles dominava el buit, l'espai obert, l'isolament dels volums d'edificis situats a una distància uniformement repartida sobre un terreny que era concebut com a pla abstracte. L'illa com a unitat formal havia quedat fragmentada en barres obertes que invertien tot el sistema: el darrera podia ser un davant i un darrere a la vegada, la perifèria era tant vasta i present que esdevenia central, inevitable, perdent les relacions de proximitat entre els habitatges i generant indiferència i neutralitat respecte el context i l'especificitat del lloc.

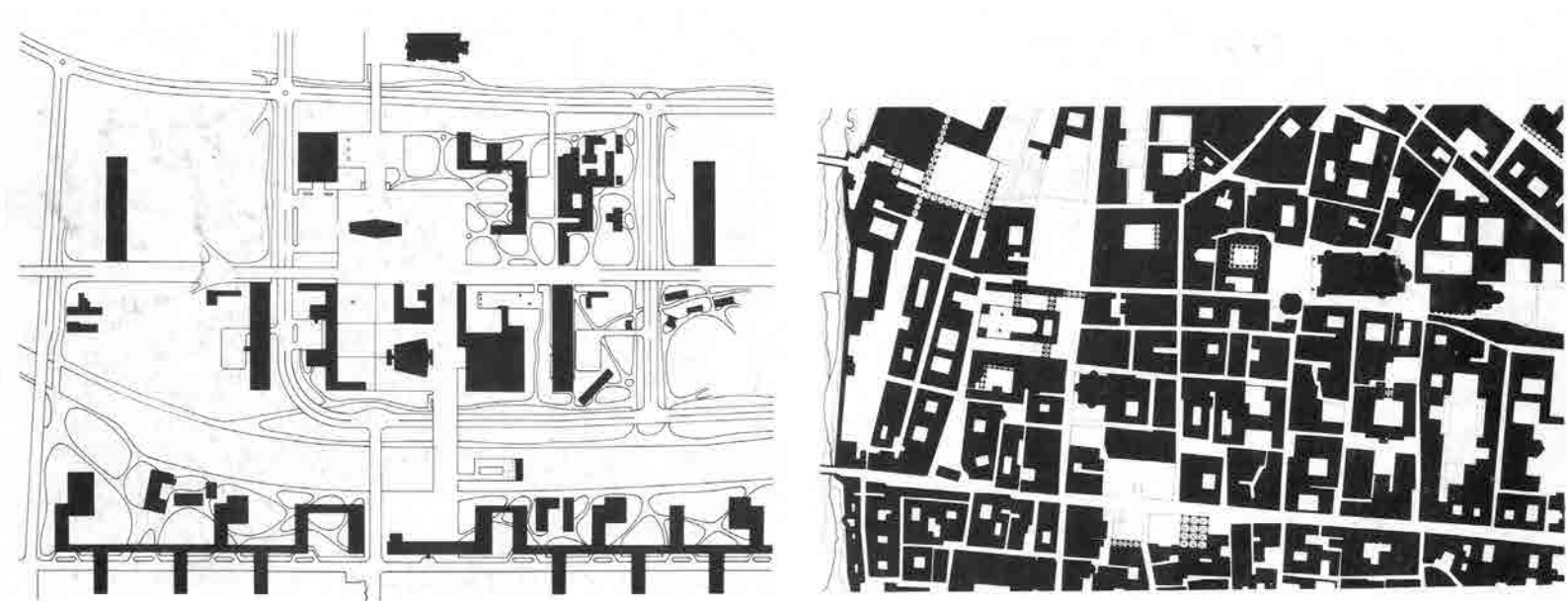


Figura 1-8: Comparació de figura versus fons (ciutat moderna vs ciutat tradicional). Font: (Rowe 1978:62,63)

L'espai ja no era la distància entre els edificis sinó que era la matèria generadora, distribuïdora en sí. L'espai era el buit, un buit generador de més buit, isòtrop, infinit, de quantitat il·limitada i que no oferia resistència. Segons es dibuixa en els esquemes de fons-figura, la planta moderna incorpora alguns sòlids negres (edificis) sobre una superfície blanca i sense manipular. En canvi, la ciutat històrica destaca per la taca negra que incorpora, de tant en tant, alguns buits blancs com a carrerons irregulars o places: “By 1930, the disintegration of the street and of all highly organized public space seemed to have become inevitable; and for two major reasons: the new and rationalized form of housing and the new dictates of vehicular activity.” (Rowe 1978:56)

Però el model modern va començar a ser qüestionat pels urbanistes crítics observadors dels efectes que provocava a l'espai urbà. Aviat es va començar a consolidar tota una línia de pensament que reflexionava sobre el paper de l'arquitecte i la seva responsabilitat en aquesta cerca d'una ciutat millor. Molts dels arquitectes europeus de l'època van veure clara la necessitat de buscar alternatives. Per dur-ho a terme, Philippe Panerai va estudiar el procés pel qual l'arquitectura de la Carta d'Atenes va condemnar i estigmatitzar l'illa d'habitatges com a tipus morfològic i va passar el protagonisme al bloc aïllat. Analitzar les pràctiques i conveniències socials que havien contribuït a la transició del petit espai al gran espai urbà implicaria poder subvertir el protagonisme del bloc, retornant així la centralitat a l'illa d'habitatges per fer carrer i generar continuïtat i vida urbana.

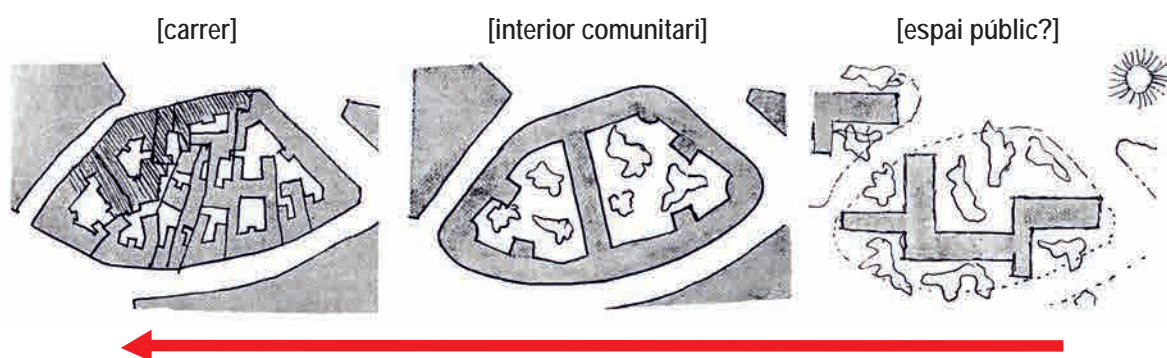


Figura 1-9: Aproximació inversa dels arquitectes morfotipològics. Del bloc a l'illa per fer carrer. Adaptació esquemàtica de M. Serra a partir de (Le Corbusier 1967:90,91,92)

Les principals fonts inspiradores d'aquesta contracorrent van ser l'urbanisme escandinau, projectes com l'eixample de Cerdà o bé les *Hofe* de Vienna de Camillo Sitte i els estudis morfotipològics d'arquitectes de l'Escola de Venècia i Roma (Castex 1977). Els principals arquitectes crítics defensors de la morfotipologia als anys cinquanta van ser Saverio Muratori i el seu deixeble Gianfranco Caniggia, també Aldo Rossi i Carlo Aymonino que concebien la ciutat com a conjunció de tipologies que donaven forma al teixit urbà. Entre els anys seixanta i setanta molts arquitectes van començar a mirar de nou la tradició de l'escola italiana. Va esdevenir prioritari compactar, omplir, rodejar o tancar, gestos necessaris per projectar un carrer o bé una illa d'habitatges d'acord amb aquesta tradició. L'illa tancada i el retorn a densitats més compactes esdevindrien una forma de fer comú. Ben aviat es va començar a defensar el paper de l'arquitectura menor, de la visió de la ciutat com a fet construït, de l'arquitectura com a repetició i fet aglutinador (Oyón 2000). Colin Rowe, Phillipe Panerai, Kevin Lynch i Robert i Léon Krier encapçalarien ben aviat aquesta contracorrent crítica a través de revisions, estudis i projectes, tots ells compartint com a principal objectiu el recuperar l'anàlisi morfotipològic com a eina per recuperar la idea de 'fer carrer'.

Com a resultat, la ciutat començava a ser concebuda com a xarxa de superposicions perceptives, d'experiència subjectiva i sensorial que s'expressaria amb la corrent del "townscape" (paisatge urbà). Tot i que el *townscape* no va evolucionar com a model clar de ciutat va potenciar el concepte d'imatge de ciutat que més tard l'urbanista Kevin Lynch recuperaria. L'atmosfera de pobles anglesos i italians, fins i tot de les *kasbahs* del nord d'Àfrica, van esdevenir un nou gust, una nova imatge referent per a fer de la

ciutat un lloc confortable i acollidor. La revalorització del present, l'herència del passat, l'acceptació de la cultura vernacle, popular i anònima, el caos i superposició en front l'ordre i esterilització esdevenia l'ideal per supplantar la ciutat moderna.

La falta d'una nova corrent consensuada a seguir, la falta d'un model teòric alternatiu al modern, va portar a autors com Colin Rowe a revisar el fenomen modern però també a rebatre les seves crítiques. Rowe proposava una solució mixta: tornar a la història per recuperar els models antics i re-utilitzar-los juntament amb els moderns. Proposava una combinació del moment actual amb el passat, un debat, un acord entre la ciutat nova i la ciutat tradicional: una ciutat de col·lisió on la política del bricolatge recuperés els fragments de la història per mesclar-los amb el moviment modern i proposar el concepte de "ciutat collage". La ciutat collage, el *townscape* i el retorn a la ciutat compacte serien intents de subvertir l'urbanisme modern de masses que va provocar el creixement expansiu dels *grands ensembles* i els *housing projects*, que va provocar una desconexió cada vegada més irreparable, entre individu i individu, entre individu i entorn.

Des de l'ús. Recuperació de la dimensió socialitzant i autònoma

Si l'arquitectura moderna analitzava la ciutat a partir dels sistemes funcionals (mapes d'usos del sòl, sistemes d'equipaments, xarxa viària, sistemes d'espais lliures), si els arquitectes que s'hi oposaven es basaven en més plànols on el protagonista era l'anàlisi morfològic i si molts enginyers i geògrafs utilitzaven els sistemes d'informació geogràfica, dins l'àmbit anglosaxó dels anys cinquanta, seixanta i setanta, va destacar una altra contra-corrent que va apostar, idènticament als artistes crítics, per fer no projectar només des del disseny. Aquests arquitectes i urbanistes més pròxims a les ciències socials superarien el mitjà de la representació gràfica i es dedicarien al projecte de fer ciutat a partir de la gestió de relacions entre els seus habitants:

“Cuando el arte hace mucho que ha dejado de ser composición de formas y representación, cuando no responde de hecho a ninguna estética reconocible sino a infinitas posibles, el urbanismo dominante sigue siendo todavía hoy imitación de formas, composición. Es hora quizás de plantearse abandonar la idea de imitar formas, de componer, y pasar a imaginar, como el arte contemporáneo, otras posibles vías de no-forma.” (Oyón 2009)

Els urbanistes sociològics i ambientalistes cap a la recerca de la ciutat viva

L'urbanisme, el qual s'havia anat consolidant com a eina per aportar tècniques de control físic i organització a la ciutat, es veuria pertorbat per les ciències socials les quals defensarien la ciutat com a sistema d'interaccions entre persones. La tradició sociològica venia de principis de segle XX amb sociòlegs (entre d'altres) com Ferdinand Tönnies desenvolupant els conceptes de comunitat i societat (*Gemeinschaft und Gesellschaft*) el 1887 i Georg Simmel amb *Sociología: estudios sobre las formas de socialización* (1908) anunciant que el què té importància social no és l'espai sinó l'esglaonament i connexions entre les parts de l'espai. Van ser múltiples les aproximacions teòriques i metodològiques que es van desencadenar al llarg del s. XX i que van contribuir a una antropologia del fet urbà, entre elles la de l'Escola de Chicago, un departament sorgit entre els anys vint i trenta i especialitzat en sociologia urbana que desenvoluparia dècades més tard el concepte d'ecologia urbana, és a dir, la

capacitat d'adaptació dels individus i comunitats a les condicions del seu medi. Aquesta investigació del comportament humà a les ciutats post-industrials ofería l'espai urbà com a laboratori d'experimentació i de treball de camp. La ciutat com a sistema viu, i posar el focus d'atenció a la vida a la ciutat més que en el seu espai físic va redefinir l'espacialitat com a sistema de relacions, contenidor d'interaccions i processos d'intercanvi. La ciutat es reconeixia des de la importància de les seves parts, dels seus fragments. Ja no es podia concebre la ciutat que començava de nou des d'una idea de disseny únic o definitiu.

Aquest context de partida va influenciar la visió d'arquitectes contradiscursius com és el cas de Christopher Alexander (1936-). Alexander era partidari de que els usuaris dels espais saben molt més que els arquitectes que els projecten i a *A pattern language* (1977) planteja el concepte dels patrons com a eina que aproxima l'arquitectura a les persones suposadament no expertes. Distingint entre ciutats artificials i ciutats naturals reconeixia la ciutat com a sistema de parts relacionades. A principis dels seixanta aquest arquitecte es posicionà a favor de les ciutats "naturals" o ciutats "vives" associades amb el tipus de societat tradicional o orgànica. Les artificials les considerava hereves de l'urbanisme del Moviment Modern, les quals es caracteritzen per estar estructurades seguin la distribució similar a un esquema en estructura d'arbre. En canvi, les naturals parteixen d'un altre tipus d'estructura, la semi-reticular, i la seva funció interna i comportament és mirall de les estructures naturals dels organismes vius.

El què diferencia ambdós esquemes és que l'estructura semi-reticular es compon per grups i conjunts que pertanyen a diferents conjunts a la vegada, els subconjunts es relacionen entre ells formant-ne d'altres. En canvi, les possibilitats de formació de grups a l'esquema d'arbre és fixe i invariable, no hi ha altres possibilitats de combinació.

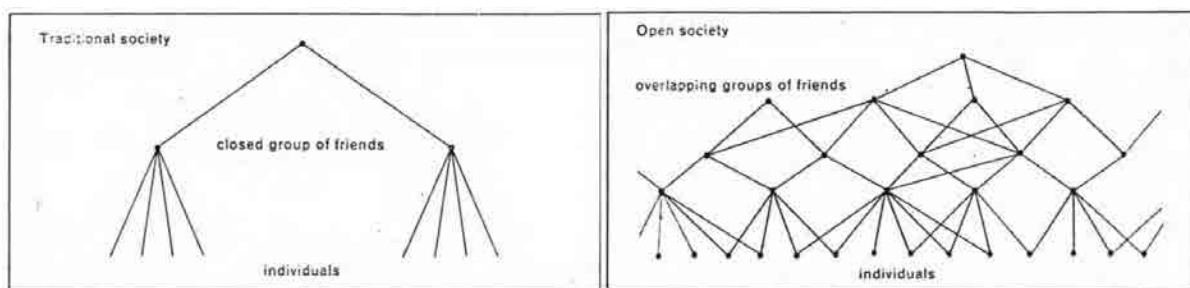


Figura 1-10: Estructura d'arbre enfront estructura de retícula. Font: (Alexander 1965)

La superposició, solapament i multiplicitat són claus en el sistema d'estructura reticular d'Alexander per garantir que els individus puguin relacionar-se entre ells i conèixer més persones sense haver de crear dependències. Facilita la condició adaptativa del ciutadà en el seu entorn, té més opcions a desenvolupar:

“The ideas of overlap, ambiguity, multiplicity of aspect, and the semi-lattice, are not less orderly than the rigid tree, but more so. They represent a thicker, tougher, more subtle and more complex view of structure”. (Alexander 1965:9)

Però com dissenyar un planejament a base de sistemes de relació que es juxtaposin? Com dissenyar des de la discontinuïtat, l'ambigüïtat o el solapament? Es poden trobar exemples que pertanyin a aquest model de ciutat viva, de ciutat humana com la que planteja amb títols com *The Human City* (1970)?

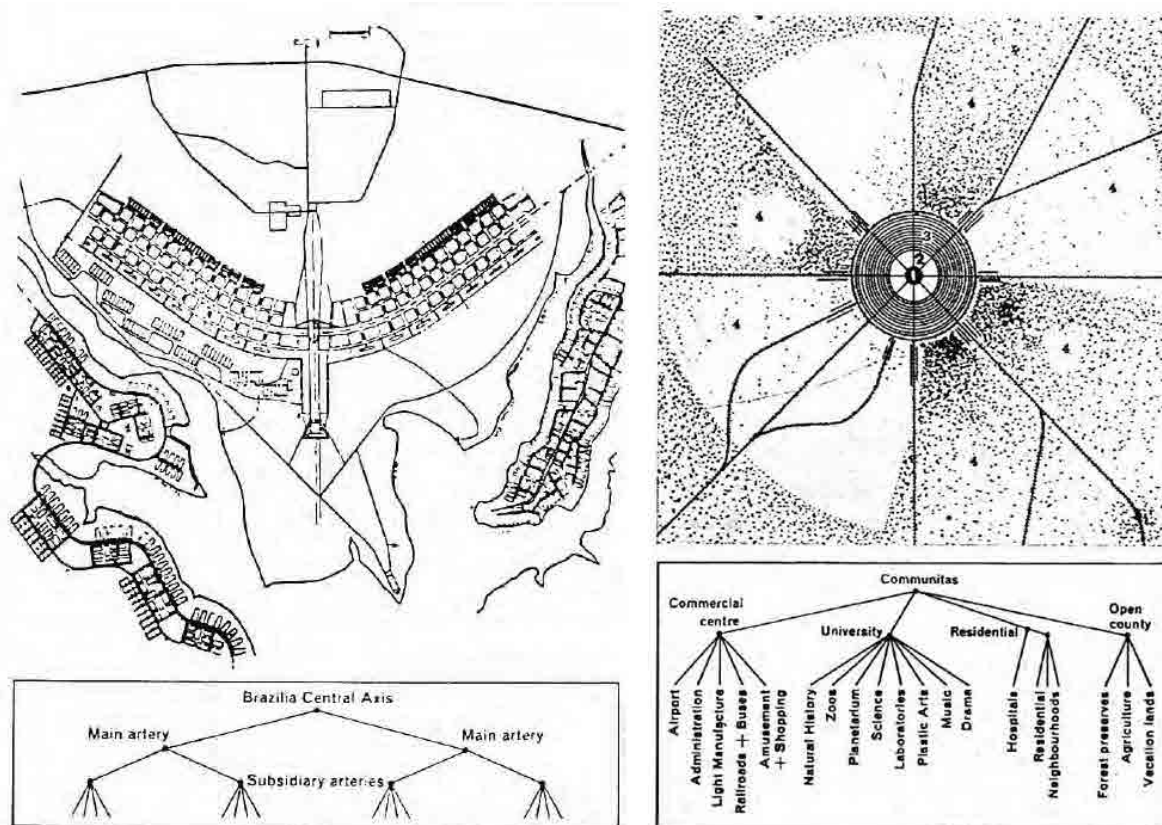


Figura 1-11: Planejaments amb estructura d'arbre desaconsellats per Alexander: projectes de Brasilia i Communitas. Font: (Alexander 1965)

Alexander va descriure algunes condicions bàsiques a l'hora de projectar una ciutat viva: evitar concebre un barri com a unitat espacial autosuficient dins del teixit urbà, ja que la vida urbana s'enriqueix amb la transferència d'usos a barri a barri; evitar separar per tipus el sistema viari, compatibilitzant adequadament vehicle i vianant; evitar la zonificació o separació entre residència i treball per no generar dependències en mobilitat; evitar situar aïllat un campus universitari o bé evitar diferenciar les zones de joc i d'esbarjo a l'espai urbà per oferir la possibilitat d'apropiació i no limitar la imaginació i creativitat dels seus usuaris. Alexander no mostra imatges de planejaments que responguin a un sistema reticular però explica el cas de la ciutat de Middlesbrough (200.000 habitants) fent referència a que les delimitacions d'un barri no corresponen a l'ús que el ciutadà fa de la ciutat i els diferents nodes o serveis. Els veïns d'un barri viu, no delimitat, no especialitzat per funcions, es relacionaran amb diferents equipaments i serveis d'altres barris, produint-se així una superposició d'usos, contribuint per tant a un major nivell d'inclusió i de possibilitats d'intercanvi.

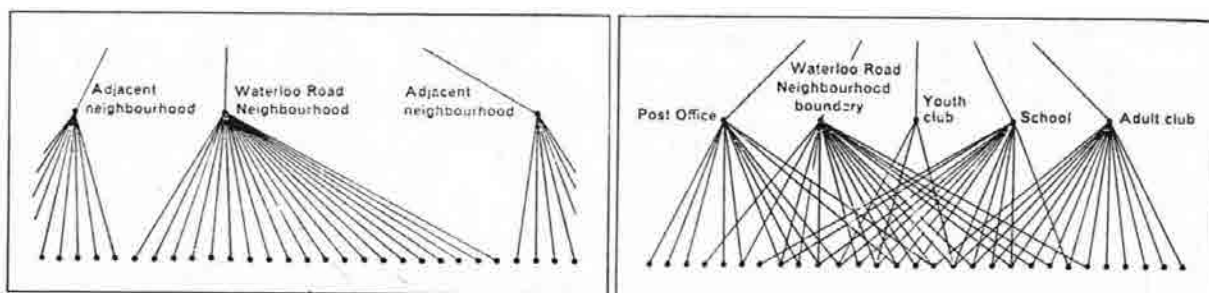


Figura 1-12: Usos d'espais únics (estructura d'arbre) versus usos d'espais múltiples (estructura reticular) segons l'estudi de Middlesbrough. Font: (Alexander 1965)

Un altre urbanista defensor de la percepció relacional i dialògica va ser l'urbanista Kevin Lynch (1918-1984). Lynch es proposava que el capital perceptiu i sensorial del ciutadà pogués ser útil i reflectit a l'hora de comprendre com es transforma una ciutat i a l'hora de decidir com projectar-la. A *The Image of the City* (1960) va analitzar la imaginabilitat (o capacitat d'un element físic urbà per ser recordat) de tres ciutats nord-americanes. La metodologia que aplicava era doble: per una banda enquestava el ciutadà per identificar cinc tipus d'elements: camins, límits, barris, nodes i fites. Per altra banda, els mateixos investigadors localitzaven i situaven en un mapa les principals traces, bores, àrees, creuaments i punts alts destacats per la seva presència, tots ells contribuint a definir una imatge pública compartida. Lynch també investigava a través dels mapes mentals i esquemes perceptius que els propis ciutadans elaboraven per representar la ciutat. Interessat pels anàlisis i la seva aplicació directa en el disseny urbà, l'urbanista insistia en cercar vies projectuals que permetessin aplicar els resultats de la recerca a l'hora de prendre decisions en matèria d'urbanisme. Tant sols una corrent minoritària d'arquitectes seguiria aquest camí que tenia en compte la percepció i subjectivitat de l'habitant.

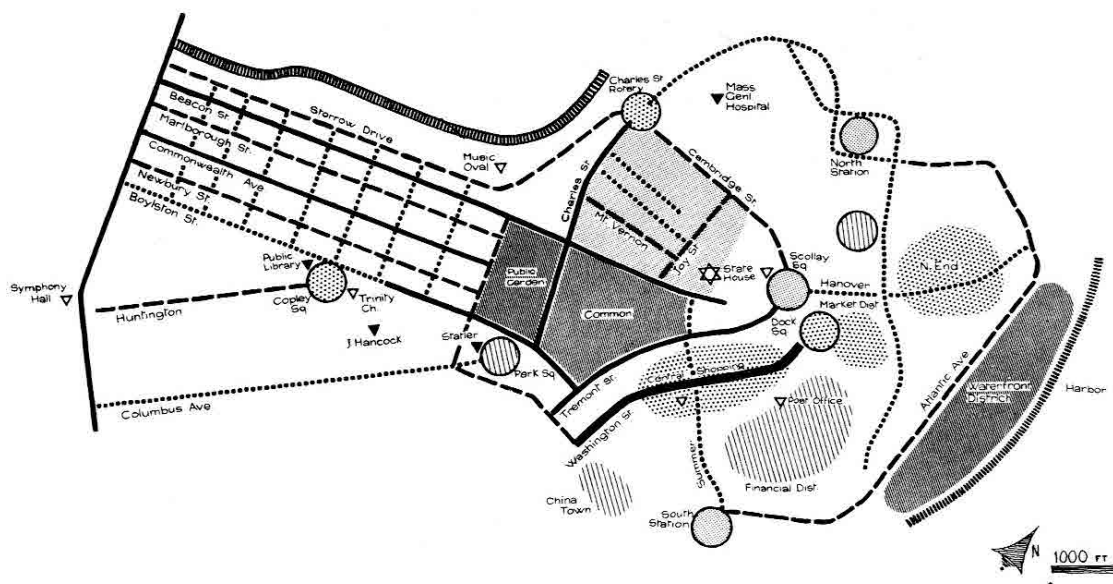


Figura 1-13: Representació dels signes d'identitat de la ciutat de Boston segons l'estudi de mapes mentals i enquestes realitzades als ciutadans. Font: (Lynch 1960: 146)

Durant tota la dècada del anys setanta la preocupació per la relació entre els comportaments socials i l'estructura urbana prenia cada vegada més força en un context dominat per l'*urban renewal* i la *city beautiful* nord-americana. El disseny urbanístic venia essent pensat de forma independent (condicionat per motius econòmics i polítics) i calia retornar-li el caràcter multidimensional i entendre'l de forma sistèmica. La funcionalitat prioritzada pel moviment modern es veuria revisada per altres dimensions, sobretot per les ambientals, emocionals i simbòliques, que es definien com a alternativa (tal com en la pràctica artística) des de l'estudi de les interrelacions entre la configuració de l'espai físic i el comportament dels habitants. La consciència de que l'espai arquitectònic podia provocar i alterar formes de fer i potenciar o reduir la llibertat individual o col·lectiva de la vida diària es feia cada vegada més evident. Explorar les formes de relació entre l'habitant i la configuració del seu entorn va ser un interès compartit per tota aquesta sèrie d'arquitectes i urbanistes crítics, contradiscursius.

Els estudis de sintaxi espacial van ser un exemple d'aquesta preocupació. Recerques com *The Social Logic of Space* (1984) es proposaven explicar i comprendre l'ordre intern entre estructura urbana i comportament del ciutadà.

Segons la sintaxi espacial, la configuració del lloc s'explicava amb metodologies que representaven les possibilitats de trobada entre els habitants a l'espai urbà, els índex de presència i d'absència de persones en un espai determinat, així com tipus de grups que utilitzaven tal espai (ja fos segons el gènere o l'edat). Es tractava de detectar patrons de relacions entre espai i usuari i seguidament definir com diversos tipus d'espais contribuïen a crear condicions excloents (barreres, inseguretat, desorientació, no control) o bé condicions permeables (inclusió, comoditat, seguretat). La condició excloent podia venir donada per grans espais oberts amb poca activitat, barris amb usos d'habitatge i treball separats, llargs carrers i avingudes amb un nombre petit d'entrades als habitatges, barris satèl·lit, comunitats tancades, espais urbans amb gran quantitat de murs cecs o espais morts, unitats vigilades però discontinües, etc., per tant, generant llocs deserts, buits amb poca possibilitat de generar condicions de trobada fortuïta o copresència. Per contrapartida, la condició permeable es donava fàcilment en trams curts de carrers on hi havia mescla d'usos, fronts de carrer oposats, comerç, sistemes de serveis superposats (com ara convivència entre mobilitat rodada i per a vianants), bon repartiment entre equipaments, bona il·luminació nocturna i visuals assequibles, per tant, fomentant l'esperit comunitari, espai on poder-se defensar (Newman 1971).

Aquest enfocament es veia reflectit en anàlisis i projectes d'urbanistes com Jan Gehl (1936-) el qual, influenciat per les teories de W.H.White (*The Social Life of Small Urban Spaces*, 1980) concebia la ciutat com a fenomen indissociable entre l'entorn físic i les situacions de sociabilitat. La preocupació per recuperar situacions de copresència a l'espai urbà buit es veu representada recentment per artistes contemporanis com els casos de Jakob Kolding quan avalua els pros i els contres d'habitar en un sistema urbà no distribuït, i l'artista Marjetica Potrč quan promou accions que fomentin les situacions de copresència a través de la creació d'un hort comunitari. Aquesta preocupació latent per part de la mirada de l'artista indica que la dimensió socialitzant de l'espai urbà continua essent, avui dia, una qüestió pendent a resoldre.

Els urbanistes anarquistes, veus dissentives cap a una ciutat autogestionada.

Paral·lelament tota una altra sèrie d'arquitectes van consolidar una línia minoritària però excepcional que procedia de la tradició de l'urbanisme anarquista. La dificultat de projectar des del rigor científic i metodològic va provocar l'acostament a l'usuari, un pas més per fer dissenyar ciutat des de l'autonomia i les capacitats d'autogestió del propi ciutadà.

L'urbanista Peter Hall (1932-) explica a *Cities of Tomorrow* que aquestes veus d'urbanistes dissidents amb l'urbanisme dominant defensaven una societat ideal basada en la cooperació voluntària entre persones que treballarien i viurien en petites comunitats autogovernades. Aquest propòsit tenia les seves arrels en el moviment anarquista de finals del s. XIX i principis del s. XX a través dels conceptes de descentralització de l'espai, de fusió camp-ciutat i cooperació anunciats pels geògrafs anarquistes Elisé Reclus i Piotr Kropotkin i que influenciarien els models de ciutat proposats per urbanistes com Howard, Geddes i Mumford, principals referents per a l'ecologia urbana.

Aquests pares fundadors de l'urbanisme ecològic van influenciar la mirada dels contra discursos proposats per altres arquitectes radicals com Colin Ward, Giancarlo de Carlo, John Turner, Peter Hall entre d'altres. Posaven en pràctica experiències d'urbanisme comunitari i apostaven per una arquitectura participativa, fent així dels ciutadans els veritables arquitectes i dissenyadors. Durant els seixanta aquesta corrent va identificar les situacions que dins l'arquitectura corresponien als fonaments principals de l'anarquisme: autonomia, autogestió, acció directa. Per a l'anarquisme, tal com explicà Colin Ward a *Anarchy in Action* (1973), les accions venien unides amb les finalitats anticipant i portant la idea de revolució i món millor al present del dia a dia, a l'acció. Sense basar-se en la utopia sinó en l'organització, Ward va anunciar el concepte de solucions 'en acte', en el present, i la responsabilitat de la nova arquitectura consistiria en saber integrar aquests valors.

Colin Ward (1924-2010) va ser un dels principals anarquistes dins l'àmbit de l'arquitectura i l'urbanisme. Ward observava exemples d'acció directa que responia a necessitats quotidianes i les publicava a la revista *Freedom*, per exemple el fenomen de l'ocupació a Anglaterra de finals dels quaranta fins als seixanta, o bé l'espontaneïtat i autoconstrucció d'assentaments informals en terrenys marginals per a cases d'estiueig de molts obrers als Plotlands d'Essex. L'autoconstrucció va esdevenir un fenomen que començava a contemplar-se en el planejament a la tercera de les ciutats jardí howardianes com Lightmoor (Telford), *new town* propera a Londres. A part de la ocupació, també va preocupar-se per altres dinàmiques que s'estaven duent a terme i que calia potenciar a Anglaterra: per una banda les cooperatives d'arrendataris (*tenants cooperatives*) per fomentar la gestió mancomunada de la propietat de molts projectes d'habitatge (*housing state*) controlats pels ajuntaments. També va investigar la relació entre els infants i l'apropiació de l'espai urbà (1978).

Ward va establir amistat el 1948 amb un altre arquitecte homòleg, Giancarlo de Carlo (1919-2005), en una conferència organitzada per la British Arhitectural Assotiation:

“There were very few links between the anarchists and the architects. One was the architect Giancarlo De Carlo, nurtured during the years of war and resistance by the Italian anarchist propagandists and by the stream of ideas they channelled from earlier generations.” (Ward 2000:46)

De Carlo defensava una arquitectura de la participació en front d'una arquitectura autoritària. A diferència de Ward (el qual es va dedicar més a la investigació), de Carlo va assumir el paper d'arquitecte treballant des del projecte. Va redefinir el projecte com a procés obert per tant, l'acció de projectar equiparava la fase d'avant projecte en “la definició del problema”, la del projecte bàsic en “l'elaboració de solucions” i la d'execució en “l'avaluació de resultats”. El seu mètode podia ser un procés sense fi que anava passant per les fases de programa, de projecte i d'ús degudament consensuades amb els usuaris que confirmaven el seu grau de satisfacció final. A *L'architettura della partecipazione* (1973) proclamava l'arquitectura com a procés obert i cíclic, de disseny i re-disseny que com un ésser viu es veia sotmesa a un procés de canvi continu i de transformació.

Una altra figura representativa d'aquesta contracorrent va ser John F.C. Turner, arquitecte britànic que es formà a partir de l'experiència d'ambdós personatges anteriors. Ben aviat, entre tots ells i també amb Peter Hall establiren múltiples col·laboracions i afinitats en projectes, publicacions i investigacions. John F.C. Turner no trobava a l'Anglaterra dels anys cinquanta l'entorn favorable suficient com per dur a terme els seus projectes. Va emigrar a Perú on hi treballà entre 1957 i 1965 -en col·laboració amb

L'antropòleg nord-americà Willian Mangin- sobre el fenomen de l'urbanisme d'invasió i d'ocupació que responia a un creixement demogràfic accelerat a ciutats com Lima. Durant aquesta estada a Perú, Turner va investigar sobre l'evolució de l'habitatge en funció de les necessitats canviants de l'usuari. Va definir el procés de construcció de l'habitatge com a projecte progressiu, és a dir acumulatiu, que es va fent amb el temps i les necessitats del dia a dia. El mateix interès per l'urbanisme informal es pot trobar en el cas d'estudi de Marjetica Potrč, l'obra de la qual remet i es connecta amb els valors d'aquests urbanistes contradiscursius. Organitzar els processos d'autoconstrucció amb els residents d'uns assentaments o ocupacions en el territori que amb els anys passaven a ser propietat dels habitants va fer reflexionar a Turner a l'hora de repensar el seu paper, la seva tasca. A diferència de Giancarlo De Carlo, l'arquitecte admetia que la seva tasca organitzativa era realment prescindible ja que els mateixos habitants ja gaudien del coneixement suficient per autoorganitzar-se, podien ser autònoms.

L'any 1969 també emergia a Anglaterra un manifest que va ser força ignorat des del principi. L'article *Non-Plan: an experiment in freedom*, signat per Rayner Banham, Paul Barker, Peter Hall i Cedric Price es proposava experimentar amb tres zones de creixement i utilitzar-les com a cas d'estudi on aplicar un procés de no-planificació descobrint formes ocultes de configuració de l'espai i sobretot autònomes. Paul Barker explica l'experiència en el seu article "Thinking the unthinkable": "*We were especially concerned at the attempt it impose aesthetic choices on people who might have very diferent choices of their own. Why not, we wondered, suggest an experiment in getting along without Planning and seeing what emerged?*" (Barker 2000:4) Aquesta visió sobre les oportunitats que oferia el no-planejament com a forma d'intervenció es veurà reflectida i ampliada en l'obra de Lara Almarcegui.

"For me, and for people who want to make room for freedom of experiment in architecture and Planning, the importance of flying the Non-Plan kite was the attempt to make room for do-it-yourself alternatives to the rival orthodoxies of the bureaucracy and of the speculative development industry. The attempt was not successful, but the fact that we discuss it 30 years later indicates what a rare challenge it was." (Ward 2000:51)

Per tant, la nova figura de l'arquitecte contradiscursiu es plantejava la seva professió amb qüestions sobre si es pot considerar arquitectura un habitatge autoconstruït, o quin és el paper de l'arquitecte davant els processos d'autoconstrucció i autogestió? És possible no dissenyar el creixement d'una ciutat i pretendre que el resultat formi part de l'equilibri natural del lloc? És necessari el control espacial a través de l'arquitectura i l'urbanisme?

Aquesta sèrie d'arquitectes contradiscursius van apostar per treballar amb els ciutadans i no pels ciutadans. El seu equivalent tant en discurs crític com en funcions i formes d'intervenir es pot trobar en els casos d'estudi que a continuació es presenten. Les similituds metodològiques, l'interès en el procés i les aproximacions espacials compartides fan d'aquests arquitectes, els referents latents que procedents de la història de l'urbanisme són continguts a la idea de ciutat de la pràctica artística contemporània més crítica. La predisposició d'aprenentatge constant i la necessitat de sobrepassar la tradició arquitectònica moderna va permetre reconèixer l'arquitectura com a disciplina no autosuficient. L'aproximació socioantropològica sobre l'espai va proporcionar un recolzament sòlid per anunciar noves vies projectuals basades en l'observació crítica, la col·laboració, la participació i l'autogestió.

El repte de l'arquitectura es feia tant gran i tant poc viable en el seu context polític que les diferents línies contradiscursives van quedar en una experiència minoritària i més aviat fallida. Avui assistim

a la mateixa urgència de repensar les formes de projectar i relacionar-nos amb l'entorn urbà, reclam que es fa evident des de la mirada artística compromesa amb la ciutat. Per tant, quin és l'urbanisme crític latent a la mirada dels artistes? Quin urbanisme alternatiu estan indirectament anunciant? Quina és l'experiència que tenen de la ciutat? Quins són els conceptes espacials que desenvolupen? Quines són les correspondències conceptuals que poden establir aquests artistes amb els discursos crítics de la història de l'arquitectura? A quins urbanistes recuperen? Què expressen els artistes que sigui necessari contemplar des de l'arquitectura? Quines eines, dispositius i quins rols poden oferir els artistes per ampliar els límits a l'hora de projectar l'entorn? (veure figura 1-14, pp.64).

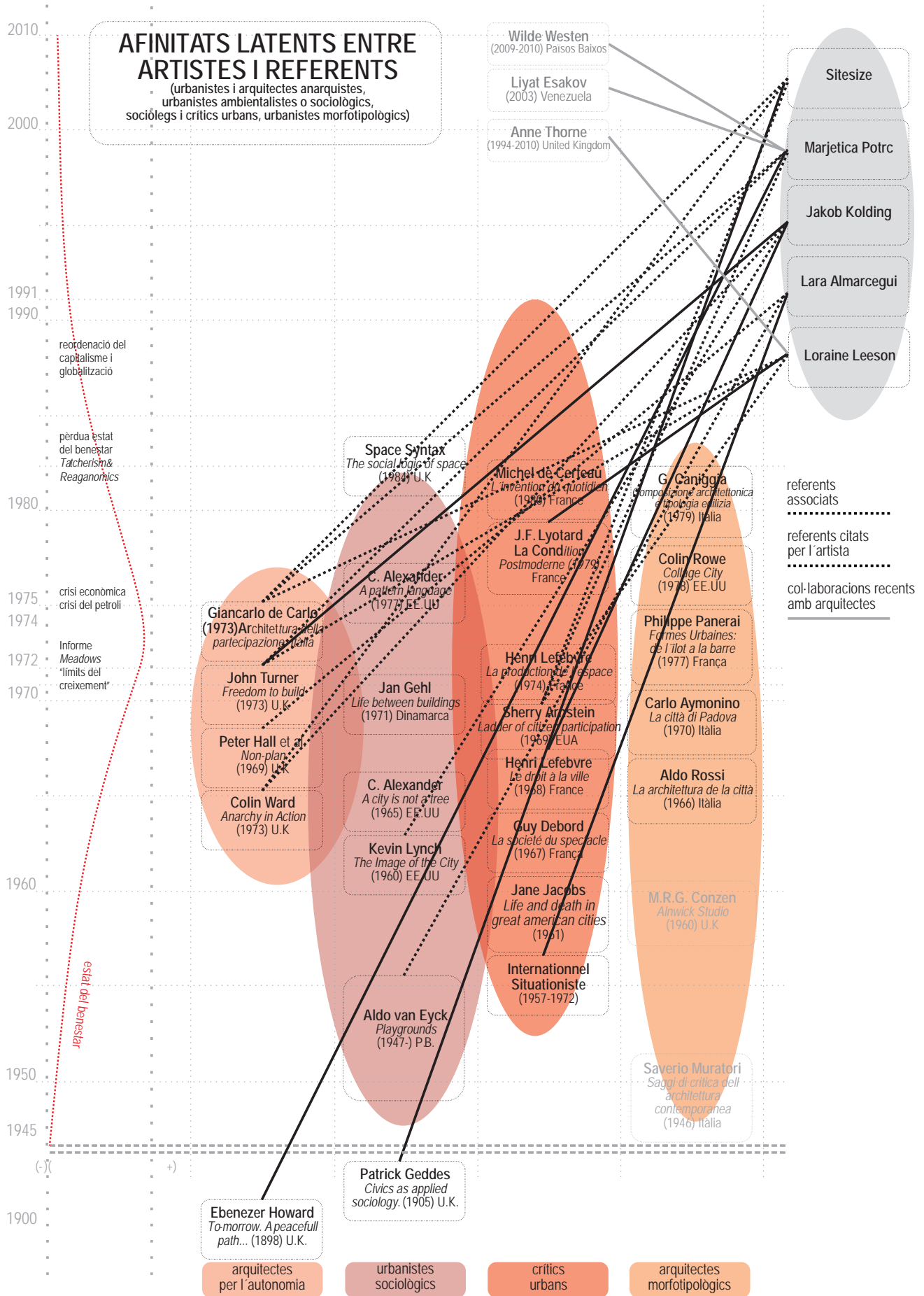


Figura 1-14: Connexions conceptuals entre els casos d'estudi i els referents arquitectònics que comparteixen la mateixa mirada crítica respecte la ciutat. Esquema d'aproximació. Autora: M. Serra

PART II

2

Jakob Kolding
del suburbi a la dimensió socialitzant

Aquest capítol parteix de l'experiència residencial de l'artista danès Jakob Kolding (1971-). A partir de la influència del barri on residí durant la seva infància es presenten els conceptes que desenvolupa en els inicis de la seva trajectòria. El marc conceptual que se'n deriva respon a una exploració de vincles entre la seva pràctica artística i l'urbanisme crític al Moviment Modern, prenent com a punt de partida una aproximació sociològica que tant aplicable resulta en el seu treball artístic com en la història urbana que a partir d'ell es recupera.

Al tractar-se d'un artista visual s'ha optat per presentar la seva mirada urbana recurrent diferents projectes que exemplifiquen el desplegament de conceptes que tracta, evitant centrar-se en un sol projecte com podria ser el cas d'altres autors que fan de la intervenció un gest més evident. En el seu cas, la transformació no es dona en el pla físic sinó en el pla perceptiu. Cal destacar també que en cap cas l'objectiu de Jakob Kolding passa per oferir una resposta pedagògica única, sinó que consisteix en fer tomballar i qüestionar les formes preestablertes d'atansar-nos a l'espai urbà, basant-se en l'apropiació, incertesa i contrast de les pràctiques espacials urbanes.

Les dues entrades conceptuals que s'han escollit per estructurar el capítol parteixen per una banda d'una crítica i revisió de la crisi de l'urbanisme del Moviment Modern –context que viu com a experiència vital al suburbi de Copenhaguen (Albertslund)-, i per altra banda d'una lectura que, en clau de recuperació, proposa alternatives per un possible urbanisme relacional i socialitzant.

A través de la seva metodologia plàstica (collages, pòsters i maquetes) es posa èmfasi en la recuperació de referents que formaven part dels discursos no hegemònics que dins l'urbanisme ja apostaven per una ciutat molt més humana. Tal decisió s'ha pres com a estratègia de vinculació i aportació recíproca i reversible entre la pràctica artística contemporània i la història crítica de l'urbanisme.

S'agraeix especialment a l'artista per la seva implicació i atenció en facilitar dades i material per a l'elaboració d'aquest capítol com ara enllaços, contactes, imatges enviades, fragments de converses per correu electrònic, vídeos, referències bibliogràfiques i entrevistes personals.

Jakob Kolding

from the suburbia to the socializing dimension

This chapter is based on the residential experience of the Danish artist Jakob Kolding (1971-). The concepts developed at the start of his career are presented on the basis of the influence of the neighbourhood where he lived during his childhood. The conceptual framework derived from this responds to an exploration of the links between his artistic practice and urbanism that is critical to the Modern Movement, taking as a starting point a sociological approach that is so applicable both to his artistic work and the planning history that is recovered from it.

Being a visual artist, he has chosen to present his urban perspective by revisiting different projects that exemplify the development of concepts that he works with, avoiding focusing on a single project as might be the case of other authors who make intervention into a more obvious gesture. In his case, transformation does not occur on the physical plane but rather on the perceptual plane. It is also worth noting that in no case is Jakob Kolding's aim to offer a unique pedagogical response, but rather it consists of shaking up and questioning pre-established forms of attending to urban space, based on the appropriation, uncertainty and contrast of urban spatial practices.

The two conceptual entries chosen to structure the chapter are based on one hand on a critique and review of the crisis of urbanism of the Modern Movement, a context that he lives as a vital experience in a suburb of Copenhagen (Albertslund), and on the other hand on a reading which, in terms of recovery, suggests alternatives for a possible relational and socializing urban design.

Through his methodology employing plastic arts (collages, posters and models), emphasis is placed on recovering points of reference which were part of non-hegemonic discourses that within the field of urbanism were already committed to a much more human city. This decision has been taken as a strategy of reciprocal and reversible connection and contribution between contemporary artistic practice and critical planning history.

Special thanks are due to the artist for his involvement and attention in providing data and material to assist with this chapter, such as links, contacts, images sent, fragments of conversations by email, videos, literature references and personal interviews.

Si la ciutat de l'època clàssica es caracteritzava per fomentar la dimensió estètica de l'arquitectura, el seu ordre i composició de formes, la ciutat de l'Arquitectura Moderna era característica per la seva dimensió funcional, racionalització i especialització d'usos. L'artista Jakob Kolding parteix de l'anàlisi de la ciutat del Moviment Modern però anuncia, hi contraposa i hi superposa la nova dimensió de la ciutat contemporània de l'últim terç del segle XX, la dimensió socialitzant.

A partir d'aquest aspecte, l'obra de Jakob Kolding se situa en la transformació de l'espai de la reflexió i dels marcs perceptius i cognitius. Per a aquest artista visual danès l'objectiu de la seva obra no recau en la transformació d'un espai físic o euclidià sinó que consisteix en prendre consciència de la realitat des d'un procés d'anàlisi i discussió des de diferents aproximacions i òptiques múltiples. Girant entorn el repensar i representar els fenòmens urbans invisibilitzats, la dimensió socialitzant en Kolding, el 'suburbanista' (tal com se l'ha anomenat en diverses ocasions), es manifesta en l'estudi dels efectes que genera l'urbanisme en el comportament de persones des d'una doble vessant que va ser característica en els inicis de la seva obra: per una banda es fixa en com habita la població en els suburbis propis del planejament modern dels anys '60 i '70 i per altra banda es centra en els usos i pràctiques d'apropiació que es donen en els espais públics de tals suburbis tot responent a dinàmiques de transformació urbanes corresponents del període contemporani globalitzat.

Tot i que els seus interessos s'han anat ampliant últimament cap a altres camps que disten de l'arquitectura (com ara la literatura i la ciència ficció), l'artista fa de les múltiples mirades sobre una mateixa realitat el fil conductor de la seva obra. La seva obra no tracta de proposar projectes sinó de generar consciència sobre aquesta aproximació múltiple, fet que permet centrar el capítol en la reflexió entorn la ciutat i la relació amb els seus habitants, concretant-se en els efectes del planejament modern sobre les persones i l'evolució d'aquests efectes en època de globalització. Per tant què ofereix l'aportació de Kolding al discurs de l'urbanisme i el planejament? Què hi ha de comú o en què dista la seva mirada urbana que arriba des del món de l'art i la sociologia? Quin tipus d'urbanisme està indirectament anunciant? Amb quins referents arquitectònics se sent representat?

Preguntar-se el per què de la motivació de Kolding per les polítiques espacials i els efectes sobre les persones implica recórrer als seus orígens de formació i en concret a Albertslund, la ciutat on va néixer. Kolding es va llicenciar l'any 1993 en sociologia per la Universitat de Roskilde. Durant els dos anys següents va organitzar exposicions informals i col·lectives a Copenhaguen però també va començar a exposar de forma individual. L'any 1995 començava Belles Arts a la Royal Danish Academy of Fine Arts de la capital danesa (fins l'any 2000) havent estat seleccionat pel National Studio Program P.S.1 de Nova York i havent obtingut una beca de la Jerome Foundation a l'estat de Minnesota dels Estats Units.

L'experiència d'Albertslund: suburbi paradís, suburbi desencís

De totes les entrevistes que diferents crítics han realitzat amb l'artista, sorprèn el paper protagonista que pren l'experiència del suburbi d'Albertslund, el seu lloc d'origen. És impossible dissociar l'obra de Jakob Kolding del seu aspecte autobiogràfic i les referències que fa l'artista sobre l'experiència amb el context local on va créixer esdevenen constants al llarg de tota la seva trajectòria. Explorar la història socioespacial del seu barri natal, Albertslund, esdevindrà bàsic per a comprendre la idea de ciutat-suburbi que construeix l'artista.

Kolding va néixer el 1971 en un dels escenaris claus de l'esplendor socialdemòcrata just quan aquesta tendència política havia assolit la seva màxima expressió. A Dinamarca, als anys quaranta la industrialització havia pres avantatge sobre el sector agrícola i la necessitat de millora en les condicions de vida a la ciutat va provocar un gran flux migratori de població procedent de l'interior. El planejament de 1947 va proposar fer créixer la ciutat des de la idea de regió a partir de ciutats-satèl·lit i suburbis que contribuirien a la formació d'una gran corona urbana o conurbació no concèntrica seguint el model de la *finger-city*, una alternativa entre la ciutat centralitzada i la ciutat jardí, és a dir, un centre urbà envoltat per pobles o barris perifèrics que es connectarien amb el nucli com si fossin els dits d'una ma a través de xarxes ferroviàries. L'espai verd i natural podia ser respectat en els intersticis que restaven entre cada prolongació. Aquest model regional de fusió camp-ciutat derivaria amb les dècades a l'emancipació de tals barris o comunitats consolidant-se com a pobles amb capacitat autònoma o autèntiques ciutats amb un teixit social prou consistent.

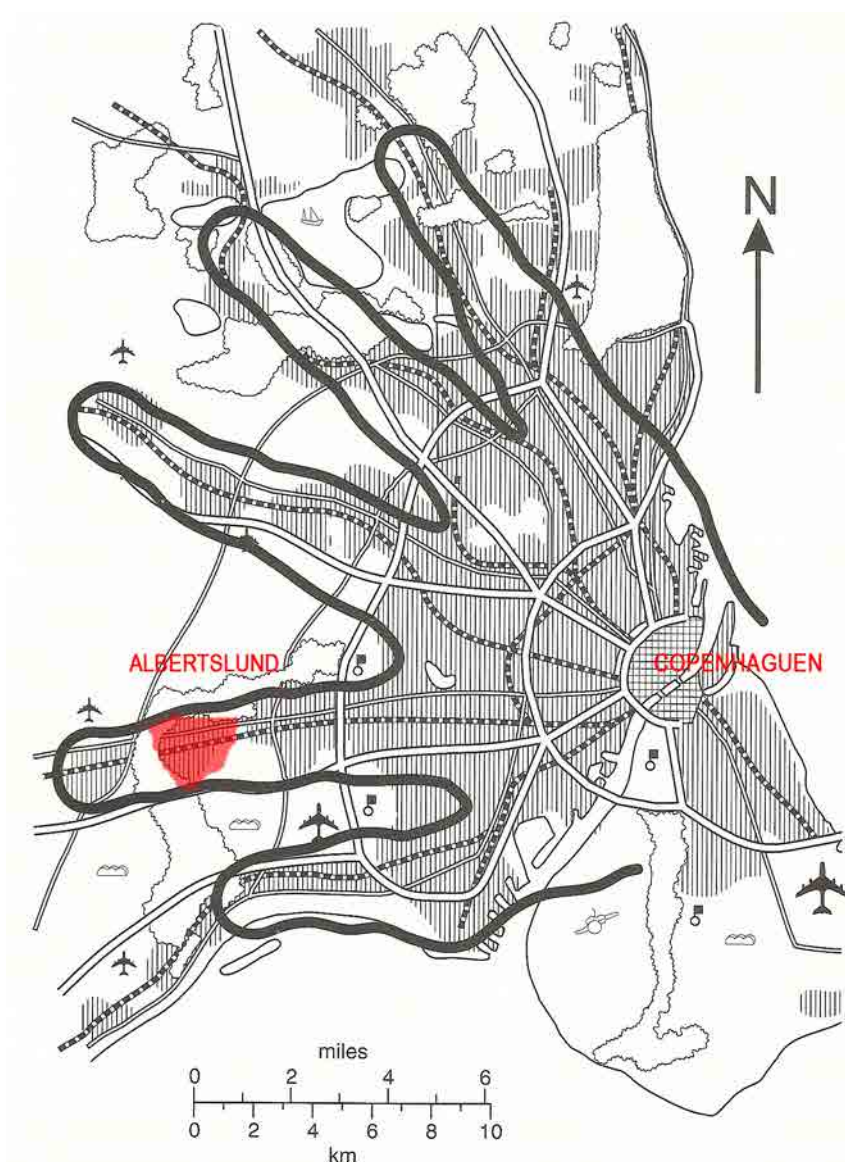


Figura 2-1: Planejament de Copenhaguen segons el model Finger-City. Ideat per Rasmussen el 1947 va suposar un referent fonamental dins la història de l'urbanisme. El pla estructurava el creixement de la capital en relació amb el creixement de suburbis perifèrics com Albertslund. Font: (Hall 1998:92)

Albertslund situada a l'oest de Copenhagen, va esdevenir una d'aquestes ciutats de nova creació. El suburbi va ser construït entre 1963 i 1968 a partir de la primera fase anomenada *South Plan* per l'equip d'arquitectura Føllestegnestuen, un projecte caracteritzat per l'habitatge modular a base de prefabricats de formigó; tipologies d'edificació d'una planta principalment; una distribució espacial jerarquitzada per la separació viària entre trànsit rodat i per vianants; i la separació funcional entre habitatge i equipaments per infants. La dependència d'aquest assentament respecte la capital, Copenhagen, es feia evident en el caràcter de ciutat dormitori i el protagonisme que prenia l'habitatge. Tal extensió se situava a la zona sud de l'estació de tren, just penjant del traçat ferroviari, afavorint l'oferta d'habitatge per a la classe obrera i petita burgesia.

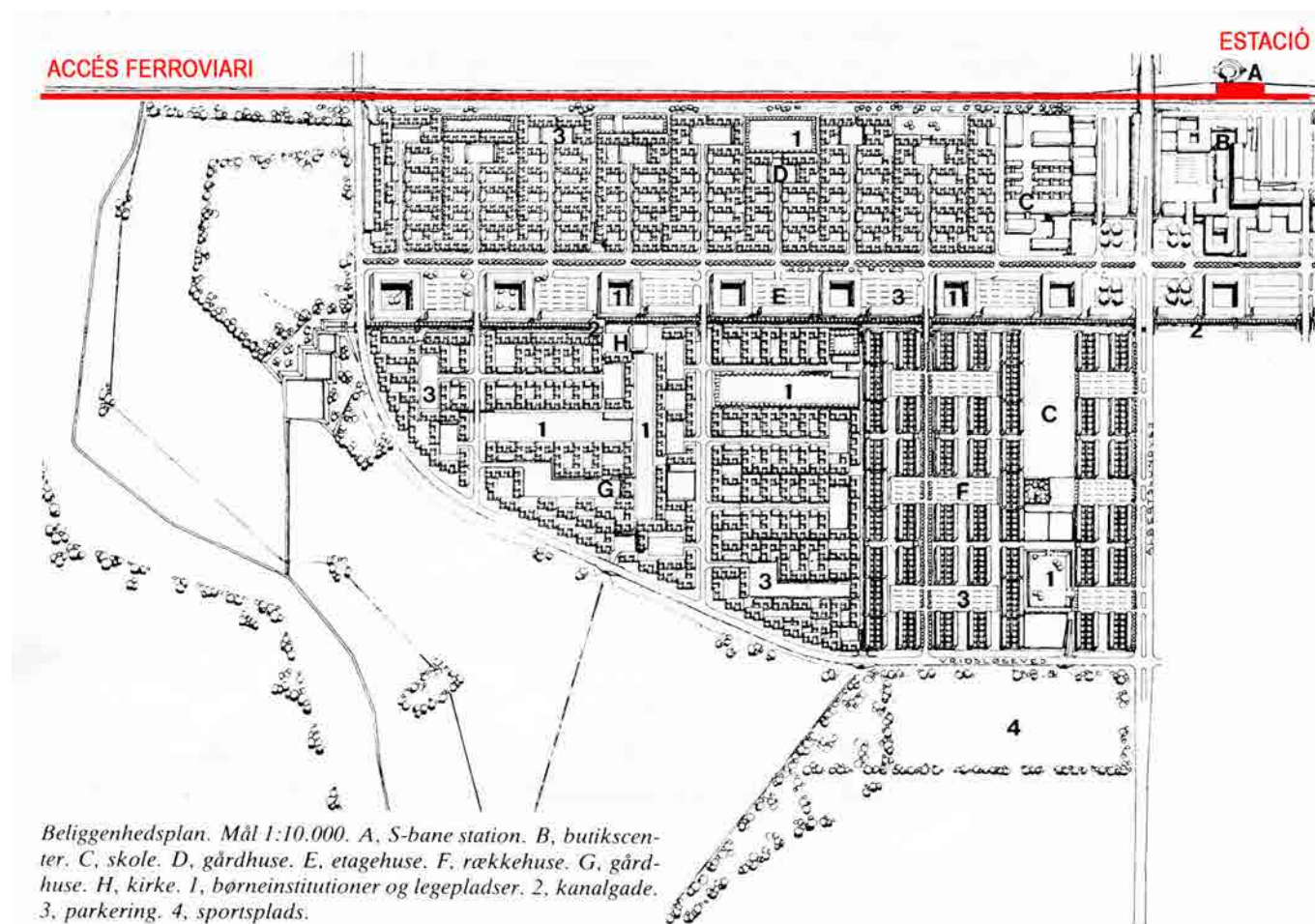


Figura 2-2: Planejament d'Albertslund construït entre 1963 i 1966. Primer projecte d'habitatge social de baixa densitat a Dinamarca amb tipologies prefabricades de 85 a 110m² en planta baixa. Oest de Copenhagen. Creixement al llarg de l'accés ferroviari. Imatge cedida per l'artista. Font: (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:15)

Des del moviment obrer, els moviments populars d'alliberació, les tradicions culturals d'assistència mútua, o els intel·lectuals activistes es consolidava als països escandinaus l'esquerra política amb més pes de la història europea contemporània. Jakob Kolding va néixer en una família intel·lectual i treballadora representativa de la tendència socialdemòcrata i va créixer envoltat d'una consciència política que tenia unes prioritats molt clares: justícia social, drets democràtics, llibertat i solidaritat:

"I grew up in a suburb of Copenhagen. It was one of those strictly planned typical 1960s concrete suburbs. At the time when I was growing up this particular suburb was also a popular area for a lot of left-wing academics - my parents included - which was more unusual." (Kolding, Trummer 2005:82)

L'arrelament al lloc i la consciència del context on creix l'acompanyaran des dels seus inicis. Així representa i dibuixa el seu lloc d'origen, la seva casa prefabricada d'aspecte senzill, anònim i modular que es repetia al llarg de 60 hectàrees amb molt poques variacions en planta:

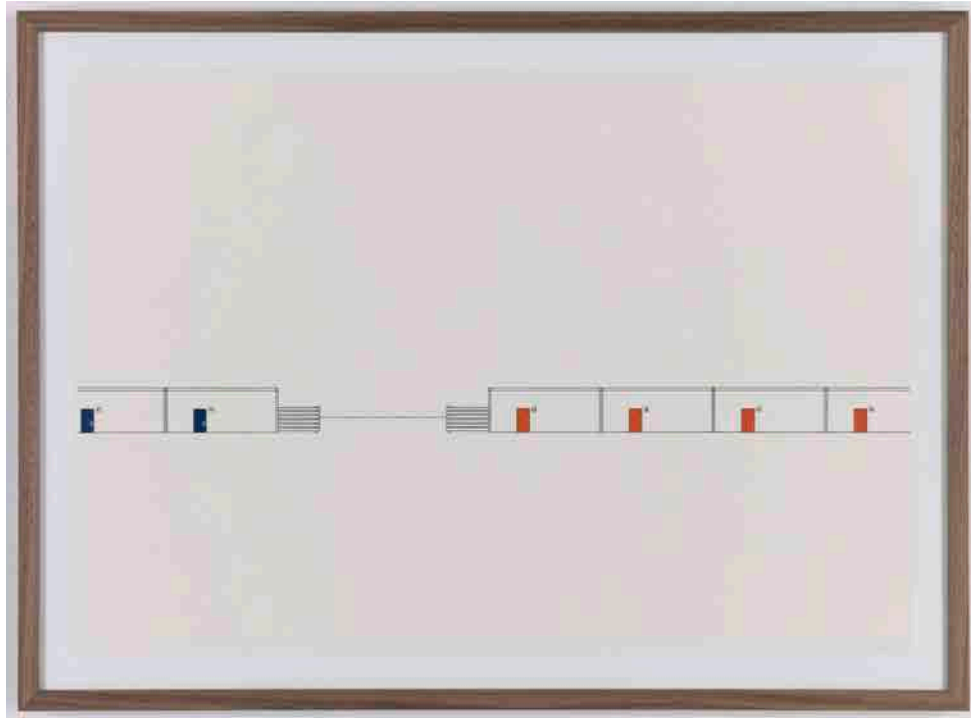


Figura 2-3: *Our House* (1996). Casa on va néixer l'artista dibuixada en relació amb la façana del carrer (segona porta taronja). Autor: Jakob Kolding. Courtesy Galleri Nicolai Wallner

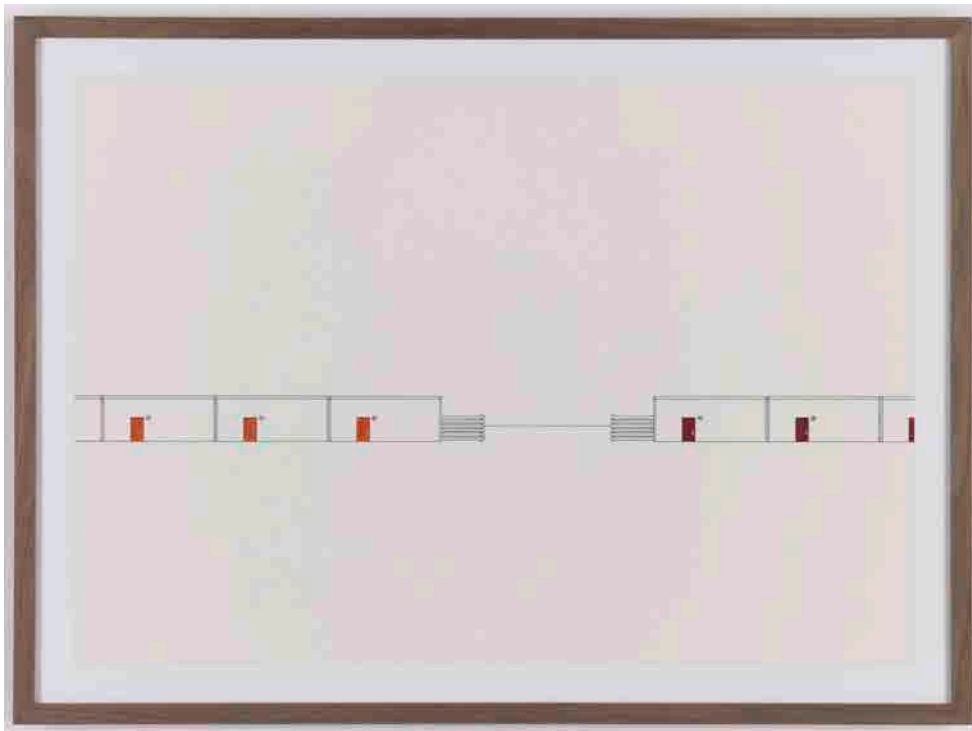


Figura 2-4: *Our House* (1996). Sèrie que continua la façana del seu carrer marcat per la simplicitat estètica. Autor: Jakob Kolding. Courtesy Galleri Nicolai Wallner.

