

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

5

Lorraine Leeson
de la pràctica comunitària a l'urbanisme col·laboratiu

Aquest capítol arrenca de dos casos de pràctica artística col·laborativa i dialògica per recuperar les seves metodologies i formes de treball de cara a plantejar un urbanisme basat en la col·laboració i negociació comunitària. Ambdós projectes, conduïts en part per l'artista Lorraine Leeson, se situen entre 1981 i 1986, anys caracteritzats pels moviments socials i l'activisme artístic. El context geogràfic es dona als barris industrials i obrers del Londres est (Docklands) afectats per un planejament de renovació urbana que conduiria aquesta zona de la ciutat a un llarg procés de gentrificació. La visita al lloc i el contacte i entrevista amb l'artista han facilitat aquesta recerca.

El capítol parteix de l'experiència vital de l'artista i la seva implicació directa amb la zona dels Docklands a East London, barri on alhora treballa i resideix. Se situa la percepció de l'artista respecte la transició del model de ciutat industrial a model global generat pel planejament aprovat per una corporació urbanística no elegida democràticament, entrant en els efectes que genera sobre la població local (abolició de la capacitat representativa i política local). A partir d'aquest context es parteix, per una banda, del *Docklands Community Poster Project* com a pràctica artística comunitària basada en representar la visió de la comunitat, consolidant el significat del barri i visualitzant les polítiques de renovació urbana. S'aprofundeix en la ubicació dels fotomurals que l'artista va crear en col·laboració amb l'artista Peter Dunn, superposant els parcel·laris històrics i actuals amb l'objectiu d'explicar la transformació urbana a partir del rastres, signes i presències, però també de les seves absències i desaparicions. Per altra banda, el *People's Plan for the Royal Docks* també va formar part de la campanya comunitària. Es tracta d'un planejament participatiu en el qual *the Docklands Community Poster Project* en formà part activa. L'experiència de *popular planning* serà útil per demostrar formes de concretar i projectar que emergeixen d'un procés col·laboratiu. Seguidament s'analitzen quines eines ha utilitzat l'artista per assegurar la continuïtat dels seus projectes de llarg recorregut tot donant forma creativa a les necessitats dels ciutadans. S'ha optat per destacar les consideracions i consells que la mateixa artista argumenta des de la seva pràctica, proposant, com a aportació pròpia d'aquest capítol, una possible translació i equivalència de rols entre artista i urbanista. Finalment, s'analitzen les formes de treball i metodologies organitzatives de l'artista de cara a repensar el paper de l'arquitecte/urbanista que, amb una voluntat socialment compromesa, es disposi a incentivar projectes urbanístics entesos com a un procés creatiu, obert i compartit.

Lorraine Leeson

from community-based practice to collaborative planning

This chapter stems from two cases of collaborative and dialogical artistic practice to recover her methodologies and ways of working in order to propose a type of urban planning based on collaboration and community negotiation. Both projects, driven in part by the artist Lorraine Leeson, took place between 1981 and 1986, years which were characterised by social movements and artistic activism. The geographical context is in the industrial and working-class areas of East London (Docklands) affected by urban renewal planning which will take this area of the city down the long road to gentrification. A visit to the area, along with contact and an interview with the artist, has facilitated this research.

The chapter starts with the life experience of the artist and her direct involvement with the Docklands neighbourhood of East London where she both lives and works. The artist's perception is set out regarding the transition from the model of an industrial city to a global model generated by planning approved by a non-democratically elected urban planning corporation, including the effects this generates on the local population (abolition of the representative capacity and local politics). Using this context as a starting point, on one hand, the *Docklands Community Poster Project* represents community artistic practice based on representation of the community and its vision, consolidating the significance of the neighbourhood and visualising the policies of urban renewal. More detail is given on the location of photomurals that the artist created in collaboration with artist Peter Dunn, superimposing the current and historical plots of land and explaining urban transformation through the use of traces, signs and presences, as well as their absence and disappearance. The *People's Plan for the Royal Docks* formed another part of the community campaigning. This is participatory planning in which the Docklands Community Poster Project took an active role. The experience of popular planning will be helpful to demonstrate ways of specifying and designing projects that emerge from a collaborative process. Next, an analysis is made of which tools have been used by the artist to ensure the continuity of long-term projects giving creative form to citizens' needs. It was decided to highlight the considerations and advice that the artist herself argues from her practice, proposing, as a contribution that is specific to this chapter, a possible transfer and equivalence of roles between artist and urban planner. Finally, the artist's ways of working and organisational methodologies are analysed in order to rethink the role of the architect/urban planner who, out of social commitment, is prepared to encourage urban planning projects that are understood as a creative, open and shared process.