L'experiència vital que Kolding tingué de petit en l'activitat social d'Albertslund fomentà el seu interès per l'habitabilitat urbana que va desenvolupar primer com a sociòleg i posteriorment com a artista. Referint-se a Albertslund, l'artista descriu l'ambient d'activisme polític i de teixit social consolidat que es vivia en el seu barri i del qual participava a través de la implicació familiar:

“[Albertslund] became really popular with a lot of relatively left-wing people. For a while it was a place where there was a lot of political activity and it seemed as if there was a demonstration every week. I really liked it. I guess I didn't quite understand the politics but I understood that this was important, and I felt good about that and really liked the social side.” (Kolding, Trummer 2005:82)

Són moltes les imatges que l'artista recopila i conserva del seu lloc d'origen, i a través d'elles es desvela una altra cara del caràcter d'aquests barris de nova construcció. Això fa que sigui fàcil preguntar-se què amagava aquesta ciutat de la perifèria de Copenhaguen i com havia anat canviant amb les dècades. Fins on arribava la dimensió socialitzant d'aquest suburbi construït sota els preceptes del funcionalisme i que per les imatges semblava inhòspit, despersonalitzat però a la vegada privilegiat?

Amb els anys, l'artista de seguida és conscient d'aquesta dualitat, del caliu polític i actiu que l'envolta per una banda i de l'entorn construït de forma repetitiva i monòtona on es troba per l'altra. L'anonimat i l'oferta cultural múltiple de Copenhaguen respecte el control veïnal i monotonia d'Albertslund començaran a ser en l'experiència suburbial de l'artista, condicionants bàsics. Tal com indica Kolding, el barri es vivia d'una manera però la mirada externa el percebia d'una altra. Aquest contrast, que no judici, marcarà el seu interès per la condició suburbana i les diverses mutacions que tal condició pateix amb el temps:

“The area where I grew up was pretty much loved by architects for both the ideas behind the planning and the realization and use, and the people who lived there liked it for both its planning and its community, but people who had never been there found that it was the most horrible place. Quite contrasting opinions definitely formed a basis for my interest in urban studies ”. (Kolding 2011, entrevista annex II)

En el projecte de nova-planta d'Albertslund, la interacció entre l'habitatge i el carrer era pràcticament nul·la. Es tractava de cases que miraven cap endins. El trànsit rodat estava completament separat de la zona de vianants. Els carrers no comptaven amb plantes baixes amb comerç sinó que s'optà per construir un centre comercial prop de l'estació de tren, eix que articulava tot el traçat ortogonal. Dels nou tipus d'habitatge, la gran majoria es basaven en una sola planta amb vistes a un gran jardí interior. També es comptava amb alguns tipus de tres plantes màxim.

Aquesta operació va suposar la satisfacció de necessitats bàsiques per a molts residents, pels quals comptar amb un jardí interior esdevenia tot un luxe. Tot i així, tal com mostra la fotografia anterior, la falta de diversitat d'usos al carrer i el caràcter tancat de cada habitatge es convertiren en els aspectes dominants que caracteritzaren el barri. Així s'explica a l'article enviat per l'artista quan li he preguntat per la informació i material amb el qual havia treballat sobre el seu barri:

“It had been an important point of the residents that in Albertslund Syd they were able to obtain a dwelling with a garden. A dwelling which was larger than those generally obtainable in non-profit housing societies. This housing state was criticized, however, for being large and monotonous and for the dwellings not being sufficiently open to the surroundings.” (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:115)



Figura 2-5: Carrer tipus del barri residencial d'Albertslund on va néixer l'artista. Cortesia de Jakob Kolding. Font consultada per l'artista: Sørensen, Henning (2000). *Albertslund i tusind år*. Albertslund: Lokahistorisk samlings venner, pp. 170

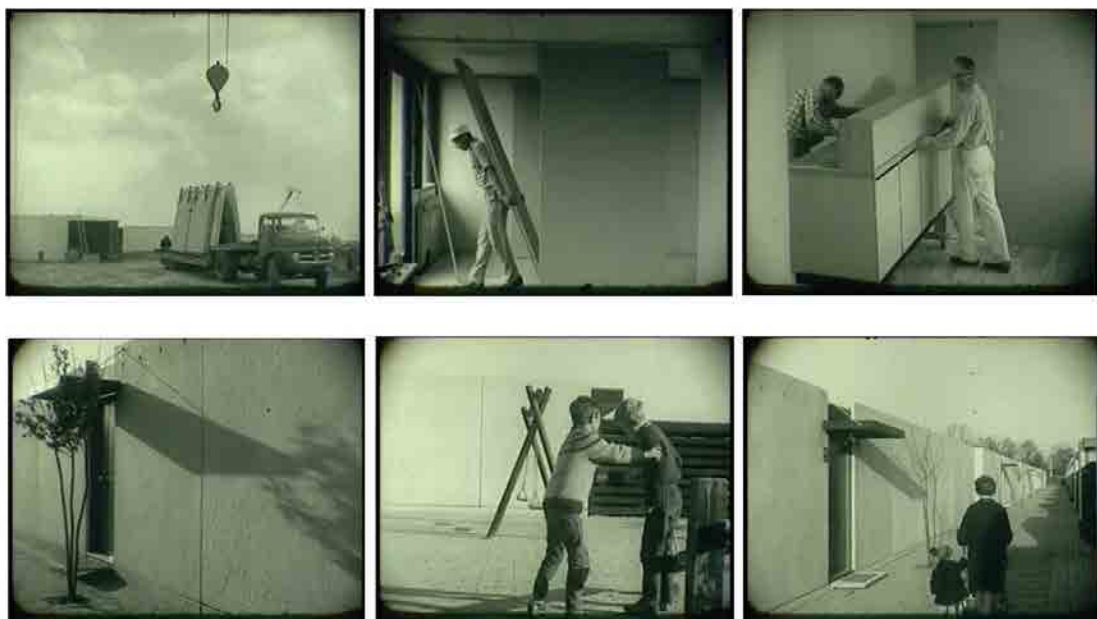


Figura 2-6: Prefabricació, urbanització, instal·lacions, accés, jocs infantils, circulació. Fotogrames extrets del vídeo¹ *Albertslund Syd*. Autors: Dirk Brüel (producció) i Montagebyggeri (muntatge).

1. Vídeo recomanat per Jakob Kolding en data 16/04/2012. Accesible a: http://www.kulturarv.dk/1001fortaellinger/da_DK/albertslund-syd/videos/newest/1/e089858b-5ac9-45b2-a22b-5c0fe8a365c9

La consciència i coneixement de l'artista respecte les fonts documentals i història del lloc d'on va néixer esdevé clau pel desenvolupament de la seva obra. Els fotogrames que continuen són extrets del vídeo que documenta tot el procés constructiu del barri i que l'artista ha considerat oportú citar. En les imatges es mostra com es tracta d'una ciutat que neix del no-res, es construeix de forma prefabricada i es posa molta atenció i cura al tractament interior de l'habitatge. L'exterior queda marcat per l'opacitat dels panells de formigó, el gust per la senzillesa i l'esforç per crear zones especialitzades pel què fa a diferents usos: circulació, oci i serveis. El projecte de disseny es feia present en totes les àrees que afectaven la vida quotidiana dels residents d'Albertslund: uniformitat de materials en tot el barri, mobiliari i cuines per a cada unitat familiar, composició repetitiva de façanes i accessos delimitats, concentració puntual de jocs infantils o circulació especialitzada. Aquestes característiques específiques del projecte van influir en la sensació de contrast entre un entorn tant local i la cultura global urbana que distava a una mitja hora amb tren a Copenhaguen.

La cultura de masses que com a adolescent trobava a la ciutat va influenciar la seva percepció suburbana. El futbol, la música *hip-hop* i l'electrònica, els còmics i la pràctica del *skateboarding* esdevindrien els estímuls quotidians que complementarien l'imaginari suburbà. Tals referències retornarien a la seva obra (anys més tard) en forma de gestos i pistes autobiogràfiques constants, reclamant canvis d'usos i formes d'apropiació de l'espai públic, un espai urbà canviant que confronta les necessitats reals de la vida diària amb els ideals utòpics de la ciutat moderna. La idea de contrast entre el què rebia del suburbi estricte i funcional i entre el cúmul de possibilitats que hi trobava fora, sobre com mantenir aquest equilibri i sobre com afectava això al dia a dia, fou el que el va empènyer cap als estudis sociològics. Però ben aviat les limitacions d'estil acadèmic que requeria la sociologia a l'hora de desenvolupar i investigar pràctiques espacials significarien per a Kolding una barrera metodològica en quant a la limitació de llenguatge:

“If, for instance, I was writing about regeneration in Vesterbro it was a problem for me not to be able to include the little everyday things that I, in the middle of all the theoretical, practical and political concerns, also found relevant, either in terms of direct content as parallel social factors, or simply by giving a different perspective. Or if I had wanted to include them I would have to have done a whole project on Henri Lefebvre and Everyday Life first, and no matter how much I like Lefebvre, sometimes I would much rather just quote a song by The Jam.” (Kolding and Toftgaard, 2007).

Posteriorment va emprendre la formació com a artista buscant noves formes d'expressió i la llibertat que l'art li podia permetre. Estudiar Belles Arts li va proporcionar una nova mirada, noves eines, i una nova aproximació diversa als mateixos interessos personals que l'havien conduït a la sociologia:

“When I started doing art, my interest was very much in modernist utopian planning from the sixties and seventies and these kinds of suburban areas that were being built in most of Europe at that time. I was interested in the contrast between very strictly planned spaces and the ideas behind them and how they were subsequently used.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

Per tant, l'experiència suburbana d'Albertslund és, segons Kolding, una ambivalència, una ambigüitat entre el què va ser, el què se suposava que havia de ser i el què avui és. El passat, present i futur d'un mateix lloc no tindrien res a veure. Era una ciutat mitificada per uns, desmitificada per d'altres. No es tracta d'un paradís que l'artista posi en dubte, sinó que és a la vegada una condició dual: paradís i desencís. Paradís per aquells a qui ha donat forma a la ciutat utòpica socialdemòcrata, dubte o desencís per aquells altres a qui no ha satisfet les necessitats d'adaptació en època de globalització i ha generat segregació, exclusió i falta de socialització.



Figura 2-7: Imatge actual de façana prefabricada al barri de HyldeSPAeldet, creixement posterior que es va fer seguint els mateixos criteris funcionals de cases amb pati interior. Autora: M.Serra durant la visita a Albertslund, desembre 2009.



Figura 2-8: Baixa densitat, grans dimensions i espai buit d'un carrer d'Albertslund. Autora: M.Serra durant la visita a Albertslund, desembre 2009.

Revisió de la crisi de l'urbanisme del Moviment Modern

L'obra de Kolding remet sens dubte als episodis crítics del Moviment Modern durant el seu període d'entrada en crisi. En tal època, concretament corresponent a la dissolució dels CIAM, l'artista comparteix referents i llenguatge formal en termes de reflexió conceptual i estètica. Tal afinitat que destacarà sobretot als principis de la seva obra, es veurà motivada per la seva experiència autobiogràfica i a la vegada pels estudis sociològics.

La redistribució de la població aglomerada en moltes ciutats després de la segona guerra mundial va desenvolupar-se seguint les teories decentralistes que havien estat anunciades per Howard i Geddes a través de la idea de la ciutat jardí i començades a posar en pràctica per Mumford i la Regional Planning Association of America. Tot i que el model de ciutat jardí reforçava l'autosuficiència i el creixement limitat, els arquitectes del Moviment Modern adaptaren la morfologia de la ciutat jardí (formes i tipologies) per a crear una ciutat més densa que permetia fer créixer les perifèries i els marges de la ciutat. Aquests nous projectes híbrids són característics, segons Jane Jacobs, per la pèrdua d'autosuficiència, per l'adaptació als criteris del funcionalisme modern (habitar, treballar, oci, mobilitat), i per fomentar el creixement il·limitat de ciutats satèl·lit basades en l'especialització i separació d'usos que farien de l'espai urbà un contenidor buit i mancat de dimensió socialitzant. Es tractava de projectes que posaven el major esforç a satisfer les necessitats de la vida privada, de la casa cap endins, calculant posteriorment i 'científicament' les necessitats comunitàries en funció del nombre de residents, una pràctica en voga de la mà de l'urbanisme més ortodox:

“The street is bad as an environment for humans; houses should be turned away from it and faced inward, toward sheltered greens. [...] The basic unit of city design is not the street, but the block and more particular the super-block. Commerce should be segregated from residence and greens. A neighborhood's demand for goods should be calculated “scientifically”. [...] A good city planning must aim for at least an illusion of isolation and suburbany privacy. (Jacobs 1992 [1961]:20)

Davant aquest escenari racionalista els discursos crítics vigents a l'època es donaven sobretot en el context de les diferents edicions del congrés CIAM, trobada d'arquitectes teòrics i tècnics professionals que plantejaven l'estat de la qüestió, presentaven, revisaven, compartien i obrien noves vies de llenguatge sobre l'estil urbà i arquitectònic. Fundadors dels preceptes de l'arquitectura del Moviment Modern corbuseriana, arribaven l'any 1959 a Otterlo a la darrera i última edició a causa de la inviabilitat de continuïtat davant la divergència de posicionaments respecte la relació entre l'individu i la ciutat.

Poc abans d'aprovar-se el projecte d'Albertslund (1961), prototip de planejament modern que complia els fonaments dels CIAM de la Carta d'Atenes (els quatre principis de funcionalitat separativa: espai per habitar, espai per treballar, espai per recrear-se i espai per circular) i que se seguïen aplicant a les ciutats de nova creació, el congrés CIAM de l'any 1956 arribava a la seva desena i última edició. El motiu de la ruptura i transició es devia a la crisi ideològica provocada per divergències internes. Donant pas als “*different ways of thinking*” o contradiscursos al Moviment Modern tal com s'anuncia a *Documents of Modern Architecture* (1961), J.B. Bakema (entre d'altres) resumeix els objectius i conclusions posant èmfasi en el reconeixement de crisi i de necessitat d'una nova mirada per part de l'urbanisme.

“It was concluded that CIAM thought has been one of the essential elements since 1928 in the evolution of architecture and urbanism but that the confrontation of new circumstances resulted in different ways of thinking. To intensify the attempts for finding a new architectural language, individuals and groups must

work in their own way. It is therefore they concluded that the name of CIAM will be used no more in relation to future activities of the participants.” (Newman, Bakema 1961:10)

Aquest context històric és el que seduirà a Kolding i que despertarà el seu interès per la revisió de referents pertanyents a la crisi de l'urbanisme modern. Per aquest motiu, la mirada a la ciutat que es deriva d'aquesta revisió es manifesta des dels quatre conceptes següents: les connexions amb els contradiscursos al Moviment Modern; el disseny d'alteració de l'espai urbà; la distància entre el planejament i la realització; i els efectes de la ciutat moderna a la ciutat contemporània.

Rescat de contradiscursos crítics i noves formes de pensament

Celebrat a Dubrovnik (1957), el congrés plantejava les incompatibilitats que la separació i distribució funcional de l'espai provocava: poca flexibilitat d'adaptació als canvis que el mateix espai requeria i poc règim de sociabilitat entre els seus usuaris. La circulació i mobilitat fou una de les principals funcions a repensar, i ja a Dubrovnik es van introduir tres aspectes per poder entendre les necessitats reals del context de l'època des d'un context interdisciplinari i col·laborador: l'aspecte ecològic (com a entorn canviant), l'antropològic (com als efectes que l'espai genera als ciutadans) i el tecnològic (com a les eines que poden facilitar el moviment i el canvi). A partir d'aquest moment, l'arquitecte-urbanista reconeixia la seva necessitat de sumar esforços, d'ampliar la seva mirada i experiència de l'espai, de servir-se d'altres disciplines que li aportarien un coneixement més fidel a la realitat i sobretot que acostarien l'espai a les necessitats emocionals i espirituals de l'individu tal com descriu Oscar Newman a l'edició que revisa les conclusions del congrés: *“We can be helped by all the techniques which study man – social, economic, psychological, cultural, etc.”* (Newman, Bakema 1961:15). La similitud entre aquesta aproximació espacial i la concepció de l'espai urbà de Kolding es fa evident comparant l'anterior reflexió de Newman amb la que fa l'artista:

“I was never interested in in urban space as a static physical space, but always as a process of interrelations, with no way of separating the physical space from the social, psychological, or political space.” (Kolding 2011:22)

El nom de “International Congress of Modern Architecture” deixaria de circular a partir de 1956, però un nucli fort d'arquitectes que n'havien format part impulsarien una nova trobada al cap de tres anys (1959) a Otterlo (Països Baixos). Una quarantena de participants, entre ells els procedents del CIAM més tota una sèrie d'arquitectes convidats implicats activament en la discussió política sobre com redirigir l'arquitectura i el planejament, formarien un nou grup de treball allunyat de la idea de congrés teòric i es basarien en la confrontació de treballs pràctics acompanyats de reflexions, discussions i defenses. Aquesta altra manera de concebre l'arquitectura es definiria des del “Group for the Research of Social and Visual Inter-relationships” o bé “Groupe de Recherches des Interrelations Sociales et Plastiques” per examinar si entre els cinquanta congressistes participants seria possible establir una avaluació de la situació present de l'arquitectura i l'urbanisme. Els principals coordinadors van ser Jakob B. Bakema (Països Baixos), Ernesto Rogers (Itàlia), Alfred Roth (Suïssa), Peter Smithson i Kenzo Tange.

A cada arquitecte participant se'l convidava a presentar els seus projectes en funció de com i quant fomentaven la interacció entre les persones i el seu entorn, en quines estratègies seguien per fomentar l'esperit comunitari i com contribuïen a la idea d'espai relacional:

“each participant come with a project which he considered to express in the best way possible his conception of the task of the architect an urbanist might rationalize and harmonize the connections between people and their surroundings. These connections were to be seen not statically but in movement: in evolution and as a change.” (Newman, Bakema 1961:7)

Els principals objectius a partir d'aleshores, que estaven consolidant ja les bases per un urbanisme relacional, socialitzant i dialògic, consistien en assegurar les possibilitats de contacte entre les persones, el revitalitzar i reactivar la falta de relacions humanes en els grans eixamples d'habitatge social construït i estimular l'espontaneïtat i la capacitat d'apropiació de l'espai. També en diversificar les formes d'hàbitat i en trobar mitjans per destacar la identitat pròpia del lloc.

Jacob B. Bakema destacava de les conclusions extreïdes del grup de treball que en front de la tendència majoritària i continuista amb el Moviment Modern, prenia força tota una altra sèrie d'aportacions més radicals i crítiques que mostraven l'intent de descobrir si l'arquitectura podia representar un llenguatge de comunicació directa amb el comportament humà.

L'aspecte socialitzant de la nova emergència d'arquitectes durant la trobada de 1956 es fa palesa observant els títols de les ponències que s'hi van donar. Cal destacar les paraules clau de comencen a prendre protagonisme: reconciliació de valors bàsics, atenció a les dades socials, problemes de l'arquitectura present, situació contemporània, vida al desert, habitatge evolutiu,... entre d'altres: “Is Architecture going to reconcile basic values?” (Aldo van Eyck); “A Short Review of CIAM Activity” (Oscar Newman); “Planning Units with Regards to Social Dates” (Werner Rausch); “Problems regarded as central to Architecture in the Present Situation” (Alison & Peter Smithson); “Talk on the situation of contemporary architecture” (Giancarlo de Carlo); “Life in the desert” (Hermen Haan) responen a una recuperació dels valors de l'arquitectura vernaculars i els models de societat orgànica o bé “Proposal for evolutionary housing” (Georges Candilis) identificant formes de creixement autogestionades.

L'emergència del TeamX. Del funcionalisme a l'associació d'espais

El 1961 el protagonisme es centraria en un nou grup que procedia del grup de treball del GRSVI. Es tractava del TeamX, un equip col·laboratiu vist pels membres inicials dels CIAM com 'els altres' i format pels 10 següents components: Bakema, Van Eyck, Candilis, Woods, els Smithsons, Voelcker, Erskine, Grung i Soltan, els quals publicarien el seu manifest l'any 1962 a la revista *Architectural Design*.

Els membres del TeamX podrien considerar-se fundadors del què avui es pot entendre per urbanisme socialitzant, ja que es posicionaren a favor de l'associació d'espais en detriment del funcionalisme i l'especialització. Aquesta nova aproximació relacional sobre l'espai superava les limitacions de projecte i pensament del s. XX pròpies del racionalisme i, en front la funcionalitat vigent encara als anys cinquanta, el nou concepte “human association” havia de substituir les funcions bàsiques separatives (treballar, oci, mobilitat, habitar) per quatre nivells espacials basades en diferents formes d'interrelació comunitària: *house, street, district, city* tal com s'indica a l'esquema que segueix. El punt de partida s'establia en les responsabilitats dels usuaris, és a dir, no tant de l'estructura física de la casa sinó de la seva forma d'habitar-la que variaria en funció del context cultural on s'ubiqués. El planejament havia de començar a ser entès ja no en termes de funcionalitat sinó en nivells o escales d'associació que

formaven un hàbitat específic, fet que contribuiria a la percepció de l'espai relacional segons diferents graus de complexitat. Per als Smithson, principals impulsors d'aquest nou enfocament, es tractava d'entendre els hàbitats de forma ecològica i en relació amb el seu entorn natural i cultural, d'aquí la relació amb la "Valley Section" geddesiana on ja des del 1909 es demostrava que les comunitats i assentaments es desenvolupen i adopten una forma específica en funció de les condicions naturals, fent notar la necessitat de l'individu d'adaptar-se al medi en front una visió antropocèntrica, és a dir, "*Fit man into world*" versus "*Make world fit for man*" (Newman, Bakema 1961:71). El TeamX proclamava en aquest sentit que una de les tasques de l'urbanista és fer comprensible a l'individu que la renovació i creixement urbans tant sols podia efectuar-se a partir de la consciència de la forma de vida i de l'observació d'un mateix. De nou la forma d'associació establia un pas cap a entendre l'urbanisme des del seu aspecte més relacional i socialitzant des de totes les seves escales, és a dir, els diferents nivells d'associació o relació esdevenien generadors i productors d'espai en les seves múltiples formes físiques: habitatge, carrer, barri, ciutat, regió.

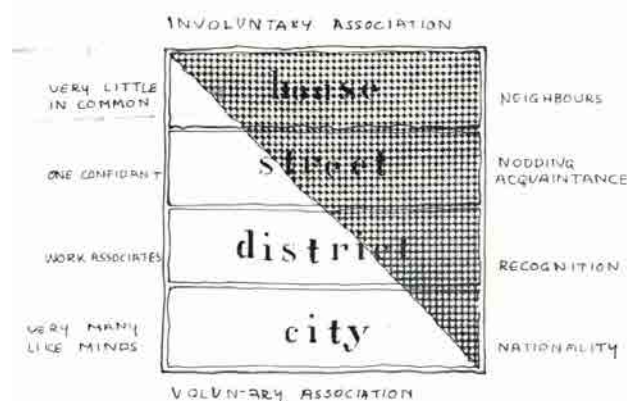


Figura 2-9: *Association Diagram*. Alison and Peter Smithson. Exposit al CIAM del 1959 a Otterlo a la ponència "Problems regarded as central to architecture in the present situation". Font: (Newman, Bakema 1961:68)

No és d'estranyar que pels arquitectes del TeamX l'arquitectura fos concebuda com a una disciplina holística i universal, apreciant la 'vida' des de tots els seus aspectes, entenent l'espai des de la seva totalitat. Conseqüentment, per a ells seria evident la fusió entre l'arquitectura i l'urbanisme, reduint la diferència tant sols en un matís d'escala, però tenint com a base compartida un grau d'associació i relació entre persones. Per altra banda i conseqüentment, la fusió responia al reconeixement de l'espai relacional: "*the process that underlie our perception of our immediate internal world and those that underlie our perception of social relationships are fundamentally the same*" (Newman, Bakema 1961:18). El 1960 el Team X organitzaria de nou una trobada a Bagnols-sur-Cèze per intercanviar opinions i debatre les possibilitats de continuïtat discursiva d'aquests nous preceptes exposats ja de forma emancipada de qualsevol relació amb els CIAM o derivats.

Correspondència formal/conceptual entre Kolding i el TeamX

S'ha preguntat a l'artista sobre el paper que juga el TeamX en relació amb els conceptes que desenvolupa. Tot i que les connexions conceptuals són evidents, s'ha volgut comprovar i deixar constància de l'admiració que té l'artista cap a aquest moviment crític. A través d'una conversa mantinguda per correu electrònic, l'artista fa evident i posa èmfasi en l'afinitat que té amb aquest grup:

“It’s become more and more clear to me that I really like a lot of the cultural production of the postwar period. There’s something about a lot of stuff from the 1950s and into the 60s that really attracts me and in the last few years I’ve been very fascinated with this period. Sort of a period where there were all these extremely critical structural questionings of society/reality/history (and where the foundations were laid for later works) but before it got more hippie-ish.”²

L’artista també esmenta com a llibre bàsic que el fascina l’antologia *TEAM10 1953-81*, una altra correspondència conceptual compartida. L’emergència dels contradiscursos derivats de la dissolució dels CIAM es publicaven i donaven a conèixer a través de les principals revistes crítiques de l’època com ara la revista *Forum Magazine* o l’*Architectural Design*. *Forum Magazine* venia publicant-se des de 1946 i durant els anys 1959 i 1963 els números es van dedicar a les aportacions del TeamX que formaren part del grup editorial. Dels números on Aldo van Eyck publicà “The Story of Another Idea”, una crítica al món occidentalitzat que havia anat empobrint el concepte d’habitabilitat essencialment els arquitectes-urbanistes còmplices, destaca la portada de 1959 com a sorgiment d’un nou punt de vista on les noves paraules claus que emergien serien les següents: *clúster / change and growth / imagination versus common-sense / identity / hierarchy of human associations / mobility / harmony in motion / identifying devices*. El 2010 Jakob Kolding reprèn aquestes fonts documentals, sobretot la revista *Architectural Design*, d’on pren prestades imatges, referents gràfics i estils, per expressar, amb un llenguatge similar, la realitat contemporània que ha derivat a un extrem molt oposat del què es proposava a principis dels seixanta. El cas del pòster que l’artista va realitzar pel projecte al barri de Zuidas d’Amsterdam és un clar exemple de la relació afí entre el llenguatge formal del TeamX i el seu llenguatge plàstic. El text que Kolding utilitza per il·lustrar el seu collage, respon a la dinàmica de transformació urbana generada per la gentrificació, la qual fa del capital financer el principal motor generador de barri, un barri monofuncional i amb molt poca diversitat de població. El paper que hi arribarà a tenir la intervenció artística serà molt limitat tal com J.Kolding explica a l’entrevista. Quan se li pregunta per la funció del projecte respon que l’espai públic dissenyat al lloc no permetia que els pòsters s’hi poguessin integrar, ni tant sols llençant un missatge crític o ambigu. Per aquesta raó es decidí a intervenir a través de samarretes que els habitants poguessin vestir:

“The Zuidas area is very much determined by money and investments and as a consequence is to a high degree only used by a specific type of people and a specific kind of social interaction. [...] There are still lots of public spaces, canals, small lakes, and parks where everything looks nice in a way, but I found it a rather horrible place and actually even more so because it’s done in this nice way. Even teenagers skating on the office buildings were part of the real estate advertisements. [...] So what used to be a way to find your own way to interact with the building had become commercialized into a selling point for the buildings! That was freaking me out somehow to see how there was no space outside anymore.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

Amb motiu d’aprofundir en les afinitats amb els contradiscursos dels anys cinquanta i seixanta s’ha considerat necessari revisar la seva bibliografia i referents de l’artista, en concret llibres i publicacions que formen part de la seva biblioteca de treball. Fent inventari de la seva inacabable col·lecció de llibres destaquen volums relacionats amb la crítica i crisi del Moviment Modern que podríem associar a un urbanisme alternatiu. D’esquerra a dreta podem trobar: *The Power of Place: urban landscape as public history* (Hayden, 1995), *The Death and Life of Great American Cities* (Jacobs, 1961), *Thirdspace* (Soja, 1996), *The Situationist City* (Sadler, 1998), *The Production of Space* (Lefebvre, 1974 i 1996), *For Space* (Massey, 2005) i *Skateboarding, Space and the City* (Borden, 2001) entre molts d’altres.

2. Correu electrònic intercanviat en data 11 de juliol de 2012 a propòsit de relacionar el TeamX amb la seva obra.

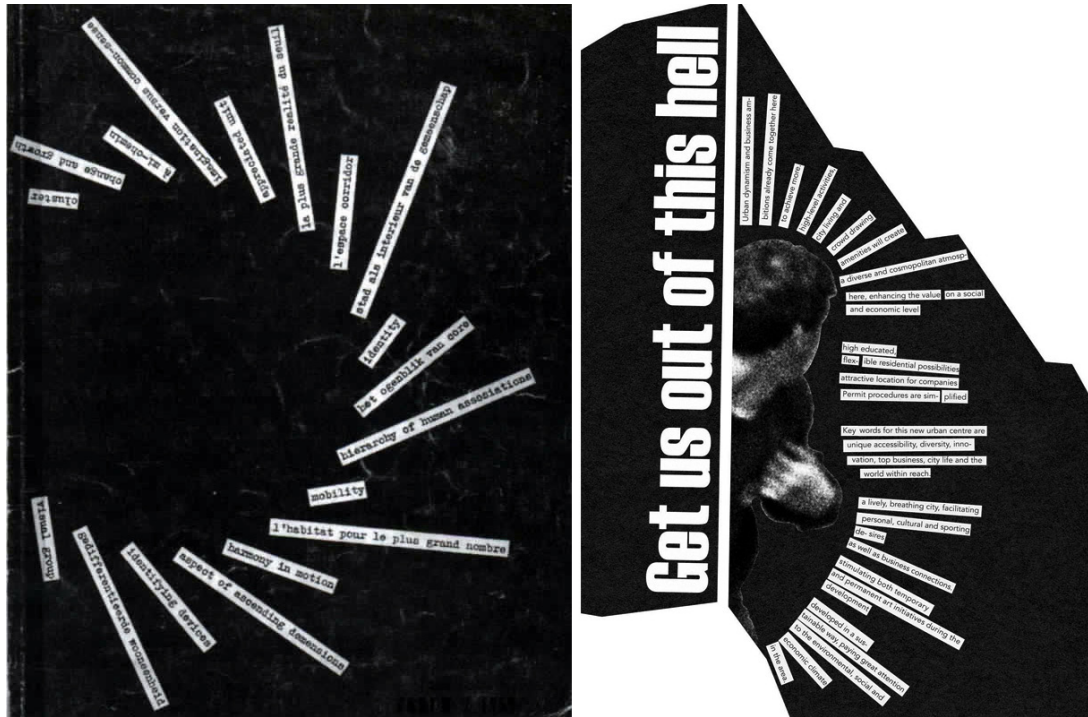


Figura 2-10: Comparació entre la portada revista *Forum* n°7 *The story of another idea* (TeamX 1959) i fragment de *Untitled* (Zuidas) C (Kolding 2010) . Fonts respectives: (Strauven 1998:339) i cortesia de Galerie Martin Janda.



Figura 2-11: Anàlisi de la biblioteca del taller de l'artista. Berlin, novembre 2011. Autora: M. Serra

També cal destacar el fet d'haver-hi trobat la publicació *Non-plan: essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism*, que inclou assajos de Colin Ward i Paul Barker entre d'altres, i que suposa un desafiament a les formes de control de dalt a baix establertes en l'urbanisme dominant oferint alternatives que van de l'apropiació a l'ocupació i participació.

Sobre el desig d'alteració. Estimular i reanimar l'espai urbà

Retornant al context on va créixer l'artista, ciutat que li permet treballar des de la seva obra els pros i els contres de la condició suburbana, Kolding remarca el desig d'alteració de l'espai projectat, la necessitat d'estimular l'activitat a l'espai urbà per crear més vida al carrer. Per fer-ho, es fixa en pràctiques espacials que tendeixen a socialitzar, reanimar i a crear teixit associatiu així com sentiment d'identificació amb el lloc. La relació amb el carrer dels primers habitatges d'Albertslund era quasi nul·la ja que a les façanes, formades per panells prefabricats de formigó, no comprenien obertures practicables, tant sols l'accés principal a l'habitatge, fet que provocava l'aïllament familiar i la individualitat enfront el fet de facilitar la interacció en els carrers entesos com a espai públic. La monotonia, l'estandardització i homogeneïtat de l'aspecte dels carrers i les façanes cegues van contribuir a la dificultat d'orientació per part dels veïns d'Albertslund, provocant situacions de pèrdua i de dificultat de reconeixement del lloc. Tals efectes van haver de ser revisats posteriorment per arquitectes amb l'objectiu de millorar l'orientació i identificació amb l'entorn habitat: “*To solve the problems the residents may have in the orientation and identification with their surroundings.*” (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:112)



Figura 2-12: Repetició tipològica. Albertslund 1971, any en què va néixer l'artista. Font: (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:38)

Els inconvenients socials de la ciutat jardí i del Moviment Modern (descrits i denunciats contundentment per Jane Jacobs) indicaven la necessitat de crear barris polifuncionals i d'ús diversificat, l'ús solapat dels quals permetria la sostenibilitat social i la gestió de l'espai públic apropiat per part dels habitants, defugint així la sensació de buit i aïllament. Com més hagi aconseguit una ciutat diversificar els seus usos, més vida donarà la seva gent als carrers de manera informal:

“The more successfully a city mingles everyday diversity of uses and users in its everyday streets, the more successfully, casually (and economically) its people thereby enliven and support well-located parks that can thus give back grace and delight to their neighborhoods instead of vacuity.” (Jacobs 1992 [1961]:111)

Per aquest motiu, els residents d'Albertslund modificaren i alteraren en la mesura del possible les diferents tipologies, redensificant-les (una nova habitació) responent a necessitats funcionals, però també a necessitats de socialització a nivell de barri, personalitzant i fomentant la identificació amb l'espai propi (pintant alguns murs o entrades) o generant espais de trobada en llocs que no estaven previstos:

“The residents wished, or had carried out, alterations [n.m] to common areas, to the exterior of the houses, and to the plan and equipment. Partly for functional reasons and partly in order to give their surrounding a personal touch.” (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:112)

Transportant aquest model urbà als nostres dies, Jakob Kolding explica que la poca flexibilitat del planejament d'Albertslund no només corresponia als efectes del seu temps sinó que la major part de polígons d'habitatge en les perifèries o bé al centre de ciutats gentrificades pateixen actualment aquesta manca de socialització i oportunitats d'apropiació:

“One of the problems with architecture and planning in the 1960s and 1970s was perhaps that it was based on an idea of a perfect town. So it was not very flexible or able to adapt to changes. Even though I think some of these areas and buildings are really great and that in many respects they have worked out well, the fact that most are quite inflexible has been a problem since they were built. Having said that, this problem is certainly not restricted to concrete suburbs of the 60s even if that is the cliché. The exact same could be said of most middle-class housing areas, small towns in the countryside, gentrified inner cities etc.” (Kolding, Trummer 2005:84)

El desig d'alteració, pertorbació o apropiació de l'ordre, del què està immutablement planejat, es representa en Kolding en la figura de l'*skater*, personatge urbà que a través de la seva pràctica espacial i quotidiana té la capacitat de generar nous usos a espais que no esperaven rebre tal ús. El collage que a continuació es presenta, és representatiu d'aquesta forma d'alteració que la vida contemporània reclama als planejaments rígids i inflexibles. Per aquest motiu, el patinador urbà se situa sobre escultures minimalistes, sobre i entre blocs de formigó que podrien ser perfectament blocs d'habitatge social. Posar la mirada a les pràctiques que domestiquen l'espai modern, als usos no previstos que desvirtuen tal perfecció, serà un dels recursos de Kolding per a reclamar apropar, flexibilitzar i democratitzar el disseny i projecte a l'ús quotidià i no previst. La frase que acompanya a la imatge al·ludeix a les formes de control social intrínseques a aquests tipus de planejament. Així descriu la figura de l'arquitecte i els reptes que suposa la professió:

“Architects actually trying to make a social architecture but planning everything so rigid that in the end it became almost anti-social as there was basically only one ‘right’ way to use it –or see it. Of course people always find their own ways anyway and the skater is a very obvious example of someone using space in a way it was not planned to be used.” (Kolding, Selder 2006:4)

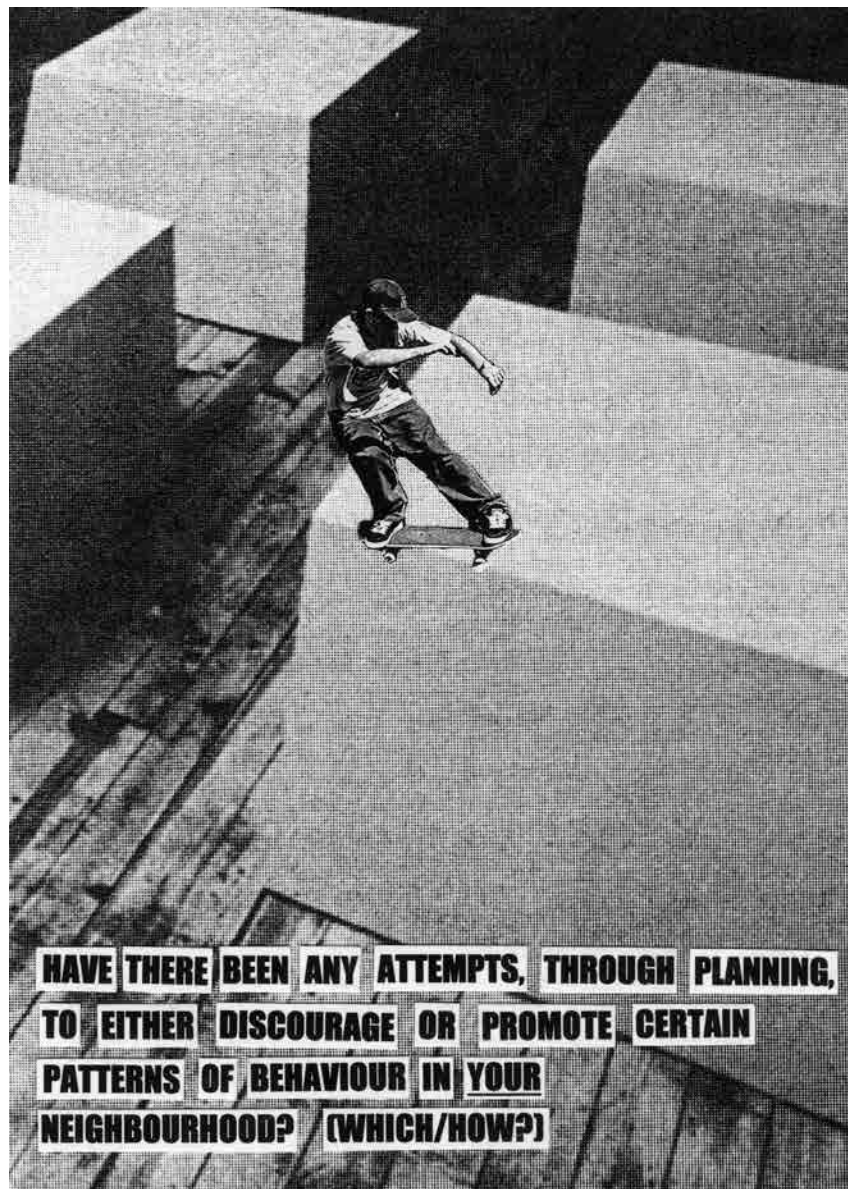


Figura 2-13: *Untitled* (2001). Jakob Kolding. Courtesy Galleri Nicolai Wallner.

Del planejament a la realització

Referint-se a Albertlund, de seguida posa èmfasi en l'interès que li desperta el barri en relació a com va estar projectat i com es percep i viu l'espai en l'actualitat: *"I was really interested in the differences between the ideas of the planning and the realization of the actual area, and then how it was being used by the residents and how it was being perceived by other people."* (Kolding 2011, entrevista annex II). El reconeixement i reconciliació entre aquesta condició dual ha portat a l'artista a reflexionar sobre la distància existent entre el planejament (la idea) i la realització (l'execució i experiència del projecte). La distància entre la idea i el resultat es farà manifesta en múltiples referències de textos que inclou en obres i que parlen de l'afecte i frustració que genera l'Arquitectura Moderna. Kolding revisa i repensa la relació entre la forma i la funció, entre l'espai concebut (euclidià) i l'espai viscut (relacional):

“How one can use the reflections expressed by the models without letting them control everything? And that is a question of the relation between the formal side of architecture and the function which architecture assumes in a social reality.” (Kolding, Toftgaard 2007)

L'artista s'interessa plenament per l'espai intermedi entre les bones intencions i el resultat del projecte, entre l'espai projectat i l'ús que se'n deriva, entre la formalització i el que s'acompleix, el què es preveu i el què succeeix. El fenomen urbà imprevisible el fascina:

“I've always been interested in what happens from the original planning ideas and to their realization. Quite often I have found that the plans and the ideas are amazing whereas I have been less impressed if I saw the actual building or area –if it was ever realized. One important part of this interest is the gulf between the good intentions and the outcome.” (Kolding, Selder 2006:6)

A partir d'aquí es qüestiona l'entorn urbà i es pregunta “*How public and private spaces are planned and built, and how they are used? Who are they used by? For what?*” Ell mateix reflexiona que el context social, polític i econòmic cal tenir-lo en compte per entendre precisament que, aquesta distància entre el planejament i la realització no depèn exclusivament de la disciplina arquitectònica. Així situa la disciplina arquitectònica com un element més en l'espai relacional que conforma la vida de la ciutat. No la concep com a un instrument autònom i autosuficient sinó amb necessitat constant d'interacció amb diversos contextos transdisciplinaris per tal d'apropar-se al màxim a satisfer les necessitats dels seus habitants.

Efectes a la ciutat contemporània: segregació i exclusió espacial

Els efectes que pateix la ciutat contemporània derivada del planejament es tradueix sovint, tal com identifica Kolding, en fenòmens de segregació espacial, gentrificació i exclusió social. El paper que la ciència de la sociologia juga en l'artista fomenta l'interès per aquestes dinàmiques. Trobant vincles amb Aldo van Eyck (membre del TeamX), Kolding explica a l'entrevista realitzada a Berlin (2011) el seu interès pels espais latents, pels espais intermedis (*in-between-spaces*) relacionats amb els fenòmens d'exclusió:

“After my initial interest in this sixties modernist planning I got more generally interested in ideas about urban space and started to get interested in questions like spatial gentrification. What happens when cities go through these changes? What do you find in in-between-spaces or ‘terrains vagues’? Or spaces of exclusion, not only about who is using the space and what it is used for but in particular who is not using it, the segregation that happens in cities and its socioeconomic and political consequences. That became a wider interest for me.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

Durant els primers anys del 2000 l'interès de Kolding per les formes de regeneració de barris i comunitats prenen molta força en un parell d'exposicions realitzades a Copenhaguen. Les exposicions *Gentrification or social renewal?*³ (2000) i *Jakob Kolding* (2002) són un clar exemple de l'interès de l'artista per les formes de control i domini que el disseny de l'espai imposa habitualment als residents d'un barri. L'artista de nou extreu paraules clau i frases de publicacions i articles de geografia i sociologia i les contrasta amb imatges d'espais que pateixen o suggereixen efectes d'exclusió i segregació. De la sèrie de collages que l'artista mostra en ambdues exposicions podem destacar frases clau que demostren la seva preocupació per les formes de control socioespacial, per exemple: *Spatial assemblages of*

3. Exposicions celebrades a la galeria Nicolai Wallner, Copenhaguen.

power: from domination to empowerment; space invader; contesting architecture and social space; Gentrification or social renewal? Effects of public supported housing renewal in Denmark; Social exclusion and the neighbourhood, popular and state discourses of power o bé d'altres que assenyalen les relacions de poder, la desestructuració social entre l'espai públic i el privat. Al collage *Untitled (no ball games/star wars)* inclou el següent text que es refereix a la percepció de l'espai des de la transgressió, al comportament inconscient de grups urbans que tenen la necessitat de transgredir els codis de comportament a l'espai públic:

“If either the behavior of the users of a space (or the users of the space themselves) appear out of place to whoever controls the space, there will be a perceived spatial and behavioural transgression. Inconscious behavior or perceived trespass by one group increasing on the space of another is a potential source of conflict. What constitute the meaning and balance of ‘acceptable’ behavior in a given space, as well as who is allowed to use a given space, are made more visible through transgressions.”⁴

Les formes urbanes de resistència amb les que Kolding es fixa són les pràctiques espacials que la geografia cultural i la sociologia analitzen per superar els límits ideològics que s'arrelen a molts llocs en funció de l'ús (un barri, un carrer, una plaça, un espai en desús sota una autopista o sota un pont). Kolding també reflexiona fins a quin punt el control físic i social que domina en els barris residencials es deu a planejaments monofuncionals de tipologies uniformes i repetitives o bé es deu a la duresa dels materials i falta d'espais tous, d'espai verd. També argumenta el paper clau que té l'entorn en la determinació de comportament que la persona a mesura que va creixent:

“I certainly believe that some groups have many more difficulties getting the same privileges that certain other groups, and this is not simply because of their personal skills and ambitions, but because of social/economic/political structures.” (Kolding, Trummer 2005:81)

Amb pòsters i collages com els següents representa els fenòmens d'exclusió, gentrificació, estigmatització i segregació espacial, atorgant a l'arquitectura una responsabilitat ben elevada en la inclusió o exclusió social:

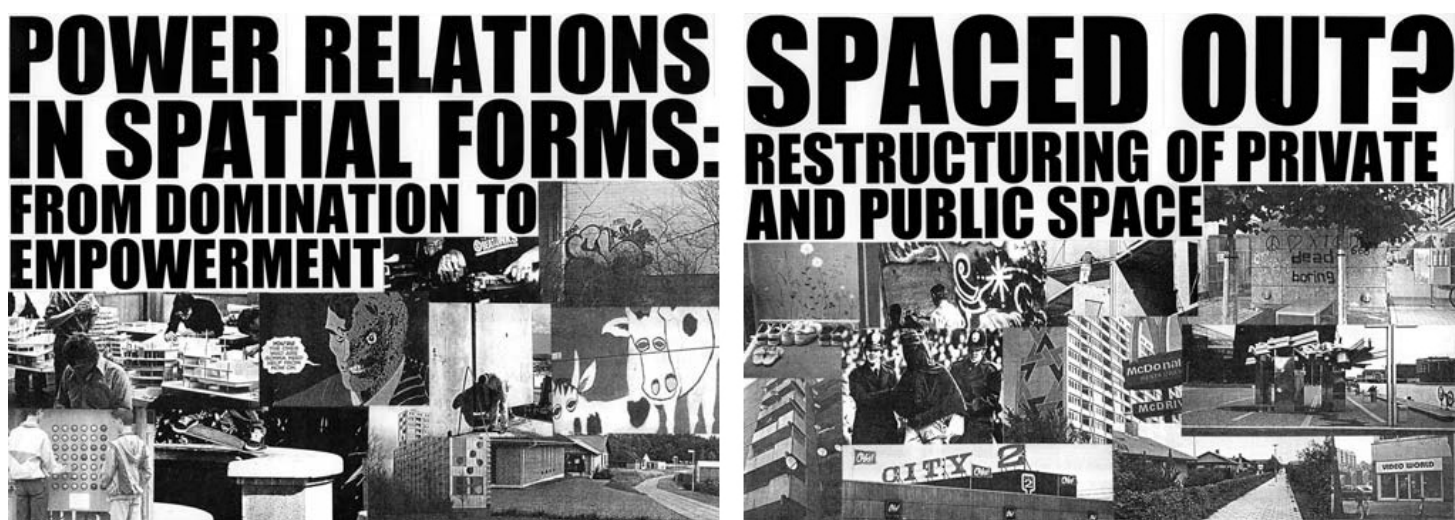


Figura 2-14: *Untitled* (2001) [imatge esquerra] i *Untitled* (2001) [imatge dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia de Galleri Nicolai Wallner.

4. Text que pertany a l'obra *Untitled (no ball games/star wars)* exposada a l'exposició *Jakob Kolding* (2002) a la Galleri Nicolai Wallner (October 25 – December 14, 2002, Copenhagen). Accessible a: <<http://www.nicolaiwallner.com/exhibitions/JakobKolding2002/nic06a4.html>>

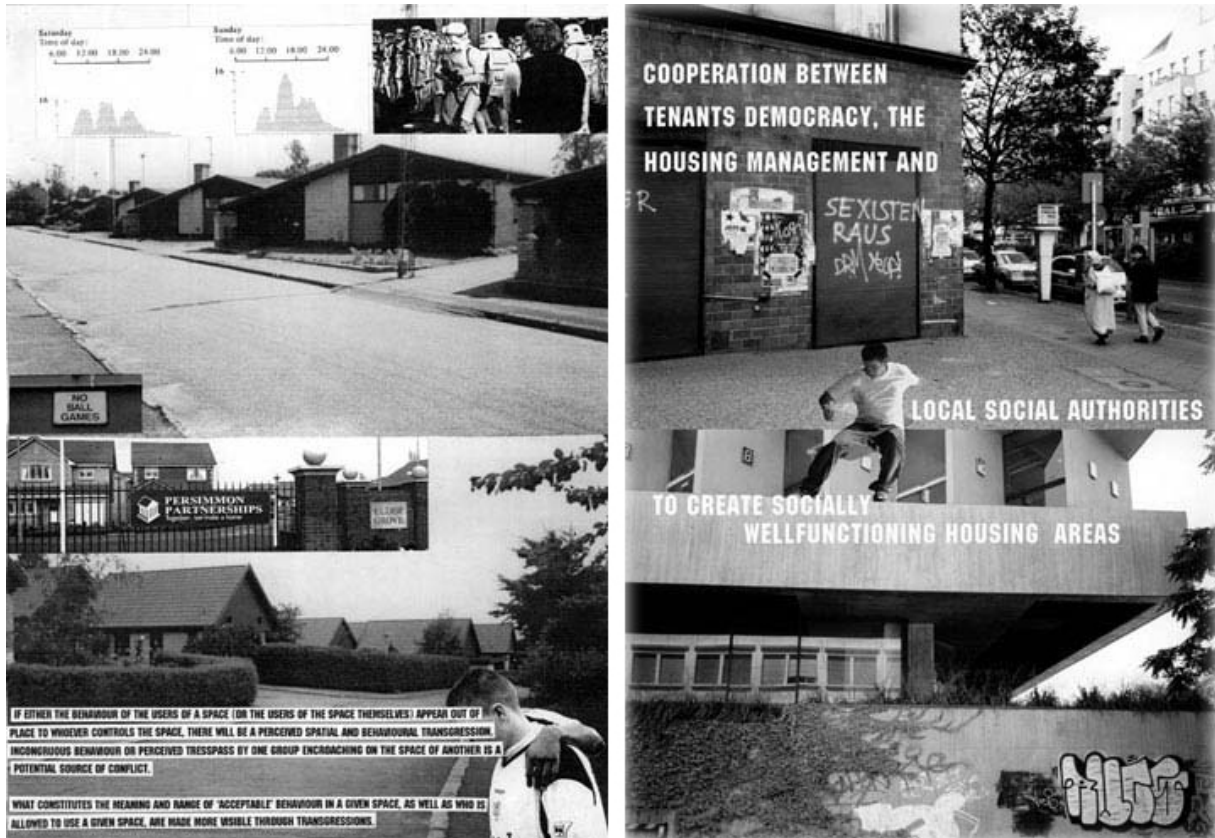


Figura 2-15: *Untitled* (2002) [imatge esquerra] i *Untitled* (2002) [imatge dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia Galleri Nicolai Wallner.

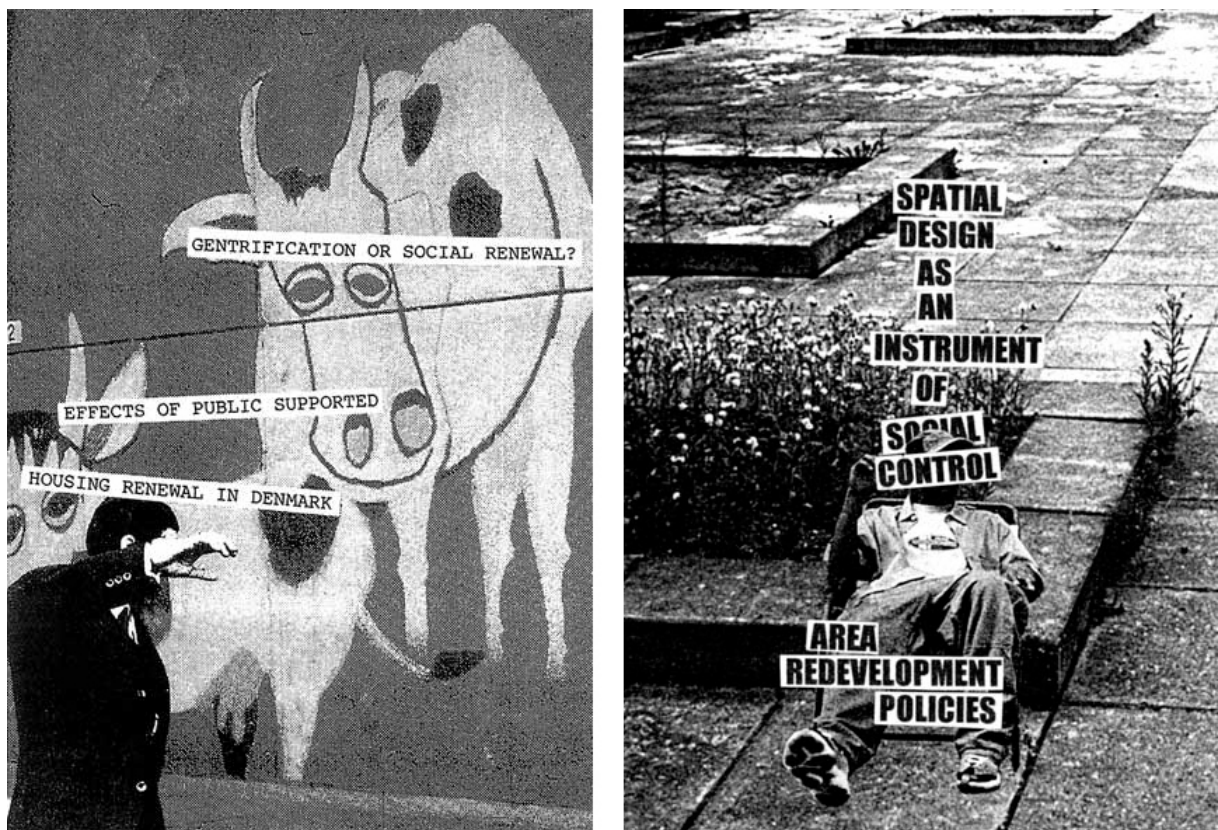


Figura 2-16: *Untitled* (2000) [imatge esquerra] i *Untitled* (2001) [imatge dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia Galleri Nicolai Wallner.

J. Kolding explica que els clixés dels polígons d'habitatge social presenten els seus habitants des de l'exclusió i la inseguretat (criminalitat, falta de cultura, elevat índex d'atur, desestructuració familiar); la població de classe mitja es representa en el teixit suburbà de la ciutat dispersa, en cases unifamiliars aïllades amb parcel·les amb jardí ben cuidades. Posa com a exemple que per tradició s'ha abordat la falta de socialització de l'urbanisme del Moviment Modern des de l'arquitectura mateixa, sense comptar amb la responsabilitat d'altres camps que han contribuït a tal isolament com ara les polítiques d'habitatge, les taxes d'atur, les polítiques socials i immigratòries:

“For instance it very often, in both popular and professional discussions about 1960's and 70's modernist housing areas, seems as if all the social problems that exists in some of these areas arises from architecture alone. This is of course convenient for both political and planners as you don't really have to question general housing policies, unemployment policies, social policies, immigration policies, local, national and international economies, the representation of the area by the media, etc etc. Factors that in many cases goes directly against the political intentions for the housing areas. Instead you can try and “live up” the area by making colourful murals on the houses and stuff like that. Which can be fine, but will certainly not change any of the underlying, and if you ask me, far more important structures.” (Kolding, Selder 2006:5)

Kolding reconeix l'estigmatització de l'espai en funció de la classe social que habita un barri o de comportaments conflictius que hi puguin existir, contribuint-hi a més a més totes les diverses polítiques anteriorment citades. Cal destacar que quan se li pregunta a l'artista pel paper que té per ell la natura, una natura que tant sols comença a ser present en la seva obra més contemporània, respon que associa el fet de naturalitzar l'espai per desestigmatitzar el comportament. El paper que assigna al valor natural i als elements orgànics en la seva obra equivalen a dispositius per reequilibrar les dinàmiques d'exclusió espacial que es donen a la ciutat global. D'aquesta manera, la ciutat orgànica esdevé alternativa per equilibrar la crisi hereva de la ciutat moderna i gentrificada. Els fragments més orgànics, les formes menys estructurades, superaran en l'obra de l'artista l'estigma de l'espai, oferint per contra imatges més romàntiques on el misteri i la fragilitat compensen les estratègies de poder:

“How these areas have become so stigmatized that if you show an image from a sixties concrete suburban area people immediately think ‘this is something bad’, and this is incredibly hard to get out of, I found. For quite a while I was very frustrated about that so I started to think I had to turn up the love part somehow.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

“I wanted to do this to really show that it is not about good or bad or right or wrong, but it was about thinking about spaces from a much more open gaze, in an unclear way somehow. That is to say, the counter-balance of stigmatization of these areas makes the work more romantic. So birds and nature actually play an important role. I have, as I said before, got much more into the whole idea of creating disturbing elements without any clear answer where the value simply lies in being non-productive, non-useable and not easily-categorized.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

Alternatives cap a la ciutat relacional

Els conceptes que tracta l'obra de Kolding poden ser associats amb un urbanisme que potencia la dimensió relacional i socialitzant. Podem diferenciar quatre línies o valors propis d'aquest urbanisme alternatiu: la humanització de l'espai urbà i la identificació de situacions de contacte; la negació de la mirada única; la percepció relacional com a construcció social; i les pràctiques espacials crítiques (de baix a dalt) que passen per alternatives d'apropiació de l'espai públic amb poder micropolític.

La humanització de l'espai urbà

La humanització de la vida urbana és un aspecte constant i recurrent en l'obra de l'artista danès. Són moltes les imatges que es poden trobar en els seus pòsters, cartells i collages que inciten a imaginar una vida plena i lliure a través d'activitats i usos informals realitzats al carrer. Imatges de nens investigant el mobiliari urbà, adolescents trobant-se sota el pont d'una autopista o en espais entre edificis, joves escoltant música en un espai marcat per l'ambient solitari i l'aïllament social, personatges que semblen estar a la recerca d'espais de trobada, de contacte i d'interacció. A l'artista se li ha preguntat per quins referents arquitectònics l'han influenciat en aquest desig d'humanitzar l'espai públic.

A propòsit de la pregunta, l'artista de seguida mostra un parell de publicacions que extreu de la seva inacabable biblioteca: *Bo-miljø* (*Entorn residencial*) de la psicòloga danesa Ingrid Gehl i *Livet mellem husene*⁵ (*La vida entre els edificis*) del seu company Jan Gehl, ambdós publicats el 1971, any en què va néixer J. Kolding. Tots dos es constituïren ben aviat com a principals referents escandinaus en un discurs sòlid i rigorós que reclamava que la configuració i disseny de l'espai urbà està íntima i directament relacionada amb el comportament social de les persones.

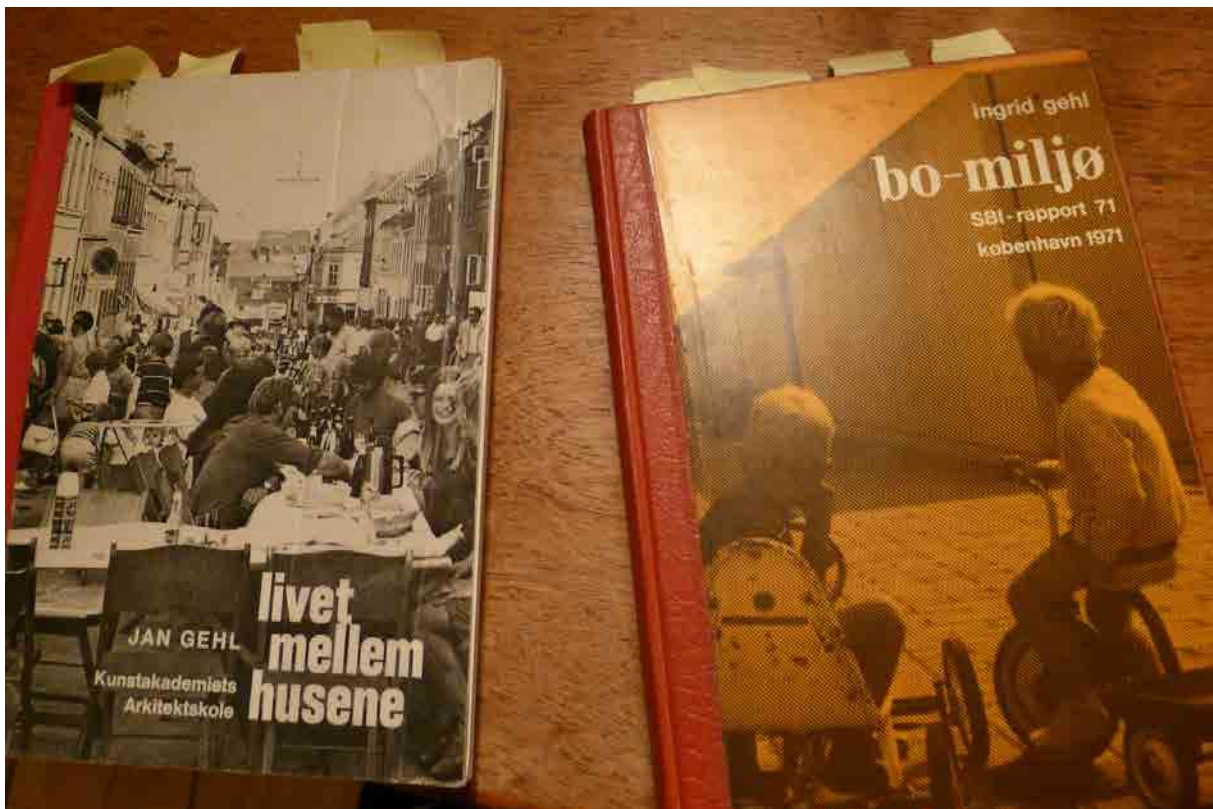


Figura 2-17: Referents de Kolding: *Livet mellem husene* i *Bo-miljø*. Autora: Marta Serra al taller de l'artista, novembre 28, 2011 Berlin.

La forma d'entendre la ciutat que la parella Gehl van impulsar es va veure representada en clàssics de la sociologia urbana, per exemple *The social life of small urban places* (1980) de W.H. Whyte. Obres precedents que van influenciar la publicació se situen en el TeamX, sobretot Aldo van Eyck i els

5. *Livet mellem husene* es va traduir a l'anglès com a *Life between buildings* i a l'espanyol com a *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios* (2009).

Smithson en la reflexió sobre la qualitat de la vida social a l'espai públic. En relació amb la interacció entre l'espai físic i les activitats que s'hi desenvolupen també guarda relació amb la línia de Jane Jacobs *Death and Life in Great American Cities* i fins i tot es podria citar la publicació encara més anterior *The Heart of the City: Towards the humanization of urban life* (1952) de J.L.Sert, J.Tyrwhitt i E.N.Rogers. En última instància, també ens podem remetre als arquitectes dels anys cinquanta que defensaven la idea del *townscape* (com és el cas de Gordon Cullen), el retorn al teixit tradicional (al ple enfront del buit) i a l'escala petita de la ciutat. Així Gehl reincorporava de nou dins del discurs dominant del segle vint, i en plena crisi de la prioritat que el Moviment Modern havia donat al funcionalisme, la responsabilitat de l'arquitecte-urbanista en la dimensió socialitzant dels ciutadans: el paper actiu i la implicació de l'arquitecte en l'aparició de la vida social a la ciutat. Per aquest motiu i per l'èmfasi en la dimensió socialitzant, l'obra dels Gehl valdria la pena ser inclosa com a lectura obligada per a qualsevol arquitecte o tècnic administratiu que es dediqués a gestionar i projectar l'espai públic.

La publicació de Jan Gehl⁶ *Life between buildings* és un clar anàlisi a favor de la integració comunitària per evitar situacions de segregació espacial i exclusió social com les que Kolding representa en els seus pòsters. La mirada de Gehl a la ciutat és una forma de reclamar una comprensió total de com es desenvolupa la vida social a l'espai no construït, més enllà dels edificis, convidant a la disciplina arquitectònica a aproximar-se a la ciutat de forma antropològica i sociològica. Posant l'atenció als espais infantils i a la vida comunitària atenent a les condicions de seguretat, contacte i interacció personal, Gehl fomenta el disseny d'espais que contribueixen a millorar la comunicació entre els ciutadans i que afavoreixen les situacions de proximitat, espais que ens fan viure la vida d'una forma més plena, més feliç i benestant. En resum, té l'objectiu de fer créixer i educar l'individu des de la seva condició social, allunyant-lo del progressiu individualisme, aïllament i alienació.

Per aquest motiu creu necessari intensificar la vida entre els edificis, en els espais latents, en situacions no planificades i que formen part del buit existent i restant entre el parc edificat (tal vegada dissenyat com a espai públic, tal vegada abandonat i residual). Gehl es fixa especialment en el context d'habitatge social modern de la seva època, estudiant les implicacions de l'espai en el comportament, com per exemple les dificultats que viu el resident a l'hora de desenvolupar-se lliurement per tal espai marcat per la falta de proximitat -relacions visuals, falta de contacte, sensació d'inseguretat, segregació espacial, el camp visual en funció de la distància que permet identificar un camp social o de comunicació-.

L'estudi de Gehl classifica els usos que es donen a l'espai públic en:

- situacions obligades (derivades del desplaçar-se per anar a treballar, a l'escola, a comprar en les quals els participants no tenen cap altra més opció que realitzar l'acció ja que formen part de la seva estructura diària).
- situacions opcionals (són les que depenen del desig d'activitats d'oci i de descans, en funció de les condicions climatològiques es veuen emfatitzades o no, i sobretot depenen de la qualitat de l'entorn físic que convida o no a trencar el ritme de les situacions obligades donant lloc a gran varietat d'activitats humanes indescriptibles).

6. Jan Gehl (1936) es va titular com a arquitecte l'any 1960 i va ser catedràtic de l'Escola d'Arquitectura de la Royal Academy of Fine Arts of Copenhagen, universitat on Kolding va estudiar belles arts. Gehl, l'any 1998 va fundar el Centre per la Investigació de l'Espai Públic dins el Departament de Disseny Urbà i va combinar la tasca investigadora i també com a consultor durant la seva trajectòria professional, portant-lo a ciutats tant d'Escandinàvia com de tot el món (Londres, Riga, Toronto, Melbourne, etc). En canvi, Gehl és encara poc conegut a l'entorn acadèmic hispànic.

La combinació d'activitats obligades amb la d'activitats opcionals dóna com a resultat les situacions socials, les quals augmenten considerablement quan augmenta el nivell d'activitats opcionals i la qualitat de l'entorn físic urbà. Les activitats socials, segons Gehl, es produeixen espontàniament i tot i que també es poden donar en espais privats o domèstics, es situen principalment a l'espai públic exterior i accessible (terrasses, carrers, places, descampats):

“Son todas las que dependen de la presencia de otras personas en los espacios públicos. Las actividades sociales incluyen los juegos infantiles, los saludos y las conversaciones, diversas clases de actividades comunitarias y, finalmente -como la actividad social más extendida-, los contactos de carácter pasivo, es decir, ver y oír a otras personas.” (Gehl 2006:20)

D'aquesta manera Gehl inverteix l'ordre seqüencial dominant del Moviment Modern del s. XX, situant en primer lloc la importància de la vida social, en segon lloc la qualitat de l'espai públic, en tercer lloc les condicions de l'edifici.

Situacions de contacte: referents enfront l'aïllament social

Fixar-se en les pàgines de la parella Gehl que Kolding converteix en vives i dinàmiques, marcant i assenyalant, implica adonar-se del pes que prenen per l'artista les situacions de contacte i els espais de trobada a l'espai públic. Per tant quins espais de Gehl trobem a l'obra de Kolding? Quines són les situacions socials i de contacte que Gehl proposa i que es veuen representades en Kolding?

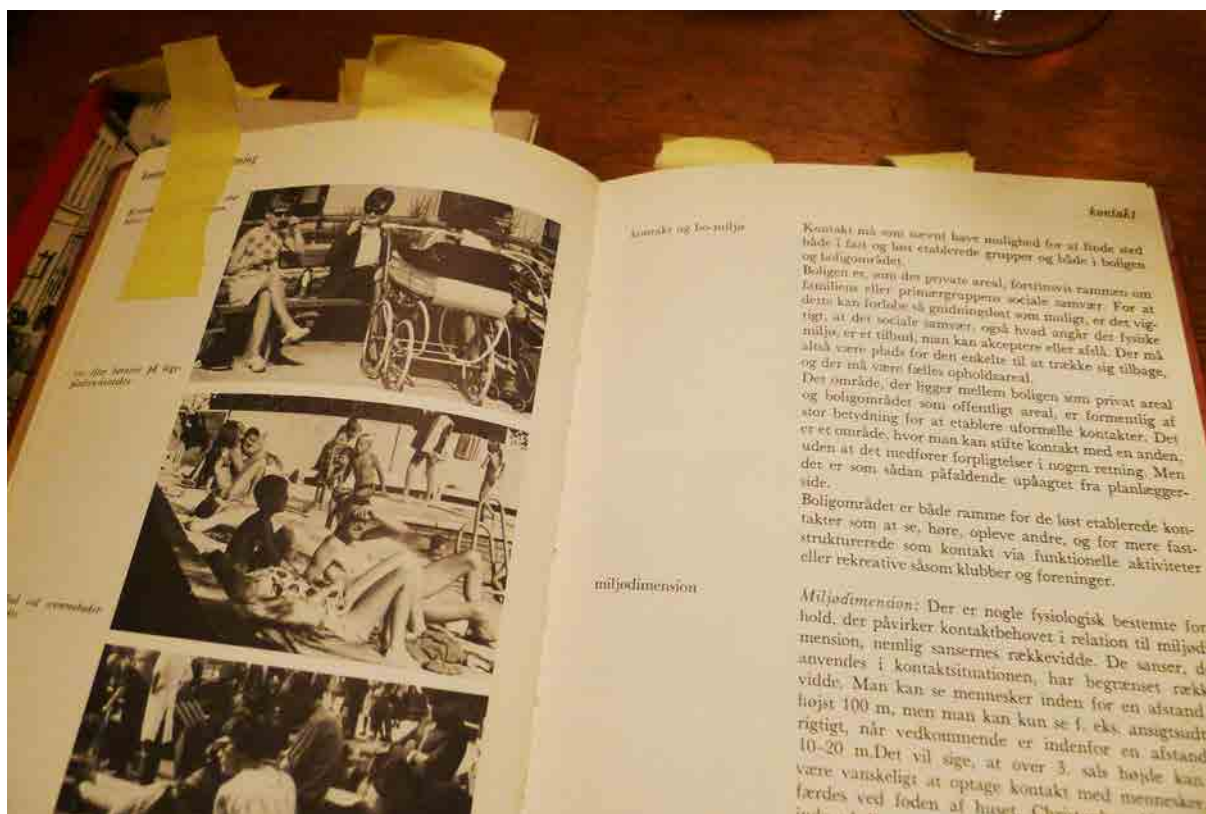


Figura 2-18: Llibre com a material de treball. Passatges de *Bo-miljø* d'Ingrid Gehl assenyalats amb post-its per l'artista. Autora: Marta Serra al taller de l'artista, novembre 28, 2011 Berlin.

Les imatges que més capten l'atenció a l'artista corresponen a escenes urbanes sobre la vida quotidiana al carrer, persones assegudes a bancs i establint espais de reunió improvisada, llocs on estar junts, espais on senzillament estar, caminar, restar de peu, asseure's, parlar, llocs que es converteixen en agradables pel sol fet de viure's de forma compartida i que no han estat pensats per tal propòsit. Kolding posa la mirada en situacions i activitats socials que es donen en espais intermedis i latents, entre els edificis, en els buits que no estan edificats i que tal vegada poden ser susceptibles d'un projecte d'urbanització paisatgístic o d'espai públic.

Tals activitats les podem reconèixer en forma de jocs, converses, debats, discussions, cites, salutacions, activitats compartides, és a dir, cada vegada que dues persones estan juntes (compartint el mateix temps) en el mateix espai o entorn físic, tenint en compte que la qualitat de l'entorn (dissenyat o no) condicionarà la duració d'aquest contacte així com de la seva intensitat. Incentivar la sociabilitat provoca encara més situacions sociables espontànies, és a dir, en paraules de Jan Gehl: "passa alguna cosa perquè passa alguna cosa", generant així una multiplicació d'interaccions gràcies a una primera situació catalitzadora, ja que inconscientment les persones tendim a congregar-nos allà on hi ha altres persones reunides, és una qüestió de seguretat.

Tot i que Albertslund és el seu principal punt en comú, els següents collages mostren aquesta *vida entre els edificis* a partir de situacions de sociabilitat a la ciutat que permeten manifestar-se lliurement en accions, si bé avui, molt més individualitzades. Els collages de fragments d'*skylines* d'edificis conformant ciutats i persones que semblen sortir dels espais intermedis, de tot allò no edificat, poden tractar-se com un rescat d'allò contemporani que tímidament avui pot recordar a les situacions de contacte que tant esplendoroses s'havien viscut entre els anys seixanta i setanta. L'exposició de Kolding *Memories of the future* és un clar exemple de què podem trobar d'aquest passat socialitzant a la ciutat globalitzada del futur:



Figura 2-19: Fragment de *Movements* (2009) [esquerra] i fragment de *Roud up* (2009) [dreta]. Autor: Jakob Kolding. Ambdues cortesia de Team Gallery.

Les imatges següents també van ser enviades per correu electrònic en el moment de preguntar a l'artista sobre el seu barri de naixement. Recórrer a les imatges d'Ingrid Gehl és de nou una constatació sobre la influència de tals autors en la seva forma socialitzant d'entendre l'espai. L'artista explicà la relació



Figura 2-20: Situacions de contacte i sociabilitat a Albertslund. Cortesia de J. Kolding. Font consultada per l'artista: Sørensén, Henning (2000). *Albertslund i tusind år*. Albertslund: Lokalhitorisk samlings venner, pp. 173



Figura 2-21: Situacions de contacte i sociabilitat a Albertslund. Cortesia de J. Kolding. Font consultada per l'artista: (Statens Byggeforskningsinstitut 1981:34)

contradictòria amb l'espai urbà d'Albertslund referint-se a la seguretat que vivia com a infant i al fet de poder jugar al carrer, però a les prohibicions que vivia anys més tard com a adolescent al no poder gaudir d'altres activitats més urbanes com ara patinar o jugar a futbol en un espai tant dissenyat. Les següents imatges mostren la poca relació visual que els habitatges creaven amb els accessos per a vianants. Possiblement, obrir entrades i més portes a tals vies d'accés hagués afavorit les situacions de copresència, les relacions de veïnatge, la superposició d'usos "davant de casa" (com el sortir a prendre la fresca o a conversar) i el creuament de recorreguts a l'hora d'accedir-hi.

La negació de la mirada única

La negació de la mirada única és present en Kolding tant en la seva forma d'expressar-se i metodologia com en els continguts que desenvolupa. Per a l'artista, és primordial aproximar-se a la ciutat des de la idea d'interrelació, mai de forma isolada, fet que l'aproxima a la metodologia arquitectònica :

"To always work simultaneously from different angles and look at parallels, interrelations, contexts between what might at first seem like rather different subjects. (...) I also, in principle, think that it would be very problematic to think of subjects or fields as somewhat isolated." (Kolding, Selder 2006:5)

Negar una mirada única a la realitat procedeix en Kolding de la seva experiència suburbial a Albertslund. Kolding, troba en el contrast de percepcions sobre el seu barri alguna cosa de fascinant i d'inexplicable que com a estudiant de sociologia aniria desxifrant amb el temps. Ser conscient de la multiplicitat de mirades en relació amb el barri on havia crescut va contribuir a la definició d'un dels seus principals interessos: les diferents percepcions sobre l'entorn urbà, la influència de l'espai i els efectes del planejament modern en les formes d'habitar. Tal motivació l'aniria acompanyant a través de l'art, trobant en la pràctica artística altres canals menys hermètics i més creatius a l'hora d'adreçar-se a la ciutat. Així descriu Lars Bang Larsen els conceptes que sustenten els inicis de l'obra de J.Kolding i que fan referència a l'arquitectura funcionalista del Moviment Modern: "*The effect of this on people's lives – or rather, how people perceive their relationship with their surroundings and how the urban environment has changed since the 1960s.*" (Bang Larsen 2002). Per tant l'artista no s'interessa només pels efectes del planejament modern sobre la població sinó que analitza com han derivat a diferents models de ciutat global. Per això insisteix que el procés de transformació urbana no es pot jutjar si no és des d'un context relacional i des d'una idea de procés, influenciable i obert.

La negació de la mirada única constituirà el fonament de partida de Kolding per a la defensa d'una ciutat relacional i si bé les qüestions que acostuma a plantejar procedeixen de referents d'influència marxista cursats a sociologia (Lefebvre, Bourdieu, etc), es descobreix en aquest aspecte l'estreta relació i afinitat conceptual amb els manifestos, material de treball i organigrames realitzats per alguns membres del TeamX, en concret Aldo van Eyck.

Van Eyck també es pronunciava l'any 1959 sobre la relativitat de l'espai i la necessitat d'abordar-lo de forma relacional i sistèmica. L'esquema que es mostra a continuació "Otterlo Circles" li serví per representar al context arquitectònic –en plena crisi del Moviment Modern i la dissolució dels CIAM– una nova sensibilitat pel pensament no euclidià que ja artistes i científics havien manifestat. A partir de binomis excloents com "individual/collective, material/emotional, part/whole, permanence/change" o

els que afegia als seus esquemes “immutability and rest”, “the vernacular of the heart” i “change and movement”, defensava la reconciliació entre pols oposats i el fet de veure la realitat espacial més enllà d’un blanc o negre, més enllà d’una sola mirada. Amb raó afegia un segon cercle (cercle costat dret) que reivindicava la necessitat de les interrelacions humanes i culturals. L’esquema presentat (previ al que aquí es mostra), indicava al cercle dret l’escala associativa entre l’individu, la unitat familiar i la comunitat. Substituït seguidament per la present imatge de comunitat (o tribu), remarca el factor ancestral i històric de que l’espai s’ha constituït (independentment del temps i de la situació geogràfica), a partir de la sostenibilitat social o equilibri en l’autonomia d’una comunitat que interacciona i coexisteix. Les representacions formals de l’espai (senyalades al cercle esquerre) responen a les necessitats de supervivència de tal comunitat, per raons de poder, reproducció, control o permanència. La reconciliació d’aquestes dues polaritats (entre dreta i esquerra) és l’espai relatiu o “in-between” (espai intermedi o espai de transició) que Van Eyck va aportar a l’hora de projectar l’espai públic – com ara espais de joc infantil o llars d’infants -. Aquesta superació de dualitats la va plasmar a “the shape of relativity”, on defensava posar l’esforç en superar la idea de privacitat i límit, en entendre l’interior i l’exterior com a espai unitari. Ho exemplifica amb la metàfora d’una porta, element que respon a accions contràries però complementàries: entrar, sortir, arribar, marxar; obrir, tancar. Probablement hauria estat un opositor a la opacitat i intimitat que generaven els murs de formigó de la ciutat de Kolding. Tal com va ser descrit en el desè congrés CIAM, l’esforç dels nous projectes de van Eyck superarien la condició dual i deixarien espai a tot un desplegament de situacions socialitzants, activitats, desitjos o delicadeses: *“He held that these pairs did not really consist of opposite poles but of ambivalent aspects of the same reality (...) The gulf that divides them had to be bridged by plastically articulated ‘in-betweens’ that left room for the imponderables, for ‘the manifold activities, desires, needs and frailties of man’* (Newman, Bakema 1961:260)

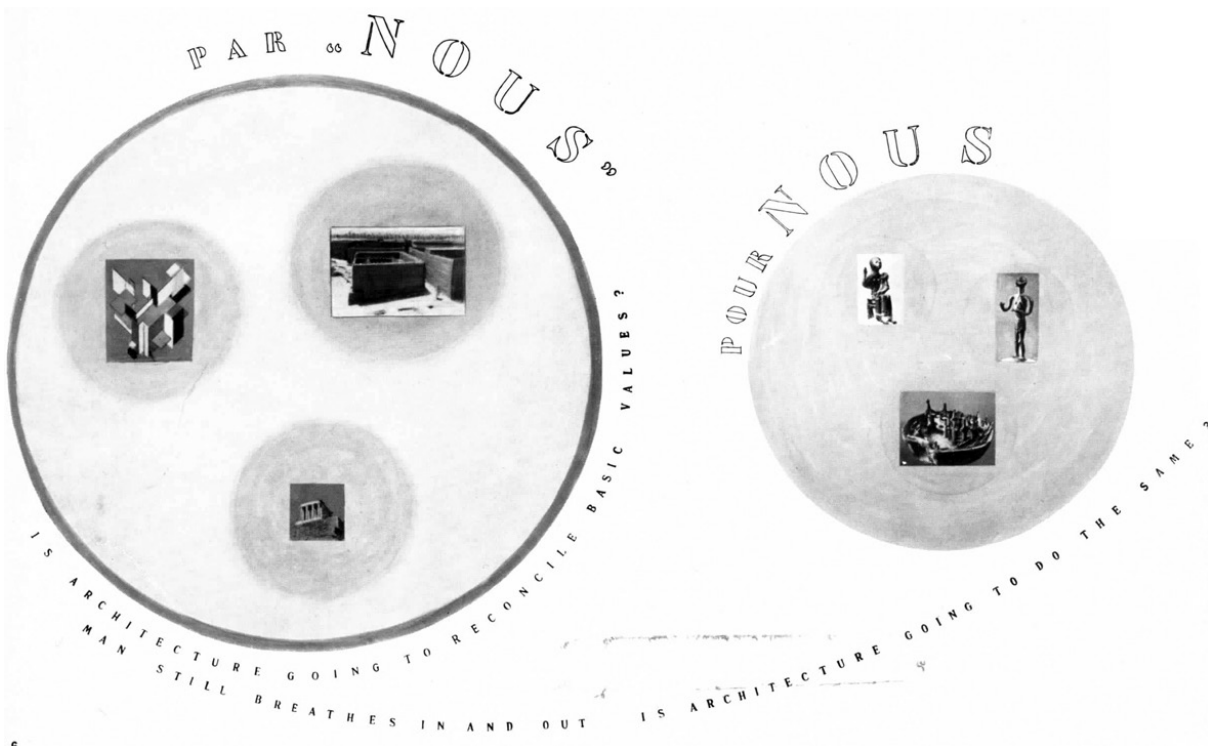


Figura 2-22: *Otterlo circles*⁷. Aldo van Eyck, 1959. Font: (Newman, Bakema 1961:26)

7. Esquema exposat a la comunicació “Is architecture going to reconcile basic values?” A una segona versió de l’esquema hi afegeix les preguntes que s’equiparen amb les de Kolding.

“Is architecture going to reconcile basic values?” “Man still breathes in and out, is architecture going to do the same?” “We can discover ourselves everywhere - in all places and ages - doing the same things in a different way, feeling the same differently, reacting differently to the same”.

Aldo van Eyck, 1959

“How are different places described and understood?” “How can you get some kind of understanding of a place if you do not see in its contexts of interrelations and as a continuing process as opposed to a static form?”⁸ “What is acceptable behavior?” “Who uses the space?”⁹

Jakob Kolding, 2003

Es pot concloure que tant Kolding com Van Eyck comparteixen el fet de qüestionar-se l'espai des de la idea de relació i sobretot des de la dimensió socialitzant que durant molts anys havia marcat a l'arquitectura i urbanisme. Les anteriors preguntes d'ambdós autors –fetes en èpoques i contextos molt distants- responen a aquesta complicitat compartida per a la negació de la mirada única.

La ciutat relacional com a construcció social

L'espai relacional en Kolding ve representat també a partir de textos i assajos teòrics que l'artista introdueix sovint a les seves publicacions i catàlegs. Acostuma a acompanyar la presentació de la seva obra amb articles d'arquitectes, urbanistes i geògrafs que revisen l'espai des de l'òptica de la construcció social, trobant en tots ells la idea d'espai relacional. Alguns exemples en són la publicació *City 2* (Kolding 2004), acompanyada per “Tales of the networked metropolis” de Stephen Graham i Simon Marvis, “An affirmation of urban life: socio-spatial censorship in the late twentieth century city” de Iain Borden o bé “Space, place and gender” de la geògrafa britànica Doreen Massey. També el catàleg de l'exposició-projecte *Posters* (2003) inclou l'assaig de D. Massey “Power-geometries and the politics of space-time”. Per tant la influència de geògrafs, sociòlegs, antropòlegs i urbanistes la deu a les lectures que durant els estudis de sociologia l'acostaven als estudis urbans des de la perspectiva d'espai relacional:

“During my social studies at university it was not specifically urban theory. It was more general sociology and philosophy, but obviously also with huge importance for urban studies (as I later found out). People like Bourdieu, Baudrillard, Foucault, and Derrida were all very important for me in different ways. Later, after studying at university, I got into more specific urban studies like Lefebvre obviously, or people like Rosalyn Deutsche, Doreen Massey, Saskia Sassen, and Mike Davis just to name but a few...” (Kolding 2011, entrevista annex II)

L'objectiu de Kolding a l'incorporar tot aquest fons teòric consisteix en oferir a l'espectador la possibilitat de qüestionar, confrontar i relacionar. No es proposa representar la imatge d'una ciutat ideal sinó que es tracta d'aprendre a percebre-la per precisament posar-la en dubte i millorar-la, admetent que per a ell la discussió és més important que no pas fer propostes concretes o donar respostes fixes: “*I have been interested a lot of basic ideas of planning and the use of space for a long time, but I am not very interested in providing any fixed answers.*” (Kolding, Toftgaard 2007). Per aquest motiu la presència de preguntes i interrogants a la seva obra és constant en pòsters, collages i composicions plàstiques. La definició de ciutat segons l'artista ve associada amb la idea d'estructura i d'espai relacional, de procés obert i d'interrelació entre components i agents que no són només físics sinó socials, econòmics

8. Preguntes extretes de l'entrevista (Nicolas Bourriaud 2003:130)

9. Preguntes extretes dels collages publicats a *Posters*. (Kolding, Centre d'Édition Contemporaine 2003)

i polítics:

“A city does not exist in isolation. The city consists of a whole range of interrelations, but of course all these interrelations that constitute the city are also connected to other cities and non-cities. They are part of the whole range of local, national and international interrelations, which are physical as well as social, economic, and political.” (Kolding, Trummer 2005:79)

La idea d'espai com a estructura de relacions ve associada amb les teories de la geògrafa Doreen Massey quan defineix l'espai com a producte d'interrelacions. Les estructures de Kolding equivalen a xarxes de relacions i vincles socials que Massey defineix com a construcció social. Tant per Massey com per Kolding, segons el tipus de relacions que travessen i conformen un individu (un agent) es genera una percepció o altra del lloc, i aquesta forma de conceptualitzar l'espai en termes de fluxos va més enllà de termes morals o missatges polítics dels quals s'aparta l'obra de l'artista. Segons Massey, l'espai relacional de Kolding equival a un reconeixement de la multiplicitat i creuament de diferències en estat de coexistència., és a dir, l'espai com a producte d'interrelacions:

“Space, then, is the product of the intricacies and complexities, the intertwinings and the non-interlockings, of relations, from the unimaginably cosmic to the intimately tiny. Space, to repeat this again, is the product of interrelations.” (Massey 2003)

En l'obra de Kolding, el reconeixement de la multiplicitat i de la diferència i l'espai com a producte de relacions es manifesta en la posada en escena de diferents agents relacionats gràficament entre ells, qüestionant el paper que juguen a l'espai i convidant a repensar la seva funció. Els espais que acull com a escenari són espais latents, espais que han perdut el caràcter públic o democràtic marcats per apropiacions de tot tipus i formes de control i de poder. Sovint inclou esquemes sociològics (veure en següent imatge), mecanismes per identificar els diferents elements de l'espai i les estructures de pensament relacionals. També incorpora interrogants per reflexionar sobre el paper que juga un bloc d'edificis en relació amb el d'un ciutadà trobant-se ambdós a la mateixa escala. Les línies li serveixen per evidenciar la composició de l'espai com a estructura relacional mutable: “*Space as a process, interrelations and context as opposed to something static and finished.*” (Kolding, Selder 2006:7)



Figura 2-23: *Untitled (?)*. Autor: Jakob Kolding, 2005. Font: Cortesia de Team Gallery

Pràctiques de baix a dalt enfront les formes de control

Kolding també posa la mirada a pràctiques espacials que de forma autogestionada contribuiran a la definició de l'espai per part del propi ciutadà, és a dir, des de tàctiques expressades de 'baix a dalt'. Són diverses les obres on apareixen cites que remetent a les estratègies participatives, per exemple: “*Transformation of public space: planning and participation*”¹⁰ o bé “*More public participation in the initial planning period at the regional and local level*”¹¹, però quins són els referents que pren Kolding en termes de participació?

La reivindicació de Kolding per una ciutat viscuda i participada, apropiada des de baix, dissenyada pels propis ciutadans, queda plasmada en els recursos que utilitza l'artista en l'àmbit del projecte i del disseny urbà dels anys setanta. Recursos que procedeixen en alguns casos de diversos volums de la revista *Architectural Design* dels anys setanta. Per exemple, Kolding assenyala el famós article d'urbanisme progressiu de John Turner “Housing by people”. L'article ha estat enviat per l'artista en resposta a la sol·licitud de referents en relació amb la tesi en qüestió. La imatge de l'esquerra vol posar èmfasi en el treball de documentació i cerca d'imatges i textos per part de l'artista, material contínuament revisat, senyalat i marcat. La imatge de la dreta, és un exemple dels referents que són del seu interès i el reconeixement de la condició participativa en urbanisme com a una bona eina per evitar l'exclusió i segregació espacials. Els dos fotomuntatges *In hand – Out of hand* responen a la idea expressada per Turner sobre la possibilitat de fer planejament “*from the bottom-up or from the top-down*”, deixant així les pràctiques espacials en mans dels instruments de control i poder, o bé retornant tal poder i emancipació als propis ciutadans tal com s'anunciava a *La Invention du Quotidien* (de Certeau, Giard 1996 [1980]).

Espai públic, joc i apropiació

Quan se li ha preguntat com definiria el concepte d'espai públic, l'artista ha negat l'existència de l'espai democràtic tot i que considera que cal mantenir viu l'ideal per transformar i millorar els espais existents que podrien aprofitar-se (tot i que temporalment) a la utopia de l'espai públic assembleari:

“Of course the ideal idea of public space as a place where everyone can meet on an equal footing has never even remotely existed. Still, it's worth remembering as an ideal and it's always great to be somewhere where it gets a little closer to existing. One reason why I have so liked to do different poster projects is that they use this classic way of communicating broadly with others in a public space. This way has become increasingly criminalized and simultaneously commercialized. So if you don't pay for it it is called filth that is destroying the beauty of our cities but if you pay for it it's ok. I think that says a lot about the current state of so-called public space. However to really try and define public space I would probably need to write a couple of books and still that wouldn't really do it. And I think, and hope, that I am at best qualified to discuss it in my work.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

Com a tàctiques i pràctiques d'apropriació subversiva, Kolding reconeix la força i potencial de tota una altra sèrie d'usuaris que fan del carrer un espai viscut: els nens.

10. Frase a *Untitled (transformation of public/skater)* a l'exposició *Jakob Kolding 2002*, Nicolai Wallner Gallery.

11. Frase a *Untitled (more public participation/batman)* a l'exposició *Jakob Kolding 2002*, Nicolai Wallner Gallery.



Figura 2-24: “Housing by people. From the bottom-up or from the top-down?” John Turner. Architectural Design. volum XLV, setembre 1975. Material enviat com a referent per cortesia de l’artista.

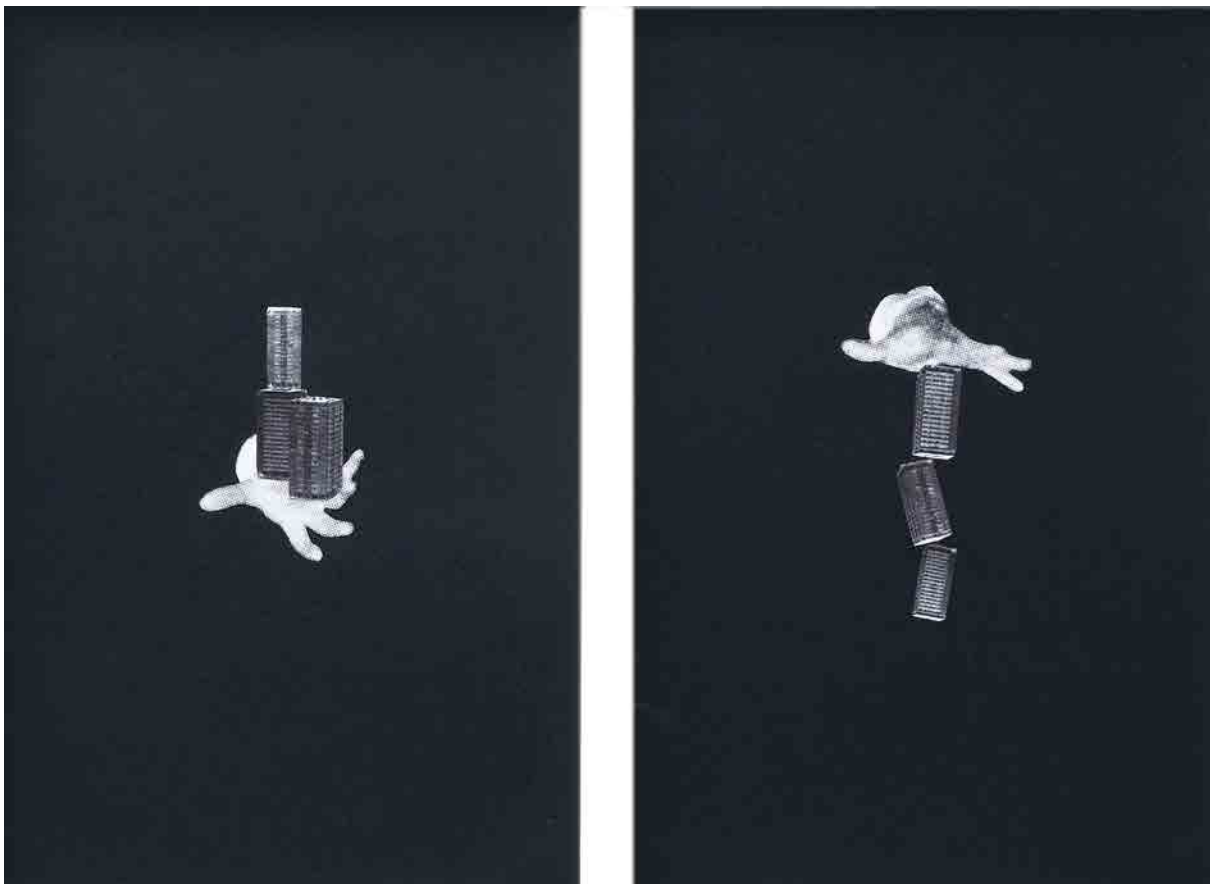


Figura 2-25: *In hand – Out of hand*. Autor: Jakob Kolding, 2011. Font: Cortesia de Galerie Martin Janda

El joc dels nens ha canviat d'espais al llarg de les dècades responent a la transformació de les ciutats i al canvi en formes i estils de vida. Si en Ingrid i Jan Gehl, referents admirats per Kolding, ja trobàvem l'espai infantil com a principal zona de contacte i per tant situació generadora d'estructures relacionals (socioespacials), les formes d'apropiació per part d'infants i joves en Kolding sembla tenir un paper clau en les formes de control de la ciutat.

Els nens que Kolding representa estan realitzant la funció de l'arquitecte, és a dir, decideixen a través del seu joc quotidià les estructures vàlides per una ciutat més inclusiva. Es tracta de joves que qüestionen el disseny urbà (per exemple en l'obra *Our House?*) on si bé Kolding representava a través de la seva mirada la casa on va néixer, anys més tard qüestiona el fet de la casa pròpia a través de la mirada d'un nen (veure imatge inferior) el qual no ha pogut intervenir en la definició del seu entorn. A l'obra *Untitled (San Lorenzo)*, apareix de nou un nen que crea, que dibuixa un *graffity* sobre una malla a l'estil Archigram. Les preguntes "*Piani urbanistici e iniziative locali*" es veuen acompanyades per "*Chi usa lo spazio? Per cosa viene utilizzato?*", preguntes que connecten la seva obra amb la percepció de l'espai urbà que Colin Ward presenta a *The Child in the City* (1977).

Ward, que va treballar en estudis d'arquitectura però que mai va tenir el títol, havia format part del grup *Non-plan* i és autor d'obres com *Anarchy in action* (1973), *Vandalism* (1973) o bé *Tenants Take Over* (1976) entre moltes d'altres. A *The Child in the City* trobem múltiples entrades conceptuals que estructuren els capítols amb frases que s'adiuen perfectament al vocabulari i llenguatge de Kolding: "*At home in the city*", "*Paradise Lost*" o "*Using the city*".

També inclou escenes i fotografies sobre l'apropiació de l'espai urbà per part dels infants, identificant usos imprevisibles del carrer, de les voreres, que li són útils com a experiència pedagògica. Les situacions de contacte apareixen de nou i a través d'elles la sociabilitat generada evita que l'infant creixi de forma aïllada o exclosa.

Els nens de Colin Ward patinen i practiquen *skating* pels carrers de Londres dels anys setanta, o bé sota el pont d'una autopista, també juguen amb les infraestructures i l'esquelet que la mateixa ciutat els ofereix (clavegueres, obres al viari, obres d'habitatges i demolicions), juguen a futbol a les voreres on qualsevol activitat hi té cabuda, dibuixen i juguen amb guix al terra o bé aprofiten l'aigua de fuites d'hidrants per crear basses o improvisar una dutxa. També es banyen als llacs de Hyde Park tot i que la policia els ho prohibeixi constantment.

Si bé els nens representats a la investigació de Ward juguen sempre en companyia i recuperen del carrer la dimensió socialitzant, els nens representats en Kolding observen la ciutat globalitzada perdent aquest grau de socialització i d'interacció, trobant-se normalment sols i més aviat escèptics en relació al seu entorn. Sembla que l'espai de la nova ciutat ha perdut la capacitat lúdica.



Figura 2-26: *Untitled (San Lorenzo)* (2008) [esquerra]. Font: cortesia de Team Gallery. *Untitled (Copenhaguen)* (2007) [dreta]. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner. Autor: Jakob Kolding.



Figura 2-27: Using found objects [esquerra] i A suburban afternoon [dreta]. Autor: Colin Ward. Font: (Ward, Grezen 1978:82,68)

Dispositius per un canvi de mirada: collages, pòsters i maquetes

Els collages, els pòsters i les maquetes són les principals eines d'interlocució metodològica de l'artista. A partir d'aquestes tres vies o formes de treball, Kolding activa aquests tres dispositius que actuaran com a catalitzadors per un canvi de mirada. Aquest canvi de mirada implica treballar a partir d'estructures cognitives que es troben en les tres vies d'expressió escollides per l'artista. La percepció de l'espai ve condicionada per les estructures que conformen l'inconscient cognitiu, és a dir, pautes en la manera de processar que es troben en el llenguatge inconscient i per tant, en les formes de concebre el món que determinen les formes de pensar, fer i actuar. El cas dels pòsters i collages de Kolding, suports on ocasionalment utilitza imatges de Benthams (utilitzades en el psicoanàlisi), implica manifestar de forma directa els seus marcs perceptius i forma d'entendre l'espai. Tot i tractar-se d'un espai abstracte i mental, la seva representació revela la una forma de pensar que, posada en comú amb el públic artístic i ciutadà, convida a transformar la forma de percebre. Per tant, el canvi de marc perceptiu equival a un canvi social, ja que tal com Lakoff indica, "*pensar de modo diferente requiere hablar de modo diferente*" i en conseqüència actuar d'una altra manera:

“Los marcos son estructuras mentales que conforman nuestro modo de ver el mundo. Como consecuencia de ello, conforman las metas que nos proponemos, los planes que hacemos, nuestra manera de actuar y aquello que cuenta como el resultado bueno o malo de nuestras acciones”. (Lakoff, Mora 2007:4)

Els collages, pòsters i maquetes de Kolding equivalen a marcs perceptius que juguen amb l'ambigüïtat i la incertesa. Tals factors contribueixen a entendre les realitats des de la complexitat i promouen utilitzar la imaginació i creació com a mitjà de transformació social i política:

“In more recent work there's been a shift in focus towards considering how these ideas of mental space and abstract space can be used to rethink the physical and the political world. This is why I moved away from my more social studies-influenced approach, another space that offers something unclear, trying to enter a space where you are not sure about what exactly is going on. And this uncertainty and this ambiguity becomes a very important tool for looking at the world and in my process of working.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

Collages, pòsters i maquetes emfatitzen el potencial imaginatiu com a via creativa per la construcció d'un urbanisme socialitzant: utilitzant el collage per incloure una visió relacional en la superposició d'aspectes, el pòster-qüestionari com a eina participativa i les maquetes com a posada en escena del collage tridimensional, com a joc arquitectònic per una ciutat més pública.

El collage com a ciutat relacional

Els collages de Kolding són estructures cognitives capaces de potenciar canvis en la mirada de l'espectador pel sol fet de plasmar de forma conjunta tota la superposició d'aspectes en relació amb l'apropiació de l'espai urbà i els efectes que el planejament produeix sobre les persones. En els seus pòsters sempre hi és present l'empremta de la cultura de masses: futbol, estudis socials, personatges de còmic, personatges de cinema de ciència ficció, la pràctica del *skateboarding*, els vídeo-jocs. Hi són presents també els referents sobre els constructivistes russos i l'escola Bauhaus, remetent així a la història del collage polític que passa per Rodchenko, El Lissitzky, o bé la Internacional Situacionista:

“A lot of the works themselves include references to art, for instance, to the history of political collage obviously (e.g. Rodchenko, El Lissitzky, John Heartfield, Hannah Höch, the psycho-geographic maps of Debord and Jorn, Martha Rosler). [...] Architecture and urban planning, football, social studies, Gotham City (Batman), politics, the Death Star (Star Wars), economy, skateboarding, art, video games, music etc. etc., psycho-geographic feedback are just a few of the things that you might consider as part of a geographic milieu.” (Nicolas Bourriaud 2003:131)

El collage esdevé un dipòsit d'idees, una estructura generadora de pensament que es tradueix en la visió de ciutat com a superposició de capes interconnectades i de diferents parts relacionades. Li és útil per emfatitzar la idea de ciutat com a collage, com a estructura espacial interrelacionada. Tal com hem pogut comprovar, Kolding recorre de forma constant a publicacions i material bibliogràfic com a font d'inspiració i font productora de recursos, cites i imatges a extreure i reutilitzar. L'artista fotocopia, escaneja, retalla, subratlla i pren en préstec les imatges que més l'estimulen per compondre els collages, imatges que revelen una relació retòrica conscient amb els contradiscursos arquitectònics. L'artista admet que el collage és una forma de descontextualitzar els seus interessos, un *détournement* –en termes situacionistes- per crear altres punts de vista i generar noves idees:

“If you see my earlier work you will also see that the relationship to my social studies approach is much closer than it is in some later works. I used a lot of these questions that I could find in urban studies texts (like questionnaires and so on). Those influences were more obvious at the beginning. However it was always important to me to contrast these very official-sounding “quotes” and the images I produced. For instance using “power and spatial relationships” –as a quote from a headline- and then have someone literally moving a house around, someone pushing it or skating on it... having Batman saying the quote, thus using the images to re-contextualize the discussion and thereby hopefully creating new viewpoints and ideas.” (Kolding 2011, entrevista annex II)

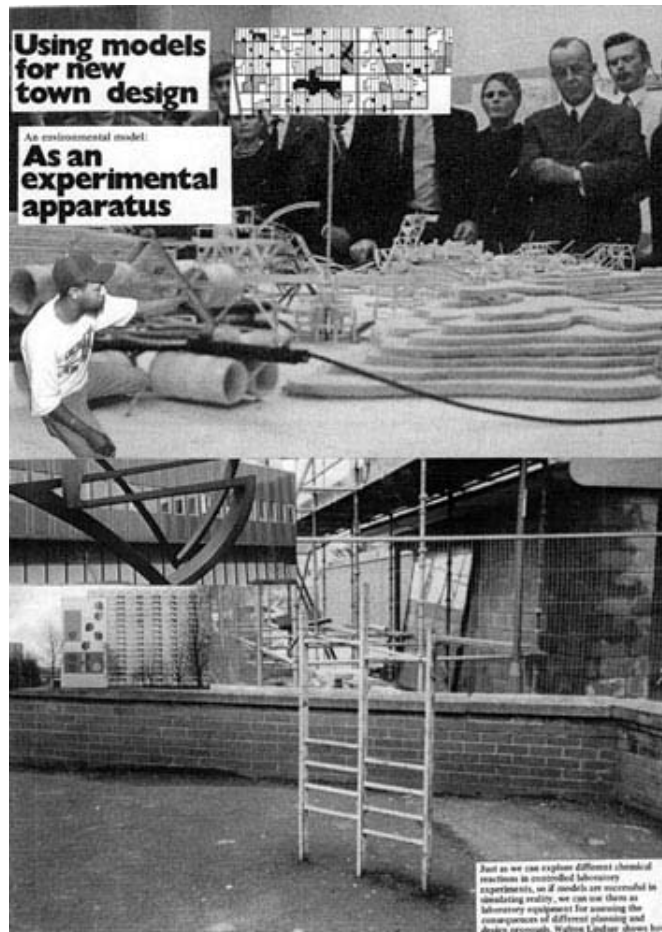


Figura 2-28: Exemple de poster-collage. *Untitled*. Autor: Jakob Kolding, 2002. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner.

El pòster crític: qüestionar, participar i repensar

El pòster es defineix en Kolding com a element dinàmic i d'intercanvi. Consisteixen la majoria d'ells (sobretot en la seva fase inicial i més urbana) en collages en blanc i negre a base d'imatges i text. Impresos en offset, són un producte indefinit entre l'obra d'art i un mitjà popular d'expressió, efímer, volàtil i accessible a qualsevol públic. Distribuïts de forma gratuïta i anònima a les sales on exposa, juguen el paper d'estar dins i fora de la institució trobant-se tant en parets i murs del carrer, en espais públics, o bé en espais domèstics privats pertanyents a aquells espectadors que han decidit prendre'n un i emportar-se'l a casa:

“I work a lot with collage and with pòsters, pòsters that are fly-posted in the streets and also handed out for free (Felix Gonzalez-Torres style). I like to work with the pòsters in the streets and combine this with other slightly different types of work in institutional art spaces. [...] I like this very direct form in the street and obviously the different form of distribution. [...] I like the fact that the pòsters are not necessarily recognized as art and the pòsters never have my name or the name of an art institution on them.” (Kolding, Trummer 2005:83)

Tal com indica l'artista, són també una acció directa a l'hora d'interrogar i convidar a repensar al ciutadà sobre els usos i els condicionants de la seva ciutat:

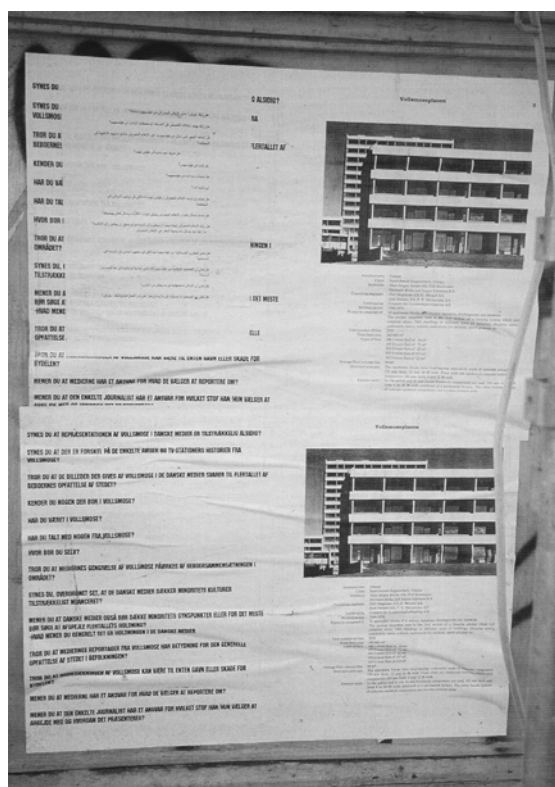
“They are also very direct in the way they relate to their surroundings, questioning planning and the use of city space. But I think those same questions would come out as rather banal and rather strained in a face. If people, while drinking coffee and eating cake, are confronted with questions like, ‘Who uses the space?’, ‘What is it used for?’ and so on, it would seem ridiculous rather than relevant.” (Kolding, Toftgaard 2007)

Les ciutats amb les que es fixa i localitza per intervenir amb els pòsters-qüestionaris vénen marcades en part per la deshumanització que han provocat molts projectes de planejament utòpic i social-demòcrata. Tal com ocorre en el projecte *Posters*, Kolding explora -a través de les preguntes que escull- els motius sobre el perquè el 72% dels danesos manifesten que desitjarien viure en una casa en jardí quan la majoria viu en un edifici de formigó. També es pregunta quins elements contribueixen a tenir tant mala impressió dels polígons d'habitatge social. Escull ciutats daneses on el planejament urbà ha generat exclusió com ara Bornholm, Aakirkeby o Vollsmose, però també es fixa en Dresden a Alemanya o bé Detroit, Ann Arbor, Chicago i Los Angeles als Estats Units.

Kolding reproduïx llistes de preguntes procedents d'informes sociològics que examinen la percepció dels habitants en condició suburbial, projectes de baixa densitat o bé blocs d'habitatge social. Aquests qüestionaris els exposa en espais on seran confrontats amb un públic artístic (cas sala d'exposicions), però també en espais estratègics de la via pública (entorns propers a una facultat d'arquitectura). Es tracta de qüestionaris o pòsters crítics que conviden a repensar la relació entre les necessitats privades o personals i les oportunitats que l'espai públic ofereix per a satisfer-les, ja sigui de forma individual o col·lectiva.

El projecte per a Vollsmose és un exemple molt clar del tipus de teixit social i urbanístic que crida l'atenció a Kolding. Vollsmose és una població d'uns 10.000 habitants arribats de diferents parts del món, repartits en uns 3500 habitatges. A Dinamarca es considera ja habitual que la premsa descrigui el paisatge multicultural d'aquesta ciutat dormitori des del punt de vista de conflictes d'integració que s'hi donen, ja que a part del residencial, no presenta cap altre ús que afavoreixi la barreja i integració.

A l'hora d'intervenir a Vollmose, Kolding fa recerca d'imatges sobre àrees en conflicte i utilitza les llengües pròpies del barri (danès, àrab, anglès i francès). S'endinsa en desxifrar i fer reflexionar sobre la impressió que es té de la ciutat des de diferents col·lectius, i qüestiona al possible interlocutor (espectador artístic o bé usuari de l'espai públic dependent de la situació del pòster) sobre l'experiència que es té de la ciutat. Li interessa qui la freqüenta, a qui se'n coneix, amb qui es té contacte. També llança preguntes sobre l'opinió que es té sobre els mitjans de comunicació i sobre la capacitat influent que poden tenir a l'hora de condicionar l'imaginari urbà.



Location town Odense
 Client Samvirkende byggeselskab, Odense
 Architects Hans Jørgen Jensen A/S, Oluf Rasmussen
 Hermann Ricka and Jørgen Stermose K/S
 Consulting engineers Oluf Jørgensen A/S, G. Mengel A/S,
 Axel Nielsen A/S, P. E. Malmstrøm A/S
 Landscaping Gruppen for Landskabsplanlægning A/S
 Building period 1966-1974
 Project is composed of 24 apartment blocks of 4 storeys, laundries, kindergartens and nurseries.
 The project described here is the first section of a housing scheme which will comprise about 5000 dwellings in different types of buildings, shopping centre, community centre, schools, institutions for children, sports grounds etc.

Total number of flats 2959
 Total floor area 260 000 m²
 Types of flats
 486 1-room flats of 50 m²
 345 2-room flats of 71 m²
 952 3-room flats of 85 m²
 933 4-room flats of 107 m²
 243 5-room flats of 120 m²
 Average floor area per flat 88 m²

Structural principle The apartment blocks have load-bearing cross-walls made of concrete components 150 mm thick, 12 and 24 M wide. Floor slabs are reinforced concrete hollow-core components 180 mm thick, 6 and 12 M wide
 In the gables and in one facade brickwork components are used, 350 mm thick and from 9 to 24 M wide, produced at a permanent factory. The other facade consists of concrete sandwich components and wooden window units

Exterior walls

Figura 2-29: Vollmose Poster Project. Autor: Jakob Kolding. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner.

Respecte el rebuig d'una imatge de ciutat definitiva i sobre la recerca d'un mètode per entendre la ciutat que es transforma i saber reconèixer els factors que contribueixen a la construcció del seu imaginari, l'urbanista nord-americà Kevin Lynch també va investigar el 1960 formes d'anàlisi que li permetien treballar amb l'aspecte visual de la ciutat i les formes de percepció dels ciutadans. Aquesta afinitat conceptual acosta els dispositius de Kolding a la metodologia innovadora dels anys seixanta per part dels urbanistes ambientalistas que s'oposaven al Moviment Modern, principalment als Estats Units. Arquitectes com Christopher Alexander o bé Kevin Lynch investigaven la sensació de qualitat i benestar a l'espai urbà a partir de la construcció de la imatge mental que les persones anem construint de forma natural com a sistema i estructura no lineal. Preguntes fetes per Lynch com *Quina és la ciutat que crea la nostra ment? Quines conseqüències pot tenir el factor perceptiu respecte un planejament urbà? Quines són les vies per acostar la ciutat percebuda a la ciutat projectada sobre el plànol?* són sens dubte pròximes i compartides pel llenguatge de Kolding que consisteix en entendre l'espai com a sistema i construcció de relacions on a part de les polítiques espacials i econòmiques intervien també les associacions perceptives, la memòria i l'experiència i interacció amb el lloc. La construcció de significats d'un lloc (o d'una comunitat com la de Vollmose) no podia anar desvinculada d'aquesta interrelació entre imatges i experiències:

“At every instant, there is more than the eye can see, more than the ear can hear, a setting or a view waiting to be explored. Nothing is experienced by itself, but always in relation to its surroundings, the sequences of events leading up to it, the memory of past experiences. [...] Every citizen has had long associations with some part of his city, and his image is soaked in memories and meanings.” (Lynch 1960:01)

Lynch, a *The Image of the City* (1960) va presentar els estereotips que construïen la imatge de la ciutat. La seva investigació tractava de definir quines imatges recurrents contribuïen a l’imaginari urbà col·lectiu i inconscient. Es basava en el concepte d’imaginabilitat (*imageability, legibility, visibility*), definit com a “*that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer*” (Lynch 1960:09), és a dir, com a capacitat del què és reconeixible i genera una imatge que queda arxivada a la ment humana. Així Lynch reivindica el paper i poder actiu del ciutadà a l’hora de definir el seu entorn, fent de la responsabilitat sobre la imatge urbana un acte compartit amb l’espectador:

“The observer himself should play an active role in perceiving the world and have a creative part in developing his image. He should have the power to change that image to fit changing needs.” (Lynch 1960)

Lynch utilitzava entrevistes i enquestes per identificar quines són les claus sensorials per l’orientació i la interpretació de la informació que l’espai urbà transmet al vianant a través de categories perceptives (camins, límits, barris, nodes i fites). Aquesta interrogació de l’espai a través del ciutadà feien de la ciutat un espai llegible, identificable i a millorar per contribuir a la dimensió socialitzant que Gehl també reclamava amb les situacions de contacte l’any 1971. El qüestionari que Lynch realitzava als residents implicava quatre passos: Se’ls demanava fer un esbós del plànol de la seva ciutat (mapa mental); una descripció detallada dels recorreguts habituals que feien per la ciutat; una enumeració de les parts o elements del paisatge urbà que més emoció els despertaven; i per últim una conversa enregistrada on se’ls preguntava diverses qüestions per entrar més en detall sobre el material que havien produït. A continuació es mostra el qüestionari tipus complet que utilitzava Lynch, en aquest cas per a la ciutat de Boston:

1. What first comes to your mind, what symbolizes the word "Boston" for you? How would you broadly describe Boston in a physical sense?
2. We would like you to make a quick map of central Boston, inward or downtown from Massachusetts Avenue. Make it just as if you were making a rapid description of the city to a stranger, covering all the main features. We don't expect an accurate drawing—just a rough sketch. [Interviewer is to take notes on the sequence in which the map is drawn.]
- 3a. Please give me complete and explicit directions for the trip that you normally take going from home to where you work. Picture yourself actually making the trip, and describe the sequence of things you would see, hear, or smell along the way, including the pathmarkers that have become important to you, and the clues that a stranger would need to make the same decisions that you have to make. We are interested in the physical pictures of things. It's not important if you can't remember the names of streets and places. [During recital of trip, interviewer is to probe, where needed, for more detailed descriptions.]
- b. Do you have any particular emotional feelings about various parts of your trip? How long would it take you? Are there parts of the trip where you feel uncertain of your location? [Question 3 is then to be repeated for one or more trips which are standardized for all interviewees, i.e., "go on foot from Massachusetts General Hospital to South Station," or "go by car from Faneuil Hall to Symphony Hall."]
4. Now, we would like to know what elements of central Boston you think are most distinctive. They may be large or small, but tell us those that for you are the easiest to identify and remember. [For each of two or three of the elements listed in response to 4, the interviewer goes on to ask question 5:]
- 5a. Would you describe _____ to me? If you were taken there blindfolded, when the blindfold was taken off what clues would you use to positively identify where you were?
- b. Are there any particular emotional feelings that you have with regard to _____?
- c. Would you show me on your map where _____ is? (and, if appropriate:) Where are the boundaries of it?
6. Would you show me on your map the direction of north?
7. The interview is over now, but it would help if we could just have a few minutes of free discussion. (Remainder of questions are inserted informally:)
- a. What do you think we were trying to find out?
- b. What importance is orientation and the recognition of city elements to people?
- c. Do you feel any pleasure from knowing where you are or where you are going? Or displeasure in the reverse?
- d. Do you find Boston an easy city to find your way in, or to identify its parts?
- e. What cities of your acquaintance have good orientation? Why?

Figura 2-30: *The Image of the City* (Lynch 1960:141,142). Marcades les preguntes relacionades amb la percepció, límits i emocions sobre la ciutat.

És possible comparar algunes preguntes de Kolding amb preguntes de Lynch (sobre Vollmose i Boston respectivament) per demostrar que existeix un fil comú en la recerca sobre la imatge de la ciutat socialitzant, ambdós posant l'atenció en la definició d'espai en l'inconscient. Tot i així, la diferència entre ambdós és clau. Mentre que les enquestes de Lynch tenen un objectiu analític i de recerca per fer emergir l'imaginari del ciutadà, les enquestes de Kolding estan enfocades a una revisió crítica de la imatge dominant, a provocar un canvi de mirada sobre l'espai, pas previ i necessari per reclamar una ciutat més inclusiva:

Do you find the **representations** of Vollmose in the Danish media **sufficiently diverse**?

Do you believe there are differences between specific newspapers, or tv stations, reports from Vollmose? Do you think **the image of** Vollmose **presented by** the Danish media offers the same impression as that held by the majority of its residents?

Do you know anyone who lives in Vollmose? Have you been to Vollmose? Have you **spoken with someone** from Vollmose? Where do you live? Do you think **the media image** of Vollmose is influenced by the composition of its residents? Do you believe that the Danish media should also incorporate **minority points of view** or primarily try to reflect the **opinions of the majority**?

Do you think that the media reports about Vollmose have an **influence on the public opinion of the area**? Do you think the media reports about Vollmose can have either a **positive or negative effect on the area**? Do you think the media has a **responsibility** for the subjects it chooses to report?

Jakob Kolding (extracte de qüestionari per Vollmose project). *Posters* (2003)

What first comes to **your mind**, what **symbolizes** the word "Boston" for you?

To make a quick map. Make it just as if you were making a rapid description of **the city to a stranger**, cover in all the **main features**. We are interested in the **physical picture** of things.

Do you have **any particular emotional feeling** about various parts of your trip? How long would it take you? Where are the boundaries of it? What do you think we are trying to find out?

What **importance is orientation** and the **recognition** of city elements to people? Do you **feel any pleasure** from knowing where you are or where you are going? Or **displeasure** on the reverse? Do you find Boston an **easy city to find your way in**, or to **identify its parts**?

Kevin Lynch (extracte de qüestionari per Boston). *The Image of the City* (1960)

Les dues imatges que continuen mostren les preguntes que Kolding utilitza per als qüestionaris crítics associats amb l'obra *Untitled (Class Structure)* en les seves dues variacions pel projecte expositiu *Posters*. Cada obra comprèn 2 pòsters amb el mateix qüestionari però imatges diverses per referir-se a aplicar preguntes similars en contextos diversos. Destaca el paper que pren el qüestionari com a dispositius catalitzadors a incorporar en els processos de disseny urbà i projectes residencials amb l'objectiu de potenciar la veu i l'opinió de l'habitant i tenir en compte la percepció de la seva ciutat a l'hora de fer projecte.

Maquetes: les ciutats imaginàries

Altres dispositius que responen a la visió de la ciutat relacional de Kolding, a part dels pòsters principalment, són les maquetes. Aquests escenaris es deuen a la influència que l'urbanisme unitari de Constant (fase final del situacionisme) té en l'artista. Concebudes com si es tractés d'un teatre, les ciutats imaginàries de Kolding es construeixen en forma de maquetes o collage en tres dimensions. Tal com succeïa en l'urbanisme unitari, el joc i les interrelacions són elements clau en ambdues ciutats imaginàries i utòpiques:

“The cut outs include references to all kinds of use and planning of space like the collages, but in this case probably with slightly more focus on direct references to different experimental architectural models never realized or to Constant and so.” (Kolding, Selder 2006:7)

Entre el projecte arquitectònic i l'escultura minimalista Kolding explora les relacions i tensions espacials entre cada agent i element que componen l'espai de la maqueta. Cada entitat pren vida pròpia a l'entrar en relació amb el seu agent homòleg. El joc i l'ambigüitat apareixen de nou en el volum per donar pas a l'espai mental i a la imatge subjectiva que cada habitant es crea del seu lloc:

“It's like building a world: each element is not a work, the whole thing is one world, the shadows are a very important part of it, you have something that you can sometimes recognize but otherwise sometimes you can't. [...] it has this kind of theater-stage reference”. (Kolding 2011, entrevista annex II)

Kolding fa notar el paper representatiu que han tingut les maquetes com a dispositius de recolzament de missatges polítics, com a elements que per tradició han donat solidesa i credibilitat als discursos sobre les polítiques de l'espai. S'ha preguntat a l'artista sobre els motius pels quals utilitza les maquetes i se l'interroga sobre si l'interessa empatitzar amb la funció de l'arquitecte. L'artista respon que malgrat tots els vincles conceptuals i metodològics (en el cas de les maquetes) no li interessa arribar a construir a escala real ni tant sols la condició de permanència del resultat:

“People often ask me if I ever studied architecture but although I obviously find it very interesting, I would never want to be an architect myself because I rather like doing works that are more about discussion. [...] I actually prefer doing things which are more about the discussion and the thinking than the actual intervention in urban space. A lot of my works intervene but in another way which is not as physical and importantly not meant to stay.” (Kolding 2011, entrevista annex II)



CLASS STRUCTURE

1. Who took the initiative for the construction of the precinct?
2. In what form was the project proposed? (Commissioning board, restrictions?)
3. Were there any prototypes for the precinct?
How closely does the completed precinct resemble the prototype?
4. What types of tenants did one have in mind when designing the precinct? (Types of family, income-brackets, home based women or women working away from home, the handicapped).
5. What functions should the residence encompass?
6. What functions should the precinct encompass?
7. How were these functions prioritised? (What was most important?)
8. How much did these thoughts affect the original planning?
9. Where are children supposed to play?
Inside?
Outside?
Are there specific arrangements for young people?
10. Where should adults 'play' - pursue their free-time interests?
11. Where are adults supposed to meet one another?
12. Which need was given most emphasis in the precinct's development -the need for isolation or the need for contact?
13. Has an attempt been made to separate motorised and non-motorised traffic through planning?
14. Has there been any other attempts by any other means to either promote or discourage certain patterns of behaviour among residents? (Which, how?)
15. Were the original plans implemented or did any modifications occur?
From the housing association
(which - why - when)
From the council
(which - why - when)
From the government
(which - why - when)
16. To what extent, therefore, were some of the fundamental ideas behind the precinct unable to be realised?
17. How does the precinct now function?
18. Are there any particular problems that should be highlighted within an eventual study of the precinct?
19. To what extent has an attempt been made to make the precinct aesthetically pleasing?
20. How successful has this been?
21. To what extent do the residents think that these aesthetic touches have proved successful?

Figura 2-31: Exemple d'enquesta per *Untitled (Class Structure)*. Autor: Jakob Kolding, 2000. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner.