Si bé en l'època clàssica la responsabilitat de transformar la societat i millorar les condicions de vida requeia sobre l'individu i el seu poder com a actor o persona política, actualment tal responsabilitat ha estat traslladada a l'economia, agent que ha pres el lideratge i protagonisme i ha creat relacions de supeditació i ments guiades per la racionalitat econòmica servil al capitalisme dominant (Naredo 2000). Les ciutats contemporànies han estat el mirall on es reflectia aquesta translació i l'art activista ha estat una de les primeres tàctiques en l'intent de subvertir les relacions de poder entre els interessos econòmics i les necessitats de la majoria de la població.

Molts dels referents en art i activisme els podem situar en el context dels Estats Units entre les dècades dels anys setanta i vuitanta al voltant de les grans metròpolis, per exemple la fundació del Group Material (1979), el text de R. Deutsche "The fine art of gentrification" (1984) i el seu posterior article "Agorafobia" (1996), també les reflexions teòriques de N. Felshin *But is it art? The spirit of art as activism* (1995) entre molts d'altres com S. Lacy o M. Rosler. Durant aquest bienni el continent europeu no va ser cap excepció. Londres va ser focus d'emergència creativa i contestatària on es formà l'artista en qüestió Loraine Leeson. Ella mateixa fa referència a la publicació *Community, Art and their State: storming the citadels* de Owem Kelley (1984) com a reflex del compromís que l'art adquiria en la transformació social d'aquells anys. El desplaçament de l'artista a l'espai públic en detriment de la galeria, la llibertat d'expressió, la introducció de noves tecnologies, i la consolidació del fenomen de l'artista activista compromès social i políticament amb el seu entorn van ser algunes de les conseqüències en el canvi de llenguatge. La figura de Leeson pren solidesa en aquest últim context en què l'acció creativa de l'artista era capaç d'assaltar qualsevol poder per tal de millorar i canviar les condicions socials malmeses per l'economia neoliberal emergent.

Aquest art socialment implicat obria nous camins interdisciplinaris que passaven per la participació ciutadana, la mobilització, la mediació i la col·laboració donant forma a les anomenades pràctiques artístiques comunitàries que la mateixa nordamericana Martha Rosler¹ desenvoluparia en un context molt similar amb el projecte *If you lived here* –iniciat el 1989-. Aquestes pràctiques socials que Lacy també van ser teoritzades com a nou gènere d'art públic en el simposi *Mapping the terrain: new genre public art* l'any 1991².

Per a tots aquests artistes, la ciutat va esdevenir el seu espai de treball, laboratori i principal camp de batalla. La transformació a través de planejaments de renovació urbana molt ambiciosos respondria a les polítiques econòmiques conservadores del moment i seran, per tant, contestades des de l'art per la lluita d'una ciutat més justa. La relació entre l'artista compromès i la seva capacitat de decisió sobre el territori urbà que li és propi esdevé per tant el punt de partida.

L'articulació entre l'artista i les dinàmiques de transformació de la ciutat activarà altres processos de treball. Els projectes de Leeson se centren en cercar formes de negociació que, des de la pràctica artística comunitària, poden donar resposta als efectes generats per la transformació urbana, fent de l'urbanisme un àmbit que correspon al ciutadà. L'artista posa èmfasi en la necessitat d'una experiència pedagògica multidireccional i interdisciplinària per tal de fomentar nous coneixements i eines per a la transformació social.

1. Cal destacar que a l'epíleg de la publicació de *If you lived here: the city in art, theory and social activism* (Rosler et al. 1999 [1991]) s'inclou un resum del projecte de Leeson com a referent.