CLASS STRUCTURE

1. Is the size of the precinct based on social considerations?
2. Is the size of the block/neighbourhood/housing estate based on social considerations?
3. Is the size based on other considerations e.g. transport and service infrastructure?
4. Is the precinct divided into easily identifiable blocks?
5. Are there variations in the design of the blocks?
6. Are there different types of residences in the precinct?
7. Do residences of four rooms or more make up at least half of the precinct's homes?
8. Are there different sizes of residences and, with that, the possibility of changing residences?
9. Are there different types of residences to suit different types of household?
10. Do areas of greenery join onto the individual housing estates?
11. Do plant beds contribute to the identification of traffic routes, housing estates etc.?
12. Are there possibilities for extensions within the circumscribed dimensions of the precinct?
13. Are there recreational facilities for outside use, play or sport?
14. Are there facilities such as a crèche or playgroup?
15. Are there services such as a laundrette or shops?
16. Are there cultural facilities such as a library?
17. Are there other shared facilities for activities that usually take place in the home?
18. Is there a reasonable distance between the residences and the communal facilities?
19. Are the facilities situated in relation to the precinct?
20. Are the facilities situated in relation to the housing estate?
21. Are the facilities adaptable?
22. Are there traffic-free zones for pedestrians?
23. Do pedestrians have priority over the different types of traffic?
24. Do footpaths offer the shortest routes without having to cross trafficked roads?
25. Can residents decide their own level of participation/isolation?
26. Can a recreation room or kitchen be used as a meeting point for socialising with neighbours?
27. Do residents have the right to alter the building's façade and surrounding areas?
28. Does the layout of the buildings avoid noise pollution between residences?
29. As far as practicable, do the buildings' layout avoid noise pollution within residences?
30. Is there space for children to play?
31. Is there enough space for two people to work in the kitchen at the same time?
32. Can residence's layout be adapted in different ways?
33. Is it possible to alter the layout?

Figura 2-32: Exemple d'enquesta per *Untitled (Class Structure)*. Autor: Jakob Kolding, 2000. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner.



Figura 2-33: *Local authorities* (2011). Jacob Kolding. Font: cortesia de Galleri Nicolai Wallner.

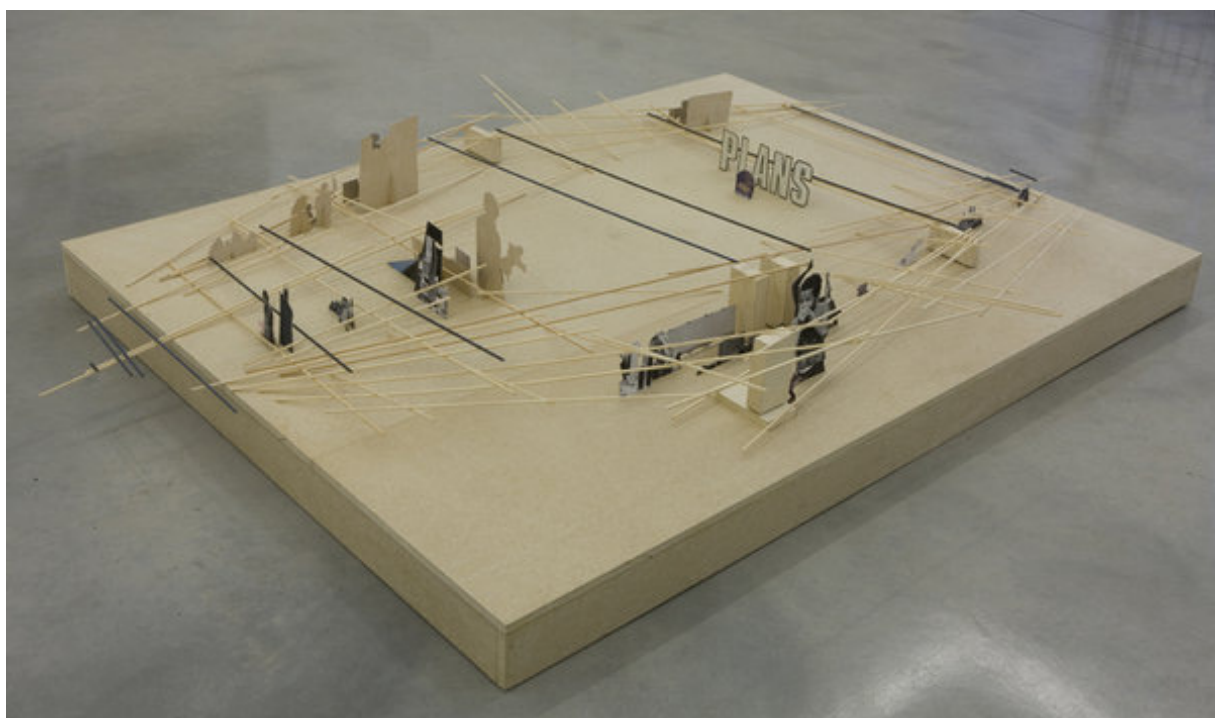


Figura 2-34: *Plans* (2009). Jacob Kolding. Font: cortesia de Team Gallery.

Vers un urbanisme socialitzant

El valor de la mirada de Kolding al passat pot servir per repensar l'estat actual de moltes ciutats on l'espai urbà tendeix a incrementar la despersonalització, l'exclusió, la falta de sociabilitat i de diversitat d'usos, per poder generar altres models d'espais urbans socialment més rics. Tals línies contradiscursives amb qui és homòleg no són habitualment vigents als programes pedagògics de la carrera arquitectònica. La reivindicació de la dimensió socialitzant està arribant de retruc a l'arquitectura per vies artístiques i culturals, no pas per iniciativa per la qual aposti la mateixa disciplina, tal com passa en aspectes més tecnològics on sí que és més capdavantera. Això implica reflexionar sobre els límits entre la pràctica artística i l'arquitectura, tenint en compte el perill taxatiu d'associar valors universals com a èxits aconseguits per part de disciplines específiques. Cal reconèixer les diferències i punts en comú entre ambdues disciplines i sobretot recuperar dins el programa didàctic arquitectònic autors i línies discursives que van quedar invisibilitzades pel poder econòmic i que van quedar a l'ombra d'un urbanisme hegemònic que imperava per sobre dels valors socioambientals que no responien a una arquitectura neoliberal o bé capitalista. Retornar el poder a l'usuari i entendre l'espai des de la sociabilitat i el sistema de relacions sense posar l'individu al centre perceptiu sinó situar-lo com un element més entre els múltiples condicionants que conformen la complexitat del significat del lloc és un dels missatges més útils que transmet, voluntària o involuntàriament, l'obra de Kolding.

Possibilitar ciutats més orgàniques on l'espai urbà permeti i doni cabuda a formes d'autoexpressió, on es pugui acomplir tot allò no predictable és sens dubte un element fonamental en la visió de ciutat d'aquest artista. Donar cabuda a la imaginació i al desenvolupament de ser ciutadans creatius com a forma de desalienació també n'és un altre. Admetre que la imaginació espacial pot estar en desacord amb un entorn construït i que l'acció i la vida urbana pot superar els objectius o la ficció d'un projecte utòpic, serveix a través de l'obra de Kolding per confrontar els efectes d'un projecte urbanístic amb la llibertat de l'individu i les seves formes de vida.

Preguntar-se com es definiria un urbanisme en clau de Kolding significa plantejar i posar sobre la taula, per una banda, els efectes que les decisions sobre l'espai tenen sobre els usuaris i reforçar des de l'àmbit acadèmic la identificació dels condicionants que contribueixen a tenir una percepció o altra d'un espai per tal d'evitar situacions d'exclusió i segregació espacial. Les enquestes i qüestionaris a través de pòsters són un exemple per retornar el paper actiu i de control de l'espai al ciutadà, posant aquest en situació de repensar el seu entorn i fent de les dinàmiques participatives un element de pes des de l'inici del procés cocreatiu del planejament. D'altra banda, el reflex de la vida social contemporània (que expressament representa des de l'aïllament i la individualitat) i la dimensió socialitzant que reclama tot revisant la història contradiscursiva de l'urbanisme (TeamX, Colin Ward, Jan Gehl), condueix a pensar la ciutat utòpica de Kolding formulada a partir de les eines que l'urbanisme crític va posar de manifest.

L'urbanisme de Kolding vindria a ser possible a través d'una ciutat que en clau morfotipològic apostés per l'escala petita i posés l'atenció al disseny dels espais urbans i les situacions de contacte com ara places, cantonades, carrers per vianants, façanes properes, usos en plantes baixa, diversitat d'activitats, augment del nombre de portes i accessos als habitatges per fomentar les situacions de copresència. En la línia de Jane Jacobs, es tractaria de retornar la sensació de confiança al carrer i contacte a les

voreres, augmentant també les condicions de visibilitat i utilitzant generadors de diversitat, concentració d'activitats i superposició i barreja d'usos. Cal esmentar en aquest punt que la vida social dels espais latents que l'artista representa concorda l'urbanisme basat en els elements generadors de diversitat anunciats per Jane Jacobs però també, i sobretot, amb els requisits per projectar formulats per Jan Gehl que passen per prendre decisions projectuals com agrupar en comptes de dispersar, integrar en comptes de segregar, atraure en comptes de repelar i crear llocs on caminar o senzillament estar.

L'urbanista que hi hauria implícit en Kolding, estaria doncs anunciant una ciutat ideal? Se li ha preguntat a l'artista sobre el paper que juga la utopia en la seva obra. La ciutat utòpica de Kolding, la ciutat socialitzant, no consisteix en el fet de la ciutat perfecte sinó de repensar l'actual per tal de ser creatius i construir-ne una altra millorada: "*utopia is not the perfect city but the act of imagining a better city*" (Jameson 2005). Posant èmfasi en el no identificar-se en la imatge de cap ciutat perfecte, l'artista alerta del perill de caure en la imatge utòpica (imatge fixe) tal com ha succeït de forma repetida durant la història.

"Any claim to have found the perfect solution is of course intensely problematic as world history has shown over and over and must always be questioned. But it should not stop you from trying to imagine a better place." (Kolding 2011, entrevista annex II)

Towards a socializing urban planning

The value of Kolding's perspective of the past can be used to rethink the current state of many cities where urban space tends to increase depersonalisation, exclusion, a lack of sociability and of diversity of uses, in order to generate other socially richer models of urban spaces. Such counter-discursive lines with which it is homologous are not generally applicable to pedagogical programmes in architecture degree courses. The need for the socializing dimension comes indirectly to architecture by artistic and culture routes, not by the initiative of the discipline itself, as happens in more technological aspects where it most leads the way. This means thinking about the boundaries between artistic practice and architecture, taking into account the specific risk of associating universal values as achievements made by specific disciplines. The differences and common ground between the two disciplines must be recognised and, above all, authors and lines of discourse recovered within the architectural educational programme that were rendered invisible by economic power and that remained in the shadow of a dominant hegemonic urbanism which prevailed over the social and environmental values that did not respond to either a neoliberal or capitalist architecture. Returning power to the user and understanding the space from the point of view of sociability and the system of relationships without putting the individual at the centre of perception, but rather placing him or her as one more element among the many factors that make up the complexity of the place's meaning, is one of the most useful messages that Kolding's work conveys, voluntarily or involuntarily.

Enabling more organic cities where the urban space allows and embraces forms of self-expression, where anything unpredictable can be accomplished, is undoubtedly a key element in this artist's vision of the city. Accommodating the imagination and the development of creative citizens as a form of removing the sense of alienation is another. Admitting that spatial imagination can be in disaccord with a built environment and that action and urban life can exceed the objectives or fiction of a utopian project serve through Kolding's work to confront the effects of urban planning with the freedom of the individual and his or her lifestyle.

Asking how urbanism would be defined in Kolding's terms means putting on the table, on one hand, the effects that decisions about space have on users and reinforcing from the academic sphere the identification of factors that contribute to one perception or another of a space in order to avoid situations of exclusion and spatial segregation. Surveys and questionnaires through posters are one example to return the active role and control of the space to the public, putting these citizens in a position to rethink their environment and making participatory dynamics into an element of weight from the start of the co-creative planning process. Moreover, the reflection of contemporary social life (which it specifically represents from the point of view of isolation and individuality) and the socializing dimension that it demands, reviewing the counter-discursive history of urbanism (TeamX, Colin Ward, Jan Gehl), leads one to think about Kolding's utopian city made up of tools manifested by critical urbanism.

Kolding's urbanism would be possible through a city that has a morphotypological commitment to the smaller scale and places attention on the design of urban spaces and sites of contact like squares, street corners, pedestrian streets, shop fronts, uses on ground floors, a range of activities, an increase in the number of doors and access to homes to promote situations of co-presence. Following the arguments

of Jane Jacobs, it is about returning a feeling of trust to the street and contact on the sidewalks, as well as increasing the visibility conditions and using generators of diversity, a concentration of activities and the overlapping and mixing of uses. It should be mentioned at this point that the social life of the latent spaces that the artist represents are consistent with urbanism based on the elements that generate diversity as announced by Jane Jacobs but also, and above all, with the planning requirements formulated by Jan Gehl including how to make planning decisions such as grouping together rather than dispersing, integrating rather than segregating, attracting rather than repelling and creating places to walk or just be.

Would the implicit planner within Kolding therefore be advertising an ideal city? The artist was asked about the role played by utopia in his work. Kolding's utopian city, the socializing city, does not consist of the fact that it is the perfect city but rather of rethinking the current one in order to be creative and build another improved version: "utopia is not the perfect city but the act of imagining a better city" (Jameson 2005). Placing emphasis on not being identified in the image of any perfect city, the artist warns of the danger of falling into the utopian image (fixed image) as has happened repeatedly throughout history.

"Any claim to have found the perfect solution is of course intensely problematic as world history has shown over and over and must always be questioned. But it should not stop you from trying to imagine a better place." (Kolding 2011, interview appendix II)

3

Marjetica Potrč

estratègies d'apropiació cap a un urbanisme d'arrelament

El propòsit d'aquest capítol és identificar el tipus d'urbanisme crític proposat per l'obra artística de Potrč, recuperant la figura d'urbanista que representa. Partint de l'experiència i percepció de Ljubljana, la seva ciutat natal, s'exploren exemples de projectes basats en els conceptes següents: la presència de murs i la idea de frontera, l'observació d'unitats bàsiques en àrees d'urbanisme informal, les comunitats rurals autogestionades i les situacions d'apropiació en processos de gentrificació. La combinació d'aquests interessos li permeten construir una mirada urbana que potenciarà i reafirmarà la condició rural com a eina de transformació social, o en altres paraules, l'urbanisme d'arrelament com a alternativa vers un model de ciutat orgànica i més humana. Seguidament, localitzar i mapejar el tipus d'espais urbans que explora permetrà identificar les diferents escales d'espais latents on reconeix la condició local com a forma de recuperació de la de la connexió de l'home amb la terra, ja sigui a la informal, ja sigui a la ciutat gentrificada.

A partir de l'estudi d'un projecte principal, *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* (2009) serà possible analitzar el seu interès per les formes de control i crisi de l'espai públic, la necessitat de negociació espacial, la idea d'espai relacional o compartit, l'èmfasi en la necessitat d'autonomia de l'usuari i noves metodologies de treball. A nivell metodològic el fil argumental d'aquesta artista se centra en la recerca-acció, l'observació i caràcter etnogràfic, la col·laboració i el disseny participatiu. S'identifiquen per tant les seves eines habituals de treball: organigrames, fases de treball de camp, cronogrames, recerca històrica. Aquesta aproximació permet repensar per una banda els rols que pot arribar a desenvolupar com a mediador i catalitzador, i per l'altra el paper dels espais relacionals (com la cuina comunitària i l'hort) a l'hora de generar espais de diàleg i d'activisme silenciosos. El capítol també posa èmfasi en el paral·lelisme existent entre la reflexió sobre la crisi del moviment modern que fa l'artista i la recuperació de línies de pensament urbà crítiques que semblen quedar oblidades pels discursos urbanístics habituals. L'urbanisme d'arrelament que proposa també li permet reactivar els aliats conceptuals bàsics de l'urbanisme ecològic. Es conclou amb alguns referents que tal vegada obvia. El desenvolupament d'aquest estudi de cas s'ha realitzat principalment gràcies al material que la mateixa artista ha facilitat en el procés: documentació compartida, correspondència epistolar i electrònica i entrevistes realitzades en persona per partir de l'experiència autobiogràfica. La importància inèdita del material procurat i enviat en especial per part de l'artista ha situat la seva persona i veu com a principal font de recerca.

Marjetica Potrč

appropriation strategies towards a rootedness urbanism

The purpose of this chapter is to identify the type of critical urbanism proposed by Potrč's artistic work, thus regaining the figure of an urban planner that she represents. Based on her experience and perception of Ljubljana, her birthplace, examples of projects based on the following concepts are explored: the presence of walls and the idea of a border, the observation of basic units in areas of informal urbanism, self-managed rural communities and situations of appropriation in processes of gentrification. The combination of these interests allows her to construct an urban perspective that will boost and reaffirm the rural condition as a tool for social transformation, or in other words, a rootedness urbanism as an alternative towards an organic and more humane model of the city. Next, locating and mapping the types of urban spaces to be explored will permit the identification of the different classifications of latent spaces where the local condition is recognised as a form of recovering that of man's connection with the land, be it informal, or be it the gentrified city.

Based on the study of an initial project, *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* (2009), it will be possible to analyse her interest in forms of control and the crisis of public space, the need for spatial negotiation, the idea of relational or shared space, the emphasis on the need to empower users and new working methods. On a methodological level, the main argument of this artist focuses on action research, ethnographic observation and nature, collaboration and participatory design. Her usual work tools are therefore identified: organigrams, fieldwork phases, schedules, historical research. On one hand, this approach allows the rethinking of the roles that may develop as a facilitator and catalyst, and on the other hand, the role of relational spaces (such as the community kitchen and vegetable garden) in generating spaces for dialogue and silent activism. The chapter also emphasises the parallels between the reflection made by the artist on the crisis of the Modern Movement and the recovery of critical lines of urban thinking that seem to be forgotten by the usual urban planning discourse. The rootedness urbanism that she proposes also allows her to reactivate the basic conceptual allies of ecological urbanism.

This case study was developed principally thanks to the material that the artist herself has made available during the process: shared documents, letters and electronic correspondence and in-person interviews based on autobiographical experience. The unprecedented importance of the material procured and sent by the artist means that she has been the main source of research.

La reflexió sobre el cas d'estudi de Marjetica Potrč es centra en la premissa següent: la fusió artista-urbanista. Examinar el seu treball complet implicaria fer referència, principalment, a la crítica artística o als estudis culturals, àmbits on recentment la seva obra té més impacte. Són moltes les entrevistes que fins avui han estat realitzades a l'artista per crítics d'art o curadors; la historiografia sobre la mateixa es pot considerar prou consolidada i l'encapçalen noms propis com Hans Ulrich Obrist, Jan Verwoert, Carlos Basualdo, Reinaldo Ladagga o Francesco Careri entre d'altres; diversos catàlegs sobre exposicions monogràfiques han estat editats des d'institucions culturals de reconegut prestigi. Però si analitzem els mitjans des dels quals l'obra de l'artista ha tingut més repercussió (Artforum, Frieze o Afterall) i el circuit de biennals que la sustenta es fa palès que sovint la seva obra és tractada com a un nou fenomen procedent de l'arquitectura estetitzada i, descontextualitzada, és absorbida com a primigènia dins del mercat de l'art deixant en segon terme els discursos que activa i recupera dins el camp del estudis urbans.

Tot i que avui la hibridació entre l'art i l'arquitectura és cada cop més estesa i reconeguda, el cas de M. Potrč vol demostrar que la fusió artista-urbanista no correspon a un fenomen d'hibridació emergent sinó que precisament aquesta macla d'identitats és la condició específica i natural, una fusió que ja va ser sustentada per l'urbanisme crític al funcionalisme que arrencava amb força a partir del 1959 amb la dissolució dels CIAM per motius de distanciament i divergència de valors en la cerca d'un urbanisme més humà.

Fins avui es desconeix una presentació dels projectes d'aquesta artista des de dins de l'àmbit de l'urbanisme. La recent col·laboració amb el col·lectiu multidisciplinari Wilde Westen per al projecte *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* (2009) ha esdevingut una mostra molt evident de tal fluctuació, i és per aquest motiu que el capítol desenvolupa aquest projecte com a principal font argumental que reabilita l'artista dins el camp arquitectònic i urbanístic.

Ljubljana, la boira i la veu dels murs: una mirada a la ciutat

“Distances do not matter; places and people do. I am made up of people and cities I love. Cities have always been my passion. I like reading one in another.”(Potrč and Páldi 2004:17)

Marjetica Potrč (Ljubljana, 1953) es va llicenciar en arquitectura i posteriorment en belles arts a la Universitat de Ljubljana. Se la considera una artista dins de l'àmbit de l'arquitectura, i dins de l'àmbit artístic és reconeguda com a urbanista. Aquest desplaçament i estar fora de lloc en ambdós àmbits li ha permès moure's des de la interdisciplinarietat i ser valorada en ocasions com a antropòloga urbana.

Com a eslovena va treballar i viure a l'antiga Iugoslàvia abans dels canvis polítics, en una època en què trobar oportunitats econòmiques era difícil i en uns anys vuitanta en què la cultura arquitectònica basada en l'Estil Modern provocava el creixement sistemàtic de les ciutats tot barrejant el racionalisme amb l'espontaneïtat de la construcció tradicional i la voluntat de començar a experimentar en d'altres llenguatges més globals com ara el disseny virtual. Va néixer en una família d'escriptors i il·lustradors

de contes infantils reconeguts. La voluntat d'estudiar arquitectura l'allunyava aparentment de l'entorn familiar on havia crescut, però només aparentment ja que amb els anys reconnectaria la seva obra amb aquest pòsit. Amb 25 anys es llicenciava en arquitectura i després de treballar un temps va passar uns anys sense exercir. El 1988 es llicenciava en Belles Arts havent-se especialitzat en escultura, moment en què s'acostava la desintegració de la República Federal Socialista de Iugoslàvia. El 1990 va migrar cap als Estats Units per un període de quatre anys i l'any 1991 Eslovènia passava pel seu camí cap la independència en un dels episodis crus de la guerra dels Balcans.

Marjetica Potrč va decidir abandonar la seva professió com a arquitecta per començar a mirar i entendre el seu entorn en transició, un espai real desestabilitzat pels conflictes bèl·lics i polítics en el qual la majoria de la població aprenia de forma autodidacta a buscar recursos i sobreviure més enllà de construir utopies o formes d'habitar allunyades de les necessitats bàsiques. L'artista ho recorda en una de les seves descripcions sobre Ljubljana percebent la ciutat com a 'ficcio' i acostumant-se a un entorn inestable i impredecible, espai contrari a un terreny planer:

"I grew up in Slovenia, where real space was not cultivated. Thus for me space has always been a fiction. Facetiously I might say I should feel at home in foggy places. Likewise, I should feel at home where things do not go like clockwork." (Potrč and IVAM 2003:94)

A Marjetica no li atreïa la idea d'invertir el temps passant-lo en un estudi dibuixant plànols i pensant la ciutat "com un cos que calia controlar, salvar i operar com un cirurgià" (Potrč and Obrist 2002). Malgrat això i decidir-se al cap d'un temps a fer escultura, mai l'abandonà el seu interès per l'urbanisme, urbanisme que esdevindria la seva passió:

"It was urban planning that interested me and turned out to be my passion. [...] I started to be involved in sculpture, thinking there might be something I could do on my own. In fact, I have been continuing the pursuit of the impossibility of urban planning ever since." (Potrč and Obrist 2002:55)

Els motius que la van portar a estudiar escultura abans d'emigrar eren el fet de construir de manera personal, de passar a l'acció amb les seves pròpies mans. De seguida s'adonà que les fronteres entre l'escultura i l'arquitectura eren molt dúctils. Ben aviat i de forma inevitable, posaria en relació ambdues disciplines, fet que li permetria aproximar-se a l'espai social i ambiental des de la idea de complexitat:

"I started studying sculpture in Slovenia and then in the ending of my studies I suddenly put the two experiences together. I realized what I'm interested in is to work as an artist in issues about living in cities. I never really planned it, it just happened. It's really interesting when you can join your background with your present interests. This mixture of disciplines is actually very much needed, because we have to share knowledge, we have to cross disciplines because we are faced to very complex issues. [...] These complex issues are actually calling for knowledge to be form in a different way, for new ideas." (Potrč 2011, entrevista annex II)

Com a artista a finals dels vuitanta ja va començar a exposar públicament els seus projectes que atacaven la continuïtat i la homogeneïtat a través d'instal·lacions que simbolitzaven la fragmentació de l'espai. Però a partir de 1994, moment en què tornaria dels Estats Units i un cop passada la guerra, la seva obra pateix el seu primer gran gir:

"The political changes in Eastern Europe in the late 1980s and early 1990s caused a shift in my work. It was not that I changed my topic –my work has always been about cities- it's just that from then on, walls became a body and had a story to tell." (Potrč and IVAM 2003:72)

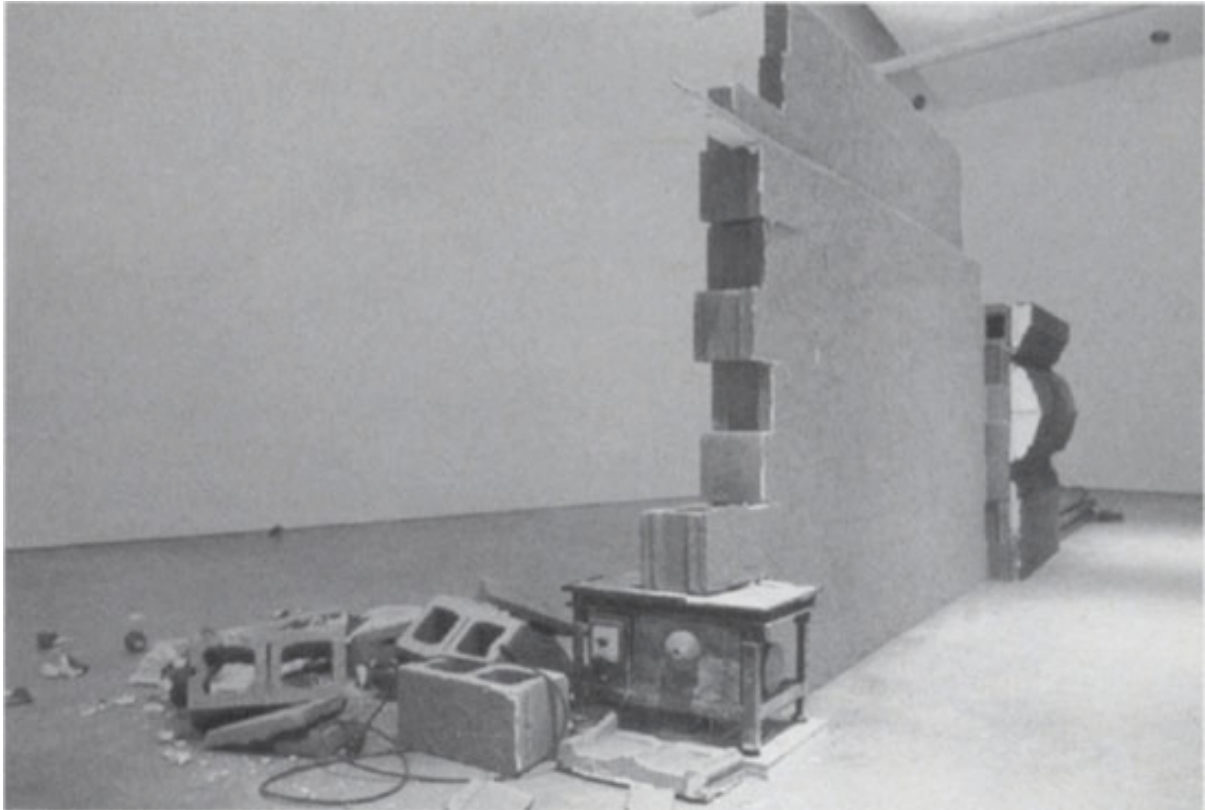


Figura 3-1: Instal·lació de la sèrie *Theatrum Mundi: Territories* (1996). Center for Curatorial Studies, NY. Autora: M. Potrč. Font: Bombsite Magazine [on-line] [visitat 25 Març 2013]. Accessible a: <<http://bombsite.com/issues/58/articles/2014>>

Tenint com a base l'anàlisi de l'espai la seva obra comença aleshores a incidir amb força sobre la idea de lloc i de ciutat. La seva mirada queda atrapada per vistes aèries de ciutats, àrees marginals o exemples d'intervencions arquitectòniques modernes solapades amb gustos vernaculars. La sèrie *Theatrum Mundi: Territories* (1993-1996) és l'exemple principal d'aquest canvi d'òptica que la impulsa a construir parets i murs a escala real com a fragments de ciutats a partir de materials propis del lloc, com si fossin textos que parlen de la vida de la ciutat. L'èmfasi sobre el cos, sobre la paret com a element orgànic, es donarà en la reproducció d'aquests murs –situats l'un rere l'altre i empalmats en seqüència- per donar veu a tot allò que no és visible de la història de la ciutat. Les seves parets esdevenen testimonis d'una història per narrar, històries de vida encarnades en parets.

En alguns dels seus escrits l'artista (urbanista) explica com li costa reconèixer Ljubljana quan hi retorna al cap d'un temps. Equipara la dificultat d'identificar-se amb l'aspecte dels carrers amb l'efecte atmosfèric de la boira que és habitual a la ciutat. Descriu que caminar entre la boira densa de Ljubljana és com buscar un camí propi i trobar-se amb un cos tot provant d'identificar les façanes de les cases i posant en dubte sobre si el que veu és o no ho és real: “*even if one cannot find one's way around, the city at least offers its body. On an ordinary day in an ordinary city the body of the city is hardly noticeable, even the facades.*” (Potrč and IVAM 2003:94). La boira a la ciutat significa canvi, distorsió, però també impredecibilitat i incertesa, desordre. L'artista no es fixa en aquest desordre, en la marginalitat com si es tractés d'assenyalar les mancances de la seva ciutat ferida, tampoc no jutja aquestes característiques però decididament li interessen per ser expressió i manifestar el procés de transformació constant de

l'espai en relació amb els seus usuaris, un espai disfuncional que tal com precisa sembla tenir veu pròpia: *“The disorder in Ljubljana [...] appears to have a will of its own. These gray zones, these dysfunctional city areas, lodge in the teeth of the dark mutterings of urban regulators.”* (Potrč and IVAM 2003:96).

El desordre, la superposició i el canvi constant de fronteres del seu territori l'ha fet considerar la frontera com a condició no necessària i fictícia sobre la qual l'individu no té suficient poder per intervenir. Per tant, les considera absurdes i seran a la seva obra una constant que apareixerà en forma de murs, en interessos per comunitats tancades, en la negació del concepte de nació i en la substitució de la idea d'estat per la idea de ciutat com a territori identitari.

La condició local: estratègies constructives per l'arrelament

La seva obra a partir de 1996 evoluciona cap a projectes *site-specific*: intervencions i anàlisis de casos d'estudi relacionats amb formes d'habitar de comunitats locals amenaçades per les dinàmiques de transformació urbana global, ja sigui a la mateixa Europa, a Llatinoamèrica, a l'Índia o bé al pròxim orient. La identitat, la territorialització o apropiació del territori, la condició de frontera, l'exclusió espacial, la capacitat inventiva dels ciutadans a l'hora de reconstruir el seu entorn, el sentiment de pertànyer a un lloc i la necessitat d'arrelament esdevindran les constants que motivaran el treball específic de Potrč marcant la fusió entre l'artista i l'urbanista: *“I guess living through the experience of ex-Yugoslavia makes me instinctively understand cities that are off-balance. [...] I am interested in the local.”* (Potrč and Páldi 2004:17)

A través de casos d'estudi molt locals, l'artista explora tota una sèrie d'estratègies constructives (*building strategies*) que li permetran identificar, denunciar i donar resposta als efectes de la globalització sobre el medi específic:

La creativitat i l'autonomia de l'usuari: l'urbanisme informal

Marjetica es fixa amb els fenòmens de creixement imprevisible i marginal de la ciutat informal i de perifèries de les grans metròpolis. Els anomena *shantytowns*, comunitats de barraques en ciutats on la no-planificació deixa espai a múltiples formes de creativitat per part dels habitants. M. Potrč reflecteix la creativitat i els desigs de l'individu involucrat a buscar solucions als problemes d'habitatge, dóna a conèixer l'enginy i col·labora en fomentar la capacitat creativa de les persones que viuen en contextos de transformació urbana constant i en àrees pobres on la mateixa necessitat per sobreviure fa que la inventiva humana sigui digne de ser considerada una manifestació artística. Reflecteix els desigs de l'individu involucrat a buscar solucions als problemes derivats de la vida a la ciutat. Així descriu la informalitat d'aquesta ciutat nòmada, emergent i segregada: *“The informal city has been considered the natural child of the formal city, a child born out of wedlock, unplanned and unregulated by law.”* (Potrč and IVAM 2003:204)

Un dels projectes que més representen aquesta aproximació urbanística de l'artista és el treball a Barrio La Vega a Caracas, Venezuela. A través d'una estada de sis mesos, l'artista explora i intervé en un

barri d'unes 200.000 persones. Aquesta ciutat incerta i impredecible, la representa a través de microprojectes com ara *Caracas: Growing Houses* que va iniciar el 2003, exemple d'enginy i destreses, d'arranjaments fora de llei que inventen els usuaris d'una casa per fer-la créixer, on qualsevol tipus de material és vàlid per construir. Marjetica explica que la ciutat informal afecta a la meitat de la població de Caracas, i la construcció sense llicències ni permisos d'obres és el més comú. Davant els esforços recents dels governs per controlar estratègies de creixement urbà, els ciutadans tenen les seves pròpies eines per a adaptar-se a un entorn sempre canviant i la ciutat es va constituint de baix a dalt i de forma autogestionada. Marjetica descontextualitza com a obra artística les tècniques que són vistes com a expressions rurals o nyaps als ulls dels habitants de la ciutat formal i planificada. Posa èmfasi en com la ciutat informal va ser construïda al llarg dels anys seixanta pels obrers que van construir la ciutat formal i com fins fa ben poc no ha estat reconeguda i representada en el pla general de la ciutat. Mostra exemples de maneres d'intervenir autogestionades i auto-organitzades tipus *do-it-yourself* (fes-ho tu mateix), ja sigui en processos de construcció o bé de negociació sobre l'apropiació de l'espai públic posant-se d'acord entre veïns i fent créixer la casa amb tanques i valles per aconseguir tenir més espai i més possibilitats. Segons l'artista, parlar d'espai públic en aquest context seria una pretensió errònia. Aquí la idea d'espai és una variable que és constantment negociada:

“What you have in a barrio it's just what we could call semi-public space. You go up the hill in these little alleys and sometimes the alley gets privatized by certain group and then you have to take another route. So you're faced to live in a space which is constantly negotiated. For me what it was interesting it was that there was no public space in itself.” (Potrč 2011, entrevista annex II)



Figura 3-2: Intervencions creatives autogestionades que l'artista observa a Caracas. Posteriorment les descontextualitza i reproduceix a escala natural a Berlin. Autoria: M. Potrč, *Caracas: Growing Houses* (2012). Font: Flickr [on-line] [visitat 25 Març 2013] Accessible a: <<http://www.flickr.com/photos/marcwathieu/8548775257/>>

A partir de la creativitat que neix de la falta de recursos de la ciutat informal, l'artista detecta el cas de les unitats bàsiques (*core units*) o serveis mínims que l'estat ofereix quan no existeix un programa d'habitatge social consolidat per atendre el creixement de la població. A partir d'aquestes unitats mínimes proporcionades pel govern de moltes de les grans metròpolis on no hi ha un mercat formal capaç de proveir d'habitatge a les classes populars, aquestes unitats mínimes (*sites and services* o *kits*) esdevenen el punt de partida per convertir-se en habitatge a partir de l'acció dels usuaris. L'artista es fixa en aquest fenomen i enceta una sèrie de casos d'estudi que l'acosten a l'autoconstrucció, l'autosuficiència i l'autonomia de l'usuari:

“I found the information about the core units in Honduras in National Geographic. They were part of a suburban housing program. Each unit was equipped with electricity, running water and a toilet. People then added rooms as their finances and building skills allowed.” (Potrč and Páldi 2004:16)

Aquesta aproximació al fenomen informal i a l'autonomia de l'usuari es pot connectar clarament amb el treball de l'arquitecte anarquista anglès John C. Turner. Tot i haver preguntat a Marjetica per Turner i no conèixer la seva obra, les afinitats conceptuals entre ambdós són clares. Turner va estudiar entre 1957 i 1963 estratègies d'urbanització basades en l'ocupació il·legal en terrenys perifèrics i allunyats del centre urbà de ciutats com Lima (Perú). Contradient la mala opinió pública que es tenia sobre aquestes barriades, Turner defensà que tals assentaments estaven consolidats per una estructura de gran ordre intern, amb el seu propi equilibri socioespacial i amb capacitat d'autoregulació gràcies al fenomen d'autoconstrucció per part dels propis habitants-constructors.

L'estat proporcionava el lloc, el terreny i els serveis (*site and services*) – tal com succeeix amb les *core units* que estudia Marjetica- i per altra banda l'habitant s'autoconstruïa l'habitatge que li permetria trobar la oportunitat d'identificació, d'arrelament, i estabilitat, és a dir, una via de transformació cap a l'augment de qualitat de vida. Encara que Turner es va oposar a la dependència dels *sites and services* subministrats per l'estat, l'arquitecte i l'artista coincideixen en concebre l'habitatge com a procés, mai com a producte finit. El procés, amb el temps, garanteix el creixement equilibrat a mesura que augmenta el nombre de membres d'una família o passen les generacions. L'habitatge autoconstruït queda per tant associat al capital material però també simbòlic de la capacitat d'adaptació al creixement progressiu.

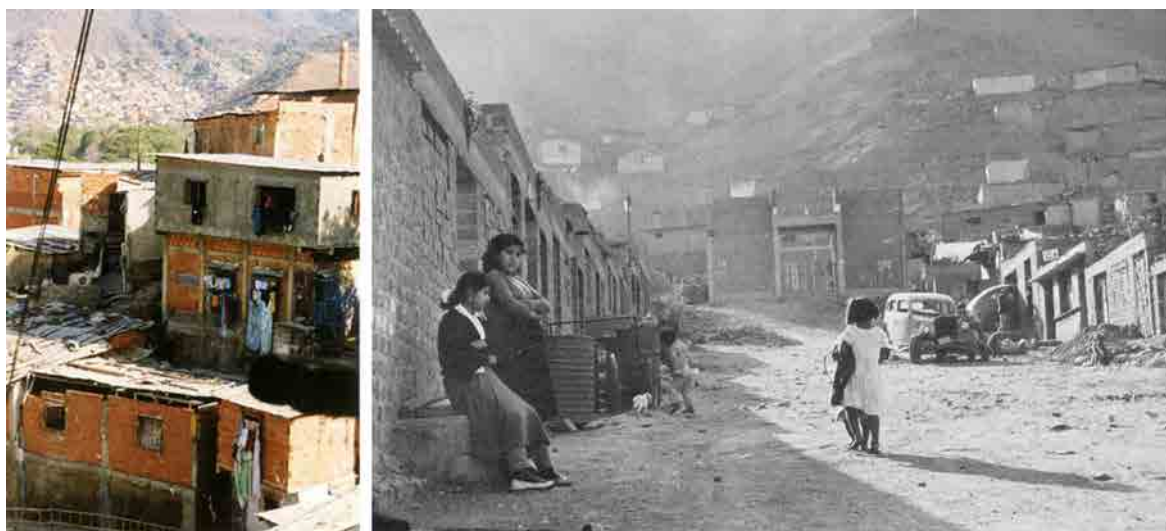


Figura 3-3: Urbanisme progressiu vist per Potrč (2003) i Turner (1963). Comparació d'afinitats. *Cresidoras: the growing houses, Caracas*. Imatge: Marjetica Potrč [esquerra] versus *Main street in a Lima barriada*. Imatge: William Mangin [dreta]
Fonts respectives: (Potrč and IVAM 2003) i (Turner 1963:366)

Alguns exemples d'unitats bàsiques localitzats i representats per l'artista són *Duncan Village Core Unit* (2002-2003) on l'estat ofereix aigua potable, electricitat i clavegueram i els residents construeixen els seus habitatges. Aquest projecte es donà a Sud-Àfrica on tal com explica Marjetica, fins ben recentment no existia l'habitatge social i és un exemple d'entesa entre els urbanistes i la població migrada en busca de recursos. També el projecte *East Wahdat: Upgrading Program* (1999-2003) va consistir en observar un procés participatiu a Amman, Jordània, on quasi el 25% de la població viu en assentaments il·legals. Entre el Departament d'Urbanisme de la ciutat propera a la zona marginal de Wahdat i els seus residents es va pactar un projecte de millora. Les famílies es veurien implicades en el procés de construcció dels nous habitatges havent desplaçat les cabanes inicials per deixar espai a les noves construccions que un cop instal·lada la infraestructura bàsica, ells mateixos completarien.

Sostenibilitat i autosuficiència: subministrament d'energies renovables

L'estudi de la ciutat informal i el fet de detectar les seves necessitats han portat a l'artista a intervenir en contextos que pateixen algun tipus de desequilibri ambiental el qual repercuteix a l'estructura social del lloc. Restablir l'ecosistema d'un emplaçament permet a Marjetica actuar com a medidora entre la ciutat, els usuaris i els cicles naturals, posició que l'acosta cap a la corrent del decreixement:

“So for me sustainability is not only natural resources but is also people. People are the most precious sustainable resource. Then when you think about what we will have to resort (it's actually XXth century is all the times thinking about 'progress') but now we are also trying to think positively about degrowth. Modernism was talking about large scale projects, and evidently today it's the time of small scale projects.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

La petita escala a la que treballa l'artista li permet arribar a la transformació i acció directa sobre l'entorn. Un projecte que ho exemplifica és *Caracas: Dry Toilet (Six Variations)* (2003-2005), un cas d'estudi que planteja variacions i propostes per construir vàters secs en un barri sense accés a la xarxa de clavegueram ni a l'aigua potable degut al creixement ocupant pendents molt fortes. L'artista va realitzar el projecte col·laborativament amb l'arquitecte Liyat Esakov. Ambdós van construir un dispositiu per reciclar aigua de pluja i excrements humans com a fertilitzants, evitant així l'abocament per escorrentia a les cotes més baixes del barri. Posteriorment, l'artista realitza en diverses sales expositives la visibilització d'aquest cas.

L'aigua i el tancament dels cicles naturals és una de les seves preocupacions i formes d'entendre l'espai d'acord amb l'apropament a la natura: “*I always try to show as human beings we are part of culture and nature. It's important to understand that beings are not only rational but we are part of natural cycle*” (Potrč 2011, entrevista annex II). Seguint aquest ideal, quan se la convidava a participar a la biennial d'art de Múrcia (Estratos 2008) decideix no intervenir a la ciutat mateixa i es dirigeix a la perifèria per entendre les dinàmiques de transformació del territori murcià, principalment problemes de sequera que provoquen la desertificació i pèrdua de fertilitat del sòl. El projecte *A Farm in Murcia: Rainwater Harvesting* rehabilita per tant el sistema d'abastiment, d'emmagatzematge i de depuració d'aigua d'una petita granja. La intervenció local comprèn l'escala del lloc i la seva condició sistèmica en relació amb l'equilibri ambiental de cada entorn.

Un altre cas és la col·laboració que ha establert en diverses ocasions amb el Barefoot College al Rajasthan, Índia. Es tracta d'una comunitat rural i escola d'aprenentatge que genera la seva pròpia energia partint del coneixement local i de la tecnologia *high-tech* especialitzada en energies renovables. Els mètodes pedagògics que utilitzen es basen en la implicació i interacció amb el lloc. Experts en telecomunicacions, estudiants i enginyers treballen per la creació de plaques solars, potabilització de l'aigua, i la creació d'escoles nocturnes i integració de les dones al món de l'educació i enginyeria solar. Marjetica hi col·laborà amb el projecte *Power from nature* (2005) intervenint-hi instal·lant panells solars que no van poder ser utilitzats per a un projecte seu que havia estat pensat prèviament per Oslo, Noruega. L'objectiu era facilitar recursos i coneixement per implementar sistemes de generació d'energia renovable en comunitats internacionals. La capacitat de posar en xarxa global una iniciativa local és el que atrau l'interès de l'artista:

“What was really most dramatic for me when I came there and I worked with them is that I realize that they have a fantastic network around the world. That's what I was telling you, it's about reorganization of the world, of space in a way. What they do is in a way what we are always doing, like you and me right now, we are in a basic human condition to share knowledge. [...] These new networks are a very interesting phenomena for me.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

L'autosuficiència energètica dels projectes de M. Potrč han passat per moltes altres estratègies constructives com ara la utilització de sistemes ecològics, plantacions hidropòniques, gestions biodinàmiques d'hortes, turbines eòliques, dispositius per carregar els telèfons mòbils, dipòsits de recollides d'aigua, panells solars o sistemes de potabilització d'aigua.

Apropiació i reconversió productiva d'espais buits: el cas *The cook, the farmer, his wife and their neighbour*

Intervenint sempre en contextos locals, Marjetica també es fixa en processos de gentrificació propis de moltes ciutats europees on conflueixen formes d'apropiació i gestió d'espais buits o en desús. Parlar d'espai buit per Marjetica és reflexionar sobre espai públic i adonar-se de que el que menys importa és la condició pública i el que és realment bàsic és la condició d'espai compartit: “*For me it was a sort of intuition to work in a shared space that I call, not in public space. I never really relate to the public space.*” (Potrč 2011, entrevista annex II). L'interès de l'artista en els espais buits no recau en el fet de reomplir-los de programa sinó en tractar-los com a espai de possibilitat on posa a prova la capacitat de compartir un espai entre veïns, la capacitat que tenen d'autogestió i la capacitat per recuperar la relació entre l'home i la terra com a fet resistent a la globalització. Tal com afirma a continuació, l'espai buit (en el sentit de no antròpic) disminueix, va en detriment del creixement accelerat de les grans ciutats productores d'espais en desús degut als canvis d'usos i polítiques d'habitatge:

“I predict another shift of feelings within contemporary cities, this time regarding empty space. Empty space on earth is contracting, being lost to the fast developing metropolis, which on its own produces more empty space, embodied in urban voids. Today, it's hard to envision enjoyment of unregulated city spaces and abandoned city districts.” (Potrč and IVAM 2003:66)

Marjetica recupera del buit urbà la capacitat de generar relacions entre diferents agents, la interacció i la oportunitat per repensar els models de ciutat i les formes de viure més lligades als cicles naturals, a la terra. L'artista defineix l'espai buit –no construït– com a necessari per poder fer una lectura completa de la ciutat com si es tractés d'un cos o ésser viu. Els buits equilibren la ciutat i deixen marge a poder somiar i reinventar-se dins ella:

“An urban void is defined as an abandoned space which embodies the promise of a locality useful in the future. Here is the catch. I believe that if all urban voids were to be transformed into functional sites, the city would begin to lose its body. [...] Then or there the city cannot be read in full, nor used in full. Which makes it easier to daydream in.” (Potrč and IVAM 2003:96)

La història socioespacial del barri: tensions entre ciutat moderna i ciutat jardí

De tota la sèrie de projectes de M. Potrč, *The cook, the farmer, his wife and their neighbour*¹ (2009) esdevé un dels exemples principals de planificació urbana creativa de baix a dalt per recuperar la condició rural a l'espai buit de la ciutat. La ciutat d'Amsterdam és un exemple d'emergència d'espais buits i d'estratègies d'apropiació no regularitzades. El motiu és la caducitat del model de ciutat de creixement il·limitat moderna i els processos de renovació urbana actuals que se'n deriven.

El barri on intervé l'artista és l'anomenat *Westelijke Tuisteden*, en anglès *Western Garden Cities* (Ciutats jardí de l'oest) o bé conegut a la mateixa ciutat com *Amsterdam Nieuw West*. La seva història socioespacial remunta als orígens de la ciutat jardí howardiana de principis de finals del segle XIX, però a causa de la combinació de diverses circumstàncies econòmiques i polítiques, el projecte va acabar en mans dels arquitectes defensors de l'arquitectura moderna i la idea de ciutat jardí que va impulsar el projecte va quedar reduïda tant sols a la conservació d'aquest nom. A la vegada, com a ciutat tipus del moviment modern, també es va veure, ràpidament, desvirtuada.

A principis del s. XX els Països Baixos van posar la confiança en la utopia social del model de Ciutat Jardí de Ebenezer Howard. La organicitat, capacitat de posada en xarxa i gestió mancomunada del sòl proporcionava la solució més òptima per a fer front a un creixement demogràfic accelerat que, procedent de finals del s. XIX, havia provocat el dèficit d'habitatge, suburbis en mal estat, epidèmies, insalubritat i una política urbana jerarquitzada per iniciatives privades que feien i desfeien lliurement en un mercat del sòl especulatiu. Aquest context de insostenibilitat urbana feia urgent impulsar un nou canvi, i aquest passava per donar més força al govern i millorar les condicions de vida de la població més pobre que era majoritària. El Partit Socialdemòcrata dels Treballadors (S.D.A.P.) que havia guanyat poder en el govern va prendre les primeres mesures al 1901 a través d'una nova competència: el *Woningwet* (acció per l'habitatge) (Potrč and Wilde Westen 2010). Es tractava de regularitzar el mercat de l'habitatge i formular unes bases per ser aplicades a gran escala. Calia assignar estàndards fixes d'espai verd per a cada nova àrea construïda, i així, millorar la salubritat i evitar possibles malalties. La ciutat jardí suposava l'opció més adequada per a oferir una alternativa i les cooperatives d'habitatge estaven disposades a desenvolupar nous models de planejament relacionats amb la ciutat jardí i l'habitatge massiu.

1. El desenvolupament en profunditat d'aquest cas respon a l'estada de recerca realitzada per mi mateixa a finals de 2009 a Amsterdam, residint tres mesos justament en el mateix barri on es dona la intervenció. L'entrevista a Potrč, a Lucia Babina (Wilde Westen) i el material cedit per Ooze Architects han facilitat el procés d'estudi.

La ciutat jardí de Ebenezer Howard

El model de ciutat jardí de Howard, tot i ser el primer referent en aquest cas a tenir en compte, ni als Països Baixos ni a la resta de països europeus no es va arribar a construir mai com a tal. Aquest ideal de ciutat es basava en la idea de descentralització i per tant la seva estructura girava entorn de mantenir una comunitat de forma autosuficient. Això passava per un sistema de propietat mancomunada, per la producció de llocs de treball a la comunitat, per l'autoabastiment de recursos i per espais comuns que generessin cohesió social. La vocació de tota aquesta estructura era més aviat rural, amb un límit de 32.000 habitants, mantenint-se independent de la gran ciutat però connectant-se per la xarxa ferroviària amb la resta de ciutats jardí properes entre elles, model que va desenvolupar com a *cluster* o *Social City*. La presència d'espai lliure i verd era molt abundant. Es podria considerar actualment com a precedent de les *Transition Towns* o comunitats en transició emergents.

La ciutat jardí de Howard innovava en el sistema de propietat de l'habitatge ja que permetia que a poc a poc el mateix lloguer resultés una forma de pagament gradual del bé immoble. Així, gradualment, les propietats es podien transferir de les entitats financeres (*housing corporations*) als residents locals. L'usuari no era el propietari sinó que la propietat era la mateixa Ciutat-Jardí constituïda com a cooperativa, facilitant llavors a l'usuari una espècie de dret de superfície. Howard volia fomentar que el principal capital inversor per a l'execució d'una *garden city* no fos procedent del capital de l'estat. Es tractava d'aconseguir inversió per part de la petita escala: ajuntament, unions de comerciants, societats constructores, cooperatives d'habitatge i formes o experiments d'ajuda mútua tal com ell anomenava (Hall i Ward 1998, 28).

Els aspectes cooperatius d'aquesta ciutat utòpica també es notaven en els horts comunitaris, les granges i les cuines o menjadors populars, elements que permetien l'apropiació de l'espai i la sociabilitat en aquesta reconciliació del món urbà amb el món rural. I sobretot també, en metodologia a l'hora de dissenyar, gestionar i executar el projecte de la *garden city*, apostant per a que fos interdisciplinari i el màxim de varietat d'usuaris i experts s'hi veiessin implicats des d'un bon inici:

“It would employ the very highest talents of engineers of all kinds, of architects, artists, medical men, experts in sanitation, landscape gardeners, agricultural experts, surveyors, builders, manufacturers, merchants and financiers, organizers of trade unions, friendly and co-operative societies, as well as the very simplest forms of unskilled labor, together with all those forms of lesser skill and talent which lie between.” (Howard 2010 [1898]:140)

Però tota aquesta teoria, més enllà d'Anglaterra on va tenir l'origen, va ser difícil d'aplicar, ja que tal com ho descriuen Peter Hall i Colin Ward “*Howard's scheme had two central features: its physical form and its mode of creation. Both were idealized. Both proved much harder to achieve in reality than on paper. And these difficulties had profound consequences for the subsequent history of the movement he went to found, consequences which persist to this day.*” (Hall and Ward 1998:17)

Durant la primera dècada de principis del s. XX, el què es va fer va ser construir una versió *light* de la ciutat jardí: els “suburbis jardí”, on per començar la idea de descentralització quedava descartada, i per tant, l'autosuficiència ja no prenia cap sentit. Aquests intents d'aproximació a la ciutat jardí howardiana van quedar tant sols en projectes superficials d'abundància d'espai verd i casetes unifamiliars amb jardí sense aprofundir en les idees clau que estructuraven el seu funcionament. D'aquesta manera van

créixer les principals zones industrials holandeses com ara Eindhoven o bé Rotterdam amb el conegut suburbi de Tuindorpen i a Amsterdam, l'arribada de la Primera Guerra Mundial, el malestar polític i social que anava en augment, i l'amenaça d'una revolució socialista (Potrč and Wilde Westen 2010) van contribuir a què el govern optés per invertir en habitatge d'emergència, desencadenant així, un boom en la construcció dels suburbis jardí, quedant de nou, les principals idees de Howard aparcaades. Així Amsterdam va començar a créixer sota un projecte d'emergència que no va arribar a saber integrar l'essència de la ciutat jardí. Es van construir els seus succedanis, les Tuindorp de Oostzaan, Watergraafsmeer i Nieuwendam -*tuin* significa terra, parcel·la o terreny, i *dorp* petit assentament o comunitat limitada de persones que viuen juntes-.

“The notion of deliberately creating more or less self-contained new towns or new town clusters, distant from the metropolis and outside its daily sphere of influence, was clearly foreign to the continental mind: an English notion that did not travel well across the Channel.” (Hall and Ward 1998:99)

El fet de la descentralització va ser el que més va dificultar la integració de la idea de la ciutat jardí als nous planejaments de les diverses ciutats europees, probablement per les despeses derivades que això implicava a escala regional. Howard, en el Congrés Internacional d'Urbanisme de l'any 1924, va intentar redefinir el seu model com a ciutat satèl·lit, tractant sobretot de diferenciar-la de la idea de ciutat dormitori o suburbi jardí. D'aquí en sorgí una altra variant, anomenada *Finger City*, la qual, en comptes de fomentar el creixement en xarxa ho feia a través de corredors que suportaven l'expansió i que partien d'un mateix node comú. Aquest congrés va servir per avançar la declaració del CIAM de l'any 1928 on es discutiria sobre els inconvenients de la ciutat jardí ideal i les noves formes de planejament emergent més pròpies el Moviment Modern (Potrč and Wilde Westen 2010:4). La ciutat jardí resistia, però aviat es veuria a l'ombra de la corrent moderna:

“Very consistently, mainland Europe either failed to understand Howard's argument, or wilfully misinterpreted it. From the earliest days of the movement down to the 1960s and 1970s [...] garden cities and satellite towns have meant new developments which are physical extensions of existing metropolitan agglomerations.” (Hall and Ward 1998:98)

El Pla General d'Ampliació per Amsterdam

A Amsterdam el partit socialdemòcrata donava suport a les idees de Howard, però els urbanistes del Moviment Modern tenien una actitud de resistència enfront la seva tendència antiurbana i més aviat rural. No va ser fins el 1935 que el Consell Municipal de l'Ajuntament d'Amsterdam va aprovar el nou pla general (*AUP* o *General Extension Plan*) el qual, a grans trets, accentuava el creixement de l'habitatge a la part oest del ferrocarril (les ciutats jardí occidentals); mantenia la centralitat urbana de la ciutat; facilitava espais verds i diferenciava les zones segons funcions de treball, oci i habitatge. Es tractava d'un disseny de ciutat “definitiva” prevista per un creixement demogràfic, econòmic i industrial moderat i autolimitat fins l'any 2000. S'havia fet una estimació del creixement de la població utilitzant el mètode Wiebol (Hellinga 1997:21), el qual preveia un màxim de població d'uns 1.100.000 habitants.

Els autors del nou pla eren l'arquitecte Cornelis van Eesteren i el científic Theo van Lohuizen. Ambdós tenien un paper molt destacat dins del Moviment Modern. C. Van Eesteren era membre del grup *De Stijl* i pertanyia als primers grups d'arquitectura moderna (*Opbouw* i *De 8*) que es van fundar a Rotterdam i Amsterdam. Van Eesteren havia estudiat urbanisme a França i representava la figura de l'urbanista

com a especialista diferenciat al servei de les necessitats d'organització de l'administració. Va presidir els CIAM fins 1947 i el 1933 al congrés d'Atenes va presentar el projecte *AUP* com a exemple de metodologia científica basada en la investigació, pronòstics, i estudis de separació d'usos i funcions.

Utilitzar el nom de Ciutats Jardí (*Tuinstedden*) a l'àrea d'expansió occidental (*Westelijke*) va ser senzillament un gest polític per tal de satisfer el malestar dels partidaris de la ciutat howardiana que es trobaven al Consell Municipal d'Amsterdam i que feia dècades que lluitaven per a la seva implantació. Una comissió pel planejament urbà va fer tots els possibles per presentar i vendre el pla general com a una espècie de ciutat jardí. Aquesta secció no veia possible la realització d'una ciutat jardí real a causa de la distància espacial entre la zona industrial y la zona residencial. El Consell Municipal va veure com, més enllà del nom, els ideals howardians quedaven anul·lats i limitats per un urbanisme propi del Moviment Modern que entrava amb força. Malgrat tot, es mantenien certs elements de continuïtat, com ara l'ús de les estadístiques demogràfiques a l'hora de projectar (*survey*). El pla per a les Ciutats Jardí de l'Oest perdia el caràcter descentralitzat i autosuficient i emfatitzava el caràcter de racionalitat i estandardització del procés tecnològic i executiu. Es pretenia vendre una ciutat jardí com a eslògan, feta des de l'arquitectura moderna, on predominaria l'habitatge unifamiliar, el 'verd' i s'evitaria la inversió en infraestructures, fent dependre així, el barri perifèric del centre d'Amsterdam.

La ciutat començava a desenvolupar amb més força l'activitat portuària, i es preveia que tota una sèrie d'indústries derivades oferissin lloc de treball a la població treballadora que s'ubicaria a les *Westelijke Tuinsteden*. Així, es pensava ja aquest barri per a ubicar-hi llogaters de classe obrera que podrien ser solvents a l'hora de contribuir als lloguers baixos de l'habitatge social del nou barri.



Figura 3-4: Pla general d'ampliació per Amsterdam 1935. Cornelis van Eesteren. Font: Wikimedia [on-line] [visitat 15 desembre 2012 Accessible a: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Algemeen_uitbreidingsplan_amsterdam1935.jpg>

El pla per les *Westelijke Tuinsteden* (les Ciutats Jardí de l'Oest) va emfatitzar el seu caràcter funcional procedent de la tradició alemanya. Malgrat això, el grup de Rotterdam "Opbouw" va intentar introduir formes participatives per projectar l'habitatge col·lectiu tot adaptant de forma moderna els criteris howardians (a través de la *Wijkgedachte*, una nova variant de ciutat més sensible a la interacció social que no va tirar endavant). La falta de finançament, la racionalització contínua i el procés burocràtic de la fase d'execució no van fer possible l'entrada d'aquests nous inputs més propis i més sensibles a la idea de ciutat jardí original. Tal com es va demostrar unes dècades més tard, les previsions van ser massa optimistes i rígides, ja que la població no va anar creixent progressivament sinó que va tenir diverses puntes, i això implicava que de seguida van ser necessaris més habitatges dels previstos, havent d'augmentar la densitat d'habitatge per hectàrea.

Després de la Segona Guerra Mundial, la urgència en la falta d'habitatge i falta de capital financer van provocar que es comencés a construir el pla d'una forma cada cop més superficial. Es va començar pel barri de *Tuinstad Sloterveer* a principis dels anys cinquanta. Els esforços que havien fet els grups d'arquitectes de *De 8* i *Opbouw* per adaptar de forma moderna els criteris howardians no es van veure contemplats en absolut. El projecte va tenir un cost més elevat del pressupostat i això va suposar que els preus dels lloguers fossin més elevats del que s'esperava. El sector obrer era el principal candidat a residir al barri, però aviat li va ser molt difícil poder accedir als nous preus, i conseqüentment, la classe mitja emergent d'Amsterdam, sobretot funcionariat en educació i sanitat, van tenir-hi un accés més fàcil. D'aquesta manera, als anys cinquanta es començava a poblar el nou barri des de usuaris amb recursos ben diversos.

Ben aviat les reaccions per part de diferents arquitectes implicats en el projecte es van traduir en crítiques i oposició. Aldo van Eyck ho criticava per l'atmosfera estèril i burgesa, i Bakema, per la falta de riquesa tipològica (Potrč and Wilde Westen 2010: 5). Cada cop eren més els arquitectes que rebutjaven col·laborar-hi ja que les seves llibertats a l'hora de prendre decisions estaven molt retallades. El planejament delegava el control de la fase executiva, les decisions sobre la parcel·lació, el tipus de cobertes o les modificacions de les distribucions en planta a les corporacions d'habitatge i als buròcrates del govern. L'autonomia de l'arquitecte era molt baixa. D'altres (van Tijen) van voler reclamar més espais verds i hortes per potenciar la interacció entre els futurs residents, així com introduir usos comercials i espais de treball a les plantes baixes. Fins i tot es prohibia poder estendre la roba fora les façanes i jardins per tal de no corrompre la imatge igualitària de l'espai urbà. Van Estereen va bloquejar el projecte i va deixar clar als arquitectes que no podien modificar les decisions del pla. Jan van Eyck va plantejar aquesta problemàtica fins i tot al congrés del Ciam sota el lema *Functionalism has killed creativity* reclamant a la vegada una arquitectura que procurés la interacció social i facilités l'activitat humana. (Potrč i Wilde Westen 2010: 5)

El pla pel barri es va convertir ben aviat en un símbol dels efectes (defectes) de l'arquitectura moderna, el barri era molt problemàtic per falta de cohesió social, massa heterogeneïtat i anonimat de l'àrea. Durant el 1960 va haver-hi una nova onada migratòria del camp a la ciutat, i l'estructura tant hermètica de la *Westelijke Tuinsteden* no van facilitar gens la integració dels nousvinguts. La idea de ciutat utòpica, tant perseguida per la ciutat jardí howardiana, tant perseguida pels urbanistes del Moviment Modern, va quedar com a fet impossible, esdevenint, citant a Fredric Jameson, una "arqueologia del futur". Segons Jameson (2009 [2005]) la utopia és una forma de modelar el nostre present, de fer present, ja que el futur

no existeix com a imatge fixada a la qual es vol arribar, i aquest projecte de planejament, va perseguir fites que no es van poder dur a terme per la falta de diàleg amb la realitat.

L'artista M. Potrč relata i estudia tot aquest procés en forma de vinyetes. Emfatitza el caràcter metafòric de l'urbanista com a paracaigudista per explicar la visió que podia tenir el mateix Van Eesteren de la realitat de la ciutat. Potrč, en la següent il·lustració, ironitza sobre la falta de "tocar de peus a terra" i de tenir una visió molt allunyada de la realitat de la ciutat (on existeix un flux de persones que migren i uns sistemes naturals en joc). La quadrícula i malla que l'urbanista hi superposa situa els blocs d'habitatge i reordena, creant-hi una nova realitat imposada. Van Eesteren, en el dibuix, vola acompanyat per Benjamin Constant per construir una nova ciutat utòpica, una New Babylon que de forma més orgànica s'aniria superposant igual sobre el terreny.

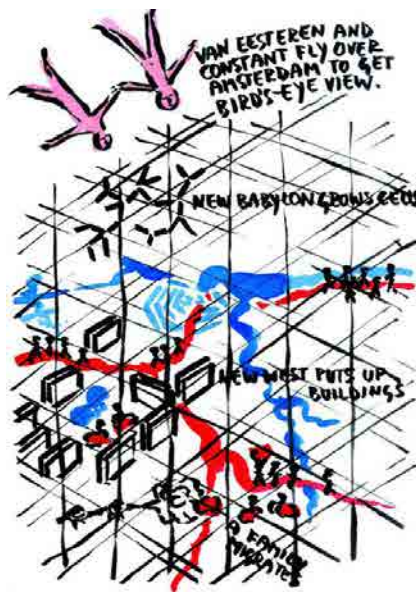


Figura 3-5: Sèrie *Community Gardens in New West*. Marjetica Potrč 2009. Representació de la mirada crítica de l'artista per l'urbanisme utòpic. Cortesia de l'artista.



Figura 3-6: Sèrie *Community Gardens in New West*. Marjetica Potrč 2009. Conclusió de l'artista sobre els efectes del planejament. Cortesia de l'artista.

L'estat actual de la Westelijke Tuinsteden

Les fases d'execució de l'AUP a l'Amsterdam Oest van començar als anys cinquanta en època de postguerra. Varen ser molt turbulentes i el procés va oferir moltes resistències i entrebancs. A partir dels anys cinquanta el flux migratori va anar en augment, i sobretot arribaren a Amsterdam immigrants rurals de la part nord del país, però també immigrants de l'antiga colònia d'Indonèsia. Des d'un bon inici, la població del barri es va constituir, cultural i ètnicament, de forma molt mixta. El procés de construcció massiu del barri perseguia obtenir el màxim de nombre d'habitatges amb el mínim de cost i el mínim de temps possible. Per tant, el resultat va ser unitats d'habitació molt mínimes (habitatges d'uns 32 m²) incapaçs d'absorbir el creixement de les famílies immigrades. Entre els anys setanta i vuitanta, les famílies més benestants van començar a abandonar el barri, el qual mostrava ja símptomes de la seva precarietat, per anar a trobar més espai i més comoditat en zones veïnes de les afores d'Amsterdam (Haarlem per exemple). A poc a poc, s'anaven lliurant habitatges que serien oferta per les corrents post-migratòries procedents de Marroc, Turquia i Surinam. L'augment en percentatge d'aquesta nova població immigrada va arribar fins a més de la meitat de la població en el barri i això va provocar que fins als anys noranta aquest esdevingués un dels barris més populars de la ciutat, amb molta heterogeneïtat, i sense ser especialment conflictiu.

A la major part d'aquesta zona els residents són els que avui s'anomenen 'nou-holandesos', integrats des de fa dues generacions però seguint amb rendes molt baixes i amb poca relació respecte la resta de la ciutat (ciutat cèntrica -que el mateix planejament contribueix a accentuar-) per falta d'elements per cohesionar o potenciadors de sociabilitat.



Figura 3-7: Situació dels quatre barris que conformen la Westelijke Tuinsteden. Font: (Bureau Parkstad 2004)

El nou discurs a partir dels anys 90, fins avui cada cop més proper a la corrent econòmica neoliberal, va posar el punt de mira als barris construïts durant la postguerra, i ja va ser aleshores quan es va redactar un informe per part del *Physical Planning Department of Amsterdam* on s'informava sobre la incompatibilitat d'aprofitament de les estructures de la zona de Westelijke Tuinsteden per contemplar-hi l'entrada d'un nou sector o segment social més ric. En aquells moments, seguint les dinàmiques de creixement econòmic de la ciutat, es va preveure per un futur pròxim la necessitat d'executar-hi un pla de renovació urbana.

Slotermeer va ser el primer barri a ser construït a Westelijke Tuinsteden, té una posició molt estratègica a la ciutat: se situa ben comunicat amb el centre i a la vegada amb l'aeroport gràcies a la xarxa ferroviària, la seva posició es veia com a oportunitat, com a punt estratègic.

Proposta de dalt a baix: el nou planejament *Direction Parkstad 2015*

El 2004 es publicava el planejament de renovació urbana encarregat per l'ajuntament d'Amsterdam anomenat *Direction Parkstad 2015*. Actualment es troba en vies d'execució, tot i que fins al 2015 s'anirà desenvolupant en diferents fases. A cada barri s'hi treballa per unitats d'actuació, i cada una d'aquestes suposa una renovació que implica la modificació de parcel·lari existent, demolició i substitució dels habitatges de protecció per habitatges de propietat, revenda i lloguers més elevats.

A tota la zona de la Westelijke Tuinsteden hi viuen en total unes 130.000 persones, distribuïdes en unes 54.000 llars (Bureau Parkstad 2004). El projecte posa èmfasi en donar un caràcter més urbà i cèntric pels quatre barris de la Westelijke Tuinsteden. Pretén que el barri d'Osdorp esdevingui la part més cèntrica amb activitat financera (tot creant el Centrum Amsterdam Nieuw West) i potencia també la zona de Sloterplas (més al nord) com a focus comercial. El nou planejament preveu la demolició d'uns 17.600 habitatges socials fins el 2015, construint-ne de nou uns 5.600 de protecció, uns 5.000 de lloguer elevat, i uns 18.000 de compra, contribuint així a crear una selecció de futurs arrendataris i propietaris en funció de les seves possibilitats econòmiques que s'esperen més altes. Les *housing corporations* (empreses immobiliàries de compra-venda d'habitatge) han tingut un pes molt significatiu a l'hora d'establir els següents percentatges i repensar el nou model urbà per aquesta zona.

Dit en altres paraules, la previsió pel 2015 disminueix de 41.000 habitatges de protecció oficial a 29.000, augmenta el doble l'habitatge de lloguer elevat (de 5.000 a 10.000 unitats) i triplica l'habitatge de compra (de 8.000 a 26.000) havent augmentat en 11.000 les noves llars (tant sols en les dues últimes modalitats i reduint a la meitat la tipologia per a habitatge social).



Figura 3-8: Comparativa d'habitatge de protecció oficial, privat de lloguer, privat de compra. Font: (Bureau Parkstad 2004)

Al cap d'uns tres anys, l'ajuntament va encarregar a una oficina externa (*Joop Hofman Alliantie*) la realització d'una consulta ciutadana² per tal d'avaluar la capacitat participativa dels seus residents. Els resultats d'aquest estudi publicats al 2008 indicaven que el principal problema era la desestructuració de l'espai públic: falta d'una gestió adequada de les deixalles, mala utilització de les entrades públiques en els grans blocs d'habitatges, manca de petit comerç i serveis comunitaris, entre d'altres. Aquestes conclusions eren ben comprensibles si es té en compte l'origen i tot el procés d'execució que va patir el barri com a projecte en el seu moment. La majoria immigrada, per tradició cultural, necessitava més facilitat, més recursos en l'ús de l'espai públic entès com a espai de trobada, més enllà de les entrades als blocs de pisos envellits o els ampits de les finestres.

El març del 2009 els habitants del barri van ser convocats per parlar del nou propòsit (Mepschen 2011:10). I el desembre de 2009, l'ajuntament local va ratificar l'aprovació per la demolició quasi total del barri de Sloterveer, afectant sobretot la part de Couperusbuurt, una àrea formada per 670 habitatges, la majoria semi públic, de la *housing corporation*.

Un treball de camp realitzat el març de 2011 mostra entrevistes a diferents habitants afectats, realitzat des de l'AISSR (Amsterdam Institute for Social Science Research) de la Universitat d'Amsterdam. Es dedueix que, per part dels residents, no hi ha una voluntat comuna d'abandonar el barri, sí de millorar-lo i dotar a l'espai públic més possibilitat d'apropiació. Tothom coincideix en què la consulta realitzada al 2008 no va tenir cap vocació participativa, ni tant sols s'havia informat als participants sobre la voluntat de l'administració de renovar o substituir els habitatges. La major part dels residents actuals no es poden permetre pagar un lloguer més car i estan bé allà on viuen.

Tal com se cita en algunes de les entrevistes realitzades en aquest estudi que dóna veu a diversos habitants de la zona: “*they care about only one thing: breaking off the neighbourhood. They do everything to create the arguments for demolition. They are deliberately down-grading the neighbourhood!*” explica a l'informe un veí. O bé aquest altre testimoni, una parella que fa més de vint anys que viuen al barri: “*They call us skewed inhabitants, but what are skewed inhabitants? We pay 240 euro rent every month, which is not much, but look at what we get for it: 32 square meters and a little garden, that's all. It is a choice we make.*” (Mepschen 2011:15) comenta una parella que fa anys que viuen allà.

La demolició dels diferents sectors afectats està prevista en diferents fases. A alguns residents se'ls va anunciar que al 2010 haurien de deixar el seu habitatge, les mateixes immobiliàries desaconsellaven efectuar projectes de reforma en vista de l'imminent procés de desnonament. Els temps de crisi econòmica han aplaçat aquesta data pel 2015, i moltes de les famílies veïnes resten en espera de noves notificacions i senten que no poden fer-hi res al respecte. Amb la nova entrada del partit de dretes al govern s'enforteix més encara el nou pla de renovació urbana. S'està pendent de quan es comença a executar, però el procés de gentrificació és clar i imminent, només és qüestió de temps i de trobar inversors suficients. El gir de la ciutat jardí a una nova ciutat més densa i amb usos terciaris dominants es comença a fer palès en els signes publicitaris des de les mateixes *real state housing corporations*:

“For the first time in 65 years, therefore, the AUP is up for renewal, prompted by the area's changing regional position and the large-scale restructuring taking place there. The task is sizeable: a quarter of the existing stock of 41,000 rental dwellings will be demolished and replaced by privately owned homes. In addition, 11,000 dwellings will be built. Social and economic renewal will lead to new programs, and

2. Informe consultable a http://www.meerwaldt.nl/downloads/20080825_EvaluatieVanParticipatie.pdf

improving public space is a priority. An urban- rather than garden-suburb character has been opted for. One important question is: just how broadly can, and should, the AUP be interpreted?"³

El nou govern actual promet retornar el país als holandesos, potenciant el discurs de desplaçament de 'l'altre' i l'estudi de l'AISSR queda clar que "the rise of Dutch right-wing populism rests on a political discourse that divides the Netherlands into two camps; a discourse that pits ordinary and 'autochthonous' Dutch people against (post)migrants on the one hand, and a liberal, state-entrenched elite on the other, while suggesting intimate ties between the latter two groups." (Mepschen 2011:18)

La privatització de l'habitatge de l'àrea segueix endavant, i cada cop es deixen més enrere les idees que perseguia el planejament urbanístic original. Es prioritzen les necessitats especulatives del mercat de l'habitatge per treure'n benefici en detriment de les possibilitats econòmiques dels propis habitants. El caràcter cooperatiu de les idees originals de la ciutat jardí en termes de propietat i lloguer mancomunat es veuen de nou oblidades. Com fer per revertir aquesta dinàmica hegemònica? Com fer per retornar, tal com plantejava Howard o el projecte de la *wijkedacthe* del moviment modern, el poder a la transversalitat, a la cooperació entre diferents disciplines alhora de projectar per tenir una certesa, una aproximació real a les necessitats d'un barri com aquest?

Proposta de baix a dalt: *the Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*

Tot i que els motius són molt diversos, els errors comesos durant el moviment modern són els mateixos que es produeixen avui en dia alhora de projectar un planejament de renovació urbana per aquest barri. La nova proposta del *Direction Parkstad 2015* posa molt poca atenció als aspectes més socials i a l'ús que es fa de l'espai públic. Mirant enrere, fixant-se en la genealogia de les Westelijke Tuinsteden, el motiu pel qual es lluitava era l'autogestió i un retorn a estructures més orgàniques. Per tant, com donar actualment aquesta oportunitat als habitants? Com poder crear capacitat transformadora i de proposta? Com generar emancipació més enllà del què el nou planejament proposi i del poder que tenen les corporacions immobiliàries propietàries a l'hora de decidir sobre el planejament?

Paral·lelament a l'aprovació del *Direction Parkstad*, de la consulta participativa encarregada per l'Ajuntament, o bé les campanyes publicitàries de les immobiliàries a l'hora de presentar el nou projecte, algunes autoritats municipals, inversors privats i la mateixa Cambra de Comerç de la ciutat van encarregar al 2008 un projecte d'investigació a la zona per tal de repensar i donar caràcter a la nova àrea urbana del New West Amsterdam entesa com a 'Ciutat Jardí Empresarial'⁴. Aquesta tasca va ser encarregada a l'equip multidisciplinari Wilde Westen⁵ que treballava com a col·lectiu per primera vegada i que es composava per una productora cultural, un equip de dissenyadors, un estudi d'arquitectes, una sociòloga i una dissenyadora d'espai públic.

3. http://www.jlgrealestate.com/English/Amsterdam_West/Western_horticulture_cities/ visitat el 23 d'agost 2011. JLG Real Estate és una agència immobiliària de compra-venda i lloguer d'habitatge que anuncia les Westelijke Tuinsteden com a les *Western horticulture cities* amb imatges del conegut projecte de MVRDV com a atractiu per potencials inversors.

4. En holandès 'Bedrijventuin', en anglès 'Entrepreneurial Garden City'.

5. L'equip Wilde Westen està format pels següents membres: la gestora cultural Lucia Babina, els dissenyadors Reinder Bakker i Hester van Dijk, l'estudi d'arquitectura Ooze (Sylvain Hartenberg i Eva Pfannes), la sociòloga Merijn Oudenampsen, i la dissenyadora d'espai públic Henriette Waal.

No és d'estranyar que pel caràcter crític d'aquest grup el projecte anés més enllà dels 6 mesos de recerca inicialment encomanats. És més, les propostes de Wilde Westen no van satisfer als promotors de l'encàrrec, els quals esperaven estratègies per potenciar el creixement econòmic de les Westelijke Tuinsteden. El grup Wilde Westen (WW) va veure en la participació i implicació del veïnat la possibilitat de treballar en un projecte a gran i petita escala, partint de la cohesió i l'apropiació potencials. Davant les divergències dels promotors de l'encàrrec, Wilde Westen va optar per emancipar-se i seguir endavant pel seu compte amb les possibilitats que es començaven a entreveure.

Paral·lelament en aquells moments Marjetica Potrč havia estat convidada pel Stedelijk Museum d'Amsterdam (SMA) per desenvolupar un projecte d'art públic al districte. El museu, com a institució, es veia implicat amb la transformació del barri per dos motius: l'edifici on s'ubicava la institució en aquells moments era de caràcter temporal ja que es veia afectat per la reordenació del barri. Per altra banda, el paper de la comissària fou molt clau a l'hora d'interessar-se per la transformació urbana que ella mateixa percebia diàriament en el seu camí d'anada i tornada cap a la feina, experiència que tal com explica li fascinava⁶:

“At this point I was biking through the Nieuw-West far more often than I did before, so I saw the transformation where part of the city is being teared down and new flats are being built.” (Potrč and Wilde Westen 2010: 36)

El museu estava realitzant un grup d'exposicions entorn la ciutat del moviment modern representada en el planejament de van Eesteren del 1934. Per això van localitzar a M. Potrč. La comissària del SMA descriu els motius que van fer que contactessin a l'artista: “her interest in modernist town planning and ideals from earlier periods and the proposals that she makes to change city life by encouraging participation of local residents in neighborhoods.” (Potrč and Wilde Westen 2010:36)

Just en aquells moments, desembre del 2008, Marjetica va contactar amb Wilde Westen per a col·laborar conjuntament, així ho aclareix a l'entrevista: “When I started to research about the New West I found out that there was a group of architects, cultural producers and artists called Wilde Westen. They did a research on the same area and we got together very interested in similar issues.” (Potrč 2011, entrevista annex II). L'artista va comunicar la proposta al Stedelijk Museum. La institució, sense saber ben bé per on aniria la proposta de projecte, va aprovar tal col·laboració. A partir d'aquí, Wilde Westen, l'artista i el Stedelijk Museum van encapçalar l'equip motor que treballaria per la participació i autogestió d'una comunitat de veïns a través de la nova proposta titulada *the Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*.

De l'objectiu únic als objectius múltiples

L'objectiu d'aquest projecte no va ser únic. No ho és tal com no té una veu única, i per tant, podríem parlar d'objectius múltiples en funció de cada agent que n'ha format part. Probablement, hi ha hagut un objectiu de partida (el de la comissària del SMA), que ha divergit del propòsit de WW i l'artista, i encara més diferent pot arribar a ser, l'objectiu sorgit de la comissió de veïns que acaben autogestionant la cuina i l'hort.

6. Entrevista realitzada per Lucia Babina a Leontine Coelewij, Amsterdam, octubre 2009.

Per exemple, la comissió de veïns s'organitza per aconseguir una continuïtat d'ús i garantir la realització dels desitjos generats per l'hort i la cuina, i satisfer les expectatives creades de cada un dels veïns implicats els dia a dia ja s'ha vist modificat, alterat en sentit positiu, per l'energia del projecte. Aquest fet divergeix de la intenció de l'artista quan argumenta que valora el caràcter efímer i temporal de la intervenció. És una posició per donar més visibilitat a la part transformadora i deixar en segon terme les limitacions de negociació amb l'empresa propietària del solar? Aquestes limitacions estaven clares des d'un bon principi. Com pot una intervenció temporal modificar i transformar una dinàmica preestablerta en què sempre hi surt guanyant l'agent que més té més poder?

Marjetica argumenta per aquest fet, que el projecte és simbòlic. L'objectiu principal és detonar una posició de resistència, una actitud de dissensió i desafiament davant un projecte de renovació urbana que s'imposa sense tenir en compte les necessitats, els desitjos i el futur dels habitants. Com si es tractés d'un parèntesi, es mostra, des de la proposta, com el barri es pot activar i solucionar les seves mancances de sociabilitat sense haver de passar per un procés renovació urbana. En front la renovació i el desplaçament de persones que suposa, persones ja immigrades en altres temps, l'artista reivindica el fet de poder-se sentir arrelat al lloc. A les dues il·lustracions que segueixen Potrč apunta a la necessitat de qualsevol persona a sentir-se identificat amb el lloc, sobretot en els casos dels ciutadans que es veuen empesos a desplaçar-se i a migrar constantment. Tal com indica en els textos que acompanyen les vinyetes, calen arrels per apropiat-se del lloc perquè com a plantes els habitants puguem desenvolupar-nos i créixer. Potrč ho anomena, arquitectura d'arrelament. Introduir aquest tipus de pràctica constitueix un dels principals objectius del projecte en front les polítiques de substitució de teixit social.

És possible tendir cap a l'autosuficiència, aproximant més la distància entre l'home i la terra tal com passava a l'idea de ciutat jardí original? Poden arribar-se a sentir arrelades les persones en aquest barri? Què els cal per poder-se autoabastir i ser autosuficients?

Les formes en què es desenvolupa aquest gest simbòlic d'oposició permeten reconèixer altres vies d'urbanisme alternatiu i de diàleg basades en l'apropriació i l'autogestió de l'espai. Per tant s'activa en aquest punt un segon objectiu: la reflexió sobre la relació entre l'individu, el context local i l'escala del territori que li és propi. Per tant, els veïns de la Westelijke Tuinsteden poden consumir hortalisses de producció local? És possible depurar l'aigua de la pluja per autoabastir-se? Poden generar electricitat? Com respon el seu espai "públic" en relació amb aquestes necessitats?

Repensar l'espai públic implica posar en crisi la pretensió de dissenyar 'espai públic contemporani' (*open and accessible to all citizens, regardless of genre, race, ethnicity, age or socio-economic level*) segons la definició de Marjetica trobada a wikipedia. Ella mateixa reconeix l'estat de l'espai públic d'aquest barri, i no és d'estranyar que les mateixes normatives com el *kijkgroen* fomentin la falta de sociabilitat:

"One very visible problem in the New West was the fact that whenever you walked in the city the streets were empty. So we asked ourselves "where are the people?" because most of the people were immigrants with very rich cultures but there were not visible. To think about the project meant also to think about the public space in these areas. The idea was to open space for make them visible." (Potrč 2011, entrevista annex II)

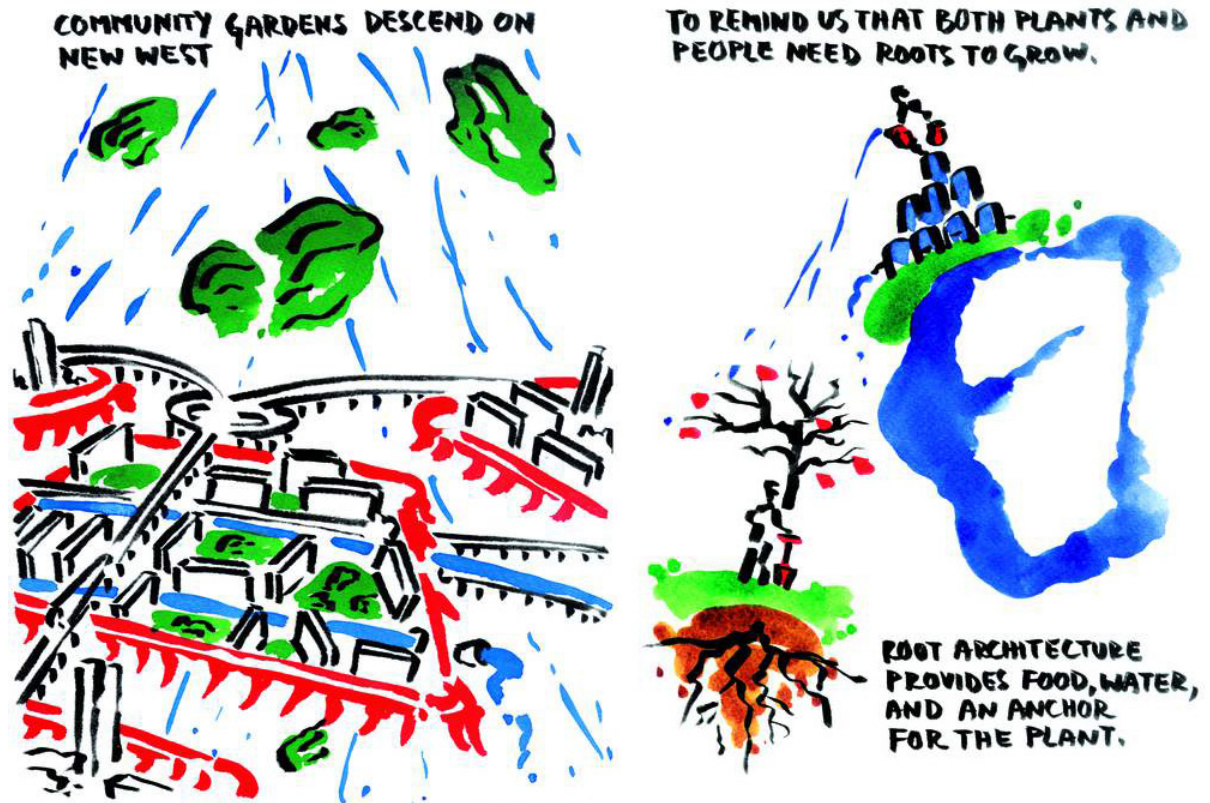


Figura 3-9: Sèrie *Community Gardens in New West*. Marjetica Potrč 2009. Cortesia de l'artista.

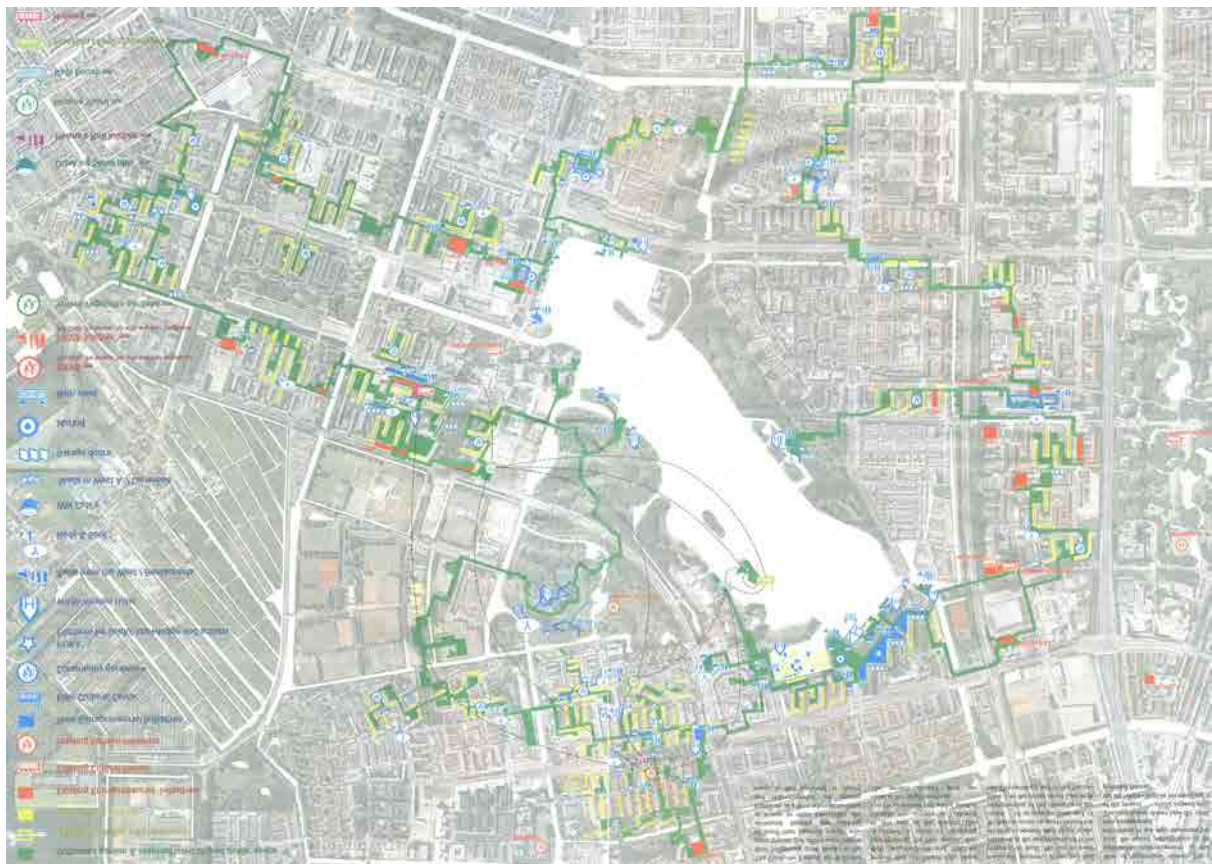


Figura 3-10: Proposta de planejament dissenyat durant el procés participatiu per part de Potrč i Wilde Westen. Font: (Potrč and Wilde Westen 2010: 30-31)

Donar visibilitat als habitants i proposar-los entrar en joc amb la definició del seu espai públic implica el fet de la territorialització (concepte recurrent de l'artista) que significa entendre l'espai del què provoca la seva fragmentació, és a dir, identificar en l'ús de l'espai una inclusió i una exclusió que és intrínseca a la idea de comunitat i d'espai apropiat. El fet de l'existència de la tanca mentre dura el projecte demostra la necessitat del grup d'usuaris de traspasar-la per apropiat-se del solar, i un cop el solar és apropiat i autogestionat de nou s'estableixen uns límits –tal vegada més porosos, i més naturals en funció de fer extensiva la voluntat en participar del projecte– en defensa de la durabilitat, manteniment i equilibri de la parcel·la que ells mateixos autogestionen.

Aquestes fronteres naturals, basades en l'equilibri de l'ús del lloc, les considera l'autora com a límits orgànics lligats a la idea d'equilibri i control natural del territori, de sostenibilitat i de manteniment dels ecosistemes conformats entre recursos i persones. En aquest sentit, per això defensa la ciutat o la regió natural com a estat oposant-se a la idea de país o de nació. Aquest control espacial per preservar la identitat cultural, i l'art, en aquest context, actuen com a mediador entre la cultura del lloc i els individus, i és a partir del fet de conviure junts a l'espai que s'activa el procés de territorialització o equilibri amb el lloc, darrer i hipotètic objectiu optimista de l'artista:

“Why is it important? Because existence is given but how we practice it is not given. So if you listen the community in Caracas and the community that formed around the community kitchen in Amsterdam, they talked about the future: how they want to live together, about living in the cities in a network of neighbourhoods and not in a metropolis, about shared space and community space but not about public space, it's not about ownership of space but the control of space.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

Observant les dinàmiques de control i negociació de l'espai M. Potrč troba la connexió comuna de la majoria dels seus projectes realitzats en els seus darrers anys: la relació entre l'àmbit rural i l'àmbit urbà com a pràctica re-directiva, és a dir una acció col·lectiva que refà i transforma socialment un context cultural concret. L'objectiu de la seva transformació recau sempre en el mateix: la coexistència del món rural amb el món urbà, ja sigui en el context de l'urbanisme informal de la metròpolis de Caracas, ja sigui en el context de gentrificació de la Nieuw West d'Amsterdam. Aquest fet permet el retorn a les comunitats petites, permet balancejar i reequilibrar el metabolisme accelerat del model urbà, promou l'energia resilient, l'autogestió, l'abastiment dels recursos propis i el retorn de poder al fet local, en definitiva, formes alternatives i de resistència als efectes de la globalització i del sistema neoliberal:

“With its focus on local food production and neighborhood development, it redefines the state of urban-rural coexistence and contributes to the city's network of green and garden areas, which serve a similar purpose.” (Potrč 2010a)

Dues són les vies d'entrada que connecten l'obra i percepció de l'artista amb la condició rural: per una banda la seva experiència en projectes amb comunitats en situació d'urbanisme informal, i per altra banda l'experiència de projectes d'horts comunitaris que pot trobar en contextos urbans relacionats amb valors propis de l'urbanisme ecològic i que vindrien sustentats pels referents com Geddes i Mumford (emparentats amb Howard i la idea de ciutat jardí) tot i que ella no els cita.

A l'entrevista que es realitzà amb ella personalment, explica com s'adona d'aquest component rural comú a través d'aquestes dues vies d'entrada (l'urbanisme ecològic d'Amsterdam i l'urbanisme informal de Caracas):

“I made the project in Caracas but I didn’t think about the public space anymore, and then recently I made a very clear connection with The Cook, the Farmer, [...] in Amsterdam. I saw that it’s actually the rural component of both locations, of both projects, that is really important for the city of the future.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

No es tracta segons l’artista d’haver de migrar al camp ni enmig de la natura per buscar una alternativa a la globalització, sinó saber integrar pràctiques i valors que recuperin el lligam de la vida amb la terra, per això l’escala petita, l’espai compartit, la protecció de la cultura i el coneixement local o la participació. Tal com indica a la següent il·lustració, el “component rural” esdevé el catalitzador per la transformació de la societat en transició.

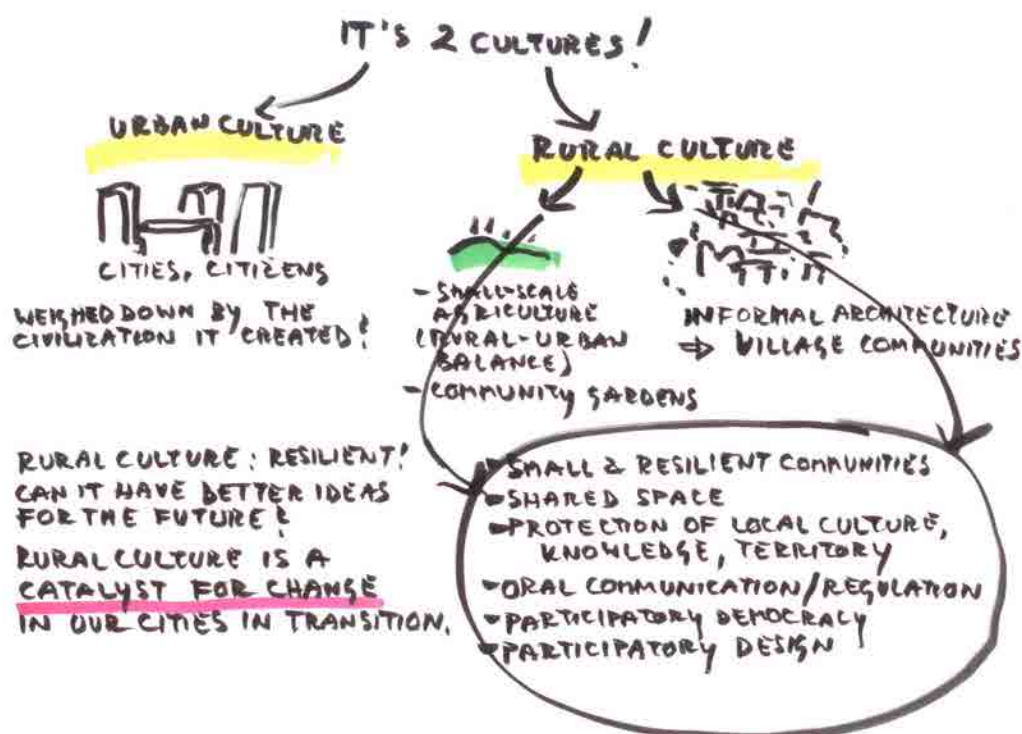


Figura 3-11: Esquema comparatiu de la cultura urbana i la cultura rural. Marjetica Potrč. Cortesia de l’artista durant l’entrevista realitzada el 2011 a Berlin.

Cal destacar la connexió de Marjetica amb les referències a les Transition Towns. Tanmateix, es planteja les següents preguntes que per ella són objectius de primer ordre i aposta per la creativitat, per l’art de la vida, com a eina principal per recuperar l’arrelament, la connexió entre la condició urbana (alienant) i rural (lligada a l’autosuficiència):

“What does sustainable living mean after the disintegration of twentieth-century modernism? What do self-sustainability and living “off the grid” mean? How much can the individual contribute to the world? (...) The world needs community-based projects, so it can learn from them and be inspired by their creativity.” (Potrč 2010b)



Figura 3-12: Solar kijkgroen abans de la intervenció. Font: (Potrč i Wilde Westen 2010:21)



Figura 3-13: Solar kijkgroen després de la intervenció, octubre 2010. Font: (Potrč i Wilde Westen 2010:20)

Metodologia de treball: negociació i participació

L'urbanisme de negociació i el disseny participatiu

En el context de la crítica al moviment modern, ja durant el 1971 l'arquitecte Giancarlo de Carlo anunciava la necessitat de retornar l'arquitectura a les persones a través de la participació. En aquells moments, de Carlo remarcava que encara no existia tal pràctica de forma real, però així la definia apostant per il·luminar la imaginació crítica de l'arquitectura i l'urbanisme del futur:

“We have participation, in fact, only when everyone takes part equally in the management of the power structure, or when the power structure no longer exists because everyone is directly and equally involved in the process of decision-making.” (Carlo 1980: 77)

En els nostres temps proposar un urbanisme dialògic pot equiparar-se en parlar d'un urbanisme de negociació i de participació. El concepte de negociació urbana l'introdueix Marjetica quan reflexiona sobre com treballar amb les comunitats locals. Negociar l'espai urbà per a aquesta artista no és més que acceptar la ciutat com a organisme natural i entrar doncs en el seu joc. La seva posició consisteix per una banda en catalitzar o accelerar els efectes, provocar que s'esdevinguin reaccions que procedeixin del mateix sistema, i per altra banda en mediar entre els diferents agents i efectes a través de la participació:

“Then are two or three more tools apart from sustainability. Another one is participation. Participatory democracy and participatory design. I used the word participatory design for my work. Suddenly I realized that we have a problem in the society, that we are talking about participatory democracy and the idea of democracy has always to be participatory.” (Potrč 2011, entrevista annex II).

La participació és el què li permet assolir aquest rol entre ella i la resta de col·laboradors. Quan M.Potrč parla de participació fa un incís i distingeix en el concepte de participació ‘democràtica’ i de ‘disseny participatiu’. Considera que una democràcia ha de ser participativa, així doncs, utilitzar la primera expressió indica quant de lluny estem encara d'una democràcia real, fet que es tradueix a la idea d'espai públic (des de l'ideal d'espai democràtic a la realitat d'espai de control). És per aquest motiu que sempre es refereix a l'espai compartit. El seu procés de mediació consisteix en intervenir entre els usuaris i el control de l'espai sotmès a canvis constants, un espai canviant com el que defineix a continuació: “*Space is shift, it's all about control of the space but it's not about owning the space. It's about temporary condition, it's not about permanent condition.*” (Potrč 2011, entrevista annex II).

La col·laboració en aquest tipus de projectes, que s'acaben autogestionant i dels quals l'artista es desvincula com si es tractés d'un enzim que ja ha fet la seva funció, és el què introdueix un matís a la participació. No es tracta doncs de participar en el sentit de ser consultat, informat, o d'haver format part puntualment, sinó que el seu disseny participatiu es refereix a un procés cocreatiu. De forma cocreativa, és a dir, amb igual potestat per decidir, l'artista i el col·lectiu WW i els veïns proposen les activitats per donar vida al l'hort-jardí.

En el següent esquema, l'artista representa en un esbós de conceptes el seu paper com a mediatra en el procés de reciprocitat i interdependència entre la cultura i l'expressió artística a l'hora d'entendre la nostra forma de relacionar-nos amb el món. Comenta també en un dels seus escrits teòrics la forma metodològica que té de treballar amb els seus casos d'estudi, la participació a través de la comunicació.

Aquesta comunicació la posa en relació amb la tradició familiar on va créixer, establint paral·lelismes entre la il·lustració i narració i la seva manera de treballar:

“I was raised in a family of writers, and I know that storytelling –the construction of meaning through language- is an important part of what I do. The merging of disciplines by learning from people with different backgrounds is another way of constructing meaning through Language, only now we do it together.” (Potrč 2010b)

Es refereix al seu interès per la col·laboració com a condició apresada i integrada a l’haver crescut en un país socialista el qual era dels països més occidentalitzats d’entre els règims comunistes, dels quals en ressaltava com a bases apresades la consciència social: “*The individual always stands in a relationship with others, never alone. My sense of the importance of sharing almost certainly derives from this. Where I come from, art was always an idea, a concept; it was not about objects.*” (Potrč 2010)

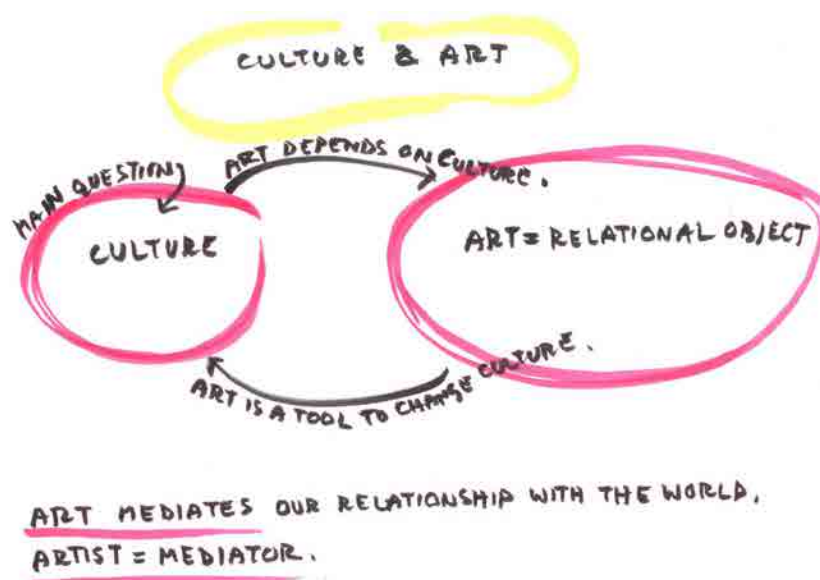


Figura 3-14: Esquema comparatiu de la cultura urbana i la cultura rural. Marjetica Potrč. Cortesia de l’artista durant l’entrevista realitzada el 2011 a Berlin.

El procés de treball

Els passos per a la realització dels objectius van consistir en:

- **Triar** el lloc: el c/ Lodewijk van Deyssestraat, 61 del barri de Geuzenveld-Slotermeer. El lloc es tractava d’un *kijkgroen*, és a dir, un espai verd d’una comunitat de veïns però que no pot ser utilitzat ni pels propis veïns, tant sols es tracta d’un ‘verd’ decoratiu, no productiu ni tant sols accessible. Per això està barrat amb una tanca tot i que els veïns estan obligats a pagar taxes pel seu manteniment. Just al costat del solar existia una planta baixa buida des de feia 10 anys, antiga carnisseria àrab de 30m² que es posaven a disposició del projecte.

- **Negociar** amb l’empresa propietària del solar i immoble, la corporació privada Far West. L’empresa va acceptar la proposta i va cedir l’espai temporalment.

- **Contactar** amb els veïns i iniciar una campanya del projecte (desembre de 2008) via trobades informals i contactant amb persones que podien actuar de dinamitzadores: “Searching for local garden experts, searching for cooking experts, spread info through multilingual flyers to the neighbours, making

friends, ringing bells, having tea and piece of cake” (Potrč i Wilde Westen 2010, 15).

- **Readequar** el lloc. Preparar l’antiga carnisseria i subdividir el solar amb mini-parcel·les (col·laborant amb una escola) per poder repartir entre els interessats a cultivar (22 unitats familiars).

- **Inaugurar** i celebrar una festa d’inici de projecte, on es recullen possibles iniciatives per tirar endavant el projecte i es comencen a plantar espècies. (abril de 2009)

- **Efectuar** tallers: diferents activitats proposades pels veïns es van succeint amb el temps i hi participen associacions i veïns.

- **Mostrar**: s’obra l’hort i la cuina als visitants del museu. Durant tres dies a la setmana és possible fer-hi visites. Marjetica exposa una sèrie de dibuixos i fotografies a les parets de la cuina comunitària per explicar el procés.

- **Emancipar**: Formació d’una comissió per part d’uns vuit veïns per fer la cessió de direcció. Wilde Westen i Marjetica ja no intervenen més en el projecte i consideren que els espais de l’hort i la cuina poden ser autogestionats pels seus usuaris diaris de forma natural.

Cada un dels membres assumeix un rol diferent dins el projecte (organització de tallers, gestió de les despeses de la cuina, manteniment de l’hort, buscar finançament extern, negociar amb l’agència immobiliària). Setembre de 2009.

- **Demandar**: sol·licitar pressupost i capacitat de finançament públic per la continuïtat del projecte.

- **Celebrar**: festa per donar a conèixer la producció hortícola gestionada per la mateixa comissió de veïns.

- **Continuar**: Fase final que no va ser possible més enllà d’un any a partir de l’emancipació de la comissió de veïns respecte l’artista, WW i el SMA. L’empresa propietària del solar i l’immoble no van acceptar la continuïtat del projecte forçant a haver-lo d’abandonar.

El cronograma

A través del cronograma següent, M. Potrč i Wilde Westen ordenen i planegen en el temps les diferents aproximacions al projecte. Cal destacar que el seu paper i funció van canviant en funció de l’evolució i de les respostes imprevisibles del mateix projecte.

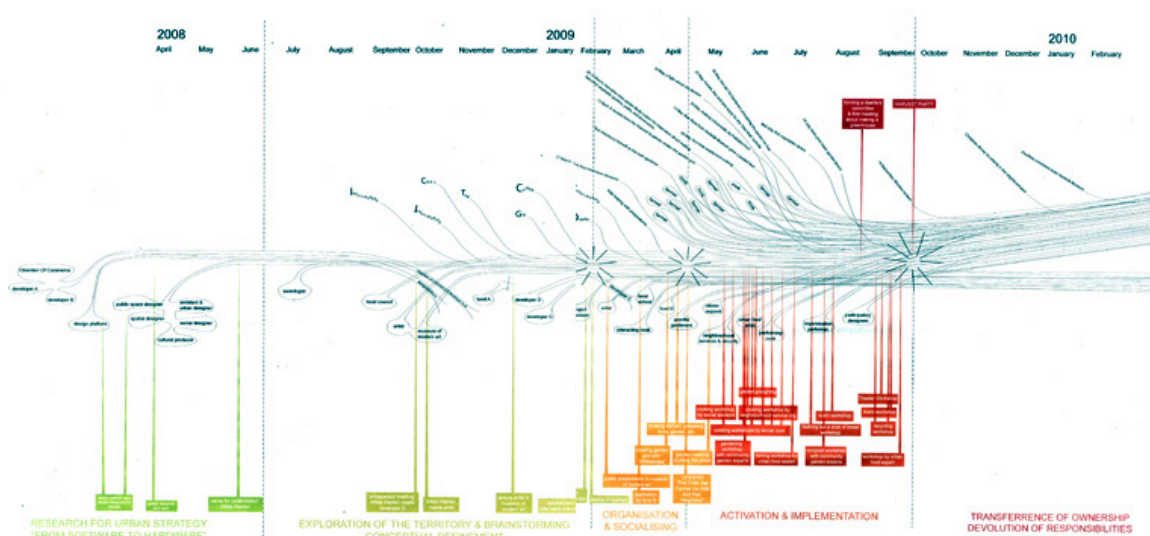


Figura 3-15: Cronograma que diferencia quatre parts: recerca, exploració i proposta, organització social, activació i implementació. Font: (Potrč and Wilde Westen 2010:10-11)

A través de cinc fases el grup motor va ampliant el nombre d'agents que col·laboren en el procés a mesura que avança, desapareixent la presència dels iniciadors al tram final i preveient la impredictibilitat de l'evolució del projecte. Les fases que proposen són les següents:

1. Investigació i recerca del context en funció dels objectius.
2. Anàlisi del context i aportació d'idees inicials.
3. Organització i inici de formes d'interacció, estratègies d'actuació.
4. Posada en pràctica: tallers, desbordaments creatius i processos de reversió.
5. Delegació de competències i inici d'autogestió: articulació de projectes propis.

Diagnosi, valoració i estratègies de viabilitat del projecte

El quadre que es presenta a continuació mostra en forma de debilitats, amenaces, fortaleces i oportunitats la valoració que es fa del projecte en sí atenent als objectius plantejats i als resultats obtinguts. Seguidament es tracta de **repensar** l'anàlisi i obrir vies de proposta crítica. Per això s'anuncien dues vies estratègiques: sobre com convertir les febleses en oportunitats i els perills del projecte en possibilitats.

Punts forts (recursos)	Amenaces (impediments)
<ul style="list-style-type: none"> • Molta visibilitat, difusió i divulgació del projecte fins i tot un cop el projecte ja està finalitzat. • Projecte basat en la col·laboració i que per tant dissemina els seus efectes. • L'elevada quantitat de persones i agents que en formen part. • Gran nombre de veïns interessats en la continuïtat (comissió de veïns formada). • Equip motor com a equip multidisciplinar. • Pressupost abundant • Institució pública (Museu Stedelijk) com a agent implicat en la fase inicial. 	<ul style="list-style-type: none"> • Parcel·la afectada per l'ordenança del <i>kijkgroen</i> (jardins ornamentals on no és permesa la funció productiva ni tant sols l'ús lúdic de l'espai). • Prohibició per part de corporació d'habitatge propietària (Far West) per continuar amb l'autogestió de l'hort i la cuina comunitaris per part de la Comissió de veïns (sense l'Stedelijk Museum, ni Wilde Westen ni M.Potrc). • Solar i immoble afectat pel pla de renovació urbana que preveu la demolició i substitució pel 2015.
Oportunitats (potencialitats)	Punts febles (vulnerabilitat)
<ul style="list-style-type: none"> • Repensar el fet de la temporalitat i els mecanismes de continuïtat. • Hipòtesis d'espai aixecades sobre el barri • Comissària del SMA veu clarament la capacitat del projecte perquè sigui contemplada amb l'Oficina del departament d'urbanisme que estan interessats en conèixer el projecte més a fons. • Temps de crisi actual ha aturat el procés de demolició d'edificis de barri i queda en espera pel 2015. Temps suficient per seguir actuant per què tal com va passar el 2010, potser la data límit queda de nou posposada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Molta visibilitat promoguda per l'equip motor sobretot pel què es referix a la fase de gestació i posada en pràctica. Fase (encara que curta) d'autogestió per part de la comissió de veïns no ha estat prou visibilitzada ni difosa. • Demostració d'acords preferents entre institucions públiques i immobiliàries privades. Quan els veïns sol·liciten la continuïtat se'ls nega la possibilitat. Quan ho sol·licita una institució cultural sí que es permet o negocia. Certa hipocresia en el sistema. • Excés de protagonisme del projecte a través de la institució cultural privada (galeries d'art). • Una veïna molt activa en el projecte explica com li van donar llargues i com l'associació d'habitatge Patrimonium li va rebutjar la proposta d'utilitzar el jardí com a hort uns anys abans. (Potrc i Wilde Westen 2010, 15). • Projecte temporal i temps d'autogestió (quasi un any) molt curt.

Figura 3-16: Anàlisi DAFO del projecte. Autora: Marta Serra.

Com convertir els punts febles en punts forts? Com convertir les amenaces en potencialitats? El caràcter efímer del projecte podria ser aprofitat per precisament tornar a convocar-hi un altre projecte i així construir una cadena de projectes efímers successius que tots junts donessin la continuïtat en el temps que un de sol no pot donar. Que les galeries d'art on s'exposa l'experiència del projecte contribuïssin a finançar el projecte per poder arrencar de nou o bé pressionessin per aconseguir la cessió del solar.

“Residents they formed a committee of eight or nine individuals from different disciplines and they were running the space for more than one year and then the housing corporations stopped the project. M.S: In which way? M.P: They just closed the project, I think they said the soil was polluted, but it was not polluted because we checked the soil before we started the project.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

Una negativa per part de l'agència propietària podria ser un bon motiu per seguir el projecte com a forma activista, amb actitud de resistència i sense haver de dependre de la regulació. Una altra opció podria consistir en demanar una cessió o canvi d'ús del solar com a petició col·lectiva des del fet de ser associació. Implicar de nou al Museu per fer més pressió. El Museu podria tornar a convocar un projecte de continuïtat en aquell solar. Societat holandesa on tot està hiperregulat. Henna, una resident i integrant de la comissió de veïns, explica la seva experiència:

“These houses will be teared down in 2015. I am not sure about those flats, but our houses will have to go. They were planned for demolition [...] We'd received a message it was supposed to happen in 2001. [...] Now it is going to be 2015. [...] Couldn't they have said earlier it was going to be demolished? I would have bought another house. We wanted to refurbish it, but they said: Don't, it's going to be destroyed.” (Potrč i Wilde Westen 2010, 13).

Els punts febles del treball de Marjetica es troben en les vies de continuïtat. Tractant-se d'un projecte temporal no es pot assegurar la seva continuació. Però dins altres formes, no físiques, però sí relacionals a través de la transmissió de coneixement, el projecte sí que deixa la seva empremta. La pèrdua de capacitat d'apropiació del lloc debilita la xarxa relacional i la falta d'una normativa que pugui garantir la continuïtat del lloc o una cessió temporal més llarga implica el control per part de la corporació d'habitatge i conseqüentment el tancament de cuina i solar.

Eines i vies d'aprenentatge estratègiques

L'artista descriu molt bé els dubtes que es planteja a l'hora de reflexionar sobre com fer per obrir noves vies d'aprenentatge per un nou urbanisme. Cal partir de l'arquitectura mateixa? O bé partir de l'experiència dels projectes artístics? El compromís social no recau en canviar formes de vida sinó en compartir i provar d'entendre els nous reptes que ens ofereix el futur:

“So what comes first, is it people or architecture? Can we change lifestyles with architecture or can we learn from the communities who live in the city and learn from their knowledge and try to understand how they want to leave together after the modern period which all loved very much but it is coming to an end? Now it will be a different sharing between the state and citizens for sure. It will be a different social contract.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

Les il·lustracions que segueixen resumeixen algunes conclusions apreses per l'artista a partir del projecte realitzat a Amsterdam, de nou centrant-se en la idea d'equilibri entre l'arrelament al lloc i la necessitat per tant de fer productiva i naturalitzar l'ús de “la terra de ningú”.

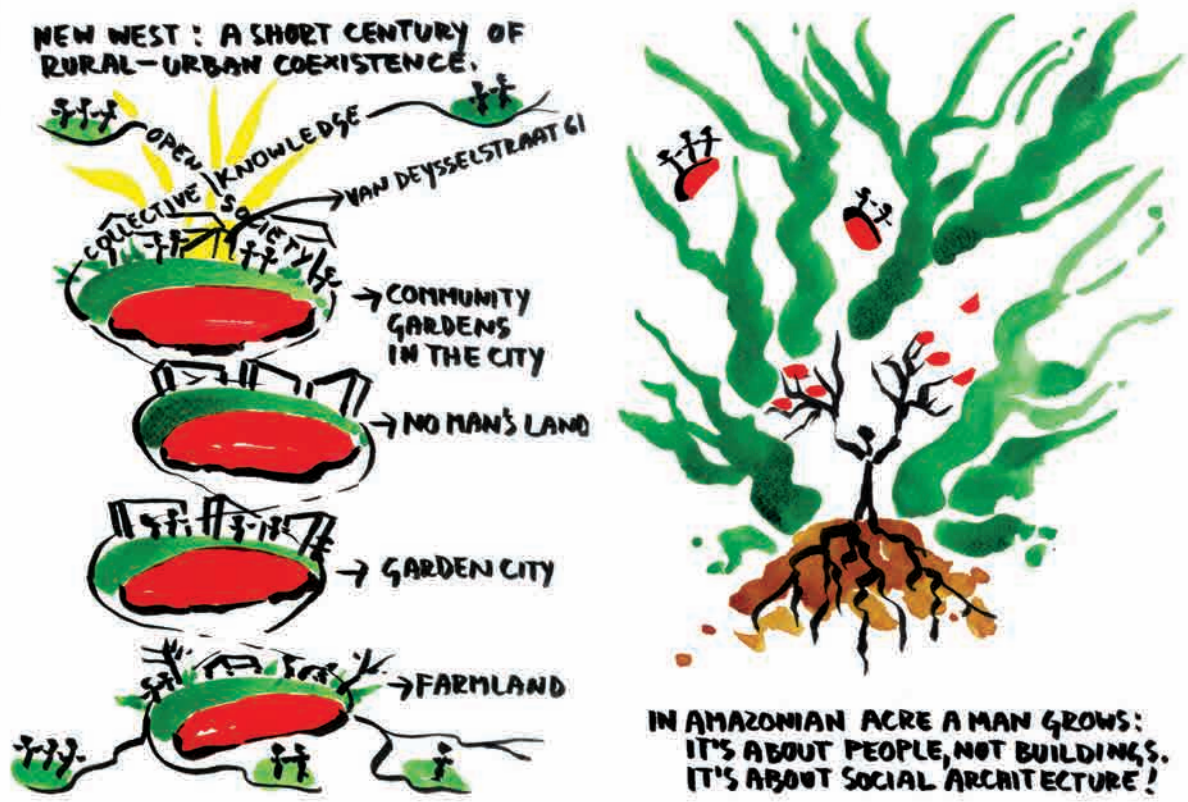


Figura 3-17: Sèrie *Community Gardens in New West*. Frases anunciant la necessitat d'una arquitectura social. Marjetica Potrč 2009. Cortesia de l'artista.

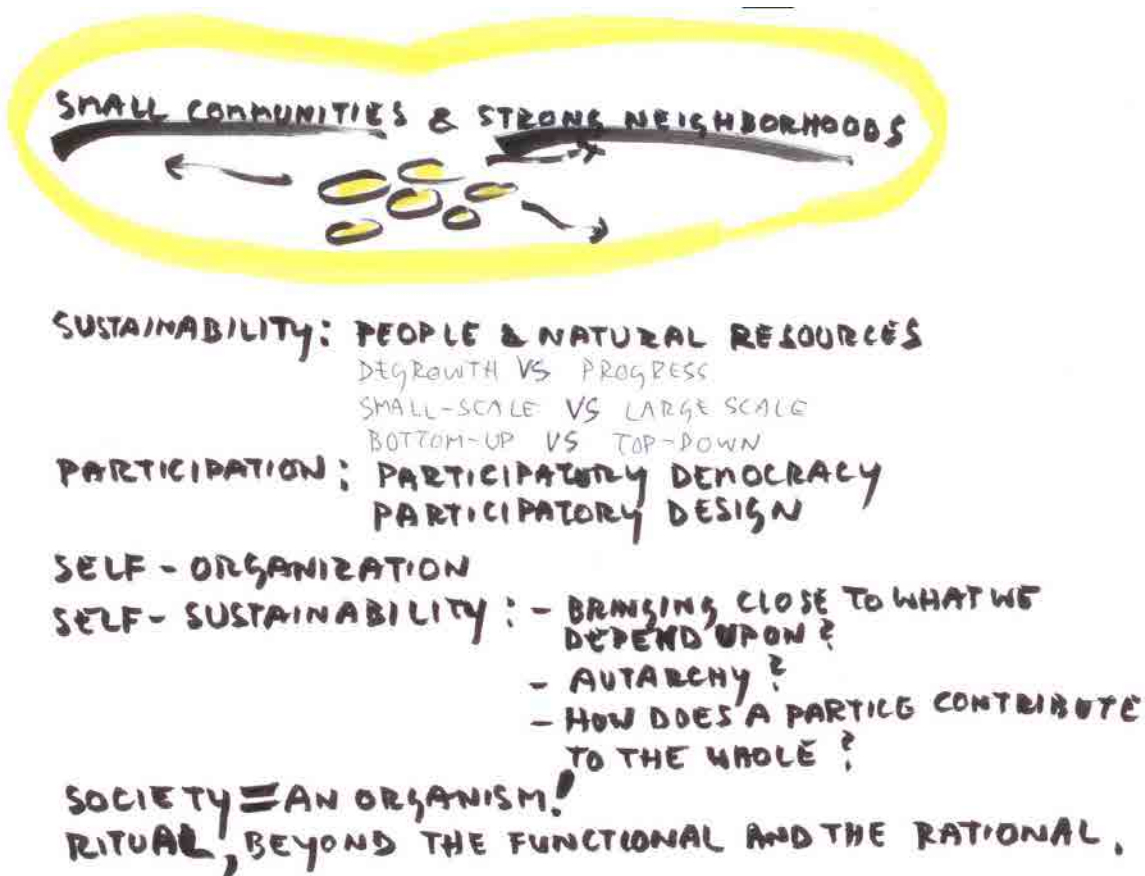


Figura 3-18: Esquema comparatiu de la cultura urbana i la cultura rural. Marjetica Potrč. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada el 2011 a Berlin.

Les eines que l'artista proposa per aconseguir la coexistència i equilibri entre el medi rural i l'urbà passen per entendre la societat com un organisme, potenciant les comunitats locals i els barris consolidats. Les eines que presenta i que tal com hem vist s'expressen en els seus projectes són la sostenibilitat o concepció d'equilibri entre l'individu i la terra per garantir un futur igual o millor, la participació i l'autogestió, entenent que les accions locals contribueixen a modificar el sistema global.

“I suddenly realized that they built rural architecture because it fosters village communities. In a way they didn't like to live in the way of the individual who live in the metropolis, they wanted to live in the small scale communities. And this is exactly what our residents in the New West Amsterdam talked about, they were concerned about the same things.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

L'hort i la cuina comunitàries esdevenen dues eines concretes, dues vies d'aproximació cap a aquesta pràctica d'urbanisme alternatiu, i l'activisme silenciós és un altra potencial a explotar, una altra eina on recórrer per aprofitar el caràcter híbrid de la naturalesa d'aquestes practiques que tant poden ser artístiques com quotidianes.

Petites àgores: l'hort i la cuina com a espais relacionals

Per tal de crear una xarxa d'espais verds productius que fomentin la sociabilitat en relació amb la idea de ciutat jardí, els escenaris principals seran una horta urbana i una cuina comunitària, mitjans principals per assolir el principal propòsit. Formant part de l'univers de les pràctiques quotidianes, l'hort i la cuina actuaran com a articuladors socials fomentant com a idea base la condició d'espai compartit de molts veïns que tot i la proximitat fins aleshores no havien tingut ni l'excusa ni la oportunitat de conèixer-se i crear una esfera pública o compartida. L'hort i la cuina comunitaris començaran a ser a partir de la posada en marxa del projecte, el món compartit, l'espai de referència de tota una sèrie d'agents i veïns que comencen a trobar la seva posició dins el sistema d'interaccions que conformen tals espais:

“Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo. La esfera pública, al igual que el mundo en común, nos junta y no obstante impide que caigamos uno sobre otro, por decirlo así.” (Arendt et al. 1993, 62)

Més enllà dels espais físics de la cuina com a immoble i de l'hort com a solar, el caràcter relacional d'ambdós espais es dona a través de les pràctiques espacials següents: la seva producció, la xarxa d'amics que generen, les relacions socials que impliquen, les negociacions entre els diferents agents que formen part del projecte, els intercanvis de producció hortícola, els intercanvis de receptes o transmissió de coneixement, per exemple. Ara bé, com l'acció de cuinar i cultivar (accions relacionals) contribueixen a la interacció entre els individus? Com influeix, i a què ens incita?

Una veïna explica com se sorprèn de donar-se a conèixer a persones que havia tingut sempre tant pròximes: “I think it's brought me out of the House. A whole lot of people know me now. And they ask: ‘you always lived here?’ ‘Yes’ I tell them. ‘But we didn't know you at all’ (Potrč i Wilde Westen 2010, 34).

Cuinar, preparar, servir, degustar és un procés que per tradició cultural ve associat al fet de compartir. Són molts els aspectes que contribueixen a què l'acció de cuinar fomenti un estat de coexistència i un espai compartit, entre els quals es poden destacar l'aspecte polifacètic de la pràctica culinària i les seves múltiples formes associades al fet cultural; l'aprenentatge a través de la transmissió de coneixements; el factor del reconeixement i seducció dels altres a través d'una bona pràctica; la seqüència temporal de preveure, organitzar-se, abastir-se, preparar, servir, degustar, retirar, netejar... accions que sempre impliquen contacte amb els demés. A la cuina d'aquest projecte mai s'està cuinant de cara a la paret, sempre es prepara i es serveix de cara a les persones que seuran entorn una gran taula compartida on els veïns hi mengen junt. Tot aquest desplegament d'operacions inclouen accions, rituals, codis, ritmes, eleccions, costums posades en pràctica, experiències, records, és a dir, una receptivitat sensorial i una intel·ligència que fomenta l'agenciament o la capacitat de decisió i conducció de l'acció per iniciativa pròpia. Michel de Certeau ho descriu així en el seu segon volum de *L'invention du quotidien* dedicat a *habiter, cuisiner*:

“Hacer la comida es el sostén de una práctica elemental, humilde, obstinada, repetida en el tiempo y en el espacio, arraigada en el tejido de las relaciones con los otros y consigo misma, marcada por la ‘novela familiar’ y la historia de cada una, solidaria tanto con los recuerdos de infancia como con los ritmos y las estaciones.” (de Certeau et al. 1999 [1980]: 159)

La cuina comunitària esdevé element relacional en dos sentits:

1. És generadora de relacions entre els seus usuaris, potenciadora de sociabilitat en el sí del grup que participa de l'espai que conforma.
2. És generadora de relacions entre l'espai interior i exterior, crea connexió amb el context ambiental, amb el ritme de la natura, fomenta el fet d'adaptar-se al ritme del cultiu, d'entendre i ser conscient del pas de les estacions lligades a producció variable d'aliments, i encara molt més, si s'abasteix d'un hort pròxim com en aquest cas d'estudi.