2. No fou fins el 1995 que es publicà el llibre editat per Lacy sota el mateix títol.

Comprendre la seva inquietud pot ser útil per aplicar el seu mateix model metodològic a l'arquitectura i l'urbanisme, obrint així, tal com ella, noves fronteres disciplinàries i desenvolupant la capacitat d'implicació comunitària, d'adaptació al context a partir de les relacions entre art, educació i territori³:

“Recorro aquí a algunes experiències personals per plantejar models en els quals qüestions derivades del context o el lloc es puguin mitjançar a través de la producció cultural amb l'objectiu de crear una experiència educativa multidireccional que tingui el potencial de generar nous coneixements, comprensió i, per extensió, transformació social.” (Leeson 2010:77)

Lorraine Leeson treballa i viu des de fa uns trenta anys a la zona dels Docklands. Podríem considerar-la una artista contextual ja que ha treballat sempre a partir del mateix context espacial (els Docklands). Va estudiar Belles Arts però de seguida va sentir que li calia trobar la utilitat dels seus projectes en satisfer les necessitats dels ciutadans millorant les condicions de vida en una societat que es preveia cada vegada més desigual. L'inici de la seva trajectòria destaca per *The Docklands Community Poster Project* (1981-1986), convertint-se amb *Art for Change* durant els noranta amb Peter Dunn (tractant el feminisme i la inclusió de la dona en la societat). Actualment és doctora en arts visuals i directora del cSPACE, centre on coordina projectes sobre la inclusió dels joves i altres grups de la comunitat dels Docklands en la definició del seu entorn urbà i la seva quotidianitat. Exemples recents són *VOLCO* (2002-2009), *Young Person's Guide to East London* (2009-actualitat) on implica adolescents en repensar el què es vol mostrar dels Docklands de cara a les Olimpíades 2012, o bé *Active Energy* (2008-actualitat) on treballava amb enginyers i persones de la tercera edat investigant en generar dispositius sostenibles per garantir eficiència energètica per a la gent del barri:

“For example I might work with children for the power of their imaginations, as in *VOLCO*, or with young people who have particular knowledge of what it is like to live in a particular location, as in *West Meets East* or *The Young Person's Guide to East London*.”(Leeson 2010, entrevista annex II)

Per tant, si la ciutat que mostra Leeson és la que dona veu als seus residents, la ciutat viva, inclusiva i la ciutat vista des d'altres òptiques que disten de la dels promotors o dels urbanista al servei d'aquests, quina és la ciutat que ens ofereix? Quin tipus d'urbanisme alternatiu està indirectament anunciant? Quines eines ens aporta la pràctica d'aquesta artista per transformar la relació entre la ciutadania i l'espai urbà? Com fa emergir la imaginació del ciutadà per generar una ciutat més inclusiva? Quines possibilitats pot plantejar la pràctica artística per resistir-se als efectes derivats d'un planejament de renovació urbana? Què aporten per tant els projectes de Lorraine Leeson al discurs de l'urbanisme i el planejament?

La faceta activista de Leeson parteix d'uns anys setanta caracteritzats per les diferències entre polítiques laboristes i conservadores (Dunn, Leeson 2006 [1994]). Les corrents artístiques de finals dels anys setanta començaven a qüestionar el rol de l'artista com a creador individual, obrint noves vies de reflexió sobre la relació entre l'artista i la societat. A Leeson li era imprescindible sentir-se implicada en el suport social del seu entorn, sortir de la galeria i trobar en la transformació social de la ciutat la seva vocació que, com a referents, prenia l'art de la Revolució Russa, la pintura mural de la Revolució Comunista Xinesa i fins i tot el Renaixement:

3. Conceptes presentats a les jornades *Accions Reversibles: art, educació i territori* en les quals vaig poder assistir i conèixer personalment a Leeson per primera vegada. Organitzades per l'ACVIC i celebrades l'octubre de 2008.

“I studied Fine Arts and knew, even then, that I actually didn’t want to do what my lecturers did - teaching part-time and exhibiting in galleries. I understood that I didn’t want to produce work for the gallery-going public, but rather an art that engages with society and supports social change. When I looked around to find references I found these in Russian revolutionary art and Chinese wall painting, even in the Renaissance”. (Leeson 2010, entrevista annex II)

Un altre exemple referent que cita Leeson va ser l’exposició *Art into Society – Society into Art. Seven German artists* realitzat a l’ICA⁴ i on es presentava l’obra dels que van ser els seus referents com ara Joseph Beuys, Hans Haacke o Gustav Metzger. La influència alemanya la va portar durant un any a estudiar a la Free International University de Berlin, moment en què va poder conèixer a Joseph Beuys a través d’una col·laboració amb la Documenta de 1977:

“When I was at art college in the seventies there were many artists coming out of Germany at that time who were using their work to engage with social issues. One of these was Joseph Beuys.” (Leeson 2010, entrevista annex II)

Leeson va recollir de Beuys la idea de l’escultura social com a procés interdisciplinari i participatiu a través del que qualsevol persona podia desenvolupar la seva capacitat artística i desenvolupar la seva responsabilitat en la definició social i ambiental del seu entorn. El procés imaginatiu seria la via per repensar i donar forma a la quotidianitat. A Berlin, Leeson no va ser capaç de trobar ni posar en pràctica tot el llegat sobre art activista que l’interessava ja que precisament els artistes alemanys tendien a emigrar. Aquest fenomen va motivar el seu retorn a la capital britànica l’any 1976 i a partir d’aquí encetaria una nova etapa que definiria la seva trajectòria al Londres est, als Docklands.

Els Docklands de Londres est: ciutat esborrada, ciutat desplaçada

Quan va tornar a Londres va començar a treballar amb el seu company d’aleshores Peter Dunn. Loraine explica que se sentia insatisfeta (Leeson, entrevista annex II) ja que tenia la necessitat profunda de connectar la seva obra amb la societat. Ambdós tenien com a objectiu involucrar-se amb els moviments socials i lluitar per aconseguir contrarestar els efectes de les polítiques d’austeritat que començaven a afectar a la cultura i els serveis públics. L’any 1978 era convidada a participar a l’exposició *Art for whom?* on formava part del manifest que anunciava que “*WE are convinced that art must be transformed into a progressive force for change in the future*”, o bé “*WE would like society to regard artists as having an active part to play in dealing with the human, social and political issues which affect everyone’s existence*”, o bé “*WE declare that art needs people as much as people need art*”⁵. El mateix any es van implicar, a través d’un sindicat de treballadors, en la lluita contra les retallades en sanitat pública. Produint cartells i conduint exposicions van formar part de la campanya *Save Bethnal Green Hospital*, un centre sanitari públic que es mobilitzava contra les retallades a la part Est de Londres. El projecte va continuar fins el 1980 (*East London Health Project*) elaborant publicitat pels sindicats de l’hospital. A partir d’aquí, el vincle entre la seva vida i aquesta zona de la ciutat va esdevenir indissolublement ferm:

4. L’ICA és l’Institut d’Arts Contemporànies de Londres, institució que en els seus inicis es va caracteritzar per fomentar la llibertat d’expressió com a eina compromesa amb la transformació de la societat.

5. Frases extretes del manifest *Art for Whom?* Una exposició comissariada per Richard Cork a la Serpentine Gallery de Londres el 1978 i organitzada per l’Arts Council of Great Britain. Font: (Leeson 2005)

“East London is an area with a very specific history, it’s grown up around the docks. It’s the industrial side of London, an area where people had to get together to survive, so there’s a real history of organization. When I first came to East London and to Bethnal Green Hospital with the health campaign I recognized the overlapping networks and how this made it possible for things to happen.” (Leeson 2010, entrevista annex II)

En un clima marcat pels activistes que s’autorganitzaven com a grups militants en la defensa dels grups oprimits que anaven en augment en motiu de la crisi econòmica i polítiques d’austeritat, el 1979 Margaret Thatcher va arribar al poder com a primera ministra i va acabar d’empènyer la política cap a la seva ala més conservadora i neoliberal.

Thatcher va posar de seguida la mirada als Docklands de l’est de Londres, una sèrie de dàrsenes portuàries i molls industrials històrics parcialment en desús des de finals dels seixanta que serien objecte de renovació urbana i moneda de canvi per treure rendiment econòmic dels terrenys. Per a fer-ho va designar un consorci urbanístic, el London Docklands Development Corporation (LDDC), que s’encarregaria des de 1981 fins 1989 de la gestió de privatització de la zona a través d’un nou pla que esborrava el potencial patrimonial del lloc, la seva memòria i qualsevol poder de decisió política dels òrgans locals:

“S’eliminava així de manera efectiva el control democràtic local sobre el territori de cinc districtes municipals de Londres, a fi de transferir-lo a mans privades. Les implicacions per a la població local eren immenses. Els tipus de cases, serveis i feines que afavoririen aquestes comunitats, principalment de classe obrera, no només deixarien de rebre millores urgents sinó que es trobaven en perill de desaparèixer del tot.” (Leeson 2010:77)

Del model de ciutat industrial al model de ciutat global

Leeson i Dunn eren conscients que la confiança en el capitalisme i en els aspectes benèfics del creixement econòmic (i urbà) iniciaria els seus efectes regressius (polarització social i augment de la precarietat) i que es veurien reflectits a través del projecte de renovació urbana dels Docklands. Amb projectes d’aquest tipus, el model de ciutat industrial es veia desplaçat pel model de ciutat global contemporani, basat en el principi d’augmentar els beneficis a costa de la deterioració de tercers. El canvi de model de ciutat industrial a un model de ciutat globalitzada perjudicava a una classe treballadora que es començaria a veure prescindible i substituïda pel benefici del mercat financer:

“No ens enfrontàvem a l’amenaça de la industrialització sinó, ben al contrari, a la reestructuració post industrial de la base econòmica i als seus efectes en la comunitat de classe treballadora creada per la revolució industrial.” (Dunn, Leeson 1994:54)

L’estratègia de renovació urbana implicava: privatització del sòl, substitució d’habitatge de lloguer per habitatge d’alt cost, manca d’inversió en equipaments públics, nova estructura parcel·lària, nous usos i noves llicències, entrada de multinacionals, compra-venda del sòl, especulació immobiliària, entre d’altres. El què havia estat la part perifèrica de la ciutat (l’East End), havia de reconvertir-se en una àrea de nova centralitat urbana i financera que es definiria com a punt neuràlgic de transaccions, comunicacions i atracció de capital (Smith 1996). Leeson i Dunn descriuen aquesta idea de ciutat amb el concepte de *Digital Highways*:

“Digital Highways are the corporate lines of communication that crisscross the globe, spanning time zones, national boundaries and cultures. They link the financial centres of the world, dealing in electronic Money transfer, carrying the information and value Systems of multinational culture. Along these nodes of power come the technological hardware, the ‘Fordist’ business practices and the steel and concrete infrastructures that support them. In short, they have a profound impact upon the communities and work places that immediately surround their nexus points and have a ripple effect in terms of the development or underdevelopment upon the whole regions of the globe.” (Dunn, Leeson 1993:136)

Saskia Sassen (1999) també definia que les ciutats com a capital d’atracció han substituït la idea d’Estat i es conformen en xarxa global de ciutats lligades, de centres de negocis articulats. El cas de Canary Wharf als Docklands respon al centre neuràlgic d’una nova economia basada en una xarxa de ciutats que (com si es tractés d’un sistema nerviós més que en estructura piramidal) modifica l’estructura social i espacial urbana.

La gentrificació com a desplaçament de la capacitat de representació

Lorraine Leeson era conscient del paper que l’urbanisme i l’arquitectura podien assumir incrementant o reduint la capacitat de representació local. Juntament amb Peter Dunn, reflexionaven sobre diferents models hegemònics que, malgrat el pas del temps, han mantingut la seva capacitat de superposar-se i desplaçar l’especificitat local. En paraules d’ells, l’arquitectura del Moviment Modern i del Postmodernisme en són un exemple:

“There is no place for the needs and concerns of local identities, disenfranchised minorities (or majorities for that matter), for non-Western thinking, for difference of any kind. Its whole ethos is that of Western modernism. And far from being ‘dead’ as some postmodernists claim, it is currently engaged in major projects of regeneration in cities around the world. To paraphrase Habermas, modernism may be dead but, behind the façades of postmodernist architecture, it is certainly dominant.” (Dunn, Leeson 1993:136)

L’apropiació de la nova classe dominant va implicar la pèrdua de la capacitat d’agència de la població local i aquest desplaçament es va donar tant en el pla social com en el pla espacial, generant i potenciant l’abandonament d’edificis, la retirada de subvencions per a rehabilitacions, les demolicions, i formes de contrast i discontinuïtat en el teixit urbà al voltant dels molls. El 1981 el govern central va concedir (per decisió no consensuada) el control de tota la zona dels Docklands al consorci LDDC. Aquest fet va provocar la destitució dels òrgans polítics locals i la desaparició dels ‘councils’ de cada districte. La centralització privatitzada de poders, sumat al quasi inexistent i insuficient procés de consulta del projecte va conduir la comunitat dels Docklands a un estat de conflicte creixent que va derivar en lluites, accions, negociacions frustrades però també alguns èxits durant quasi tota la dècada dels anys vuitanta.