La cuina del projecte és a la vegada un espai híbrid. No només és cuina sinó taller, lloc de reunions i espai per a les discussions intenses on es negocia la durabilitat del projecte entre els veïns, l'equip motor i la immobiliària, espai de trobada de les veïnes, lloc de conversa i joc dels nens, contenidor de desitjos, sala d'exposicions de la narració que l'artista hi exposa, camp base, finestra d'entrada al projecte, punt de trobada, nucli central. La cuina comunitària pot ser tot excepte cuinar.

Cultivar, plantar, regar, recol·lectar i tota la sèrie de tècniques associades amb l'horticultura, impliquen com el cuinar, la transmissió de coneixement oral i la consciència i connexió amb els cicles naturals. Actualment l'hort urbà es pot trobar inserta (o ocupant) dins el sistema d'espais lliures urbans d'un planejament o bé en forma d'ocupació espontània en àrees informals. El cas d'Amsterdam forma part del primer tipus, però cal recordar que tal com passa sovint, el sistema d'espais lliures no contempla la funció productiva i es requereix d'un pla especial per canviar l'ús i poder regular-los o assegurar-ne la supervivència. En la llengua alemanya ja s'estableix aquesta distinció entre *Ziergarten* (jardí ornamental) i *Nutzgarten* (jardí productiu). El sistema d'espais lliures urbans holandesos, per exemple, tant sols permet la tipologia del jardí ornamental, excloent-ne fins i tot un ús lúdic o per l'oci. A Estats Units per exemple, l'experiència de Guerrilla Gardening conforma tota una xarxa d'hortos urbans ocupats de forma comunitària que va néixer a la ciutat de Nova York el 1973 gràcies a les accions de tota una

sèrie d'activistes conscienciats amb l'art i el medi ambient. Són molts els beneficis i funcions dels horts urbans comunitaris, per exemple: la funció productiva d'autoconsum, l'ambiental, la urbanística, la social, la salutífera, la cultural, l'estètica. Tipologies d'horts en funció de l'ús i el context o projecte que els articula: horts familiars, per a la gent gran, educatius, terapèutics i per a la integració social. (Busquets Fàbregas et al. 2008, 14-15). Tals funcions i tipologies no són excloents entre elles i en certa manera el cas de l'hort comunitari del projecte d'Amsterdam podria complir-les totes encara que amb diferents graus d'intensitat. Tanmateix és l'aspecte social el que contribueix a la cohesió del teixit humà del barri, i la funció productiva i d'abastiment la que estableix l'aproximació entre la condició rural i la urbana a la vegada que la funció urbanística hi és molt present en el paper simbòlic que juga aquest hort per a la transposició i reestructuració del sistema d'espais lliures que el projecte proposa.



Figura 3-19: Cuina comunitària i hort autogestionat al solar ocupat pel projecte. Autoria: Potrč i Wilde Westen. Font: Cortesia de l'artista.

El paper que han jugat l'hort i la cuina comunitaris en aquest projecte és clarament doble: objectes relacionals segons el 'visitant', espais compartits segons els usuaris:

- L'hort i la cuina són entesos com a espais compartits des del punt de vista dels veïns, espais domèstics on es realitzen les pràctiques quotidianes habituals de cuinar i cultivar.
- L'hort i la cuina són llegits com a objectes relacionals per part dels visitants del projecte que hi tenen accés i que tal vegada podrien esperar veure una obra artística materialitzada, explicada o interpretada.

L'hort i la cuina comunitaris són espais relacionals perquè com a espai de representació lefebvrià, com a espai viscut, impliquen desitjos i somnis escrits a la pissarra de la cuina, els tallers, els dinars comunitaris, les festes celebrades a l'hort, la memòria del lloc, la frustració de no poder continuar el projecte de forma autogestionada. El record del què ha estat. L'evocació de l'espai tancat de nou. Segons l'espai concebut de Lefebvre són un sistema d'espais productius ideat per l'equip motor, el *brainstorming* realitzat per l'equip motor, el cronograma, l'entrada en crisi amb el pla director pel 2015, la inutilitat de la normativa de l'ús en l'espai públic del *kijkgroen*, l'exposició de dibuixos i fotografies de M. Potrč sobre el projecte, la publicació en format diari i la seva divulgació, les presentacions públiques del projecte per part de Wilde Westen.

La cuina i l'hort comunitaris són una forma de dir prou a l'urbanisme modern. Són per això un camp de batalla, un vaixell simbòlic, un lloc de producció de relacions, un dispositiu micro-polític. Abans la cuina era una botiga abandonada. Abans l'hort era un espai verd que no es podia utilitzar. Eren espais latents ja que podien esdevenir una altra cosa. Ara són llocs on es produeix vida, petites àgores des d'on es repensa el model de barri que volen els veïns. Són tots dos espais catalitzadors per un urbanisme d'arrelament i d'apropament al medi natural.

Activisme silenciós: entre el què és art i el què no és art

M. Potrč deu el concepte d'art segons a la idea d'escultura social de Joseph Beuys i en certa manera també al *land art*. En ambdós hi troba el significat de treballar amb el lloc, amb el context local, i respecte el primer li interessa el fet de no fer referència a l'experiència individual identitària de l'home en relació amb la seva existència o consciència de l'espai (com passava amb el minimal art) sinó que li interessa el fet de posar el subjecte en relació amb altres subjectes, a la condició d'entendre l'existència de forma conjunta, coexistència. És a dir, superar la condició d'individu i recuperar la consciència d'humanitat i col·lectivitat.

Si la qualitat de l'hort i la cuina és que són comunitaris dins el context en el que es troben (compartits, relacionals i autogestionats), es tracta doncs d'art? Parlem d'art relacional o bé d'espai compartit? Com hi troba Marjetica aquesta qualitat artística d'humanitat? Què pensen els visitants del Stedelijk Museum quan arriben a l'hort comunitari i es troben amb persones cuinant i recol·lectant les hortalisses? Com responen els autors del projecte sobre la confrontació del què és o no és art? Què n'opinen els usuaris de l'hort comunitari? L'artista respon a alguns d'aquests dubtes posant en relació l'experiència de la tradició urbana de l'era moderna (categoritzant-la com a passat) amb l'oportunitat que recau en alguns contextos locals (experiències comunitàries a petita escala i independents, alliberades en certa manera dels condicionants del sistema políticoeconòmic en el qual vivim).

En un escenari hipotètic i futur hi troba els valors del nou urbanisme que persegueix caracteritzat per la coexistència del component rural i urbà: col·lectivitat, espai compartit, xarxa d'iniciatives, connexió del balanç amb la terra. La seva arquitectura social és una forma de resistència a l'alienació global. El filòsof francès Jacques Rancière defensa a *Participation* (Bishop 2006) la indefinició disciplinària d'intervencions d'aquest tipus com a capacitat, per sobre de tot, d'esdevenir eina micropolítica. Posant en relació i qüestionant els límits, i superant la dualitat de pensament entre l'art com a resistència formal o com a expressió de vida.

Grant Kester a la vegada, ho defineix com a art dialògic, és a dir, una pràctica artística basada en l'intercanvi i el procés. que persegueix la idea de durabilitat i de formació de xarxes i sistemes relacionals, més que no pas la immediatesa dels resultats. La persistència i les formes silencioses o ocultes d'anar fent seran els elements protagonistes allunyats de l'espectacularitat. L'ús de tallers i activitats autogestionades pels propis agents esdevenen el què Grant Kester cita com a formes lentes d'activisme, un activisme silenciós i progressiu que es va consolidant al formar part de les activitats diàries dels diversos agents participants (com ara menjar, plantar, sanejar-se, abastir-se, comunicar-se):

“These projects possess an explicit pedagogical dimension, evident in the frequent use of the workshop as a medium for interaction that unfold through the gestures and processes of shared labor. Further, each of them was produced in conjunction and negotiation with activist groups, NGOs, neighborhood associations, and artists guilds in a form of what Wallace Heim has aptly termed “slow activism”. (Kester 2006:10)

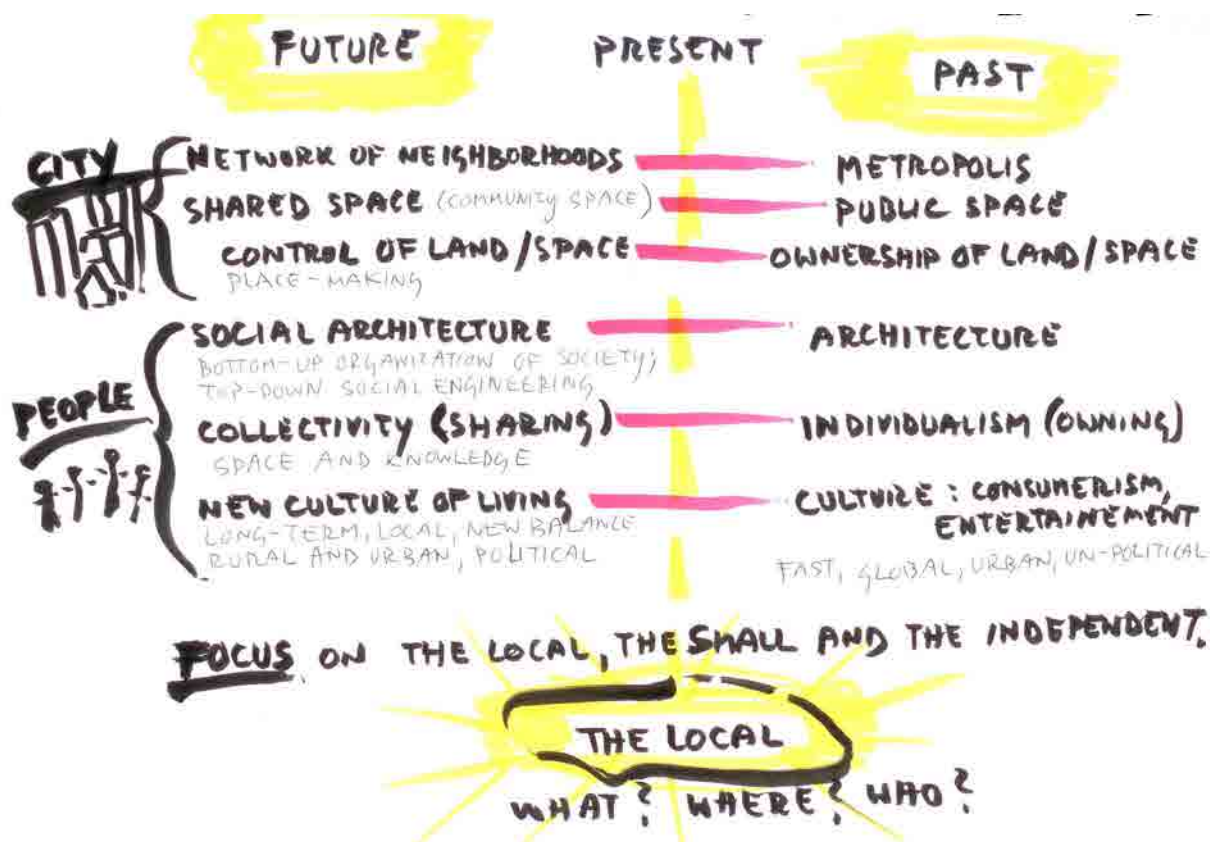


Figura 3-20: Organigrama de M.Potrč. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada.

Aproximacions metodològiques: fer visible i transformar

En termes de projecte urbà, el treball de Potrč és molt empíric. L'artista realitza estades de recerca on se situen els casos d'estudi, fa treball de camp i diagnosi sobre el context. Llança hipòtesis, preguntes i deconstrueix. Seguidament representa, descontextualitza i reconstrueix, proposant i intervenint, redactant i reflexionant a posteriori. Les seves formes de desenvolupar els projectes es poden classificar en dues aproximacions metodològiques molt diferenciades. Tals fases es poden produir consecutivament i solapar-se o bé donar-se tant sols per separat. En tot cas, mai s'exclouen sinó que se sumen com dues cares de la mateixa moneda:

Fer visible de dins a fora: representar i descontextualitzar

Es tracta de projectes d'anàlisi i d'observació que seguidament dona a conèixer amb la voluntat d'explicar com les persones s'adapten a un medi urbà o rural però en constant transformació. Desenvolupa un procés de representació per donar visibilitat als conceptes que treballa. En aquests casos la institució cultural (pública o privada, galeria, museu o biennal) té un paper destacat ja que actua com a agent promotor (finançament), transmissor (difusió) i facilitador (producció). Per això se serveix de formats més escultòrics que reconstrueixen els casos d'estudi, com ara unitats mínimes

habitables que es mostren a escala 1:1 utilitzant materials del lloc on exposa, via dibuixos fets a mà en color i amb tinta sobre paper o bé damunt les parets de la sala expositiva. El text hi és sempre present i es combina amb la il·lustració quasi en forma de vinyetes explicatives. Construeix un relat que explica la història del lloc on ha estat investigant i fent estada per donar a conèixer les formes de creativitat urbana: la inventiva dels ciutadans a l'hora de construir-se el seu habitatge en comunitats de barraques, formes de supervivència i d'apropiació de l'espai, la iniciativa i la capacitat individual així com l'autoorganització i l'autosuficiència de comunitats rurals o barris marginals. En aquests casos implica al públic de l'àmbit artístic i al públic de l'arquitectura contemporània.

Alguns dels seus projectes d'observació i representació de casos d'estudi que ella anomena *building strategies* (estratègies urbanes) són: *The Core Unit* (Landesmuseum Münster, Münster, 1997); *East Wahdat: Upgrading Program* (Museum Moderner Kunst, Vienna, 1999); *Rural Studio: The Lucy House Tornado Shelter* (Nordenhacke Gallery, Berlin, 2007); *Tirana House* (Lingen Kunsthalle, Lingen, 2009); *Ramot Polin Unit with Sukkah* (Galerie Nordenhacke, Berlin, 2011); entre d'altres.

Una producció paral·lela al fet de donar a conèixer els casos d'estudi que li interessin passa per tota la sèrie d'escrits que realitza constantment. Es tracta de textos crítics en forma d'assaig comparatiu que basa en la seva experiència personal, dels seus viatges, del què percep sobre la ciutat, o del què li han explicat. Aquests escrits els acostuma a acompanyar d'imatges que contraposen llocs molts dispars, geogràficament molt distants però units per una mateixa situació de crisi, per exemple casos de delimitacions fronteres, ocupacions d'edificis buits, enginyers en comunitats rurals o perifèries urbanes.

Aquesta primera aproximació metodològica es pot anomenar “de dins a fora” perquè primer se situa ‘dins’ en el lloc. El seu objectiu en aquest cas és difondre, representar i objectivar. L'artista explica una experiència a un públic que desconeix tal realitat amb l'objectiu de canviar la percepció de la mirada aliena, no pas de canviar el lloc en sí.

Transformar de fora a dins: catalitzar i exportar

Aquesta altra aproximació metodològica es basa en la implicació directa amb el lloc on s'esdevé el projecte amb la finalitat de transformar-lo i millorar les condicions de sociabilitat o de disposició de recursos. Sovint fa una estada d'un, dos o sis mesos la qual pot finançar a través de premis, subvencions o bé d'encàrrecs d'institucions culturals. Es tracta d'una fase col·laborativa en què l'artista treballa de forma conjunta amb els residents d'una comunitat, d'un poblat, d'una àrea marginal, d'un context en situació de conflicte (ja sigui ambiental, de gestió de recursos o de negociació de l'espai). Aquests projectes inclouen el diàleg i la negociació amb els agents implicats en el lloc com ara associacions de veïns, experts locals (que ella anomena), o institucions si s'escau. Són projectes que poden ser temporals o bé tenir continuïtat en el temps, tot i que tracten de generar formes de reproducció del coneixement adquirit, és a dir, transferència de coneixement, capacitat relacional entre els mateixos components i capacitat d'autoorganització.

Alguns dels seus projectes d'anàlisi i transformació que ella anomena *on-site projects* o bé *community-based projects* (projectes pensats pel lloc i basats en la comunitat) són: *Istanbul: Rooftop Room* (Istanbul, 2003); *Dry Toilet* (Caracas, 2003); *Power from Nature* (Barefoot College, Rajasthan, 2005);

A Farm in Murcia: Rainwater Harvesting (Murcia, 2007); *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* (Amsterdam 2009), *Théâtre Évolutif* (Bordeaux, 2011); entre d'altres:

“You really have to find a common language with people who live on the site. The share knowledge actually brings this art project which I call relational project into being. Why is this important? Because after I leave or after the re-initiator of the project leaves, the community takes it over and they (as Barefoot College) empower other communities to do the same. So it becomes like a network of empowerment of communities that are formed around the project as laboratories of human existence.” (Potrč 2011, entrevista annex II)

En relació amb aquest tipus de projectes el paper que juga Marjetica és el de catalitzador. Actua com a observadora-participant ja que a partir de la seva presència transforma el context i la realitat que observa. Com a catalitzador, com a artista-enzim, facilita les interaccions entre les parts que el conformen per a què s'autorganitzin, i accelera els efectes del projecte sent capaç de començar de nou en un altre espai, en un altre projecte, deixant l'anterior que segueixi la seva vida pròpia i evolucioni cap a un estadi d'emancipació. Aquesta és la seva vessant més política ja que activa dinàmiques que es troben estancades obrint possibles vies de resolució de conflictes o necessitats. Projecte que es basa en la capacitat de saber interactuar amb la condició inestable de la realitat, individualitzar el projecte com a procés que continuarà sense la seva presència després d'haver fet la tasca de descobrir la relació entre les seves parts. Inventar dispositius de continuïtat i d'interacció com el què ella anomena *relational objects*. El recurs relacional el trobarem en els seus projectes en forma d'hort comunitari, de wàter sec, de turbina eòlica, de cuina comunitària, de pèrgola, entre d'altres. Per tant construeix un lloc, produeix un espai nou que funciona a partir de ser espai compartit.



Figura 3-21: Imatge A (de dins a fora). Representació de l'obra en sala expositiva. Vista del material exposat i al fons l'artista amb un espectador. Autora: Marta Serra durant la visita a la biennial Estratos 2008.



Figura 3-22: Imatge B (de fora a dins). Transformació del lloc. Autora: Marjetica Potrč. Font: web de l'artista [on-line] [visitat 8 desembre 2012] Accessible a: <www.potrc.org>

Les imatges A i B comparen les dues vies metodològiques de treball de l'artista. Per una banda "A" ens mostra el públic espectador davant la representació del projecte que l'artista hi va exposar. Per altra banda "B" ens mostra el lloc transformat, la granja d'aigua de l'extraradi murcià on va intervenir l'artista rehabilitant les basses i sistema de depuració i recollida d'aigua de la pluja. Sovint, el què arriba al gran públic és l'experiència realitzada al lloc (B) -que probablement ningú mai visitarà- explicada a través de dibuixos, esquemes, escrits i representacions en una sala expositiva (A) i on potser és públic habitual.

La doble escala perifèrica: mapeig i localitzacions

A escala espacial, quines són les característiques dels espais on intervé l'artista? Mapejar i localitzar els emplaçaments dels seus projectes pot ser útil per identificar la condició perifèrica a una escala doble.

Per una banda, a gran escala els projectes de M. Potrč es situen en els marges de ciutat, als extraradis i àrees metropolitanes, a les perifèries de les grans ciutats globalitzades o de les ciutats informals. Per altra banda, a petita escala, es tracta d'espais oblidats, en desús (solars desapropiats, construccions a mig fer, infraestructures per rehabilitar), micro-espais invisibles símptomes d'algun problema que sembla no formar part de la llista de prioritats de l'agenda administrativa o dels òrgans de govern. Tant a la ciutat de Caracas com a la ciutat d'Amsterdam l'artista identifica els barris marginals propis de la ciutat informal o de la ciutat en procés de gentrificació en ells espais latents a escala petita, llocs invisibles que recupera i transforma com ara la readequació d'una barraca o bé la ocupació d'un jardí buit.

El quadre següent té la finalitat de comparar espacialment la situació de dos dels seus projectes principals i demostrar com l'estat de perifèria (a gran escala) i l'estat latent (a petita escala) són comuns a ambdós. S'ha optat per posar una escala intermèdia per assegurar visualment la transició i continuïtat entre una i altra. Per fer la comparació no s'ha partit de la mateixa escala gràfica d'ambdues ciutats, ja que la taca urbana de la ciutat de Caracas supera unes vuit vegades la d'Amsterdam. Cal fer notar que fins

i tot els sistemes d'interpretació geogràfica (mapes a la xarxa virtual) no aconsegueixen representar el viari de la ciutat informal ni tant sols en la seva escala de barri (imatge A2), per això tampoc es visualitza a la imatge 3A. Aquest fet contrasta amb l'escala molt menor de la imatge BA on es grafien fins i tot els culs-de-sac. L'artista s'interessa pel barri de La Vega pel fet d'estar desconectat de la xarxa de sanejament. Per altra banda, s'interessa pel barri de Geuzenveld-Slotermeer per estar afectat per un nou pla de renovació urbana que preveu la major part de la seva demolició i substitució per motius d'envelliment dels immobles i sobretot exclusió i marginalitat en el teixit del barri, producte del procés de renovació urbana. El barri de La Vega s'enfila *cerro* amunt de forma il·legal, com a invasió, creixement d'ocupació. Fins fa pocs anys no estava ni tant sols cartografiada en els plànols generals de la ciutat. El barri de Geuzenveld-Slotermeer se situa més enllà de l'autopista, una frontera que separa psicològicament la ciutat cèntrica, la ciutat dels serveis i la ciutat benestant de la ciutat marginal i perillosa desaconsellada de visitar a qualsevol turista.


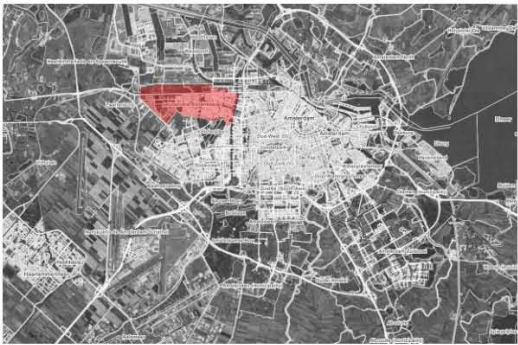
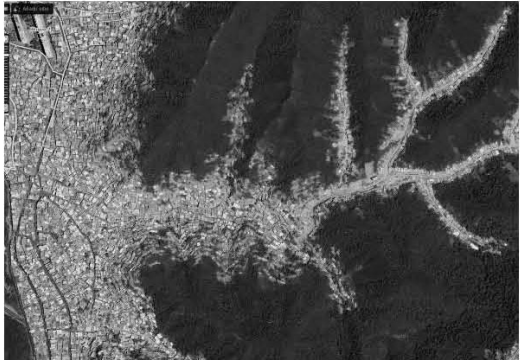

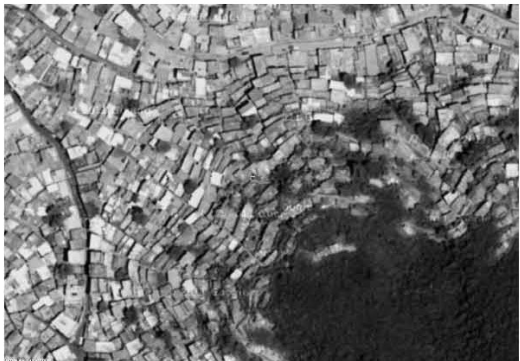

	A. Projecte Dry Toilet. Caracas (Veneçuela), 6 milions d'habitants	B. Projecte KKVB. Amsterdam (Països Baixos), 750.000 habitants
1-Escala metropolitana		
2-Escala de barri o districte		
3-Escala local i de parcel·lari		

Figura 3-23: Quadre comparatiu de transició d'escala entre el projecte a Caracas i Amsterdam. Autora: M. Serra.

Vers un urbanisme d'arrelament

Potrč no acostuma a citar massa referents teòrics que hagin influenciat conceptualment la seva obra. La seva forma de fer empírica la porten a reflexionar i establir connexions a partir de l'experiència. Les referències a Samuel Mockbee, fundador de Rural Studio, són freqüents pel fet d'haver coincidit amb algun projecte als EEUU. També fa referència a *Utopia* de Thomas Moro quan reflexiona sobre la condició d'estat i de fronteres. De la seva experiència amb Caracas fa referència a James Holston, antropòleg molt crític de l'experiència de Brasília. Però quins arquitectes li podrien servir a l'artista com a precedents o connexions afins? Podrien aquests arquitectes ser considerats tal vegada com a artistes?

Una comparació evident que hem vist és la relació entre els conceptes de l'artista i l'experiència de John C. Turner a Lima als anys cinquanta i seixanta. La mirada de Marjetica sobre la ciutat informal se situa precisament sobre aquest mateix tipus d'espais i dinàmiques de transformació localitzades per Turner. Marjetica transporta, a la vegada, l'esperit d'autonomia i autogestió a la ciutat occidentalitzada que pateix una crisi d'ús a l'espai públic. La comparació directa entre les fotografies que va prendre Turner durant els anys seixanta i les que Marjetica va prendre a partir de 2003 fan evident aquesta aproximació crítica que tal vegada l'artista obvia i que pot ser útil per recuperar la seva obra dins el discurs crític de l'urbanisme.

Altres referents més obvis són Giancarlo de Carlo des de la reflexió de l'arquitectura de la participació. També es pot relacionar amb els referents de l'urbanisme ecològic com Geddes i Mumford a l'estar en relació directa amb la idea de ciutat jardí de Howard. Sobre l'exploració que l'artista fa respecte la fusió individu-natura es pot concloure que l'aproximació de Potrč al territori contempla moltes similituds amb la visió de geògrafs anarquistes del s. XIX com ara Elisée Reclus o Thoreau, els quals van explorar la relació entre l'urbà i el medi natural, la negació dels països estat, la concepció fictícia de les fronteres i la recerca del lloc utòpic on satisfer les necessitats bàsiques de cultura i organicitat. En tot cas l'aproximació de l'artista és absolutament personal i es deu més a l'experiència de vida que l'ha condicionada i a la seva metodologia empírica de treball. Les aportacions referencials al seu treball les fa a posteriori.

Per altra banda, l'urbanisme d'arrelament de Potrč (*rootedness urbanism*) proposat en els seus esquemes il·lustrats, remarca la necessitat d'una pràctica urbanística que permeti articular-se i crear possibilitats d'assemblatge (Latour 2005) i encaixos que donin cabuda a redistribució del sistema preexistent. En paraules de Lars Bang Larsen, estaríem parlant d'una estètica social. En paraules del col·lectiu Wilde Westen estaríem parlant d'una arquitectura social, l'eina que ells reivindiquen. En paraules de l'artista estaríem parlant d'un urbanisme d'arrelament. En paraules dels hortolans i dels veïns estaríem parlant d'una pràctica quotidiana o tàctica segons Michel de Certeau. Tant si és art, com si no és art, podria tractar-se d'una nova forma d'urbanisme pedagògic, emergent que tant procedeix de l'art com de les iniciatives ciutadanes:

“The sheer number of bottom-up initiatives makes me ask whether, taken together, they are building a critical mass. Instead of viewing them as the ebb of a wave, temporary and fragile, in humanity's consideration of collectivity, I would suggest that today the idea of collective action is taking root – building a critical mass and proving its relevance. Could this become a global movement?” (Potrč 2010b)

Tanmateix s'obren una sèrie de qüestions necessàries a explorar, potser en d'altres tesis, sobre el reconeixement de tals pràctiques per part dels òrgans de govern encarregats d'aprovar els planejaments urbanístics. Els mètodes tradicionals de planejament urbà no són suficients per donar resposta a les necessitats urbanes, i cal concebre noves maneres per respondre al creixement urbà. Com podem entendre un sistema de valors nous en els emplaçaments urbans de nova creació? Com caldria adaptar les normatives urbanístiques per a què projectes com *The cook, the farmer, his wife and their neighbour* no haguessin d'acabar desapareixent i quedar-se tant sols en el capital simbòlic de l'experiència compartida?

Es pot concloure que la voluntat de Potrč és treballar amb les dificultats i oportunitats similars que comparteixen contextos locals molt diversos, identificant la necessitat compartida d'arrelament i de reconexió amb la natura: tant a través de les estratègies constructives de la ciutat informal, tant en la necessitat d'apropament al medi orgànic i producció hortícola dels espais buits en la ciutat globalitzada d'occident. La fusió terra-individu s'identifica per tant com a element estabilitzador i esperançador d'una ciutat globalitzada i en crisi.

Towards a rootedness urbanism

Potrč does not generally mention many theoretical references that have influenced her work conceptually. Her way of working with empirics leads her to reflect and make connections based on experience. References to Samuel Mockbee, founder of Rural Studio, are frequent as they have coincided in projects in the USA. She also refers to Thomas Moro's Utopia (1516) when contemplating statehood and borders. Concerning her experience in Caracas, she refers to James Holston, an anthropologist who is very critical of the experience of Brasilia. But which architects could be of use to the artist as related precedents or connections? Could these architects perhaps be regarded as artists?

An obvious comparison that we have seen is the relationship between the concepts of the artist and the experience of John C. Turner in Lima in the fifties and sixties. Potrč's approach on the informal city lies precisely in the same kind of spaces and transformation dynamics located by Turner. Potrč transports, in turn, the spirit of autonomy and self-management in the westernized city that is suffering a crisis of use in public space. The direct comparison between the photographs taken by Turner in the sixties and those taken by Potrč after 2003 highlight this critical approach that is perhaps ignored by the artist and that may be useful to retrieve her work within the critical discourse of urbanism.

Other more obvious references are Giancarlo de Carlo from the point of view of reflecting on the architecture of participation. References to ecological urban planning such as that of Geddes and Mumford can also be directly related to the idea of Howard's garden city. Regarding the exploration that the artist makes in terms of the fusion between the individual and nature, it can be concluded that Potrč's approach to territory contains many similarities with the vision of anarchist geographers from the 19th century like Elisée Reclus or Thoreau, who explored the relationship between the urban and natural environment, the negation of nation states, the fictional concept of borders and the pursuit of a utopian place where the basic needs of culture and organicity are met. In any case, the artist's approach is extremely personal and is due more to the life experience that has conditioned her and her empirical method of working. Contributions referring to her work are made afterwards.

Furthermore, Potrč's rootedness urbanism proposed in her illustrated diagrams highlights the need for urban planning practice that enables possibilities of assembly to be formulated and created (Latour, 2005) and new adaptations that give room to the redistribution of the pre-existing system. In the words of Lars Bang Larsen, we would be talking about a social aesthetic. In the words of the Wilde Westen group we would be talking about a social architecture, which is the tool demanded by them. In the words of the artist we would be talking about rootedness urbanism. In the words of gardeners and neighbours we would be talking about a daily practice or tactic according to Michel de Certeau. Whether it is art, or is not art, this could be a new form of pedagogical urban planning, emerging either from art or from citizen initiatives:

“The sheer number of bottom-up initiatives makes me ask whether, taken together, they are building a critical mass. Instead of viewing them as the ebb of a wave, temporary and fragile, in humanity's consideration of collectivity, I would suggest that today the idea of collective action is taking root – building a critical mass and proving its relevance. Could this become a global movement?” (Potrč 2010b)

However, this opens up a number of issues that need to be explored, perhaps in other theses, on the recognition of such practices on the part of government bodies responsible for approving urban planning projects. Traditional methods of urban planning are not sufficient to meet urban needs, and new ways must be devised to respond to urban growth. How can we understand a system of new values in the newly created urban locations? How should we adapt urban planning regulations so that projects like *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* do not end up disappearing and remain only in the symbolic capital of a shared experience?

It can be concluded that Potrč's desire is to work with similar challenges and opportunities shared by very diverse local contexts, identifying the shared need for rootedness and reconnection with nature: whether through constructive strategies of the informal city, the need to draw closer to the organic environment and horticultural production of empty spaces in the globalised city of the West. The fusion of the earth and individual is therefore identified as a stabilising and hopeful element of a globalised city in crisis.

4

Lara Almarcegui
del descampat a la ciutat no-planificada

Aquest capítol planteja altres formes de fer ciutat que són alternatives a la tradicional actitud d'ordenar, planejar, controlar i racionalitzar l'espai urbà i les relacions que s'hi estableixen. Per fer-ho, mostra la mirada de l'artista Lara Almarcegui sobre els descampats així com les vies d'intervenció que planteja. L'objectiu és per una banda aportar eines procedents de l'artista que poden ser útils pel disseny urbà, i per altra banda recuperar referents de la història de l'urbanisme que estan en consonància amb la seva forma d'entendre la ciutat, recuperant així la confiança per a una arquitectura socialment més compromesa.

Partint de l'experiència que l'artista viu de la ciutat i del discurs que hi construeix, el capítol es basa en presentar el descampat com a tipologia d'espai latent descrivint les característiques que li són pròpies, ja sigui explicades per l'artista, pels seus referents arquitectònics, o per aquells altres urbanistes que s'han interessat pel descampat com a condició específica. En relació amb el descampat s'analitza el gest artístic de no-intervenir, potenciant la protecció il·limitada com a forma de dissens, contra l'urbanisme i contra el planejament. D'altra banda, davant la no-intervenció radical proposada per l'artista, es recuperen alternatives de projecte urbanístic que comparteixen la seva mateixa mirada crítica respecte el model de ciutat servil a l'idea de progrés que legitima qualsevol fenomen de transformació urbana. Aquest apartat permetrà remetre a referents arquitectònics que s'hagin interessat per la llibertat ideològica i la no-definició a través del projecte. Per tant, és la no-intervenció un fenomen exclusiu de la pràctica artística? Recorrent a la història de l'urbanisme és possible trobar referents que retornen la confiança a l'esperit crític de la disciplina arquitectònica a través del descampat o l'espai buit?

El darrer apartat aporta eines que permeten posar en pràctica a l'artista els processos de visibilitat, interacció amb el públic i transformació social, dispositius i metodologies noves a integrar dins l'arquitectura. Es conclou apostant per les intervencions urbanes sostenibles que siguin capaces d'entendre el fenomen de la transformació de la ciutat globalitzada com a model insostenible, potenciant el retorn cap a instruments urbanístics que proposin projectes integrats en una ciutat entesa com a orgànica i per tant, no alteradora dels cicles naturals tancats, incloent la dimensió socialitzant com a alternativa transformadora i pedagògica.

Lara Almarcegui

from the wasteland to the non-planned city

This chapter presents other ways of making a city that are alternatives to the traditional approach of ordering, planning, controlling and rationalising the urban space and the relationships established. To do this, the artist Lara Almarcegui's approach to wasteland and the ways of intervention she sets out are shown. The aim on one hand is to provide tools from the artist which may be useful for urban design, and on the other hand to retrieve references from planning history that are in line with her way of understanding the city, thereby regaining trust in more socially engaged architecture.

Based on the experiences lived by the artist in the city and on the discourse that she constructs there, the present chapter is based on presenting wasteland as a type of latent space, describing the features that are characteristic to it, either as explained by the artist through her architectural references, or by other urban planners who are interested in wasteland as a specific condition. With regard to wasteland, the artistic gesture of non-intervention is analysed, encouraging unlimited protection as a form of dissent against urbanism and against planning. Moreover, given the radical non-intervention proposed by the artist, alternatives to urban planning are recovered which share her same critical perspective with respect to the model of the city, bowing to the idea of progress that legitimises any phenomenon of urban transformation. This section lets us refer to architectural references that have an interest in ideological freedom and non-definition through the project. Therefore, is non-intervention exclusively a phenomenon of artistic practice? Turning to urban planning history, is it possible to find references that bring back confidence in the critical spirit of the discipline of architecture through the wasteland or empty space?

The last section provides tools that allow the artist to put into practice the processes of visibility, interaction with the public and social transformation, new devices and methodologies to integrate within architecture. It concludes by declaring a commitment to sustainable urban interventions that are capable of understanding the phenomenon of the transformation of the globalised city as an unsustainable model. It promotes the return to urban planning instruments that propose integrated projects in a city that is defined as organic and, therefore, does not alter closed natural cycles, including the socializing dimension as a transforming and pedagogical alternative.

Al llarg de la història de la humanitat occidental l'arquitectura mai ha estat desvinculada de les relacions de poder i en conseqüència ha anat associada al concepte de permanència. Com a expressió del comportament humà, el llenguatge de l'arquitectura ha manifestat de forma accentuada el desig de control, la representació, la seducció, l'autoritat, la manipulació, la coerció, l'aparença, els excessos de forma i de presència per destacar-se, diferenciar-se o fer-se un lloc. El segle XX ha estat de nou un escenari de proves on l'arquitectura ha donat resposta a les necessitats que el progrés suposa, dissenyant i conduint les formes d'hàbitat urbà en funció d'una societat basada en maximitzar l'obtenció de beneficis econòmics a partir de la minimització de costos independentment dels efectes generats sobre els recursos naturals. Tot i que la ciutat també està configurada per l'acció dels qui hi habiten, el model urbà global ve marcat per un disseny i la planificació urbana que actuen com a mecanismes claus d'ordenació social a través de la distribució i control de l'espai i el temps en totes les múltiples escales que afecten l'individu, des de la casa fins la ciutat.

El territori que presenta la ciutat globalitzada està marcat per l'herència de la dominació i les mesures de control, formant part d'un model urbà insostenible o d'un metabolisme urbà accelerat, trepidant, estressat. L'arquitectura que rebutja i a la vegada estimula a Lara Almarcegui és aquella que és còmplice i que no és ingènua respecte les formes de poder que ens inciten al consum, a la producció i a la insostenibilitat. Per aquest motiu i prioritzant una voluntat crítica, l'artista assenyalarà l'altra cara de la moneda que escapa al disseny arquitectònic i urbanístic: espais inacabats, territoris indefinits, espais d'incertesa, espais inquietos, latents i fluctuants, espais que apareixen i desapareixen, espais al marge del preestablert i dins les perifèries de tot allò subjecte a un ús i a una permanència continuada. En definitiva, espais on suposadament no hi passa 'res'.

Respecte l'obra de Lara Almarcegui, és habitual trobar en entrevistes seves així com en la crítica artística que s'ha preocupat per la seva obra, esmenes i censure reiterades a l'arquitectura i urbanisme que configura el model de ciutat global. L'intent de deslligar l'home de qualsevol ideologia imperant, de deslligar-lo de la necessitat de controlar-ho tot, de re-ordenar-ho tot, fa que Almarcegui s'interessi per aquells angles de ciutat que s'escapen a la mirada més 'habitual' dels urbanistes.

Lara Almarcegui va néixer el 1972 a Saragossa, Espanya. Va llicenciar-se a la Facultat de Belles Arts de Cuenca entre 1991 i 1995. Va realitzar una estada de formació a l'École des Beaux Arts de Nantes i també un postgrau a De Ateliers 63 entre 1996 i 1998 a Amsterdam. Actualment resideix a Rotterdam.

El capítol se centra exclusivament en els projectes de l'artista vinculats amb els descampats entesos com a tipologia d'espais latents. A part d'aquesta tipologia, Almarcegui també treballa amb altres tipologies espacials com ara l'autoconstrucció, enderrocs, comptabilització de la petjada ecològica i la ciutat subterrània (aquesta última, la que més està explorant darrerament):

“Normalmente trabajo mucho con demoliciones y materiales de construcción. Por otra parte también trato el tema de la autoconstrucción, es decir, las huertas. Y finalmente los descampados. Son tres temas que siempre he ido trabajando a la vez. Soy consciente que en los últimos años trabajo cada vez menos con autoconstrucción y huertas.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Els seus projectes permeten explorar les relacions entre l'art i l'urbanisme des de múltiples facetes. Passen simultàniament per l'acció, el pesar i mesurar tal com havia fet Hans Haacke o l'excavar i enderrocar tal com Gordon Matta-Clark. També tracten de cultivar, cavar o rehabilitar, processos

que van servir a l'artista per consolidar un posicionament discursiu i ideològic durant els inicis de la seva trajectòria. Els rols que desenvolupa l'artista són per tant molt variats: biòloga, rehabilitadora, arxivera, etnògrafa, enginyera, hortolana, etc. I en aquest sentit, l'arquitectura té molt a aprendre de l'art, però tanmateix l'art també té molt a aprendre de la història de l'arquitectura. La seva inquietud crítica confrontada amb la tensió i el conflicte que suposa el projecte arquitectònic permet establir el seu principal punt de partida:

“Mi trabajo es crítico con la arquitectura porque obviamente me interesa mucho. Ese es un contexto en el que mi obra se acoge bien. Aunque el contexto arquitectónico me suele inquietar e indignar bastante, me despierta también muchas ganas de ponerme a trabajar. Hay una tensión, una relación de tirayafloja que me parece interesante. Eventualmente colaboro con profesionales de otras disciplinas como geólogos o botánicos, pero de forma mucho más agradable, más tranquila, formando parte de una colaboración del proyecto, de un punto de apoyo y no tanto de un detonante o de un punto de conflicto como el que me proporciona la arquitectura, conflicto necesario para empezar a generar. De hecho me resulta muy fructífero.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

En conseqüència, un dels principals propòsits d'aquest cas d'estudi és analitzar el paper dels espais buits a l'hora de repensar les formes d'intervenció urbana. Per fer-ho, recuperarem de la història de l'urbanisme alguns referents i exemples que s'adhereixen a aquesta línia contradiscursiva d'arquitectura crítica “contra l'arquitectura mateixa”, línia que dins la pròpia disciplina va suposar una rebel·lió i una oportunitat per repensar el caràcter impositiu a favor de l'espontaneïtat, la subjectivitat, l'autogestió i la socialització sostinguda de l'usuari que trobem en Almarcegui. Amb paraules seves, l'artista ens planteja la següent qüestió que no pot ser desatesa per la mirada de l'arquitecte: “¿Qué posibilidades tienen los ciudadanos de escapar a cierta organización urbana? ¿Qué iniciativas se tienen para alterar o resistir este espacio dado?”¹

Per tant, quines eines ens aporta el treball d'Almarcegui per transformar la relació entre la ciutadania i l'espai urbà? Quines metodologies ofereix la seva obra que puguin ser d'utilitat al camp del projecte i disseny urbà?

I per altra banda, quina arquitectura va preocupar-se i pot donar resposta, a propòsit de l'artista, per les formes de no-planejament? Quina arquitectura pot oferir alternatives vàlides als interrogants que Almarcegui planteja respecte la ciutat global? Quina és la ciutat que li interessa? Amb quins referents arquitectònics es podria sentir representada l'artista? A quins episodis crítics de l'urbanisme ens remet la seva obra? Quins contra discursos dins l'arquitectura van posar en dubte les formes de fer preestablertes sobre la configuració de la ciutat i van analitzar, paral·lelament, la interacció entre l'espai urbà i els ciutadans? És aquesta arquitectura també un descampat, un espai on explorar, un solar abandonat dins la memòria de la història de l'urbanisme?

L'experiència de la ciutat hiperdissenyada: una mirada revulsiva

L'experiència de la ciutat en la qual posa èmfasi aquest capítol s'inicia a Amsterdam, ciutat on Almarcegui resideix de 1996 a 1998 a partir d'una residència de treball a De Ateliers, un centre de producció i

1. Fragment de declaracions de l'artista per a *Prospección de un lugar. Talleres de artistas: Lara Almarcegui. Proyecto de arte Público de la Ciudad de Alcobendas dirigido por Fernando Castro*. [on-line] [visitat 23 octubre 2012]. Accessible a: <http://w3art.es/06-07/2006/10/prospeccion_de_un_lugar.php>

exposició artística on l'artista va començar-se a fixar en quins altres espais hi havia dins l'edifici que anessin més enllà de l'idea de cub blanc de la institució que l'acollia. Va començar a investigar el passat del lloc així com rastrejar espais de degradació del mateix per escapar de l'idea de perfecció i sublim que s'acostuma a escenificar just al voltant del centre d'art. Una de les seves primeres propostes va ser l'elaboració d'una guia mostrant al públic l'altra cara de l'edifici on treballava. Aquest fet va marcar un canvi de mirada a l'artista, canvi que va traslladar a gran escala, a escala urbana.

L'experiència residencial a la ciutat d'Amsterdam també va influir en el canvi d'escala. La ciutat li provocava una situació cada cop més incòmode i angoixant. L'artista s'adonava de que en front la petita escala harmònica de la seva part més cèntrica, i en front l'aparent escenari idíl·lic holandès de llibertat i democràcia, existia dins la ciutat una imposició molt rígida per atribuir usos i funcions en cada tipus d'espai concret. Lara manifesta l'obvietat d'aquesta pauta i reordenació socioespacial a l'apreciar la ciutat des de la representació gràfica en planta. Destaca la sensació de falta d'aire davant d'una ciutat hiperdissenyada i influenciada per l'herència de l'urbanista H.P. Berlage, impulsor de l'ambició pla d'extensió sud a principis del s. XX i que va marcar un abans i un després en la tradició de l'urbanisme holandès:

“Ámsterdam es una ciudad tremendamente diseñada, muy turística y con muy poco espacio. [...] En ella tuve realmente un problema para respirar, allí me faltaba aire, no me hacía sentir cómoda. Al visualizarla sobre el plano uno se da cuenta de que en realidad es la ciudad ideal en todos los aspectos. Está muy equilibrada, como si fuera del siglo XVII, todo está ajustado. Se reconoce la influencia de Berlage, un arquitecto que diseñó calles enteras. Es una ciudad que corresponde con muchos ideales de democracia y justo esta idea de corresponder con todo es lo que se me hacía más insoportable.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

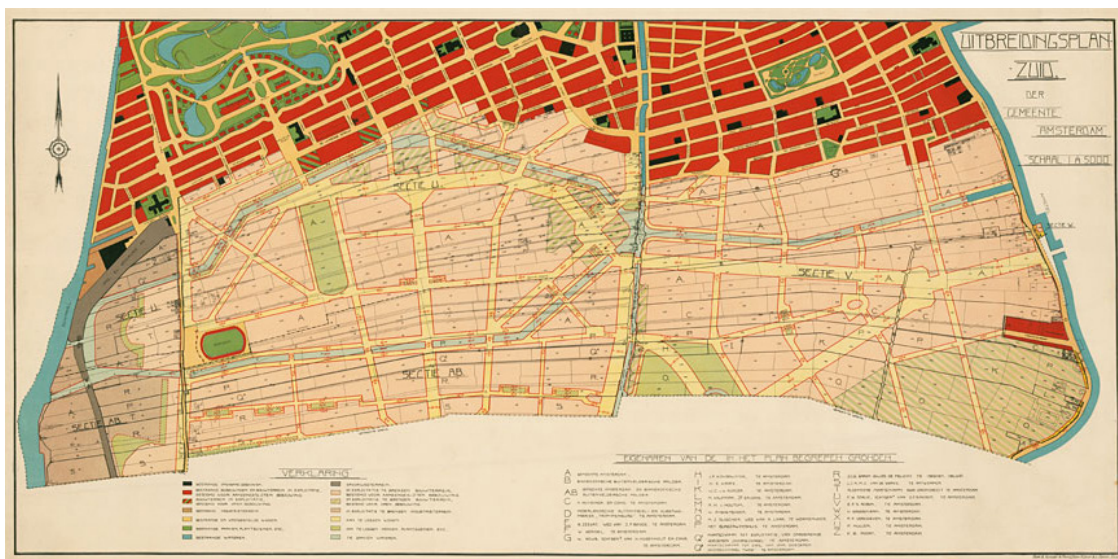


Figura 4-1: Amsterdam-South Expansion Plan. H.P. Berlage, 1915. Exemple de planejament i disseny que s'estén ex-novo sobre plotlands, wastelands i terres de regadiu al sud de la ciutat d'Amsterdam. Font: NAI Collection [on-line] [visitat 4 desembre 2012]. Accessible a: <<http://schatkamer.nai.nl/nl/projecten/uitbreidingsplan-amsterdam-zuid>>.

No obstant això, i de la mateixa forma que s'havia interessat pels racons ocults de l'edifici de De Ateliers, Almarcegui començà a investigar per aquells espais que, dins la ciutat, no eren de ningú i eren de tothom a la vegada, per espais mutants, per espais on la condició pública es confonia amb la privada, per espais que no estiguessin carregats per símbols imposats, per espais descodificats d'arquitectura i que s'autogeneressin al marge de cap autoritat. Ràpidament l'artista va començar a desenvolupar una

mirada revulsiva contra l'arquitectura, portant-la a descobrir espais arbitraris que no responien a una mirada específica ni a una ideologia singular transmesa des del disseny arquitectònic, principalment els descampats:

“Es una ciudad en la que se supone que hay mucha libertad pero al mismo tiempo todo está pautado y todo tiene su lugar. Los *coffee-shop*, las prostitutas, las bicicletas... en su sitio. Todo “sí” pero “así”, de tal manera. En Ámsterdam era vital buscar un espacio que no correspondiera a ninguna de estas funciones, buscar un espacio que se escapara del diseño global de la ciudad. Y fue así como empecé a trabajar con los descampados.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

L'experiència de la ciutat hiperdissenyada a Amsterdam va fer exercitar la mirada de l'artista des d'una vessant força àrdua i pessimista, però no obstant revulsiva i reivindicativa que la situava 'contra l'arquitectura' i contra els instruments de planejament, discurs que aniria consolidant a mesura que incrementava el coneixement i l'anàlisi sobre el context urbà on residia. I així els descampats, però també les hortes, els espais en runa i enderrocats i fins i tot la ciutat subterrània es convertirien en Lara en l'univers simbòlic de resistència a les estructures de poder i a l'urbanisme al servei d'aquestes en detriment de la capacitat d'autogestió del ciutadans:

“En una situación en que la vivienda, el espacio de trabajo y el espacio recreativo han sido masivamente planificados, las huertas urbanas son una contestación al estado de cosas, porque son unos de los pocos lugares de la ciudad que no han sido diseñados por urbanistas y arquitectos, sino por sus usuarios.” (Almarcegui 2004a:59)

Un cop identificats els descampats com a espais de contestació i mirada revulsiva, fou fàcil per l'artista extrapolar la mateixa situació en ciutats molt diverses que guardaven entre elles el *tic* comú de l'hiperdisseny, de l'empremta arquitectònica, però també dels efectes de la transformació urbana de qualsevol ciutat globalitzada en relació amb els desequilibris que comporta. Parlem d'escenaris com Sao Paulo, Barcelona, Shenzhen, Múrcia, Dijon o Liverpool sense la necessitat de comparar-les:

“Empecé a trabajar con descampados y empecé a reconocer aspectos de interés muy específico que no solo se dan en Ámsterdam sino también en lugares muy distintos, por ejemplo en Barcelona, en otras ciudades no tan diseñadas, o bien en São Paulo, una ciudad que es todo lo contrario. Un desastre, algo ilegal, con millones de habitantes, pero donde sigue habiendo ese aspecto de libertad.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Com a viatgera global per ciutats d'arreu del món on és convidada per intervenir, i a partir de la condició de desancoratge que suposa la seva opció professional, l'artista destaca l'esforç de treballar a partir del context com més local possible, independentment del sistema global del qual forma part com a professional:

“Aunque trabajo globalmente, cada vez que estoy en un lugar distinto, intento hacer un esfuerzo ideológico para centrarme en las especificidades de ese espacio en sí. Sería ideal no formar parte de este discurso globalizado en el que inevitablemente soy parte hasta el fondo. Pero es algo que quiero evitar.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

A l'entrevista realitzada personalment, l'artista explica que quan arriba a una ciutat mai té una idea preconcebuda. En funció del context específic, l'escala, la predisposició i sinergies que estableix amb l'espai i els seus agents, desenvolupa una mirada més positiva, o bé més negativa. Tot i així, davant d'aquest ventall de ciutats múltiples a les quals assisteix, hi ha tota una sèrie d'espais comuns en els quals es fixa. Més enllà dels descampats, quins són els espais que atrauen la seva mirada crítica? Quins

són els espais que construeixen l'antítesi a la ciutat hiperdissenyada i controlada? On se situen aquests espais en relació amb el teixit urbà consolidat?

A partir de la realització de dos tallers a les ciutats de Madrid i Las Palmas de Gran Canaria, podem apreciar la descripció que fa dels espais que susciten el seu interès, espais que no han estat organitzats per l'home i que no corresponen, per tant, a una idea prèvia de disseny. Veiem que es tracta d'espais residuals, espais perifèrics on 'el buit' és la principal força que governa, espais que no es poden atribuir a una tipologia arquitectònica concreta i que són producte de funcions ja no existents, propers a zones industrials i sotmesos a condicions de mobilitat (zones portuàries, hortes) o espais nascuts de l'emergència (cabanes als arbres, habitatge ocupat), espais que contrasten amb el teixit consolidat, pautat i dissenyat de la ciutat que no tenen la necessitat de trobar-se al bell mig del centre urbà sinó que se situen en territoris periurbans (ports, hortes, zones industrials, etc.):

“Los lugares que me interesan más de esta área [...] son: los terrenos vacíos de las laderas del Cerro de San Blas: los metros de vacío y desnivel entre el muro del Botánico y la acera del Paseo del Prado; el estercolero y los viveros prácticamente abandonados del Retiro; el caos de patios traseros irregulares de varios edificios del paso de Reina Cristina. [...] Alguna cabaña que pudiera haber entre los árboles de los paseos y, para terminar, ese treinta y tres por ciento de viviendas desocupadas que hay en toda la zona.” (Almarcegui 2004b:324)

“Los terrenos que me interesan y propondría como punto de partida son: terrenos industriales de la zona portuaria, solares vacíos, viviendas desocupadas, edificios que estén siendo demolidos o que se planeen demoler, ruinas. También me interesan las autoconstrucciones y huertas en la periferia de la ciudad o cualquier uso espontáneo y temporal que se dé al espacio.” (Almarcegui 2004b)

Podem atribuir aquesta mirada crítica de la ciutat a partir de la 'contra-ciutat' com a fenomen exclusiu de la pràctica artística? El protagonisme que dona Lara al buit urbà o perifèric com a forma de subversió a les estratègies de poder ha estat tractat en múltiples ocasions des de camps com la geografia (Edward Soja) entenent l'espai com a producte social, l'espai com a relació entre el mitjà i resultat; també des de les tàctiques i estratègies de resistència (Michel de Certeau). El poder polític de la ciutat a partir de l'absència de projecte o espai buit de Lara, pot ser compartit per l'experiència arquitectònica o bé seria una contradicció o oxímoron? Quins arquitectes han compartit aquesta mateixa mirada crítica respecte la ciutat?

Espais marginals com a espais latents dins la ciutat planificada

Per tradició la pràctica artística s'ha interessat contínuament pels descampats. L'any 1947 Lefebvre ja encetava la seva obra *Critique de la vie quotidienne* fent referència als poetes i autors literaris que es van inspirar en l'experiència i deambulacions en perifèries urbanes de ciutats com París. Des del romanticisme, surrealisme i fins el realisme màgic, autors com Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Artaud o Bréton es veien estimulats per la vida que es donava en els espais oblidats i ordinaris de les perifèries urbanes, per l'espai urbà insòlit i desatès que feia de la ciutat una experiència contemplativa que, com a nova natura i meravella sorprenent, l'eternitat i permanència quedaven transformades en experiència transitòria i fugitiva.

Més referències les podem trobar en les ‘visites i excursions’ dels dadaistes de París, en André Breton com a espai per l’inconscient, posteriorment en la Internacional Situacionista des de la capacitat lúdica que ofereix el buit a l’usuari a través de les derives urbanes, i també en Robert Smithson com a elogi d’antimonument i lloc carregat d’experiència, memòria o entropia; o en Gordon Matta-Clark com a negatiu de la trama urbana mirall de la incoherència de les polítiques urbanes i a la vegada com a oportunitat de subversió d’aquestes. També afegir-hi les múltiples iniciatives artístiques que cada vegada prenen més força i que procedeixen dels anys seixanta de *guerrilla urbana* o reconversió d’espais abandonats en hortes urbanes, tot i que aquestes últimes donant a l’espai buit un gir social i ecològicament productiu.

Així doncs, què ho fa que aquests espais siguin estetitzats per la mirada artística? En ells, el camp de l’art ha trobat contenidors d’oportunitat per repensar la ciutat actual, ha sabut trobar, en l’absència de projecte, la visibilitat i inclusió d’espais subalterns, d’ecosistemes fràgils i temporals, del buit urbà i les perifèries anàrquiques. Aquests espais marginals se’ns presenten per tant, com a ‘l’altra cara de la moneda’ de la ciutat contemporània, espais fissura per on s’escolen les estructures de poder, espais descodificats i buits de referències on l’idea de disseny i imposició hi és absent. Els descampats com a símbol de contestació i dissentiment, com a imatge de resistència en front el progrés de la ciutat, seran la via per la qual l’artista Lara Almarcegui qüestionarà i subjugarà els mecanismes de poder, de disseny i de control del planejament urbà, fent del descampat un element catalitzador d’una mirada crítica respecte l’espai urbà planificat.

Les qualitats del *terrain vague* com a espai constituent

Almarcegui va començar a investigar sobre les fonts bibliogràfiques que li podien ser útils. Des de De Ateliers, espai que l’acollia pels seus estudis juntament amb altres artistes a Amsterdam, no li era possible trobar la informació que intuïa que existia respecte els espais oblidats i en desús. No va ser fins que va recórrer a l’àmbit arquitectònic que se li va proporcionar els referents que necessitava:

“Fui al Instituto Berlage, solía ir al posgrado de arquitectura, ahora está en Rotterdam pero antes estaba en Ámsterdam. Allí pedí ayuda a profesores que me pasaron textos, me presentaron un estudiante que también estaba haciendo un estudio sobre descampados en Ámsterdam, me pasó bibliografía y empecé a leer sobre ello.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Per tant és indispensable fer referència als arquitectes que l’artista cita en relació amb la tipologia del descampat. Preguntant personalment a Almarcegui sobre els seus referents, l’artista de seguida cita l’arquitecte Ignasi de Solà-Morales el qual va definir l’any 1995 el descampat a partir de l’expressió francesa *terrain vague*:

“Uno de los textos que me pasaron fue el texto de Ignasi de Solà-Morales sobre el terrain vague. [...] Me gustó de Solà-Morales que hablara del descampado, del terrain vague como posibilidad. Y esa palabra, ‘posibilidad’, me pareció fundamental. Si tuviera que definir el descampado... es cien por cien posibilidad. [...] En ese texto también se cita el concepto de entropía que utiliza R. Smithson en sus proyectos. (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

L’article² de Solà-Morales fa una descripció acurada del *terrain vague* a partir de l’experiència fenomenològica de la ciutat contemporània. El significat que Almarcegui fa emergir del descampat

2. Publicat originalment a *Anyplace, Anyone Corporation*. NY: The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995, pp. 118-123.

procedeix directament de les accepcions del mot francès *vague* que Solà-Morales analitza com a mot polisèmic: per una banda moviment, oscil·lació, inestabilitat i fluctuació procedents de l'arrel etimològica germànica *vagr-wogue* referit a l'onatge i que troba en l'anglès *wave* la seva traducció. Per altra banda, a una doble arrel llatina derivada de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* que tal com l'arquitecte explica es pot traduir a l'anglès com a *empty* i *unoccupied* però també per *free*, *available*, *unengaged*. És a dir, si busquem el significat de *vacant* en anglès, ens trobem amb les accepcions de 'buit' però també de 'desocupat' o 'lliure'. Però a més a més l'arquitecte afegeix que també podem atribuir al '*vague*' francès l'arrel llatina *vagus* que significa imprecís, indeterminat o incert. Per tant, d'aquí la triple significació dels descampats de Lara: llibertat, incertesa i possibilitat derivades de l'absència de límits o definició:

“Lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Desde un punto de vista económico, áreas industriales, estaciones de ferrocarril, puertos, áreas residenciales inseguras, lugares contaminados, se han convertido en áreas de las que puede decirse que la ciudad ya no se encuentra allí.” (de Solà-Morales, Sassen 2002:187)

De cara a les qualitats del descampat o *terrain vague*, cal destacar que es tracta d'un espai constituent, generador de totes les següents particularitats, però només a partir de les relacions d'oposició. És a dir, que de les següents qualitats, cap d'elles seria generada pel descampat si no es tractés d'un buit urbà enmig del ple, o bé d'un espai perifèric en relació amb un centre urbà. Les seves característiques s'intensifiquen com més compacte i densificat és el teixit urbà entre el qual es troba, com més s'accentua la tensió entre la condició d'oposició de forces entre el buit i el ple urbans.

El descampat com a possibilitat i llibertat

El *terrain vague* d'Almarcegui és aquell que s'escapa del disseny que respon a les estructures de poder i que no corresponen a cap ideologia del seu temps. El buit expressat com a absència obre les portes a les condicions de llibertat i possibilitat per la falta de codis i referències identitàries, per tractar-se d'un espai on l'individu queda desclassificat pel fet de la manca de vincles i interacció social, donant així via lliure a un desig que pot ser satisfet per manca de condicionants ni repressions:

“Los descampados me resultan imprescindibles, porque creo que sólo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado puede uno sentirse libre. [...]Desprovistos de una función definida, los descampados tienen un papel potencial enorme: son lugares de libertad donde se puede esperar cualquier cosa.” (Almarcegui 2003)

El descampat com a organisme viu

La reconciliació entre l'individu i la natura salvatge és un fenomen que Lara detecta com a específic del descampat, entenent-lo no com a refugi d'una natura idíl·lica, verge i pura sinó com a espai contrari i oposat a la construcció material de la ciutat:

“La naturaleza me interesa como ese espacio que representa la no-ciudad. No me refiero a un contexto aislado o salvaje en plena naturaleza, sino que me interesa la naturaleza como idea contraria a la ciudad.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Comprendre l'espai del *terrain vague* com a organisme viu li permet apreciar els diferents fluxos energètics que s'hi donen així com els efectes derivats del vent, la pluja o el sol. L'artista es qüestiona: “¿Hay alguna posibilidad de tener una actitud de uso vivo con el espacio?”³ fet que demostra la percepció de l'espai des d'una posició respectuosa, com si d'un ésser viu es tractés, atenent als seus mecanismes de funcionament, al seu metabolisme intern i a la seva funció autopoiètica de regeneració pròpia. Aquest aspecte es veu reflectit en les descripcions dels descampats que localitza, en aquest cas al carrer Weteringschans 8-10 d'Amsterdam l'any 1997:

“Este descampado es un jardín público abandonado que aún conserva su aspecto de jardín. Aquí se está desarrollando un pequeño ecosistema con una vida propia independiente de la ciudad. La excavación ha convertido todo el descampado en uno de los pocos estanques accidentales de Amsterdam.”(Almarcegui 1999)

El descampat equivaldria segons la visió d'Almarcegui a una espècie en perill que cal protegir. Pròxima a la visió del paisatgisme crític (*critical landscape*) o fins i tot a l'estetització de l'ordinari i de la lletjor, l'artista s'interessa per la vegetació indòmita, espontània i inesperada als descampats, una flora que anomena ‘bastarda’, silvestre, i que l'apropa a l'idea d'espontaneïtat i anticontrol tot rebutjant els criteris de disseny urbà a favor de la racionalitat i perfecció. Aquesta natura ‘bastarda’ passa per manifestar-se en marges abandonats que creixen en solars en desús, sotaboscós deixats, creixement accelerat de la massa arbustiva, vegetació efímera en relació a acumulació d'aigua, espècies invasores i enfiladisses, entre d'altres:

“Quiero aprender de la naturaleza ‘bastarda’, es decir, la naturaleza que surge y que casi se entromete en la ciudad. [...] Me interesa el contenido de esa naturaleza que no representa el estado ideal. La concibo como una especie de naturaleza prohibida, maldita. Este tipo de naturaleza me apasiona y la percibo como la pieza que no encaja con el control de la arquitectura y que no forma parte del diseño de la ciudad.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Lara no s'aïlla dins la natura isolada que pot representar el descampat, sinó que busca ‘dins’ la ciutat, restes, fragments o miratges de la natura no domesticada, salvatge. Així defineix la natura salvatge que troba en el descampat del carrer Vierwindestraat nº117 a Amsterdam, posant èmfasi en l'efervescència d'una vegetació que té vida pròpia:

“Vierwindestraat es una calle muy escondida dentro de la isla Realen; sólo se puede llegar al descampado en barco. En un cartel prohíben el acceso al descampado y advierten que su suelo está envenenado; parece increíble: es un jardín fabuloso con una gran explanada de hierba y otra zona con todo tipo de zarzas, plantas, arbustos y árboles. Protegida por la valla y el agua, aquí la vegetación crece a sus anchas. Este lugar es como un castillo dentro de una isla, en el que el ritmo de la ciudad se ha parado indefinidamente.” (Almarcegui 1999)

El descampat com a espai entròpic i càrrega de memòria

Michel de Certeau havia descrit la memòria d'un lloc com a la capacitat d'aquest per ésser transformat o. En funció d'aquest potencial de canvi d'estat, el valor de la memòria és en els descampats d'Almarcegui un element reflex de tot el pes i càrrega que ha sofert l'espai a través de les seves successives

3. Almarcegui a la web prospecció de un lugar, article Prospección de un lugar. Taller de Investigación y visitas guiadas. Casa Encendida, Madrid. Octubre 2004.

modificacions. D'una forma similar, l'artista nord-americà Robert Smithson es fixava l'any 1967 en els antimonuments representats en restes industrials, en runes i infraestructures en desús que parlaven d'un temps millor ja desaparegut a la vista de l'observador:

“En vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales como el mármol, el granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales como plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para las épocas sino en contra de ellas.” (Smithson 1993 [1966])

El mateix paral·lelisme es pot trobar en els descampats d'Almarcegui entesos com a palimpsest, on la capacitat entròpica es manifesta en el potencial de poder arribar a ser una altra cosa, en la possibilitat de poder-se transformar: “*Al igual que la energía, la entropía es, en primer lugar, una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro*”⁴. Almarcegui coneix a fons l'obra de Smithson i troba en ella un referent sòlid i constant, tant a nivell de concepte com a nivell metodològic⁵. L'artista entén el descampat des del valor de l'experiència partint del concepte d'entropia i que pot aplicable a qualsevol context urbà: “*Cada descampado es único, tiene valor desde la experiencia. Por eso me interesa la entropía de Smithson y no solamente en Ámsterdam sino en cualquier posible ciudad desestructurada.*” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

El descampat com a espai lúdic

El potencial de l'aspecte lúdic en els descampats ja va ser apreciat en especial per la corrent Situacionista dels anys cinquanta i seixanta que reivindicava el retorn a l'*homo ludens*, a l'experimentació de la ciutat i creació de 'situacions' que deixessin via lliure a la creativitat del ciutadà, a l'inconscient lúdic i autònom per tal de desalienar-lo de les estructures de poder que reprimeixen la seva conducta en el context urbà. La psicogeografia de la Internacional Situacionista i l'urbanisme unitari de Constant en són alguns exemples.

Convergent en els valors situacionistes, Almarcegui troba en els descampats la capacitat de recórrer a estímuls infinits sense la necessitat de racionalitzar-los. Evocacions al passat i manca de referències permeten a l'individu manifestar-se d'una forma no condicionada. El descampat també es veié representat com a lloc idoni de joc per la infància en l'obra de Colin Ward *Child and the City* (1978), on Ward observava en el joc col·lectiu d'infants l'apropiació d'espais perifèrics, abandonats, (platges, vores de rius, solars buits) a partir dels quals s'improvisava el joc amb els recursos que el mateix lloc oferia.

L'artista també resalta del *terrain vague* la capacitat d'estimular la imaginació i gaudir d'una experiència compartida. Explica que de cada descampat se'n podria escriure una novel·la d'aventures. També subratlla la consciència del distanciament que establim amb el fet de l'espontaneïtat i el joc a mesura que madurem com a individus a la vegada que la ciutat es transforma. Podria equivaldre a la dificultat que imposa la transformació de la ciutat mateixa en deconstruir les capes de maduresa o retornar als espais de la infància quan la ciutat ja no és la que era i per tant ja no ho permet:

4. R. Smithson, en el seu article “La Entropía y los Nuevos Monumentos” (Artforum, juny 1966), cita a P.W. Bridgman fent referència a “The Nature of Thermodynamics”. L'article s'inclou a: (Smithson, IVAM Centre Julio González 1993).

5. La influència metodològica de Smithson a Lara es descriu en aquesta tesi a l'apartat final del capítol “Dispositius per un canvi de mirada”.

“Todos hemos jugado en los descampados porque era un lugar donde se estaba bien, porque daba pie a inventarse un mundo. Siempre había un sofá abandonado o un árbol con una tela colgando. La mayor parte de nuestros padres se fueron a vivir a las afueras de la ciudad porque era más barato en los años setenta. Casi siempre es una experiencia compartida cuando vas volviendo a ver a tus padres y te encuentras que todos esos descampados periféricos han ido siendo edificados con el tiempo. [...] Se da en muchas ciudades europeas y de que mucha gente también se ha percatado de la transformación de su ciudad a lo largo de los años. [...] Es como un espacio de libertad de la infancia. Hemos ido creciendo a medida que el espacio de la ciudad se ha ido transformando. [...] todas esas imágenes de la infancia están allí en cada descampado.” (Almarcegui, entrevista annex II)

De la mirada distòpica de l'artista a la mirada dels urbanistes humanistes

Mentre que la mirada contemporània d'Almarcegui correspon a la descripció “*l'artiste atteint et fasse jaillir l'étrange, le mystérieux, le bizarre*” (Lefebvre 1947:14) de la ciutat inadequada i del sentiment d'estranyesa i nostàlgia davant la condició urbana efímera com a reflex de la dislocació de l'individu davant l'experiència de l'alteritat, prescindibilitat i volatilitat de l'existència humana, alguns arquitectes també s'havien interessat per la ciutat des dels seus espais insòlits, inclassificables, oblidats i desconegut, en definitiva pels espais marginals i perifèrics que actuarien com a espais latents dins la ciutat planificada. A l'entrevista que personalment he realitzat a l'artista, els descampats corresponen al negatiu de ciutat, en tot allò que no s'ajusta als discursos oficials de les polítiques urbanes:

“Todo lo que sucede en los descampados, tanto la idea de posibilidad como la idea de negativo de ciudad, es todo aquello que la ciudad ha intentado ocultar a favor de la imagen de ciudad contemporánea (turística, de placer, de lo que se intenta vender). En los descampados está lo contrario del discurso político oficial. El discurso del descampado siempre es un discurso libre, sin control por parte de la ciudad, no se ajusta al discurso de nadie.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Tot i que Lara Almarcegui censura i desobeeix l'instrument del planejament urbà i disseny arquitectònic, podem donar-li a l'urbanisme una darrera oportunitat? A propòsit d'Almarcegui, aquest apartat convida a descobrir com pot l'arquitectura intervenir en aquests espais respectant la seva capacitat crítica. A quins referents podem recórrer més enllà del famós text de Solà-Morales citat per ella?

La ciutat inadequada d'Almarcegui la podem trobar en el focus d'interès d'alguns arquitectes que es van preocupar per l'urbanisme humanista i socialitzant des d'una òptica més etnogràfica i atenta a les riqueses de la cultura popular i al comportament de l'individu en relació amb l'espai: Kevin Lynch, Aldo van Eyck i el grup d'arquitectes del *Non-Plan* són alguns dels quals van donar una resposta ferma i radical al paper que pot jugar l'arquitectura davant d'aquests fragments d'espai que sota una aparença de buidor fan emergir la conflictivitat derivada de la transformació urbana.

Cal distingir entre la mirada distòpica que presenta l'artista davant els descampats, de la proposta de recuperació de dimensió socialitzant que l'arquitectura troba en ells. Per mirada distòpica podem entendre tot allò associat a una situació de desengany amb el context present. La ciutat d'Almarcegui és una ciutat que s'enfronta a si mateixa a causa de la contradicció que implica tenir consciència de la necessitat de conviure amb l'entorn, però estant a la vegada desencantat per la celeritat i experiència fugissera amb què es transforma aquest entorn urbà tant heterogeni, tant heterotòpic. La consciència de

desarrelament i distanciament amb el lloc serà una altra característica d'aquest sentiment que passa per comprendre el significat distòpic del descampat quan el mirem 'des de fora', quan el percebem des d'un marc sociocultural concret on ens situem com a subjectes. Solà-Morales també descriu el sentiment d'estranyesa que el ciutadà retroba davant la condició del descampat, que percebut i estetitzat com a 'paisatge' és resultat del distanciament entre el subjecte i l'objecte:

“Un sujeto que vive permanentemente en la paradoja de construir su experiencia desde la negatividad. La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora; la Seguridad llama a la vida de riesgo; el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*. Lo característico del individuo de nuestro tiempo es la angustia ante aquello que le salva de la angustia, la necesidad de asimilar la negatividad cuya eliminación, parece que socialmente constituye el objetivo de la actividad política.” (de Solà-Morales, Sassen 2002)

La dimensió social del descampat: espai intermedi i criteris d'intervenció

En front de la mirada distòpica de la ciutat per part de l'artista, la mirada de l'arquitecte veu en aquests límits imprecisos i absència de formes, la possibilitat de recuperació de la dimensió socialitzant, o en altres paraules, alternatives per a l'acció, transformació i promesa per una altra ciutat molt més humana. El *terrain vague* ja havia estat vist per alguns arquitectes com a espai latent capaç de fer emergir la dimensió socialitzant que mancava en les ciutats de les societats capitalistes europees dels anys seixanta i setanta. L'urbanista Kevin Lynch també compartia la mirada sobre els descampats tot i que en context nord-americà. Lynch ja havia detectat la potencialitat dels espais perifèrics i en desús dels *Wastelands* i *Vacant Lots*. L'aportació de Lynch es considera una aportació indispensable de cara a seguir l'esclatxa que Almarcegui obra dins el camp de l'urbanisme en relació amb els espais perifèrics i espais buits. Així són definits aquests espais per Lynch:

“Freer than Parks, the wastelands are places on the margins. They are eddies in the city stream, out of sight and out of mind: the vacant lots, back alleys, dumps, and abandoned rights-of-way, the province of the young and the derelict. Here children have a chance for risk and adventure, in the company of their peers and away from adult supervision. Here they can dig a cave, throw up a fortress, hoist sticks to build up a nest. Yet even these wastelands are not rule free. Games have their own rules; repeated use builds territory and traditions; and society is anxious over bodily harm.” (Lynch, Carr 1996 [1979]:416)

Analitzar els seus usos i desusos permetia entendre a Lynch aquests espais com a indicadors de transformació i creixement social, com a indicadors de la complexitat social de la ciutat: “*the use of open space is an indicator of social growth and change. Here one first senses some shift in social relations*” (Lynch, Carr 1996 [1979]). Cal destacar el seu text *The Openness of Open Space* (1965) on es refereix al sistema d'espais lliures (espais verds urbans que poden estar sotmesos a un ús i disseny concret o no), com a aquells que estan oberts a l'opció de llibertat i espontaneïtat de les accions de les persones. L'aspecte clau d'aquest article recau en què no situa tant sols l'espai lliure en tipologies equivalents a parcs urbans o places públiques (espais verds, espai públic), sinó també en els espais equivalents al *terrain vague*:

“Open spaces in this sense are all those regions in the environment which are open to freely chosen and spontaneous actions of people: public meadows and parks, but also unfenced vacant lots and abandoned waterfronts”. (Lynch 1996 [1965])

Lynch entén els *terrain vagues* per tant, com a espais reflex de la complexitat social de la condició

urbana en la qual el disseny urbà cal que trobi una posició equilibrada entre l'ús i la condició d'espai obert i lliure. En un article dedicat als *wastelands* a *Open Space: Freedom and Control* (1979)⁶, Lynch proposa el repte d'integrar en el disseny urbà la condició de llibertat:

“The controls and shapes that make space free are difficult to achieve and precarious to maintain. Spatial freedom is sufficiently precious to make that effort worthwhile.” (Lynch, Carr 1996 [1979])



Figura 4-2: Diversitat de *terrains vagues* i *wastelands* localitzats i protegits per l'artista. Documentats a través de postals, aquests descampats equivalen als espais oberts i lliures que Lynch reclama integrar a la xarxa d'espais públics urbans sense la necessitat d'intervenir en ells. Imatge: M.Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes.

Tot i que Almarcegui no contempla la clau participativa però sí la implicació del públic i usuaris en l'accés i obertura a un descampat, Lynch descriu la necessitat de que, per tal de conservar la llibertat i espontaneïtat del lloc, el disseny ha de formar part d'un procés participatiu que no suposi dissenyar 'per'

6. S'ha optat per incloure aquests textos dins les referències bibliogràfiques com a capítol de llibre, ja que tot i haver-se publicat originalment en fonts i dates diferents, ambdós són inclosos a *City Sense and City Design: Writing and Projects of Kevin Lynch* (1996).

sinó 'amb' els usuaris per tal d'assegurar un manteniment i gestió autosuficient d'aquesta particularitat de llibertat en les múltiples opcions d'apropiació que el lloc pot oferir:

“Here is the public place for free commentary and artistic expression. To design open space well, one must understand how the social order is developing –no small task. Not only must one know the people one is designing for –they should themselves be involved in the design, along with those will manage and maintain the place.” (Lynch, Carr 1996 [1979])

Lynch especifica els criteris a tenir en compte a l'hora d'intervenir en els *terrains vagues* que poden ser útils per resoldre la posició immòbil de no-intervenció que planteja Almarcegui: Com ha de ser una intervenció que accentuï una dimensió més humana en aquests espais? Com fomentar la percepció emocional i millora de la comprensió tant física com social del nostre entorn urbà? Lynch proposa els següents criteris:

- Considerar l'oportunitat com a objectiu en el disseny d'espai públic: “*the designer must be careful to look at these choices as objectively as he can and not to load them with his own preferences and prejudices.*” (Lynch 1996 [1965])

- Ha de tenir en compte els desitjos particulars dels seus usuaris i veïns més propers, construint un ventall ampli i aproximat d'intencions múltiples sobre aquell espai en comptes d'imposar un criteri que respongui a un col·lectiu únic minoritari (tercera edat, famílies mono-parentals, discapacitats, minories ètniques, per exemple): “*individual differences are even wider than class differences, and a good open-space system would include a great range of possibilities for action, keyed to the range and frequency of freely chosen outdoor activities of the population, and in which minority tastes were not submerged.*” (Lynch 1996 [1965])

- Comprendre que el disseny se sotmet a una realitat canviant, a un context variable i que els usos relacionats amb el lleure són molt volàtils. Per tant una forma arquitectònica no pot sotmetre ni constrènyer a un usuari a un ús determinat que, probablement, passarà de moda. Cal l'enginy de l'arquitecte per permetre que l'usuari desenvolupi l'ús que consideri oportú: “*his principal task remains: to devise forms which are uncommitted and plastic, which adapt themselves easily to a great variety of behaviors, and which provide neutral but suggestive material for spontaneous action.*” (Lynch 1996 [1965])

- Evitar des del disseny la càrrega de codis, missatges i referències materials per tal d'oferir sensació de relaxació facilitant obrir el camp perceptiu de l'usuari a nous estímuls. Utilitzar en conseqüència els materials que el lloc ofereix per intervenir de forma contínua amb l'ecosistema propi del lloc (aigua, vegetació, terra). Evitar estímuls que generin sensació de *shock* o que provoquin respostes forçades.

- Promoure les situacions de copresència, d'interacció i contacte social, de trobada a través d'espais propers, mesurables i petits: “*Smaller places of relaxation and recreation may be brought close to major lines of circulation, and the access from several directions made inviting, so that chance meetings and mutual observation become possible.*” (Lynch 1996 [1965])

La no-intervenció com a actitud d'impugnació. Interferències en el metabolisme urbà del descampat.

L'afirmació de l'artista "*Mi proyecto consiste en no construir nada físico.*" (Almarcegui 2009, entrevista annex II) és clau per desxifrar la forma d'intervenir en el descampat que planteja en els seus projectes crítics amb la transformació urbana de la ciutat contemporània.

La no-intervenció es presenta en els projectes d'Almarcegui a través de dues fases metodològiques que, conjuntament, constitueixen una forma d'impugnació i irrupció al metabolisme urbà accelerat i insostenible de la ciutat global:

- La primera fase implica el gest de 'localitzar, assenyalar i obrir' els descampats.
- La segona fase implica 'protegir' el descampat per garantir la seva estabilitat en front els processos de transformació (gentrificació, especulació, turistificació, redensificació, etc).

Aquesta darrera inclou el requeriment de treballar a partir de processos de negociació per tal d'obtenir, garantir i assegurar la temporalitat màxima de protecció del descampat, però també una oposició a la condició de propietat privada que es mostrarà contrastada amb referents de l'artista que havien apostat també per la recerca de formes de dissidència davant la incongruència del planejament com a instrument d'ordenació.

Localitzar, assenyalar i obrir espais latents

Per tal de mostrar la cara ocultada i habitualment menyspreada de la ciutat a causa de les polítiques econòmiques que condicionen el creixement i la seva transformació, Almarcegui localitza, assenyala i obre els descampats i espais abandonats de les ciutats on intervé.

En primer lloc, localitzar. A través del treball de camp, l'artista evitar aproximar-se als espais a partir de la gran escala o representació cartogràfica (tipus *google earth*, sistemes d'informació geogràfica). Prioritza l'acostament al lloc des del contacte amb els diferents agents locals. Aquest procés mostra una diferència essencial en la forma en què els arquitectes acostumem a aproximar-nos a l'espai, on sovint el primer pas és l'entrada cartogràfica;

"Siempre he confiado mucho en el trabajo de campo, pasar tiempo en el lugar, preguntar a los vecinos tanto como a los urbanistas. En vez de una estrategia 'google earth', es decir alejarse, pretendo acercarme y mezclarme con el lugar al máximo" (Chávez 2008)

Derives al voltant d'infraestructures (estacions de tren, ports), reunions, converses amb veïns, amb institucions, estades en el lloc formaran part d'aquesta aproximació directa i de la seva amalgama de trucs i eines de reconeixement. En particular destaca el tipus de relació que s'estableix amb els urbanistes, agents amb els quals enceta un joc de tensions de cara a donar a entendre el motiu de la seva consulta:

"Tengo mis 'trucos' para reconocer los descampados, a veces a la hora de encontrar descampados soy más rápida que otros agentes locales, es un ejercicio básico en mi trabajo. Sé dónde encontrarlos, junto a los puertos, las vías del tren,... ya estoy familiarizada, es una determinada herramienta de lenguaje. Siempre concierto citas con urbanistas cuando llego, me intentan ayudar, me pasan la información que

necesito. Sé que a un urbanista de una ciudad no se le debe contactar vía correo electrónico o teléfono. Hay que presentarse en su oficina y pasar juntos diez minutos delante de un plano para que empiece a fluir la información, y así acabo obteniendo mucho material. [...]. Siempre acabo descubriendo cosas que funcionan muy diferentes en cada lugar, por ejemplo sobre la propiedad del terreno o sobre la especulación.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

En segon lloc, assenyalar. L’artista explica que “*señalo los lugares para que la gente les preste atención, transformándolos lo mínimo posible, manteniendo su carácter abierto sin definir*” (Chávez 2008). La no-intervenció o transformació mínima li permet a l’artista treballar aspectes com la subjectivitat de la percepció de l’entorn construït. El canvi de mirada que promou amb aquest gest convida a introduir nova informació dins els marcs cognitius preestablerts en relació amb un solar abandonat i per tant incidir en la consciència perceptiva i de reconeixement de nous valors, en resum potenciar la transformació social a través de la relació que estableix el ciutadà amb el seu espai: “*Mostrar un lugar implica además transformarlo, ya que no se volverá a ver el lugar de la misma manera*”(Almarcegui 2004b:324). L’artista constata que la distinció principal entre el projecte artístic i el projecte arquitectònic recau en el fet de redirigir l’atenció del públic i la transformació de la mirada⁷:

“Simplemente entro, abro la puerta, lo protejo, lo visibilizo y lo presento a través de una guía. Las acciones que desempeño en los solares son tres: abrir, proteger y señalar. Finalmente todas se resumen en señalar ya que intento dirigir la mirada hacia ese lugar para dejar que la gente interaccione con él libremente. Para mí es fundamental y en eso creo que se diferencia mi trabajo respecto del de los arquitectos.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

En tercer lloc, obrir. L’objectiu és fomentar la capacitat d’interacció lliure amb el lloc i accentuar la transformació perceptiva de l’assenyalar. Obrir i mostrar permet augmentar les possibilitats d’ús de l’espai, potenciar els espais espontanis de trobada, qüestionar i posar en dubte l’ús de la propietat privada davant les possibilitats d’apropiació del territori per part dels ciutadans:

“Con el fin de cuestionar el uso del espacio público y la propiedad privada y debido al deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos, decidí abrir un descampado al público: en Ámsterdam el ayuntamiento no me permitió abrir un descampado, esgrimiendo que la apertura pondría en peligro la salud de la población. En Bruselas logré abrir un descampado durante un día, y quien quiso pudo entrar a un solar del centro que normalmente estaba cerrado con llave. En Alcorcón, Madrid, durante una semana abrí un descampado, un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno ni coloqué nada en su interior, y en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar.”(Almarcegui 2003)

L’artista destaca que el procés d’obrir un descampat acostuma a generar expectació i discussió a la vegada que fomenta la imaginabilitat i apropiació entre els veïns que s’han vist implicats durant el projecte:

“Es muy diferente abrir un descampado (que representa un proceso muy amable con los vecinos) que gestionar una montaña de escombros. Pero ambos tipos generan que la gente hable y piense sobre su entorno ¿Este edificio de quién era...? ¿Por qué lo ha demolido? ¿Qué van a hacer aquí? Este proceso lo genero siempre de forma consciente. Por otra parte hay situaciones en las que la gente se involucra enormemente, por ejemplo cuando los vecinos se quieren quedar un solar después de haberlo abierto.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

7. Cal destacar en aquest punt que les formes d’assenyalar i obrir s’exemplificaran en l’apartat Dispositius per un canvi de mirada. L’apartat present vol posar èmfasi en el procés intrínsec a l’opció de la no-intervenció, més enllà de les formes o eines per fer-ho extensible.



Figura 4-3: Cartell que anuncia l'obertura al públic del descampat de l'àrea Ex-Michelin a Trento, Itàlia. Convocatòria de dia i hora per visitar la zona. Autoria: Lara Almarcegui 2006. Imatge: cortesia de Latitudes.



Figura 4-4: Nens jugant durant l'obertura temporal i pública d'un descampat per l'ús i apropiació pública. *Un descampado se abre al público, Ámsterdam, Bruselas, Alcorcón, 2000-2002*, Lara Almarcegui. Font: (Francés et al. 2007:47)

La protecció com a estratègia de resistència enfront l'especulació urbana

Almarcegui troba en la 'protecció' la principal estratègia de resistència a la transformació urbana del descampat. En la protecció recau doncs l'acció clau de la seva 'no-intervenció'. A l'entrevista mantinguda se li ha preguntat pels seus principals referents en la qüestió de la protecció dels descampats. La resposta fa referència a l'admiració que sent pels projectes *site-specific* de Gordon Matta-Clark⁸ a la Nova York dels anys setanta on l'artista intervenia guiat per l'idea d'acció, reactivació de la història del lloc i compromís social amb les dinàmiques de transformació urbanes:

“Gordon Matta-Clark es un artista que siempre vuelve a mis proyectos. Como referente me interesa mucho su idea de acción, el hecho de quitar capas, de mostrar todos los materiales, contar la historia del lugar con restos y con vivencias de la gente que habitó esos edificios.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

La principal distinció entre ambdós recau en que Matta-Clark recorre a la compra dels solars envers la protecció que proposa Almarcegui. A més a més, Almarcegui intervé sovint en espais més perifèrics i en dimensions més àmplies, a diferència de Matta-Clark que intervenia en intersticis, en espais buits i residuals a nivell d'acupuntura urbana. Tanmateix, el paral·lelisme metodològic que estableix amb Gordon Matta-Clark és fonamental i coincideixen ambdós en el gest d'assenyalar espais latents, espais conformats per llibertat, incertesa i possibilitat. Almarcegui explica que, principalment, la seva obra dóna a conèixer la vida pròpia dels descampats, les característiques que fan, d'aquesta tipologia d'espai latent, un espai constituent en si mateix; ben al contrari que els espais de Matta-Clark, espais que són el negatiu de la forma de la ciutat, espais que no tenen vida pròpia i que s'identifiquen com a fissures residuals tot i que amb capacitat catalitzadora igualment:

“El trabajo que tiene sobre los solares que compra es muy interesante. En este aspecto sí que hay en común la idea de señalar lugares. De todos modos yo elijo lugares de dimensión mucho mayor. Para mí sus espacios son presentados como huecos, son el “negativo de”, sin vida propia, bien al contrario que los descampados que recojo, los cuales suponen entrar y descubrir otra vida, otra ciudad, otro mundo independiente distinto a lo urbano.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Un dels projectes de Gordon Matta-Clark als quals es refereix Almarcegui i que guarden més punts en comú amb la protecció de descampats és *Reality Properties: Fake Estates* realitzada el 1973 a Nova York. El projecte va consistir en comprar en una subhasta pública, petites parcel·les del barri de Queens, la propietat de les quals havia estat retornada a l'administració local per impagament de taxes per part dels propietaris antics. Matta-Clark va repetir aquesta acció unes 14 vegades al mateix barri, i una altra a Staten Island. Matta-Clark va pagar entre 25 i 75 dòlars per cada solar (Walker 2009). Es tractava de parcel·les de dimensions molt petites i formes irregulars situades entre filera i filera d'habitatges, fet que dificultava la possibilitat de poder-hi construir i accedir:

“When I bought those properties at the New York City Auction, the description of them that always excited me the most was ‘inaccessible’. They were a group of fifteen micro-parcels of land in Queens, left over properties from an architect’s drawing. One or two of the prize ones were a foot [wide] strip down somebody’s driveway and a square foot of sidewalk. And the others were kerbstone and gutterspace that wouldn’t be seen and certainly not occupied. Buying them was my own take on the strangeness of existing property demarcation lines. Property is all-pervasive. Everyone’s notion of ownership is determined by the use factor.” (Walker 2009:135)

8. Gordon Matta-Clark suposa en l'obra d'Almarcegui un referent molt present i directe no només en el cas dels descampats sinó també en altres tipus de projectes desenvolupats per l'artista com comptabilitzar el pes dels materials, deconstruir, cavar, desmuntar, ocupar o rehabilitar).

Amb aquest gest l'artista anava més enllà del fet de la propietat. Assenyalava l'absurditat, la incongruència i el sense-sentit de les dinàmiques de divisió parcel·laria de projectes dissenyats des del mercat immobiliari, rebel·lant els seus efectes en l'emergència de parcel·les impossibles a utilitzar. Quin sentit podia tenir la propietat si les característiques i geometria de l'espai (imposades per l'ordenació parcel·laria) no possibilitaven el seu ús?

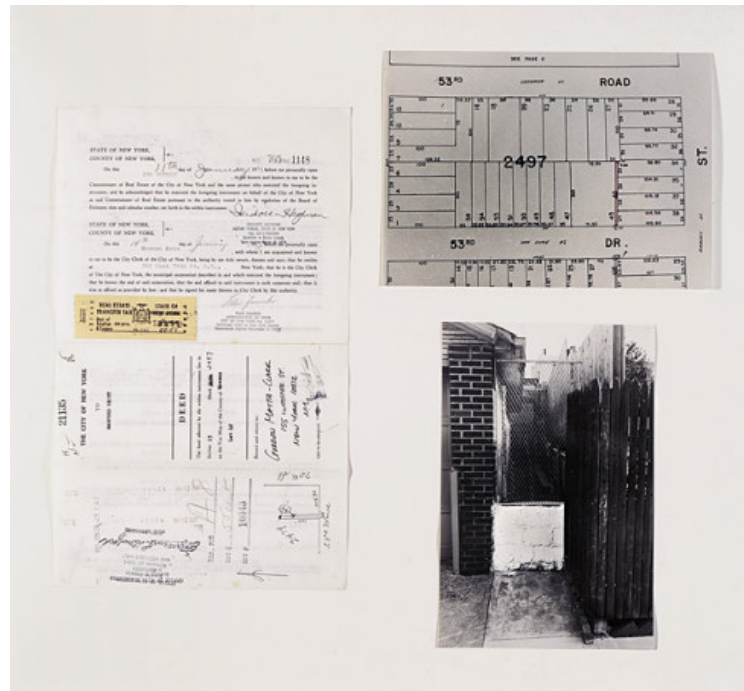


Figura 4-5: Escripura de compra-venda, plànol parcel·lari i imatge de l'espai-fissura comprat per G. Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974. Font: Col·lecció Guggenheim Museum New York [on-line] [visitat 6 novembre 2012]. Accessible a: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online>>

Matta-Clark va aprofitar les possibilitats de resistència i impugnació que li oferien aquests espais buits. A través de la possessió de parcel·les intersticials l'artista era capaç de subvertir el sistema d'especulació immobiliària, ja que amb el gest de compra i convertint-se en nou propietari, estava impeding la realització i aprovació de qualsevol altre projecte que substituís tota l'illa d'habitatges i que requerís l'acceptació del conjunt de propietaris. D'aquesta manera destacava el poder i capacitat de resistència potencialment exercits des d'uns espais tant infravalorats i tant minúsculs que podien oposar-se i frenar processos d'especulació. Matta-Clark també defensava que la seva obra basada en la no-arquitectura tenia precisament implicacions arquitectòniques que, tot i metafòriques entorn del buit, el forat, els espais abandonats, centraven el seu valor en la impossibilitat d'ús:

“Most of the things I have done that have ‘architectural’ implications are really about non-architecture... anarchitecture... We were thinking about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not developed... metaphoric in the sense that their interest or value wasn't in their possible use...”(Walker 2009:138)

Matta-Clark morí abans de que les múltiples possibilitats d'activació d'ús i resistència a través dels seus solars es poguessin dur a terme. Després de la seva mort, la titularitat dels seus espais van passar directament de nou a l'administració local, però en resum i en consonància amb Almarcegui, va

protagonitzar des dels espais fissura i residuals, la demostració de l'absurditat del propi sistema de representació espacial urbana (parcel·lars urbans) per una banda, i la protecció i resistència subversiva davant noves operacions de renovació urbana.

Negociació i oposició a la propietat privada com a forma de protecció

Lara Almarcegui distingeix de forma clara la via de la 'compra-venda' de Matta-Clark respecte la protecció que ella proposa. Es planteja qüestions com què succeeix després de comprar les fissures de Matta-Clark? Com es reconnecten aquestes amb el públic tractant-se d'una propietat privada? Quedant clar que ambdues estratègies responen a formes de no-intervenció crítica, Almarcegui es posicionarà contra la propietat privada per defensar l'experiència del lloc com a via única de poder transformador a partir de la protecció.

Almarcegui prefereix mantenir-se al marge de qualsevol possessió que limiti la seva pràctica i que la converteixi en gestora de tributs. No obstant, cal destacar el paper que juga la institució cultural en el procés de negociació i contracte per la protecció dels solars de titularitat pública. La fundació artística ajuda a l'artista donant-li crèdit i suport durant tot el procés mentre que Matta-Clark negocia a títol individual i de forma desvinculada de qualsevol institució:

“Personalmente no me interesa el hecho de comprar para conservar el vacío.[...] Comprar implicaría entrar en dinámicas de especulación y la idea de poseer no me interesa. Prefiero claramente insistir en convencer a un propietario o a una entidad pública. [...] Me interesa más la idea de negociación ya que afecta al ámbito político, un contrato se puede deshacer aunque implique indemnizar y cambiar de planes. Mientras no se es propietario nunca se sabe lo que va a pasar con los terrenos. (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

L'artista destaca a l'entrevista realitzada l'interès que sent pel grau de transparència o secretisme de les regidories d'urbanisme de cada ciutat on intervé. En funció d'aquest fet defineix un procés de col·laboració o altre. També explica que habitualment es veu forçada a no poder aconseguir la protecció desitjada, però totes aquestes circumstàncies li permeten entendre el funcionament i abast de les polítiques urbanes.

La protecció com a interrupció del metabolisme urbà insostenible

Totes les al·lusions d'Almarcegui al descampat com a espai 'viu', acosten la visió de l'artista cap al discurs de l'urbanisme ecològic que entén la construcció de l'espai a partir d'un sistema socioambiental que s'autoregula i regenera a través dels seus cicles tancats. L'espai entès com a ecosistema implica identificar entrades de fluxos energètics (inputs) a la vegada que unes vies de sortida (outputs). La síntesi entre *inputs* i *outputs* és el que s'anomena metabolisme, i com més en equilibri estigui l'energia processada pel lloc, com més tancat sigui el cicle, més podrem parlar d'un metabolisme urbà sostenible o en equilibri.

La ciutat contemporània globalitzada es caracteritza, precisament, per la seva insostenibilitat o metabolisme en desequilibri (per ser un cicle obert), és a dir, que l'entrada d'energia natural (aigua

i materials) no és equivalent a la de sortida (residus materials, construcció) ja que la transformació estressada i accelerada del lloc en funció d'un ús i un benefici provoca el trencament dels cicles naturals i l'augment de la petjada ecològica dispersa per tot el planeta.

Salvador Rueda, ecòleg urbà, defensa un metabolisme urbà associat a les energies renovables que posi límits al creixement, evitant provocar altres perturbacions que es manifesten en la transformació del lloc i en l'explotació dels recursos en altres territoris subjugats. També introdueix el concepte d'entropia que hem vist en l'artista. Si per Almarcegui i Smithson l'entropia és la càrrega del lloc, l'expressió de la memòria de totes les transformacions que ha sofert, en clau metabòlica l'entropia equival a tota aquella energia que no pot ser transformada, que no és assimilada i que es manifesta en forma de residu o contaminació en un cicle material obert:

“Los sistemas urbanos requieren, para mantener su organización, una entrada de materiales y energía (recursos naturales) que obtienen de la explotación de otros sistemas en la naturaleza. La explotación de los ecosistemas supone una simplificación de éstos, que ven mermada su capacidad para mantener estadios más elevados de la sucesión. [...] El aumento exponencial de las perturbaciones incrementa las incertidumbres: probable cambio climático, apropiación humana de casi el 40% de la producción primaria neta de los ecosistemas terrestres, movimiento de millones de refugiados medioambientales, etc. que, a su vez, reducen nuestra capacidad para controlar el futuro, es decir, nuestra capacidad de anticipación. El nuevo régimen metabólico ha de vincularse, necesariamente, a energías renovables y, a la vez, ha de reducir de manera drástica las perturbaciones que infligimos a los ecosistemas o dicho de otro modo, ha de reducir la entropía que generamos sobre los mismos.” (Rueda 2009:177)

Segons l'ecologia urbana, la protecció d'Almarcegui proporcionarà al lloc el marc ideal per frenar la producció d'entropia continuada o l'increment de desordre en la matèria, és a dir, impedit la transformació i urbanització d'un descampat es garanteix re-equilibrar el mecanisme propi d'autoregulació del lloc: creixement de la vegetació bastarda, recuperació d'hàbitats vius, consolidació del cicle de l'aigua a través de l'acumulació, dispersió i absorció, per exemple. És per aquest motiu que l'artista prioritzarà les negociacions a llarg termini, a ser possible infinit, per tal de consolidar i re-establir el solar buit com a ecosistema. Aquest apartat, per tant, posa èmfasi en la protecció dels descampats com a oportunitat per interrompre el metabolisme urbà insostenible al que es veuen sotmesos dins una ciutat en transformació, i a la vegada l'oportunitat per consolidar-los com a espais sostinguts, és a dir, metabòlicament en equilibri.

Alguns casos d'interrupció il·limitada

Els principals descampats que Almarcegui ha aconseguit protegir de forma il·limitada se situen precisament en aquelles àrees de la ciutat que més pressió reben a causa dels processos de creixement i transformació. Ja sigui als marges de ciutats que creixen de forma desmesurada (cas xinès), en zones que han estat transformades per un projecte d'inversió estratègica (Expo Saragossa 2008), en àrees sotmeses a processos de creixement i transformació constant (Port de Rotterdam), l'artista s'ha enfrontat a dinàmiques molt diverses però en qualsevol cas consumidores de recursos i territori. Tot i tractar-se d'un gest repetitiu i extrapolable, l'artista reafirma per repetició un discurs que deixa de ser artístic per articular-se com a polític:

“Es un proyecto que he hecho varias veces, pero no me importa repetirlo. Es necesario que alguien se ocupe de defender los descampados, porque cada uno es único, especial, y sería terrible que desaparecieran víctimas de la especulación urbanística. Llega un momento en que no estoy hablando de arte, es una postura política”.(Molina 2011)

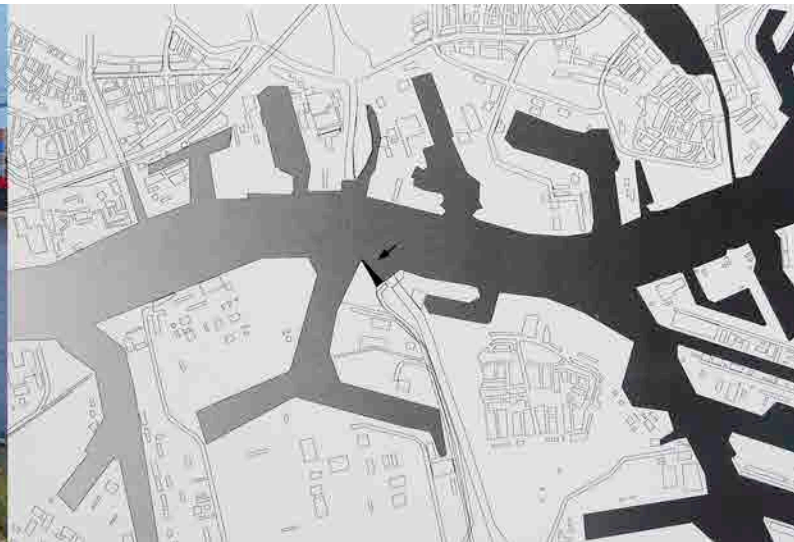
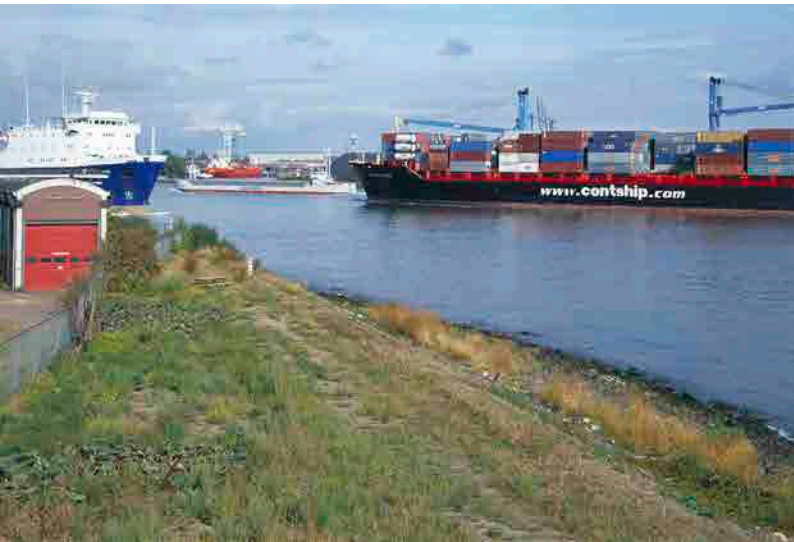


Figura 4-6: *Un descampado en el Puerto de Rotterdam, 2003-2018*. Almarcegui 2003. Situació de la parcel·la a protegir durant 15 anys al port. Font: cortesia de Lattitudes.

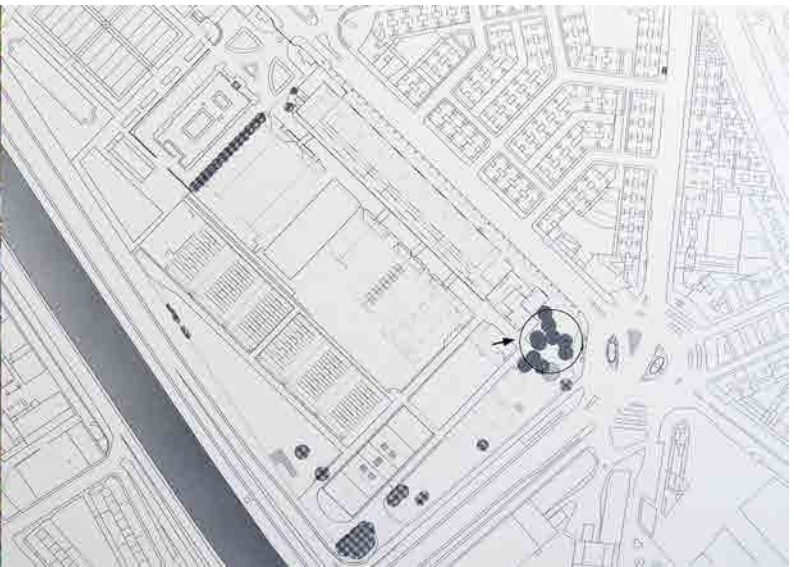


Figura 4-7: *Un descampado en los Mataderos de Arganzuela, Madrid, 2005-2006*. Lara Almarcegui. Font: (Francés et al. 2007:56-57)

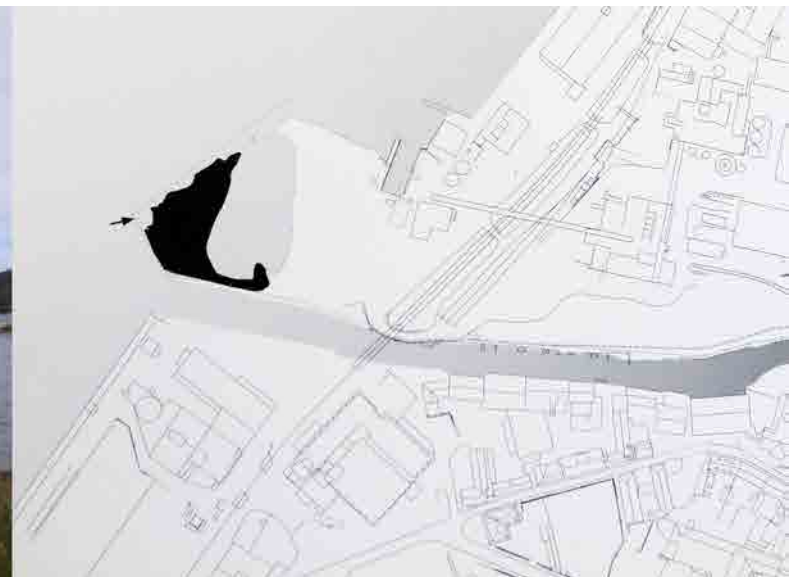


Figura 4-8: *Un descampado en la Papelera Peterson, Moss, 2006-2007*. Lara Almarcegui. Font: (Francés et al. 2007:58-59)

El procediment pel qual certifica la protecció és un contracte que és variable en funció de les especificitats locals. Tipus de propietaris, negociació entre agents, institucions artístiques i regidories d'urbanisme es combinen en cada context d'una forma diversa. Aquesta combinació dona pas a una protecció més prolongada o just al contrari, més reduïda:

“En todos estos últimos años hay cuatro descampados que tenemos bien protegidos con éxito. Si se ha hecho un contrato depende de la situación local, del propietario, de cuánto podía pedir o de cuánto podía forzar, no tengo un contrato estándar hecho en Rotterdam que obligo a firmar en Taipéi, Oslo o Madrid. Esto implicaría inventarme un sistema estándar, y en cambio el propietario del terreno en Madrid o en Oslo es completamente diferente. En Oslo el propietario era una fábrica de papel, en Madrid es el Ayuntamiento. Son contextos muy diferentes.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Les tres imatges anteriors mostren alguns exemples de protecció a partir d'una imatge del lloc i la seva ubicació dins el teixit urbà de la ciutat. També s'especifica el període de protecció negociada. El principal exemple és el cas del descampat de Rotterdam. D'altres exemples els podem trobar al descampat de Taipei (Taiwán) (2008-2018), un descampat a Shenzhen (Xina) protegit temporalment des de 2009, o bé la protecció il·limitada del Meandro de Ranillas a Saragossa on l'artista va protegir una sèrie d'àrees al bosc de ribera del *Parque del Agua*, projecte dissenyat en especial per l'Expo2008, projecte del qual vaig formar part com a arquitecta entre 2005 i 2008 formant part de l'equip Aldayjover Arquitectura y Paisaje.

El cas de la protecció del descampat a Shenzhen (Xina) és útil per mostrar el tipus de teixit urbà en què se solen situar els projectes de l'artista. Aquest projecte específic s'elabora en motiu de la biennal d'arquitectura i urbanisme entre Shenzhen i Hong Kong, dues ciutats frontereres separades pel riu que porta el nom de la primera. La biennal tractava d'implicar la població d'ambdues ciutats (en bandes oposades del riu) en el reconeixement de l'altra ciutat veïna respectivament. D'aquí el nom de la biennal: Bi-City⁹, és a dir, ciutat doble, ciutats bessones.

Per a aquest context, l'artista proposa un procés de negociació en un espai pertanyent a Hong Kong però situat en àrea xinesa, just al límit amb l'antiga ciutat fronterera i de pescadors de Shenzhen, ciutat que va començar a créixer de forma accelerada des de fa uns trenta anys i que va ser considerada com a cas d'estudi de ciutat satèl·lit. L'espai que recupera Lara es troba en una zona relativament nova que es va construir per donar cabuda a la ciutat que creix, substituint un meandre de riu que generava moltes inundacions. Tot i les dificultats de negociació entre ambdós països, el projecte ha obtingut un estat de protecció perllongat en el temps per tal que la zona recuperi el seu estat natural evitant cap contacte o interferència que hi pogués induir el planejament urbà, funcionant així com a cos autònom a desenvolupar les seves dinàmiques pròpies en un entorn sotmès a la pressió urbanística global:

“Se ha convertido en una isla inaccesible y vallada, vigilada por la guardia fronteriza en pleno centro de Shenzhen que es una ciudad muy densa. Al otro lado está la ciudad de Hong Kong donde hay mucha más naturaleza. Es una situación muy extraña. Entrar a trabajar allí está prohibidísimo.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

L'artista reconeix la facilitat que la seva professió li ofereix a l'hora d'intervenir i fer propostes d'aquesta magnitud. La incertesa d'aconseguir el permís de protecció o no li dona joc a l'artista per tensar les relacions de negociació. La concessió a l'artista li permet introduir-se en les fissures que dificulten el pas a la mateixa disciplina arquitectònica:

9. Nom oficial de la biennal: Shenzhen/Hong Kong Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture 2009.

“A un urbanista chino no se le permitiría ahora mismo intervenir allí. Yo como artista lo intento, aunque lo estemos pasando mal y aunque el proyecto sea tan dificultoso. Hay muchos trabajos que no llegan a buen puerto, pero el trabajo de investigación y de presentar el lugar siempre existe como base, y esto a un arquitecto o urbanista la mayor parte de las veces no se le permite.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)



Figura 4-9: Buit del descampat contrastat amb el creixement de la ciutat de Shenzhen a l'altra banda del riu. Font: material facilitat per Latitudes.



Figura 4-10: L'artista indica la situació fronterera del descampat entre Shenzhen i Hong Kong. Font: material facilitat per Latitudes.



Figura 4-11: Sèrie de descampats a la guia *Un descampado en la Ribera del Ebro*, Saragossa. Protecció il·limitada des de 2008. Font: Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos [on-line] [visitat 1 abril 2013]. Accessible a: <http://iaacc.abaco-digital.es/blog/?attachment_id=95>

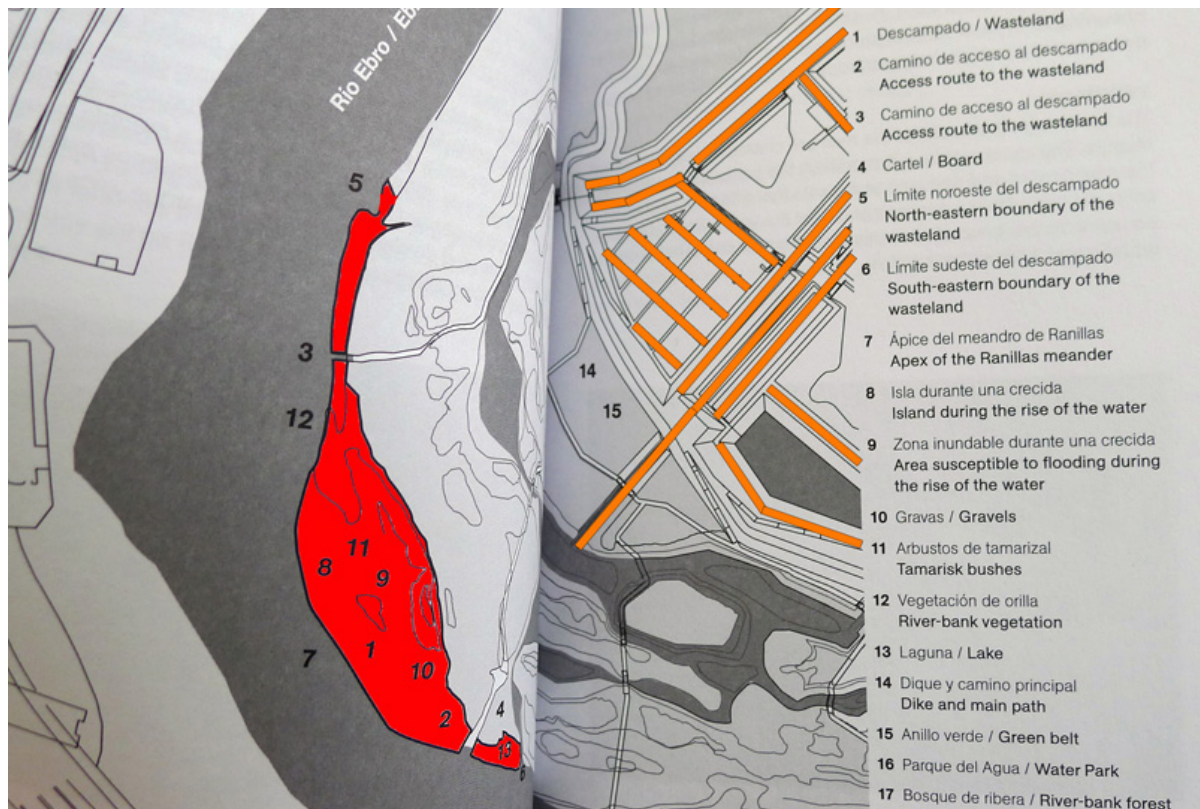


Figura 4-12: Contraposició entre descampats protegits per l'artista (vermell) i traçat arquitectònic del Parc de l'Aigua (groc). Tanmateix, l'equip d'arquitectura Aldayjover Arquitectura y Paisaje ja havia previst la protecció del bosc de ribera com a zona inundable. L'artista hi afegeix la prohibició d'accés. Imatge tractada per M.Serra. Fotografia base: guia *Un descampado en la Ribera del Ebro*, cortesia de Latitudes.

Alternatives cap a la ciutat espontània: la no-planificació experimental

Segons els projectes d'Almarcegui la idea de planejament es redefineix com a procés obert. El seu punt de partida és una situació basada en la disfunció, en la no-funcionalitat, i per tant, deixa obertes les possibilitats a esdevenir i activar un procés que no pot ser de cap manera previsible, i depèn tan sols de l'especificitat del lloc i dels agents/ciutadans que hi pertanyen:

“Intento dejar siempre los trabajos muy abiertos. En mi trabajo hay una crítica muy directa y fuerte a la arquitectura y a la idea de diseño o de proyectarlo todo, de decidirlo todo. Intento operar muy conscientemente de una forma distinta. Me propongo no definir, no cerrar, dejar los procesos abiertos. El caso de los descampados creo que es un buen ejemplo, hay arquitectos que también trabajan con descampados y siempre proyectan algún programa, uso o función dentro del solar. Mi intención es hacer precisamente lo opuesto.” (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Quins contra-models, quines propostes de planejament contra-hegemònica poden ser associades a l'obra de l'artista? Quins arquitectes van plantejar, mantenint i respectant la no-intervenció i el planejament urbà com a procés obert? Quin urbanisme podria ser considerat, a l'estil de Lara, disfuncional? A continuació es presenten algunes experiències que des del camp urbanístic estan en consonància amb el posicionament d'Almarcegui respecte una planificació experimental que passa per la no-intervenció i per potenciar l'espontaneïtat dins el procés de planejament. Per una banda l'experiència d'Aldo van Eyck amb descampats a Amsterdam a partir del 1947, per l'altra l'experiment del *Non-Plan* a Anglaterra el 1969, ambdós en estreta relació conceptual amb els fonaments de l'obra de l'artista.

Transformació social i pràctica urbanística participada. El cas d'Amsterdam

El projecte d'Almarcegui *Wastelands Map Amsterdam: guide to the empty sites of Amsterdam* ofereix l'oportunitat directa per presentar una proposta d'urbanisme alternatiu basat en l'espontaneïtat, el procés obert, la llibertat d'apropiació i la no-imposició de forma. L'artista descriu el projecte de la *Guia d'espais buits a Amsterdam*¹⁰ a partir de l'atracció que li provoquen aquests espais que mai corresponen al disseny de l'arquitecte o urbanista:

“En Ámsterdam publiqué una guía de los terrenos vacíos. Lo que me interesaba de los descampados es que son los únicos lugares de Ámsterdam que nunca corresponden a la realización de un diseño de un arquitecto o de un urbanista, aunque su existencia tenga que ver con planes de urbanismo del futuro o del pasado que, por diversas razones, están parados.” (Almarcegui 1999)

Si Lara Almarcegui desenvolupa un treball crític amb l'arquitectura i l'urbanisme des de la pràctica artística a través dels solars buits, és imprescindible en aquest punt fer referència a l'arquitecte-urbanista Aldo van Eyck, professional vinculat de manera molt ferma amb la crítica de l'arquitectura i els contradiscursos que s'oposaven al Moviment Modern. Els descampats, segons van Eyck, quedaven englobats en el concepte d'espai intermedi o *inbetween spaces*. Per van Eyck, l'espai intermedi era aquell capaç de fer reconciliar les situacions de conflicte, tot trobant en el lloc l'oportunitat d'intercanvi i superació de percepció dual tals com 'públic/privat', 'dins/fora', 'obert/tancat':

10. Guia d'espais buits a Amsterdam consultada en la versió publicada a (Almarcegui, Tió 2003)

“*To establish the ‘inbetween’ is to reconcile conflicting polarities. Provide the place where they can interchange and you re-establish the original dual phenomena.*” (van Eyck 1961:27). L’espai *inbetween* formava part de la idea de van Eyck d’arquitectura comunitària, de facilitar oportunitats i consolidar règims dialògics, situacions de contacte i de construcció de comunitat, que tot i no ser el principal motiu de l’obra d’Almarcegui, sí que guarda un rol destacat amb algunes metodologies que l’artista planteja a l’hora d’obrir els descampats al públic.

A la mateixa ciutat que esgarrifa Lara pel seu hiperdisseny i on ella localitza i cartografia en forma de guia els descampats existents l’any 1999, Aldo van Eyck desenvolupava un projecte similar durant el període comprès entre inicis dels anys cinquanta i finals dels anys setanta. *Playgrounds* és com s’anomena el sistema de solars buits aptes pel joc infantil que, al voltant de 1957¹¹, van Eyck cartografia i localitza sobre la planta de la ciutat. El resultat conclou amb uns set-cents solars, tot i que tant sols uns noranta van arribar a ser documentats. La importància del projecte de van Eyck respecte el de Lara recau en oferir, per part de l’arquitecte, una entrada diversa al fenomen dels descampats que prioritza la dinàmica participativa en front de la funcionalitat, o que si més no situa en el mateix ordre d’importància. D’aquí l’alternativa per a la transformació social a través d’un urbanisme participat

L’any 1947 Aldo van Eyck tornava de Zurich. Havia participat a la sisena edició dels CIAM amb la contribució *Statement Against Rationalism* i se li oferí la possibilitat de treballar pel servei d’obres públiques d’Amsterdam, departament dirigit per Cornelius van Eesteren. Aquesta fou una oportunitat per van Eyck per experimentar i posar a prova els criteris que l’oposaven al creixement massiu defensat per van Eesteren. Des de dins de la ‘màquina’ productora de planejament, control i ordenació urbana que representava l’administració representativa dels ideals de l’arquitectura funcionalista i racionalista, van Eyck tenia a les seves mans la oportunitat única per desenvolupar els seus criteris més humanistes. Després de la segona guerra mundial eren moltes les parcel·les urbanes disponibles i potenciar l’espai del joc pels infants implicava una operació com a projecte però en cap cas es podia comparar en una construcció, edificació o excés de disseny. El procés consistia, a diferència de la labor de localització i recerca personal que desenvolupa Almarcegui, en difondre la proposta a la ciutadania i rebre dels mateixos ciutadans la localització de solars que serien més adequats. Es partia d’una demanda ciutadana i així s’assegurava un teixit associatiu que veuria satisfet el seu desig d’espai de trobada quotidiana. Per tant el sistema d’espais buits no va ser el resultat d’un planejament ‘a priori’ sinó que fou resultat directe de les demandes ciutadanes. En aquest sentit, van Eyck s’acosta de nou a Lara Almarcegui proposant estratègies participatives d’obertura del solar al públic. El projecte de van Eyck, tot i ser un projecte que Almarcegui hagués negat, es desenvoluparà de forma molt mínima, específica i a petita escala, allunyant-se de l’idea de control i planificació absoluta rebutjada per l’artista. D’aquesta manera van Eyck posà fil i agulla a la dimensió socialitzant de l’urbanisme reactivant solars de tipologies diverses i veient en els buits minúsculs del parcel·lari la possibilitat de crear comunitat i de generar situacions de contacte. Als anys seixanta la iniciativa de van Eyck ja s’havia consolidat com un èxit internacional amb uns set-cents espais localitzats, considerant-se una estratègia que satisfia les necessitats dels ciutadans i un primer punt de partida en iniciatives de planejament de ‘baix a dalt’.

Per tant, la reclamació de petits espais, d’intersticis i espais buits entre mitgeres de van Eyck va convertir-

11 La data exacta en què Aldo van Eyck cartografia uns 90 solars buits sobre la planta d’Amsterdam no pot ser confirmada amb exactitud segons Liane Lefaivre i Alexander Tzonis, autors de *Aldo van Eyck: Humanist Rebel*, primera publicació que mostra el material de van Eyck extret dels arxius municipals d’Amsterdam (Gemeentearchief). Els autors confirmen que la major part del material de representació del projecte es va perdre i no es va arribar a arxivar.

se en un referent que una dècada més tard començaria a prendre força en la visió crítica i pròxima a l'usuari a través del TeamX (del qual van Eyck formava part) i en les iniciatives de participació ciutadana a través de l'autogestió d'espais verds que van començar a desenvolupar-se als anys seixanta.

Les diferències substancials entre la Guia de L. Almarcegui i el projecte de van Eyck són fortes, no obstant comparteixen l'esperit crític de repensar l'arquitectura hegemònica i fixar-se en espais sensibles on altres usos poden ser possibles. El mapa dels descampats de Lara és una radiografia temporal ja que tant sols localitza i obre al públic de forma efímera, no impedeix que l'espai sigui afectat per les dinàmiques d'especulació urbana (en aquest cas, quan no protegeix), mentre que van Eyck presenta un paisatge urbà en transició, que va transformant el buit en espais intermedis entre el desig i el no-projecte, entre l'espai lúdic i el buit urbà. Els dos plànols que continuen demostren l'interès de la mirada d'Almarcegui respecte la de van Eyck. Comparteixen el mateix escenari, la mateixa escala, el mateix tipus d'espais a localitzar i, el més significatiu, la voluntat compartida de repensar la transformació urbana de la ciutat, trobant en els solars buits una forma de dissidència a l'idea de progrés i una oportunitat de potenciar la dimensió socialitzant.