Sue Brownill⁶ explica a *Developing London Dockland’s: another great disaster?* (1990), que el principal argument d’oposició local requeria en la falta d’equipaments socials i comunitaris del planejament redactat pel LDDC. Era evident que la zona dels molls requeria d’una reurbanització, però la forma unilateral en com es va fer era el què es posava en dubte:

6. Sue Brownill és coneguda i companya de campanya de lluita de Lorraine Leeson. Brownill va dedicar sis anys a treballar pel Docklands Forum, una organització pel planejament comunitari en els Docklands de Londres. Posteriorment va doctorar-se al Centre for Urban and Regional Studies de la Universitat de Birmingham.



Figura 5-1: Enderrocament d'habitatge i teixit industrial a l'entrada de Woolwich North, Road Factory, Royal Docks. Accés amb línia d'autobús urbà. Imatge: M.Serra durant la visita al lloc, octubre 2010.



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.

“It is one of the fears of the initial Docklands residents that LDDC’s policies are aimed at replacing them with a new community. Housing is one of the main ways in which this would be achieved. By the time building is complete, there will be twice as many new homes as existing ones and over twice as many new people as existing residents. [...] Not only has the size of the population changed but so also has its socio-economic, cultural and political composition with inter-area variations reflecting the housing market.” (Brownill 1990:80)

La major part de la població considerava que l’objectiu a llarg termini del projecte del LDDC requeria en la restitució de la població, en comptes de la renovació o millora. La població sentia que tenia el dret de residir i mantenir les condicions de vida per les quals havien lluitat. Les reivindicacions veïnals i el compromís per assolir les demandes locals es feien ressò a través de l’eslògan “Give Us Back Our Land” i, mentrestant, es declaraven bandes enfrontades entre el LDDC i els interessos locals a través de sindicats, moviments socials, autoritats locals, residents i organitzacions actives com a grups de protesta.



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.

La morfologia i paisatge dels Docklands responia a una història que s’havia iniciat en el comerç marítim (importador de carbó principalment). Durant l’època victoriana (tot el segle XIX) els molls van arribar a la seva esplendor. Els Victorian Docks van sorgir de la necessitat d’alliberar l’espai de circulació al curs principal del riu, derivant els vaixells cap a entrades d’aigua laterals del trànsit central que cada vegada quedava més col·lapsat. D’aquesta manera s’anaren construint diverses entrades d’aigua amb espigons al voltant dels quals s’anirien alçant magatzems i teixit residencial per a la classe treballadora del port.

Contrastant l’estat de finals dels anys setanta (veure figura 5-7) amb el planejament de la LDDC (veure figura 5-8), s’aprecia el nombre de molls que estaven destinats a desaparèixer (sobretot a Wapping i Surrey), la inclusió de la Canary Wharf a Isle of Dogs, i la ubicació de l’aeroport de Newham just sobre el barri obrer marítim de Woolwich. L’esborrament de les traces antigues donaria pas a l’aburgament dels diferents barris:

“As luxury housing entered the frame –those who had spent vast amounts of Money for their ‘View of the River’, did not want it marred by the sight of crumbling tenements blocks and unsightly council estates. This was dealt with first by retaining the dock walls to screen off the new developments and, where possible, using gates and video surveillance to enhance their exclusivity”. (Dunn, Leeson 1993:138)