Ambdues propostes disten en el temps i conseqüentment donen respostes molt diverses encara que cadascuna d'elles radical en el seu context. Tot i Lara estar 'en contra' de qualsevol forma de disseny i de control, l'ús que plantejava van Eyck era tant o més radical respecte l'estil arquitectònic de la seva època que no pas el gest de no-planificació de l'artista en un context contemporani on emergeixen iniciatives de reactivació de solars abandonats a tort i a dret. Tot i que l'originalitat de l'artista recau en la no-proposta i la protecció, cal deixar clar que la proposta de Van Eyck és socialment més compromesa ja que intervé amb el disseny d'una forma molt mínima i respectuosa, dissenyant tant sols per garantir l'accessibilitat i l'adaptabilitat al joc i al repòs. Els plànols de localització dels solars d'ambdós projectes (figura anterior) guarden similitud en l'escala urbana de partida i la llegenda descriptiva de la ubicació de cada descampat. La formalització d'aquestes intervencions (van Eyck) es tradueix en l'ús d'elements molt senzills, comuns i neutres que no destaquen els uns sobre els altres: bancs, gronxadors, fonts, enllumenat, sorral, manteniment de l'arbrat previ en cas que n'hi hagués. Sense caure en la sofisticació, s'aconseguia un resultat integrat que permetia no caure en la representació arquitectònica de poder, sense imposar cap forma de comportament i deixant via lliure a l'esperit lúdic, imaginació i espontaneïtat d'ús, multiplicant les possibilitats d'interacció entre els ciutadans a l'espai públic, creant espais de trobada per la sociabilitat i copresència, contribuint a l'urbanisme socialitzant des d'una vessant molt pedagògica, la percepció de l'infant:

“These small-scale projects dedicated to the everyday life of children, were woven into the neglected holes of the urban fabric, formless stretches of land located on different kinds of lots, made, as Voelcker remarked, out of conventional, unsophisticated materials found close to the site”. (Lefaiivre, Tzonis 1999:17)

A continuació es compara el resultat visual de la intervenció integrada (van Eyck) respecte la no-intervenció (Almarcegui), per una banda en el seu estat previ, per l'altra amb el projecte executat (cas van Eyck) o el temps de protecció extingit (cas Almarcegui). En el cas de l'arquitecte, corresponen a espais escollits per procés participatiu, en el cas de l'artista, escollits per ella mateixa. En els descampats de van Eyck, l'estat previ seria equivalent al què l'artista protegeix, i l'estat actual en van Eyck equivaldria a l'estat temporal de protecció davant l'especulació immobiliària i transformació urbanística que, en alguns casos, Almarcegui no aconsegueix frenar:

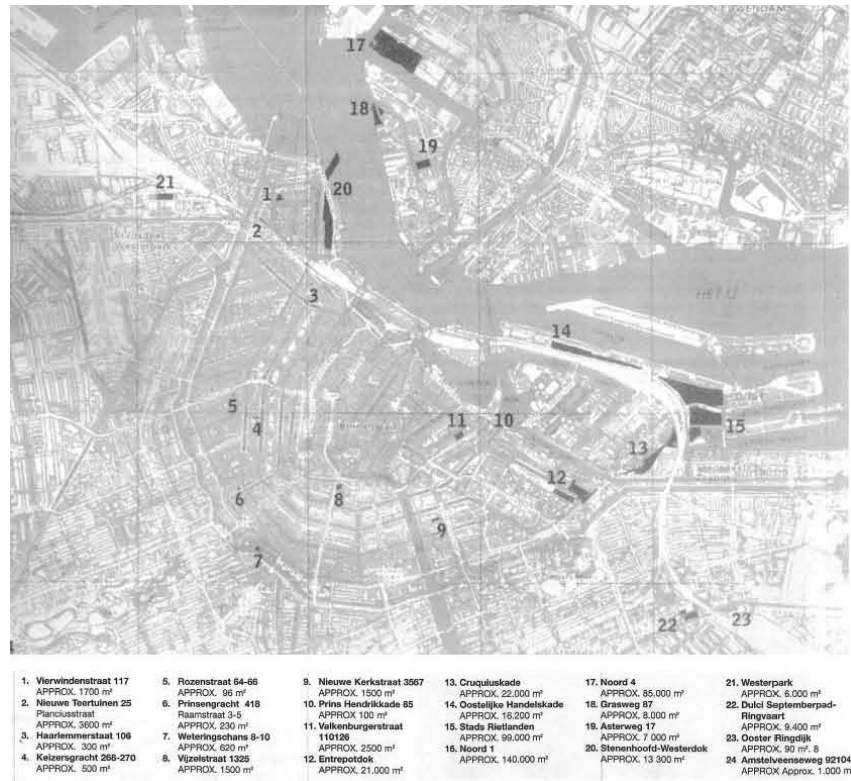


Figura 4-13: Plànol de localització de solars abandonats *Mapa de descampados de Àmsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad*. L. Almarcegui 1999. Font: (Almarcegui, Tió 2003)

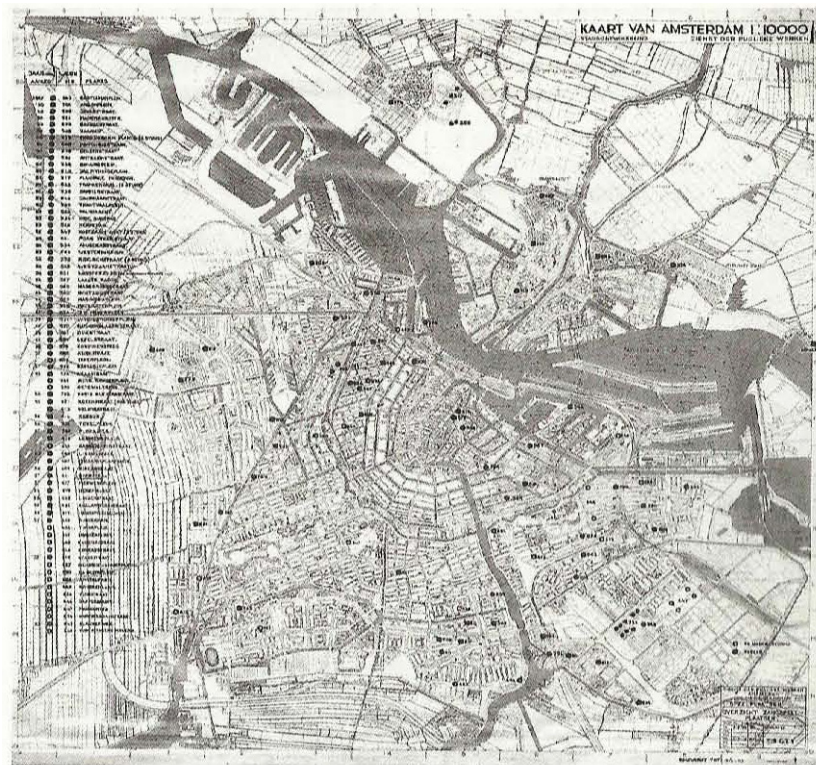


Figura 4-14: Plànol de localització de solars buits susceptibles pel joc a Amsterdam segons Aldo van Eyck, 1957 aprox. *Projecte Playgrounds*. Font: (Lefavre, Tzonis 1999:19)



Figura 4-15: Solar abandonat Dijkstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck, 1954. Font: (Lefavre et al. 2002)



Figura 4-16: Projecte al solar Dijkstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck. Font: (Lefavre et al. 2002)



Figura 4-17: Solar Nieuve Kerkestraat 35-67, Amsterdam. L.Almarcegui, 1999. Font: (Almarcegui, Tió 2003)



Figura 4-18: Renovació urbana del Solar Nieuve Kerkestraat 35-67, Amsterdam. Estat 2008. Font: Google Maps.



Figura 4-19: Solar abandonat Laurierstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck, 1956-1957. Font: (Lefaivre et al. 2002)



Figura 4-20: Projecte al solar Laurierstraat, Amsterdam Centre. Aldo van Eyck 1965. Font: (Lefaivre et al. 2002)



Figura 4-21: Solar Harlemmerstraat 106, Amsterdam. L. Almarcegui 1999. Font: (Almarcegui, Tió 2003)



Figura 4-22: Transformació urbana del Solar Harlemmerstraat 106, Amsterdam. Estat 2009. Font: Google Maps.

L'urbanisme experimental. El Non-Plan per la llibertat ideològica

És oportú remarcar la següent afirmació de l'artista “*La oposición al no-proyectar fue una experiencia placentera que permitió radicalizarme más a la hora de no-intervenir.*” (Almarcegui 2009, entrevista annex II). A propòsit d'aquest gest d'impugnació, censura i oposició als instruments de disseny urbà cal preguntar-se si dins del camp de treball de l'urbanisme existeixen altres alternatives a favor de l'espontaneïtat i no-arquitectura que l'artista defensa. És la no-planificació un valor que pugui excloure's del treball urbanístic? Existeix dins l'urbanisme alguna fórmula dissolutiva i de negació tal com existia en l'*anarquitectura* de G.M.Clark o el *non-site* de R.Smithson? Podem trobar altres episodis crítics que siguin radicals i que a l'estil de Lara es basin en el no-projecte?

A finals dels anys seixanta segueix creixent l'escepticisme sobre la dimensió humana del planejament urbà. Augmenta la sensació de que l'arquitectura inhibeix l'empoderament del ciutadà i s'interposa cada vegada més amb les formes de percepció i relació entre l'usuari i el seu entorn que habita. Aquesta realitat va evidenciar que el planejament urbà, com a mecanisme de construcció de ciutat, era cada vegada menys atent als aspectes tant socials com ambientals.

La contraresposta la podem trobar en la mirada de l'arquitecte etnògraf, característic de les dècades dels seixanta-setanta quan es reivindicava una arquitectura no dissenyada per la figura del 'mestre', sinó per l'habilitat i enginy d'altres cultures, costums i tècniques constructives de societats orgàniques. Els contradiscursos a favor de la crítica arquitectònica trobarien en els hàbitats de les cultures vernacles i de les societats no industrialitzades, exemples de planejament no sotmès a la condició de progrés i per tant reconciliador amb l'autonomia de l'usuari i el seu arrelament amb el lloc. Part d'aquests contradiscursos van començar a emergir en les comunicacions, articles i reportatges fotogràfics que feien trontollar i desestabilitzar les últimes edicions dels CIAM. Un exemple és l'estudi *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture* realitzat l'any 1964 per Bernard Rudofsky, un projecte de recerca entorn l'arquitectura no-formal i no-classificable. El treball es materialitzà en una publicació i una exposició al Museum of Modern Art de Nova York el mateix any i ofería una compilació d'exemples i imatges de comunitats rurals en clau de models de societat orgànica. El seu propòsit no consistia en negar la idea de planejament sinó presentar un planejament intrínsec a la conformació del lloc, és a dir, donar a conèixer formes de planejament que emergien dels mateixos usuaris prenent forma a partir de la gestió dels recursos que el territori els ofería.

Aquesta arquitectura o forma de planejament es definia com a art comunitari realitzat a partir de l'experiència del lloc, com a “*communal art, non produced by a few intellectuals or specialists but by the spontaneous and continuing activity of a whole people with a common heritage, acting under a community of experience*” (Rudofsky 1964). Aquesta mirada atenta en senyalar 'altres' models urbans serviria per atemptar contra la construcció massificada de la ciutat i posar èmfasi en els conceptes d'espontaneïtat i anonimat que la mateixa artista, Lara Almarcegui, sintetitza en els projectes dels descampats i també en la seva tasca arxivística de l'arquitectura anònima i auto-construïda que detalla a *Ruïnes in Nederland XIX-XXI*, o bé també en la seva experiència inicial a la seva trajectòria de connexió amb la terra i treball amb l'horta i construcció de casetes fetes per hortolans. No és d'estranyar que el concepte d'autonomia es faci evident en frases de l'artista quan destaca que “*el papel que desempeña el*

usuario lo decide el usuario mismo” (Almarcegui 2009, entrevista annex II), expressió associada amb termes claus com experimentar i llibertat. Tant en un cas com l'altra, l'arquitectura de la quotidianitat, de l'anonimat, de l'espontaneïtat i l'autonomia s'estableix com a protagonista principal:

“Architecture without architects attempts to break down our narrow concepts of the art of building by introducing the unfamiliar world of non-pedigreed architecture. It is so little known that we don't even have a name for it. [...] We shall call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be.” (Rudofsky 1964)

Tornant a l'escala de la gran metròpoli occidental, com proposar un planejament orgànic que s'adiria amb els ideals de no imposició a favor de l'autonomia, la llibertat i l'experimentació d'Almarcegui? La resposta alternativa la podem trobar el 1969 quan un grup d'arquitectes i urbanistes publicava a la revista *New Society* una proposta d'urbanisme experimental com a procés obert. L'anomenaren *Non-plan: an experiment in freedom*. Desil·lusionats per la transformació urbana de la ciutat on residien, un Londres que veia com s'enderrocaven carrers sencers en nom d'un suposat planejament prometedor, en un ambient internacionalment marcat pels conflictes geopolítics i els desastres de la Guerra del Vietnam, es qüestionaven la idea de progrés associat a l'urbanisme formulant-se la següent pregunta clau: “*Could things be any worse if there were no planning at all?*” (Barker 1999:96)

Si la realitat dels carrers d'un Londres en transformació argumentava que el resultat seria molt pitjor del què es preveia, la solució passava per l'opció de no-intervenció similar a la proposta d'Almarcegui i en última instància afrontar la no-planificació, el no-planejament a gran escala. Des d'una actitud crítica i socialment compromesa, Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall i Cedric Price van trobar en la fórmula del *Non-Plan*, la resposta a preguntes com:

“What would happen if there were no plan? What would people prefer to do, if their choice were untrammelled? Would matters be any better, or any worse, or much the same? (Banham et al. 1969:436)

Segons tots ells i a propòsit de Lara, com utilitzar l'urbanisme com a eina subversiva? Com posar en pràctica un estil propi desalienat del sistema que ens governa? Com integrar la participació directa en el planejament, sense intermediaris? Com decidir el què és millor pels altres, per cada persona si acceptem les nostres diferències? Com fer del planejament una eina no homogeneïtzant?

En aquest context s'insistia en que la paraula 'planejament' havia estat enormement infrautilitzada, i es posava en evidència el poc canvi de valors que hi havia hagut en la doctrina del Moviment Modern des d'inicis de la Segona Postguerra. El *No-Planejament*, tal com el gest d'impugnació i protecció de la no-intervenció d'Almarcegui, suposava per a aquests arquitectes l'oportunitat per deixar emergir l'estil contemporani, autèntic, espontani i anònim del lloc amb el propòsit de qüestionar-se, igual que Lara “*Why don't we dare trust the choices that would evolve if we let them? [...] What exactly should we sacrifice to fashion?*” (Banham et al. 1969:437)

L'equip d'arquitectes va proposar un projecte equiparable a la protecció dels solars d'Almarcegui. La diferència requeia en el canvi d'escala. El descampat de Lara equivaldria pels urbanistes del *Non-Plan*, a extenses àrees vastes, ermes, buides que quedaven com a nexes entre sectors edificats atractius, espais perifèrics subjectes a diferents tipus de pressió urbanística -creixement, especulació i pressió immobiliària, afluència turística, dispersió suburbana i augment d'infraestructures del sistema viari-

La protecció a llarg termini i labor de negociació de Lara, va consistir per a aquests arquitectes en un període d'anys llarg (cinc, deu, vint, com més millor) durant els quals no podia donar-se cap forma de control ni interferència al creixement espontani que generés el lloc:

“By becoming a Non-Plan zone: it might help protect the Wastwaters that the experiment should be tried –and tried quickly. Even the first waves of information would be valuable; if the experiments ran for five years, ten years, twenty years, more and more of use would emerge. Legally it would not be too difficult to get up. It only requires the will to do it – and the desire to know instead of impose.” (Reyner et al. 1969:437)

Aquesta intenció projectual és molt pròxima amb la voluntat de Lara quan negocia per garantir la protecció d'un descampat per permetre la seva evolució interna de forma no imposada, no planejada. Si els projectes de protecció de Lara els transposéssim a gran escala, la sintonia amb els preceptes del *Non-Plan* ens podria fins i tot arribar a confondre:

“Se trata de un experimento que estriba en dejar un lugar sin definir para que, así, todo en él ocurra debido al azar y no correspondiendo a un plan determinado, y que la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno y con otros factores externos como el viento, la lluvia, el sol y la flora.”(Almarcegui, Exposición Documental).¹²

Es tractava en el cas del *Non-Plan* de grans espais latents, territoris buits que a escala regional eren susceptibles de transformar-se de forma natural, com si es tractés d'un sistema viu, on la naturalesa salvatge de l'artista donaria lloc als habitants i possibles residents que colonitzessin de forma espontània i per voluntat pròpia aquella zona.

Tal com Lara localitza els solars buits a protegir a partir del seu criteri, els urbanistes del *Non-Plan* també van proposar ells mateixos les zones potencials, els grans *terrain vagues*, on experimentar la llibertat. Es tractava de “Lawrence Country” a East Midlands, “Constable Country” al voltant de Northampstead i “Montagu Country” a Solent. Els noms de cada zona van ser inventats per ells mateixos.

A diferència de la llicència que es concedeix a la pràctica artística a l'hora d'experimentar i desenvolupar projectes, a l'experiment urbanístic del *Non-Plan* no se'l va deixar passar del pla teòric de proposta, probablement per les implicacions conflictives politicosocials que hauria comportat a les administracions locals de cada zona. Tanmateix, els seus autors van atrevir-se a esbossar els resultats que s'haurien arribat a poder obtenir si aquests extensos *terrain vagues* haguessin quedat protegits per la proposta:

“The division between leisure and work would erode. Residents might become ‘auto-nomads’ at holidays and weekends or in fine weather, and still remain within the Solent zone.[...] Mobile homes might dot the New Forest and the Isle of Wight. Caravans to begin with; later more elaborate, or at any rate more efficient, constructions. There would be high-level, tree-top chair rides through the Forest and convoys of computer-programmed holiday houseboats. [...] freedom for local authorities to raise money in ways they see fit (a sales tax, a sail tax, a poll tax, a pony tax.” (Reyner et al. 1969:441)

12. Cita que fa referència al projecte *Hacer un descampado. Puerto de Rotterdam 2003*, solar protegit entre 2003 i 2018.

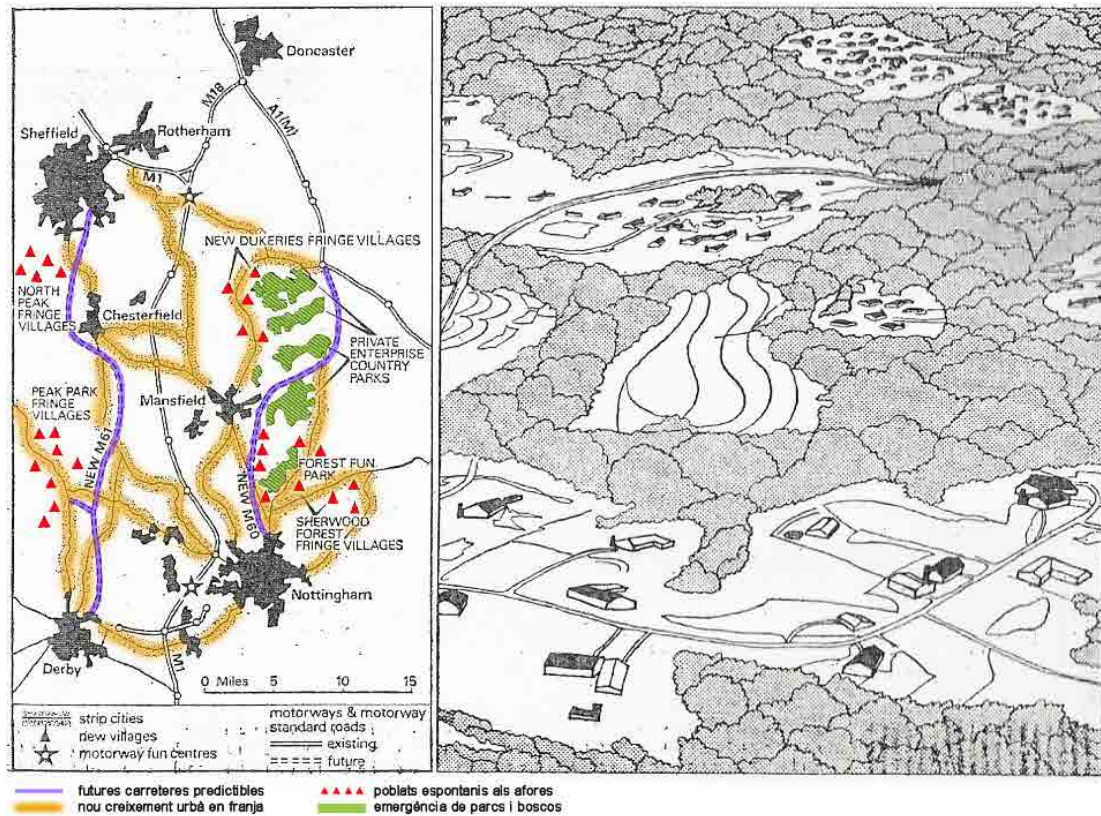


Figura 4-23: Evolució espontània prevista per la zona protegida pel *Non-Plan* a Lawrence Country. Anglaterra 1969. L'experiment preveia un creixement urbà de forma lineal entre nuclis existents i en funció de les condicions geogràfiques del territori, emergint noves vies de comunicació, poblats situats a les perifèries urbanes i identificació de boscos que servirien com a parcs públics. Font: (Hughes et al., 2000:15)

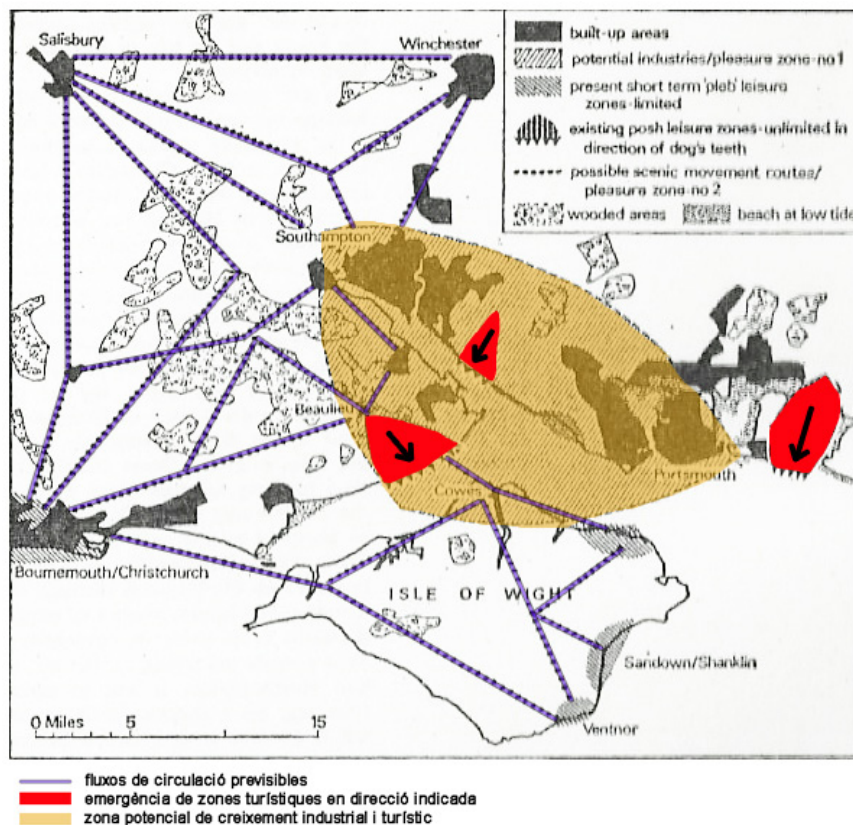


Figura 4-24: Estimació de la transformació espontània i no controlada de la regió de Montagu Country segons *Non-Plan*. Anglaterra 1969. La zona evolucionària entorn els usos lúdics i de plaer propers al mar, amb pobles d'estiu (vermell) i augment de circulació entre les poblacions i boscos existents. Font: (Hughes et al., 2000:19)

Per tant, el contra discurs del Non-Plan reclamava i apostava per:

- La fi de la separació d'usos i funcions i la integració d'oci i treball en un mateix espai autogestionat.
- Tipologies d'habitatge de construcció efímera i mòbil: caravanes, *roulottes*, habitatge informal i formes de vida més nòmada, més mòbils, però connectades i conscients amb el lloc, buscant estratègies de supervivència més eficients i sostenibles per tal d'estar en equilibri amb les possibilitats i recursos que territori permet.
- Llibertat pels agents locals en autogestionar-se fiscalment a través dels impostos que consideressin oportuns.
- Assegurar mitjans de comunicació públics (com ara la ràdio) per transmetre informació a la població i turistes.

Influenciats per referents sociològics en estudis urbans com Michael Young i Peter Willmott, l'aportació d'aquests arquitectes per tant coincideix amb la visió de la ciutat de L.Almarcegui per fet de no proposar 'com haurien de ser les ciutats' sinó preocupar-se ambdós per les potencialitats de la ciutat del present i fer emergir d'ella el què en paraules de Barker (1999) equivaldria al seu estil contemporani propi i que els mateixos Situacionistes i Jane Jacobs també van defensar en contra de l'urbanisme de l'*establishment*:

“Like inter-war suburbia, it is Non-Plan in action, evolving the style of our time. Like those suburbs – arguable, like all suburbs- Edge City cries out for an anthropological perspective on design. We must try to understand, not just condemn it. If these designs did not work, they would be discarded. No one is Building them as a design experiment, or because a wish to put a personal design stamp on the landscape.” (Barker 1999:104)

L'experiència del *Non-Plan* (1969) ens demostra que en absolut pot negar-se a l'urbanisme l'interès per l'espontaneïtat, pel no-planejament, i per l'evolució natural de l'hàbitat urbà que conduiria a experiències inevitablement influenciades pel context politicsocial, però mai imposades a les formes de vida i de relació amb l'entorn construït, permetent així una autogestió més arrelada des de l'instrument del planejament entès com a procés creatiu i obert per fer emergir formes i respostes a necessitats no imposades, ja que tal com Paul Barker argumenta “*Non-Plan is, even today, a counter-balance to the renewed misapprehension that Planning will solve all our troubles. How do we know which urban forms and designs are really best?*” (Barker 1999:98)

Dispositius per un canvi de mirada: guies, mapes, visites

Els instruments que ofereix l'obra d'Almarcegui permeten afavorir els processos de conscienciació. D'aquí la utilització de publicació de guies, elaboració de mapes i celebració de visites guiades i tallers al lloc. El material divulgatiu que utilitza varia en funció de cada projecte però sempre inclou una guia o fulletó, un mapa i una visita al descampat:

Les guies

Les guies que proposa l'artista són representacions de l'espai temporals, canviants, ja que els descampats que assenyala, en cas de no estar protegits, seran efímers i subjectes a la desaparició. Per aquest motiu

anima al públic a visitar aquests espais per detectar la seva vida pròpia o canvis interns que poden patir. S'acosta a la idea de presentar els descampats com si es tractés de monuments temporals (antimonuments de R.Smithson) fent que la mateixa guia, amb el pas del temps, es transformi en un document històric d'explicació del lloc:

“Sólo pasando un rato en cada descampado se puede experimentar la importancia de estos lugares. Por el momento, los descampados no están protegidos como monumentos, por lo que toda la información que hay en esta guía está sujeta a cambios. Los descampados actuales van a transformarse. Algunos de ellos, incluso, van a desaparecer pronto. Por eso es muy importante visitarlo lo antes posible. También es aconsejable visitar cada uno de ellos varias veces para constatar las transformaciones, que, a veces, son diarias.” (Almarcegui, Tió 2003)

La guia consisteix en una forma de contra-guia a les típiques guies d'arquitectura contemporània de les grans ciutats. Està pensada per reflexionar sobre la visibilitat dels aspectes que l'artista treballa entorn els descampats, tenint en compte que la prioritat és l'experiència directa (transformació de mirada) del visitant en el lloc. El format està pensat per poder ser fàcilment transportable i en ella es descriuen i detallen les particularitats de cada descampat, tota la investigació i producció realitzada per l'artista, a la vegada que inclou plànols o dibuixos esquemàtics per poder-los localitzar. Mai marca ni insinua un recorregut sinó que deixa obertes les possibilitats d'ús i d'experiència subjectiva amb el lloc. La llibertat d'apropiació i absència de mirada imperativa que demana a l'urbanisme l'aplica sens falta a les guies que produeix, guies molt seriades, que segueixen el mateix format i aspecte gràfic. En elles inclou la presentació del projecte, un petit mapa de localització, i la descripció dels diferents descampats a mode de visita comentada pel visitant del lloc:

“La guía se distribuirá primero en los medios turísticos y luego en los relacionados con el arte y con la arquitectura y el urbanismo. Funcionará como auténtica guía turística invitando al lector a visitar los lugares teniendo en cuenta que lo más importante será la experiencia que tenga el lector cuando finalmente esté en el descampado.” (San Martín 1999)



Figura 4-25: Exemples de guies de descampats a distribuir entre el públic visitant. Mides aproximades: 15x20cm. Font: M.Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes.

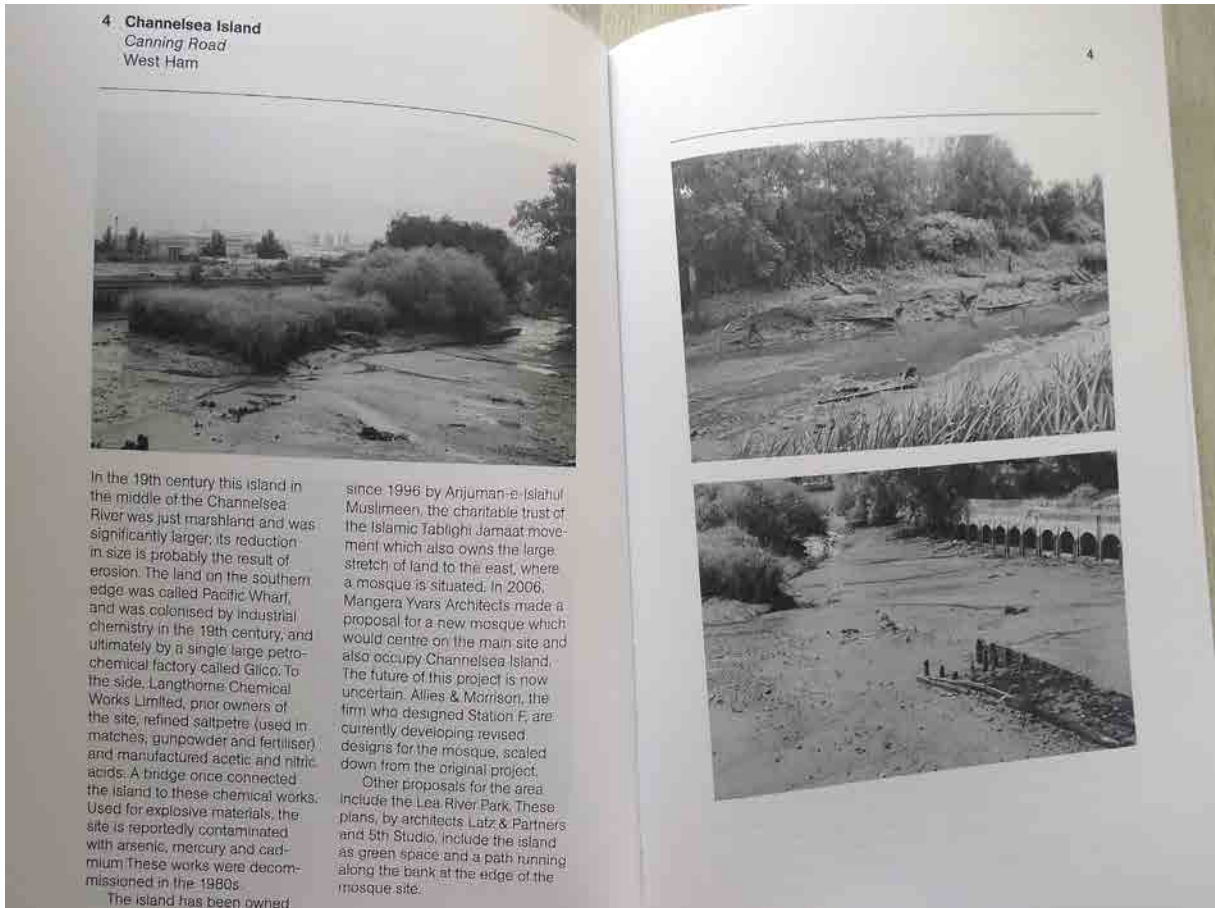


Figura 4-26: Descripcions de cada descampat dins les guies on s'especifica la història del lloc i les seves característiques ambientals a preservar, en aquest cas en relació a l'operació urbanística dels Jocs Olímpics de Londres. *Guide to the Wetlands of the Lea Valley: 12 empty spaces await the London Olympics*, Almarcegui 2012. Font: M.Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes.

A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey

He laughed softly. I know. There's no way out. Not through the Barrier. Maybe that isn't what I want, after all. But this—this— He stared at the Monument. It seems all wrong sometimes. I just can't explain it. It's the whole city. It makes me feel haywire. Then I got these flashes—

—Henry Kuttner, *Jesting Pilot*

... today our unsophisticated cameras record in their own way our hastily assembled and painted world.

—Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*

On Saturday, September 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. I bought a copy of the *New York Times* and a Signet paperback called *Earthworks* by Brain W. Aldiss. Next I went to ticket booth 21 and purchased a one-way ticket to Passaic. After that I went up to the upper bus level (platform 173) and boarded the number 30 bus of the Inter-City Transportation Co.

I sat down and opened the *Times*. I glanced over the art section: a "Collectors' Critics' Curators' Choice" at A.M. Sachs Gallery (a letter I got in the mail that morning invited me "to play the game before the show closes October 4th"), Walter Schatzki was selling "Prints, Drawings, Watercolors" at "33 1/2% off," Elinor Jenkins, the

"Romantic Realist," was showing at Barzansky Galleries. XVIII–XIX Century English Furniture on sale at Parke-Barnet, "New Directions in German Graphics" at Goethe House, and on page 29 was John Canaday's column. He was writing on *Themes and the Usual Variations*. I looked at a blurry reproduction of Samuel F. B. Morse's *Allegorical Landscape* at the top of Canaday's column; the sky was a subtle newsprint grey, and the clouds resembled sensitive stains of sweat reminiscent of a famous Yugoslav watercolorist whose name I have forgotten. A little statue with right arm held high faced a pond (or was it the sea?). "Gothic" buildings in the allegory had a faded look, while an unnecessary tree (or was it a cloud of smoke?) seemed to puff up on the left side of the landscape. Canaday referred to the picture as "standing confidently along with other allegorical representatives of the arts, sciences, and high ideals that universities foster." My eyes stumbled over the newspaper, over such headlines as "Seasonal Up-swing," "A Stuffle Service," and "Moving a 1,000 Pound Sculpture Can Be a Fine Work of Art, Too." Other gems of Canaday's dazzled my mind as I passed through *Sacausus*. "Realistic wax-works of raw meat beset by vermin," (Paul Thak), "Mr. Bush and his colleagues are wasting their time," (Jack Bush), "a book, an apple on a saucer, a rumped cloth," (Thyra Davidson). Outside the bus window a Howard Johnson's Motor Lodge flew by—a symphony in orange and blue. On page 31 in Big Letters: THE EMERGING POLICE STATE IN AMERICA SPY GOVERNMENT. "In this book you will learn... what an Infinity Transmitter is."

The bus turned off Highway 2, down Orient Way in Rutherford.

I read the blurbs and skimmed through *Earthworks*. The first sentence read, "The dead man drifted along in the breeze." It seemed the book was about a soil shortage, and the *Earthworks* referred to the manufacture of artificial soil. The sky over Rutherford was a clear cobalt blue, a perfect Indian summer day, but the sky in *Earthworks* was a "great black and brown shield on which moisture gleamed."

The bus passed over the first monument. I pulled the bus-stop cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen County with Passaic County. Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400

our hide-out. And I mean it!" said a little blonde girl who had been hit with a rock.

As I walked north along what was left of River Drive, I saw a monument in the middle of the river—it was a pumping derrick with a long pipe attached to it. The pipe was supported in part by a set of pontoons, while the rest of it extended about three blocks along the river bank till it disappeared into the earth. One could hear debris rattling in the water that passed through the great pipe.

The Great Pipes Monument. (Photo: Robert Smithson)



Nearby, on the river bank, was an artificial crater that contained a pale limpid pond of water, and from the side of the crater protruded six large pipes that gushed the water of the pond into the river. This constituted a monumental fountain that suggested six horizontal smokestacks that seemed to be flooding the river with liquid smoke. The great pipe was in some enigmatic way connected with the infernal fountain. It was as though the pipe was secretly sodomizing some hidden technological orifice, and causing a monstrous sexual organ (the fountain) to have an orgasm. A psychoanalyst might say that the landscape displayed "homosexual tendencies," but I will not draw such a crass an-

thropomorphic conclusion. I will merely say, "It was there."

Across the river in Rutherford one could hear the faint voice of a P. A. system and the weak cheers of a crowd at a football game. Actually, the landscape was no landscape, but "a particular kind of heliotypy" (Nabokov), a kind of self-destructing postcard world of failed immortality and oppressive grandeur. I had been wandering in a moving picture that I couldn't quite picture, but just as I became perplexed, I saw a green

The Fountain Monument: Side View. (Photo: Robert Smithson)



sign that explained everything:

YOUR HIGHWAY TAXES 21 AT WORK

Federal Highway Trust Funds	2,867,000	U.S. Dept. of Commerce Bureau of Public Roads State Highway Funds	2,987,000
-----------------------------	-----------	---	-----------

New Jersey State Highway Dept.

That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built, but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic

Art: Themes and the Usual Variations



"Allegorical Landscape" by Samuel F. B. Morse, displayed at the Metropolitan Museum of Art.

Figura 4-27: Text facilitat per l'artista com a exemple referent. Cortesia de l'artista durant l'entrevista realitzada.

Les visites guiades

El principal referent que va inspirar a l'artista en la realització de visites guiades és l'experiència de Robert Smithson a *A Tour of the Monuments of Passaic* (Smithson 1979) l'any 1967. El projecte consistia en recórrer la conca del riu Passaic (New Jersey, Estats Units) un diumenge al matí quan l'activitat industrial de la zona semblava estar parada. Smithson es va dedicar a fotografiar i reflexionar sobre el negatiu de la ciutat tot descrivint el paisatge entròpic que divisava durant l'experiència del viatge: infraestructures industrials, maquinària d'obres públiques, residus a la vora del riu, runa, etc. Posteriorment va fer una presentació de l'experiència a partir de les imatges i la seva veu en off¹³:

“Lo que más me gusta de Smithson son sus textos, más que su trabajo. Me los he leído con cuidado y me han influido muchísimo. El texto traducido *Un paseo por los monumentos de Passaic* me parece ejemplar. [...]La idea de que un paseo, una visita desde un autobús, pueda ser un proyecto artístico es algo que aprendí a partir desu texto. Es un referente clarísimo en mi obra. Si puedo hacer proyectos que son guías es gracias a Robert Smithson. [...] Cuando hago talleres, este texto lo paso siempre a los estudiantes, para mi es básico. (Almarcegui 2009, entrevista annex II)

Una visita guiada¹⁴ amb autobús és la que va realitzar al Port de Rotterdam el 2009 a través del projecte *Portscapes*¹⁵. L'objectiu era donar a conèixer l'expansió i funcionalitat d'unes 2000ha (zona de creixement anomenada Maasvlakte) i que converteixen aquesta infraestructura portuària en la més gran d'Europa. La gran obra pública va comportar la pressió de grups ecologistes que s'oposaven a aquest creixement artificial. Els descampats que Almarcegui hi va localitzar servien per commemorar el passat i el valor ecològic d'un lloc a punt de transformar-se pel canvi d'ús del sòl.

Els mapes-fulletons

Els mapes-fulletons (en forma de desplegable o publicacions lleugeres en format diari) es reparteixen i distribueixen durant les visites guiades però també en els centres artístics on Lara exposa. En cada fullot s'inclou un plànol o mapa del lloc que li permet fer el retorn i canvi de mirada en clau de crítica a la configuració urbana. L'ús que fa del mapa és bàsic per comprendre la localització i fenomen de transformació del sector urbà on intervé. El plànol també permet llegir el descampat en relació amb el context de la ciutat completa. En relació amb el projecte del Port de Rotterdam, elabora una publicació lleugera en format diari per donar a conèixer els diferents casos de descampat que existeixen a la zona a través d'una fotografia de cada un d'ells amb una breu descripció. Les descripcions fan al·lusió a l'estat físic del lloc (composició vegetal, geològica) així com a la seva història i usos en relació al context de transformació urbana:

“A small plot of land that has not been used since the 1970s is situated on the northern side of a container terminal built in 2008. It is wedged in between the road and the dike and is not accessible from the water; the soil is dry and sandy. As yet, there are no plans for developing this site. It will be more difficult to reach once the Maasvlakte2 expansion project has been completed: the road will be re-routed along a new dike that will serve as a seawall. The land is likely to remain a wasteland for years to come.”(Europaweg wasteland, Maasvlakte 2009)¹⁶

13. L'article que mostra Almarcegui equival a la versió publicada el 1979 per Nancy Holt a *The Writings of Robert Smithson*. Originalment va ser publicat Artforum el 1967.

14. Excursió realitzada el Novembre 8 de 2009, organitzada per SKOR i Latitudes.

15. Projecte comissariat per Latitudes en col·laboració amb SKOR (Foundation Art and Public Space). Promotor: Rotterdam Port Authority.

16. Cita extreta del diari *Braakliggende terreinen in de Rotterdamse haven*. Almarcegui 2009. Cortesia de l'artista.



Figura 4-28: Publicació en format diari distribuït per l'artista als participants de la visita al port de Rotterdam 2009. Cortesia de l'artista.



Figura 4-29: Exemples de mapes-fulletons desplegable que l'artista distribueix durant les visites al lloc. Font: M. Serra a partir del material d'arxiu de Latitudes.

Un altre exemple és el cas del barri de Fontiñas a la comunitat de Galícia. L'artista desenvolupa el projecte a través d'una exposició produïda pel Centre Galego de Arte Contemporanea (CGAC) i col·laborant amb el Servizo de Urbanismo do Consello de Santiago de Compostela. Almarcegui proposa una visita guiada (o obertura de descampats al públic) amb l'edició d'un fulletó desplegable que distribueix de cara a localitzar i deixar empremta de la situació present d'uns solars a punt de ser urbanitzats:

“Voy a invitar al público a visitar un descampado que va a ser construido enseguida, un lugar que va a desaparecer, el último terreno vacío del barrio de Fontiñas donde se ha construido muchísimo, donde hay restos de vida rural que desaparece: la última hortelana de la zona, vegetación salvaje e incluso un torrente que lo atraviesa. Esta mezcla espontánea es única de este descampado”. (Chávez)

En aquest i la majoria de descampats que l'artista obra al públic, el mapa/fulletó esdevé el mitjà principal d'interlocució. Distribuïbles gratuïtament i en format plegable, són repartits des de centres culturals i als agents vinculats amb el lloc. Cal destacar la tasca d'arxiu i localització de microespais que són situats sobre un mapa que permetrà recórrer i descobrir els petits ecosistemes en espera de desaparèixer. El fulletó desplegable es titula *Invitación a visitar o descampado de Fontiñas antes da súa edificación* i al seu envers inclou la descripció del descampat.

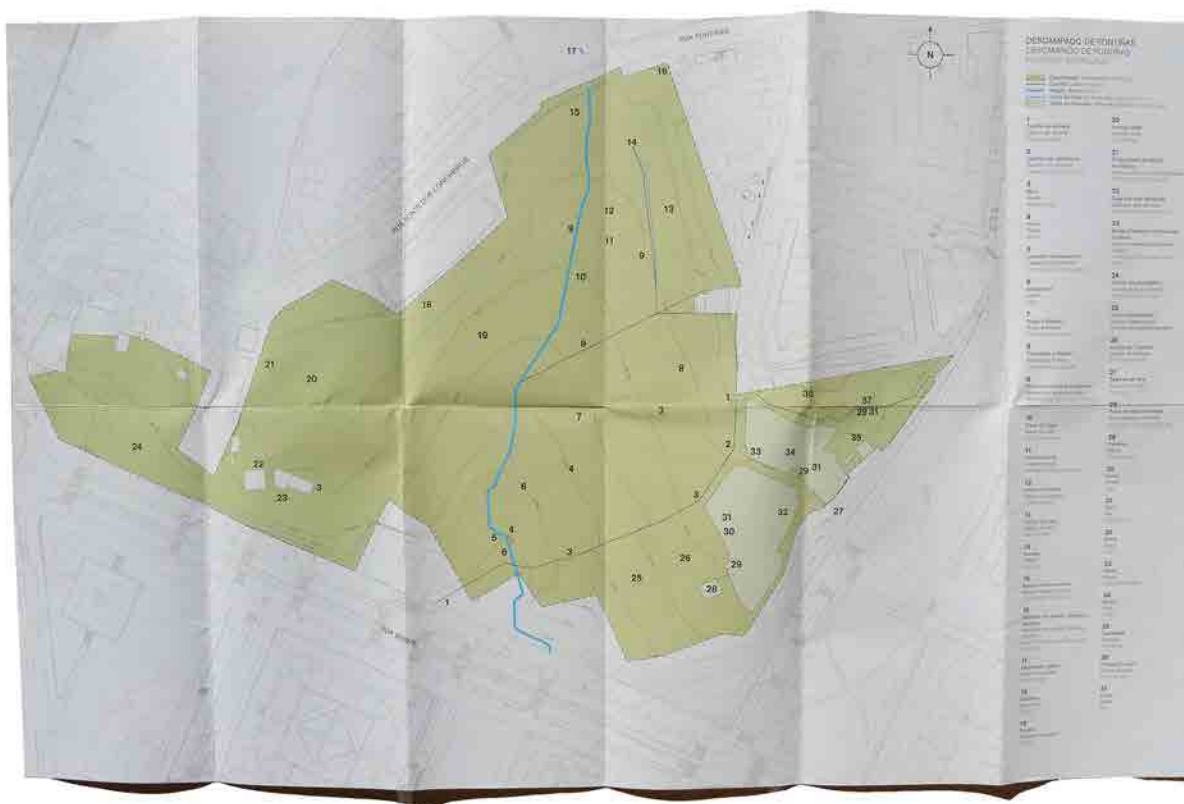


Figura 4-30: Mapa/fulletó per guiar la visita als descampats de l'antiga zona de cultiu entre el poble de Cotaredo i el barri de Fontiñas a Santiago de Compostela. 12.000 còpies distribuïdes. Font. M.Serra.

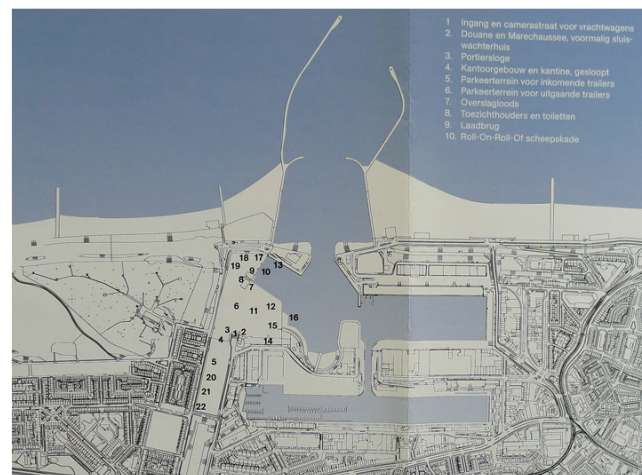
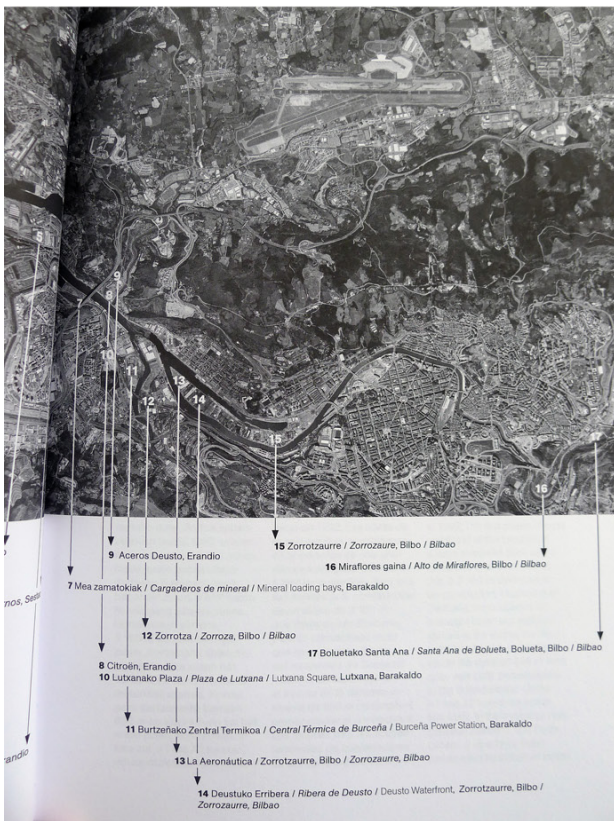
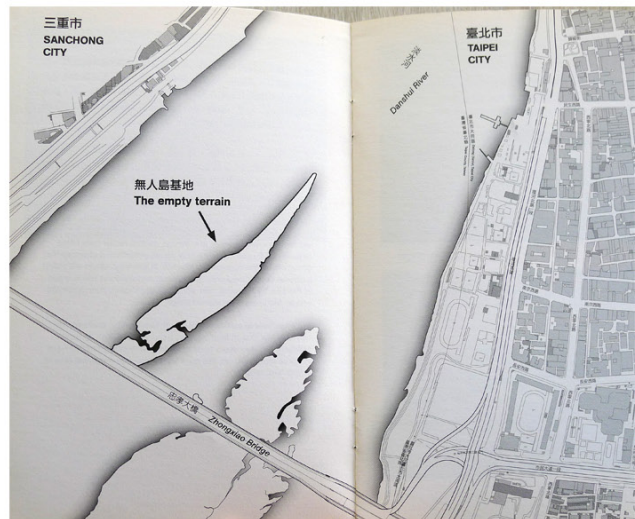
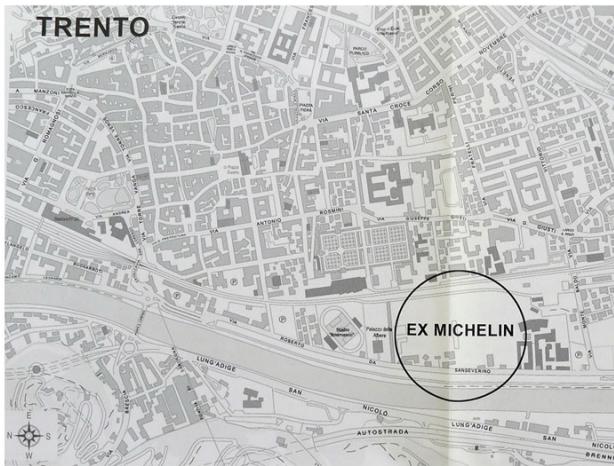
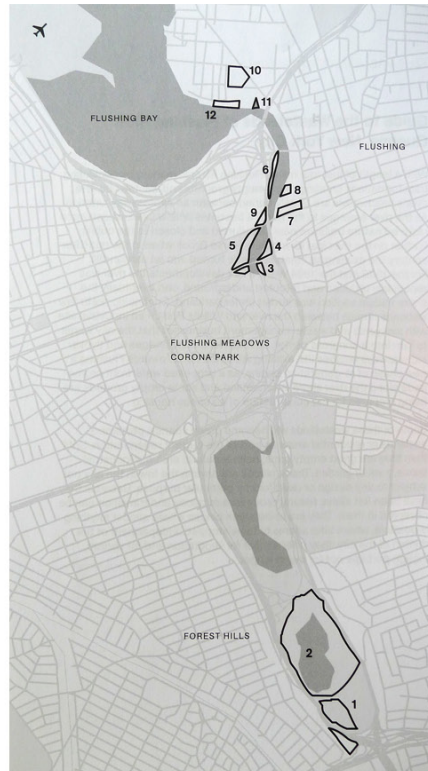
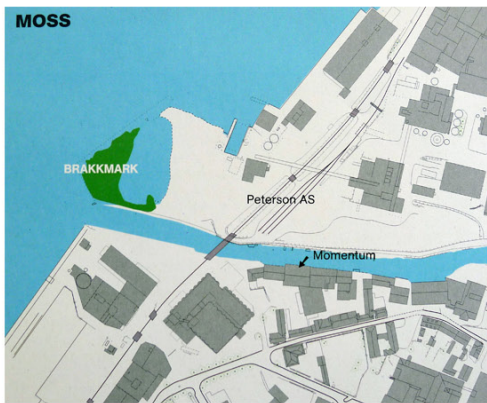


Figura 4-31: Imatges de diferents tipus de mapes que l'artista inclou als fulletons distribuïbles. Muntatge: M. Serra a partir imatges d'arxiu de Latitudes.

Vers el no-planejament

Existeixen poques iniciatives d'urbanisme subversiu pel fet que el planejament esdevé un instrument habitualment indissociable de les estructures de poder. Tot i així, tal com anuncia el discurs excepcional dels arquitectes del *Non-Plan*, la paraula 'planejament' continua essent infrautilitzada més de trenta anys després. Seguim avui encara lligats a una forma de planejament hegemònic on rellueix la dificultat que emergeixin experiències alternatives tal com hem vist que es donava en els contra discursos dels anys seixanta i setanta.

El potencial dels espais buits, *terrain vagues*, dels espais latents que trobem en les perifèries urbanes i que són atractius a la mirada de l'artista, el trobem en la capacitat de fer emergir la necessitat de repensar les formes de creixement i transformació urbanes derivades de l'idea de progrés. La necessitat de convertir buits en plens, espais suposadament improductius en productius, pot ser contemplada a través del planejament? Tot i que donar ús és una opció que l'artista rebutja, podem com a arquitectes intervenir en els descampats sense imposar ni controlar, respectant la seva dimensió socioecològica? Tal com Lefebvre (1947) proposava col·lectivitzar les fàbriques (símbol sistema econòmic de la seva època) com a espai de construcció social i emancipació del ciutadà, seria possible col·lectivitzar els descampats (símbol de les polítiques urbanes contemporànies) amb l'objectiu de poder ser apropiats o reactivats en espais verds autogestionats?

Són molts els casos que darrerament, i com a resposta a la crisi d'un sistema insostenible, emergeixen en propostes de recuperació de descampats com a espais verds productius, com a possibilitat de rencontre entre l'individu i la terra. Allunyar-se de la posició radical d'Almarcegui a l'hora de buscar propostes resolutives des del planejament urbà permet deixar emergir les practiques quotidianes que s'apropiïn d'aquests espais buits per recuperar espais de producció ecològica. Potenciar espais de connexió entre l'individu i la natura, dins l'àmbit urbà o periurbà, com a forma de mestissatge o reconciliació entre l'home i la natura, permet treballar des de l'urbanisme en la doble vessant d'articulació social i ambiental, única via per fer pedagogia i treballar en la capacitat política del ciutadà per tal de promoure, des de baix, un model urbà ecològic i socialitzant, és a dir, en equilibri amb el lloc sense la necessitat de frenar-ho tot tal com Almarcegui planteja, sinó deixant fluir les pràctiques relacionades amb el conuiu responsables i en consonància amb el seu medi.

La conscienciació, compromís i treball pedagògic és fonamental per aconseguir-ho. És l'art una via més directa que no pas l'arquitectura a l'hora de remoure i estimular l'esperit crític de la societat? És l'art més participatiu a l'hora de qüestionar i reivindicar? Per què no van triomfar els contradiscursos com en *Non-Plan* i per què no recuperar-los actualment en el discurs acadèmic com a resposta a la crisi existent?

Si partim de què les ciutats són l'experiència que tenim d'elles (segons la fenomenologia) i que l'espai és una producció social o el producte de la interacció entre persones (segons la geografia urbana de Harvey o Massey), podríem parlar dels *terrain vagues* de Lara com a fragments a-espacials pel fet de que no hi ha interacció entre persones? És a dir, podrien ser entesos com a residus involuntaris de la pròpia dinàmica productora de ciutat, espais que sempre existiran en un lloc o altre i que posaran de manifest les esclatxes i fissures del sistema urbà, tot allò que s'escapa a l'engranatge del funcionament

d'una ciutat i que queda en espera de ser de nou re-incorporat. Treballar en la seva dimensió socialitzant és la clau per intervenir en les polítiques pedagògiques transformadores del canvi de mirada que la mateixa artista planteja.

Per intervenir en aquests espais sense caure en les dinàmiques transformadores, és imprescindible evitar radicalment el factor humà com proposa l'artista? La resposta que conclou aquest capítol és precisament que no. Els arquitectes del *Non-Plan*, que relegaven l'espai a l'autogestió dels habitants o tal com feia van Eyck que hi integrava la comunitat per fer emergir espais de llibertat i desalienació, ofereixen una solució que s'adreça als descampats sense que l'urbanisme (com a eina) impliqui un efecte desestabilitzador.

Si comprenem els descampats com a organisme viu, com a un fragment d'espai que té el seu propi ecosistema, seria possible intervenir des d'una perspectiva sostenibilista en el camp socioambiental. Lara cita dels descampats els elements a deixar emergir, els fluxos materials com “*el viento, la lluvia, el sol y la flora*”, però també la interacció amb les persones a través de la seva experiència subjectiva. A aquests fluxos energètics doncs, cal sumar-li la dimensió social per fer del metabolisme urbà, un metabolisme social sostenible. Comprendre els descampats com a fragments d'una ciutat metabòlica sostenible implicaria incidir a l'espai de forma orgànica treballant des de la continuïtat dels seus fluxos, respectant i integrant formes de disseny no rupturistes amb els cicles naturals i propis del lloc com fluxos de l'aigua, vegetació, matèria orgànica i de persones. Però incloent, a més a més, i rescatant-ho de van Eyck, l'experiència d'urbanisme participatiu o d'autogestió des del *Non-Plan*.

Això no implica un retorn a les societats orgàniques preindustrials com es mostra en l'aportació d'*Architecture without architects*, sinó apostar per intervencions urbanes vers una societat re-orgànica que, en comptes de 'parar' i immobilitzar el metabolisme urbà insostenible tal com fa Almarcegui, estigués fonamentat en fer-lo decreïxer tot integrant-se en els fluxos energètics tancats i de reciclatge, és a dir, sostenibles, satisfent les necessitats bàsiques sense comprometre les futures, donant pas a altres formes d'hàbitat molt més eficient, més lleuger i integrat amb l'entorn.

Una resposta resolutiva i a mode de conclusió, passa per una arquitectura que intervingués des de la idea de continuïtat sistèmica més que no pas aportar solucions de canvi dràstic o radical i de transformació total del lloc. És a dir, intervencions dúctils i sensibles serien necessàries per integrar-se amb el metabolisme propi del descampat o *terrain vague*, que podem trobar en els exemples que hem contrastat amb l'obra d'Almarcegui i que passen per una arquitectura orgànica, un urbanisme humanista defensor de la dimensió socialitzant, o un urbanisme ecològic que prioritza el respecte pel lloc des de l'idea d'ecosistema i espai com a organisme viu.

Retornant als projecte de van Eyck, si el mateix projecte *Playgrounds* es basés (en l'actualitat) en reconvertir en productius els descampats (a través d'activitats d'horticultura urbana), seria possible contribuir a desalienar el ciutadà del sistema de producció-consum global, permetent-li autoabastir-se a partir d'una xarxa d'espais verds urbans que asseguressin la producció ecològica, més vida comunitària i sobirania alimentària (autoconsum, revalorització de productes de proximitat, etc.). La no-intervenció d'Almarcegui, provoca indirectament, apostar per polítiques urbanes d'Ajuntaments i regidories d'urbanisme que integrin els descampats i espais abandonats (que difícilment podran tornar

a ser urbanitzats) en processos participatius catalitzadors de compromís sostenible

En conclusió, retornar la mirada a experiències precedents dins el propi àmbit de l'urbanisme confirma la validesa i aplicació dins el camp de treball arquitectònic de moltes eines de treball i valors que els artistes contemporanis proposen per la ciutat d'avui. Tant sols es tracta de fer un canvi de mirada sobre la mateixa disciplina. En aquest cas, la pràctica artística es presenta com una via alternativa ineludible i molt més ràpida, però fent referència a l'experiment del *Non-Plan* “*Why not have the courage, where practical, to let people shape their own environment?*” (Banham et al. 1969)

Towards the non-urban planning

Few initiatives of subversive urbanism exist because planning has turned into an instrument that is usually inseparable from power structures. However, as stated in the outstanding discourse by the Non-Plan architects, the word 'planning' continues to be underused over thirty years later. These days we are still bound to a form of hegemonic planning which reflects how difficult it is for alternative experiences to emerge as we saw in the counter-discourses of the sixties and seventies.

The potential of empty spaces, terrain vagues, and of latent spaces found in the urban peripheries which are appealing to the eye of the artist, is found in the ability to bring out the need to rethink ways of urban growth and transformation derived from the idea of progress. Can the need to fill empty spaces or to make supposedly unproductive spaces productive be contemplated through planning? Even though providing a use is an option that the artist rejects, can we as architects get involved in wasteland without imposing or controlling, respecting its socio-ecological dimension? As Lefebvre (1947) proposed collectivising factories (a symbol of the economic system of his time) as a space of social construction and emancipation of citizens, would it be possible to collectivise wasteland (a symbol of contemporary urban policies) with the aim of appropriation or reactivation as self-managed green spaces?

Recently, there have been many cases which, in response to the crisis of an unsustainable system, later emerged in proposals for the recovery of wasteland as productive green spaces and as a possibility for a re-encounter between the individual and the earth. Moving away from Almarcegui's radical position when seeking decisive proposals from the point of view of urban planning allows everyday practices to emerge which appropriate these empty spaces in order to recover spaces for organic production. Strengthening spaces of reconciliation and connection between people and nature within the urban or periurban area allows work to be done from the point of view of urban planning on the double aspect of social and environmental structuring. This is the only way to provide a pedagogical aspect and to work on the political capacity of citizens to promote, from the bottom-up, an ecological and socializing urban model, i.e. in equilibrium with the site without the need to put a stop to it fully as proposed by Almarcegui, but instead allowing the flow of practices related to responsible co-existence and in harmony with their environment.

Awareness, commitment and pedagogical work are essential to achieve this. Does art take a more direct path than architecture when shaking up and stimulating critical thinking in society? Is art more of a participant at the time of questioning and demanding? Why did counter-discourses like those of the Non-Plan not triumph and why not recover them now within the academic discourse as a response to the existing crisis?

If we start from the assumption that cities are the experience we have of them (according to the phenomenology) and that space is a social production or the product of the interaction between people (according to the urban geography of Harvey or Massey), could we talk about Almarcegui's terrain vagues as spatial fragments as there is no interaction between people? That is, they could be understood as the involuntary residues of the inherent production dynamics of the city, spaces that will always exist in one place or another and which highlight the cracks and fissures of the urban system, everything

that escapes the cogs of the functioning of a city and that is awaiting reinstatement. Working on the socializing dimension is the key element in acting on pedagogical policies that transform the change of approach that the artist herself suggests.

To participate in these spaces without succumbing to transformational dynamics, is it essential to radically avoid the human factor as the artist proposes? The answer that concludes this chapter is indeed 'no'. The Non-Plan architects, who relegated space to be self-managed by inhabitants, or van Eyck who integrated the community for the emergence of spaces of freedom and removal of the sense of alienation, offer a solution that addresses wasteland without urbanism (as a tool) implying a destabilising effect.

If we understand wasteland as a living organism, as a fragment of space that has its own ecosystem, it would be possible to get involved in the social and environmental field from a perspective of sustainability. Almarcegui names elements of wasteland that should be allowed to emerge on the wasteland, material flows like "the wind, the rain, the sun and the flora", but also interaction with people through her own subjective experience. To these energy flows, therefore, we must add the social dimension to turn the urban metabolism into a sustainable social metabolism. Understanding wasteland as fragments of a sustainable metabolic city would involve having an effect on the space organically, working from the continuity of its flows, respecting and integrating methods of design that do not disrupt natural cycles that are inherent to the area, like flows of water, vegetation, organic matter and people. However this would also include, as retrieved from van Eyck, the experience of participatory urban planning or of self-management from the Non-Plan.

This does not mean a return to preindustrial organic societies as seen in Architecture without architects, but rather opting for urban interventions towards a re-organic society which, instead of 'stopping' and immobilising unsustainable urban metabolism as Almarcegui does, would be based on making everything decline into closed energy and recycling flows, i.e. sustainable, satisfying basic needs without compromising those of the future, giving way to other forms of habitat that are much more efficient, lighter and more integrated with the surroundings.

By means of conclusion, a decisive response comes through an architecture that intervenes from the idea of systemic continuity rather than providing solutions of drastic or radical change and of the total transformation of the site. That is, flexible and sensitive interventions would be needed to integrate with the inherent metabolism of the wasteland or terrain vague, which we can find in the examples that we have compared with Almarcegui's work and which refer to organic architecture, humanistic urbanism that defends the socializing dimension, or ecological urbanism that prioritises respect for the site from the notion of an ecosystem and space as a living organism.

Returning to the van Eyck project, if the Playgrounds project itself were to be based (today) on converting wasteland into productive land (through activities of urban horticulture), it would be possible to contribute to removing the public from the global consumption production system, allowing them to be self-sufficient through a network of green urban spaces that ensure organic production, more community life and food sovereignty (self-consumption, revaluing local products, etc.). Almarcegui's non-intervention leads indirectly to opting for the urban policies of city councils and planning departments which include wasteland and abandoned spaces (which it would be difficult to urbanise) in participatory processes that

are catalysts of sustainable commitment.

In conclusion, looking back on previous experiences from within the sphere of urban planning itself confirms the validity and application within the field of architectural work of many tools and values proposed by contemporary artists for today's city. It is simply about changing the perspective of the same discipline. In this case, artistic practice is presented as an inevitable and much faster alternative route, but, referring to the Non-Plan experiment, "*Why not have the courage, where practical, to let people shape their own environment?*" (Banham et al. 1969).