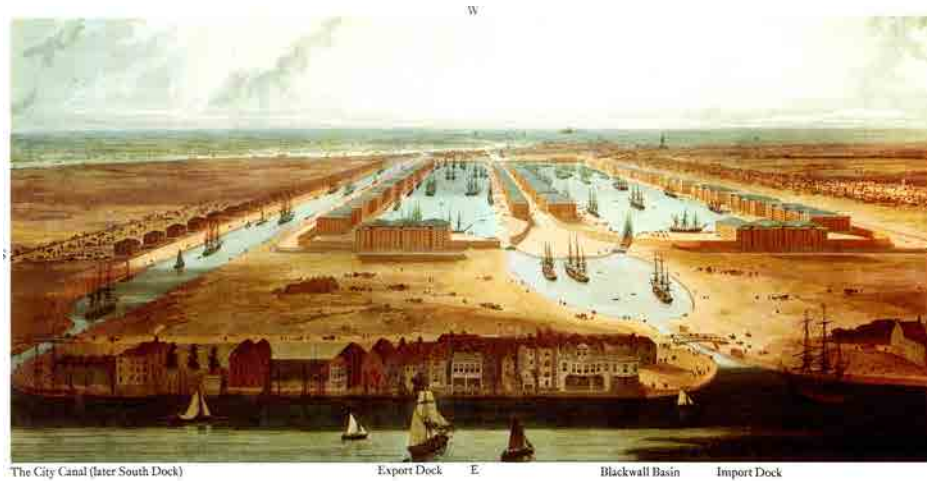


Figura 5-4: Antiga imatge de l'activitat industrial al South Dock (actual Isle of Docks) a mitjans del s.XIX. S'identifiquen les dàrsenes i magatzems (warehouses) i antics nuclis de població que creixien entorn dels molls. Font:(Barker, Jackson 1983:256)

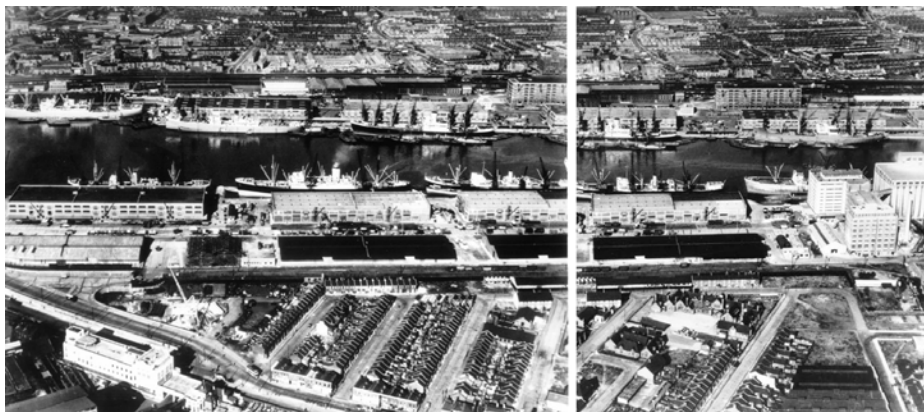


Figura 5-5: Antiga zona de West Silvertown (vista cap al Victoria Dock). Creixement i evolució del mateix model anterior: moll + dàrsenes + barri d'habitatge. Vista de 1951. Font: Museum of London Docklands.



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.

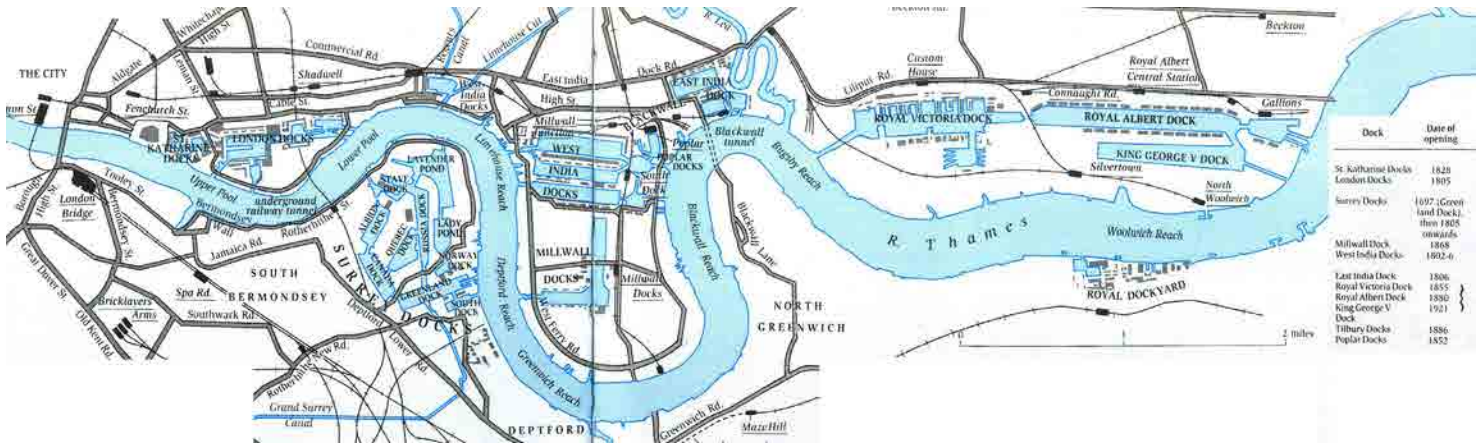


Figura 5-7: Planta preexistent de les diferents zones dels Docklands. Finals anys setanta. Font: (Clout 1997:92)

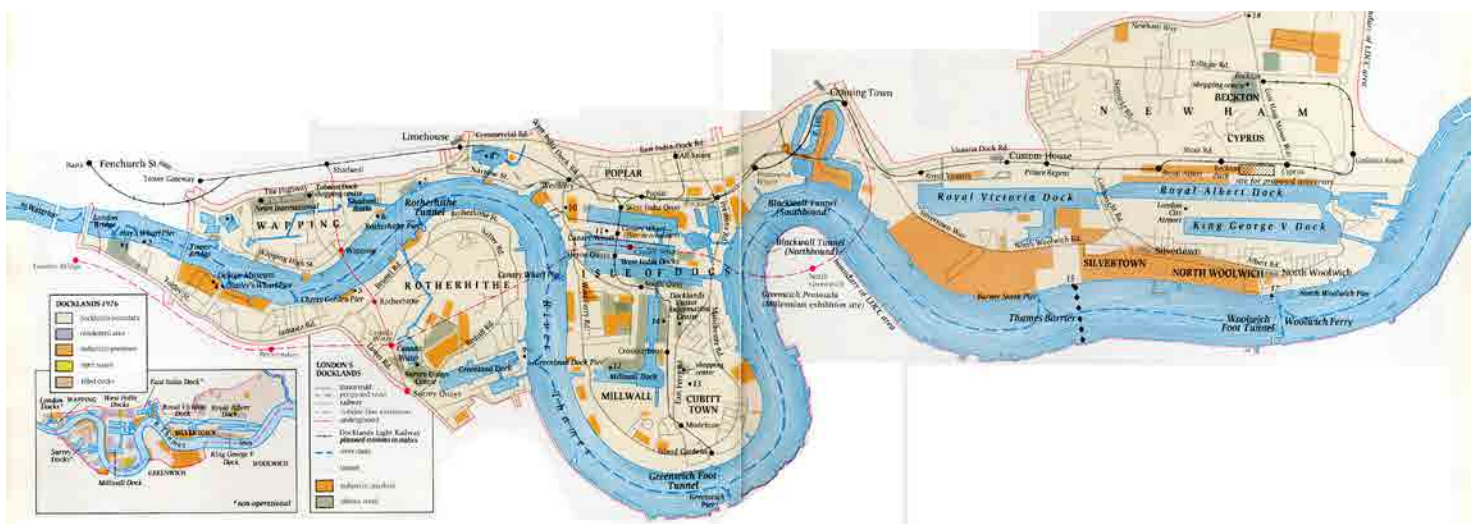


Figura 5-8: Planejament per a la renovació urbana de la LDDC. Docklands 1981. Desaparició dels docks de Wapping i Rotherhithe. Inserció de l'aeroport de Newham. Font: (Clout 1997:256)



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>>

Recuperar la capacitat de representació local: el *Docklands Community Poster Project*.

Just en el període en què la situació dels molls semblava més estable i els moviments socials havien aconseguit nous drets pels treballadors, els molls van començar a ser tancats i abandonats: el London Docks i el Saint Katharine Docks l'any 1968; fins els Royal Docks, darrers en ser tancats l'any 1981, provocant la desaparició de nombrosos llocs de treball de la població resident. A partir de 1981 el nou projecte de renovació urbana deixava d'implicar, per primera vegada, la representació de la comunitat local que havia crescut fins a 50.000 persones al llarg d'uns 12km de riu. Davant la LDDC que abordava el lloc com si es tractés d'un lloc verge, d'una tàbula rasa sobre la qual redibuixar el futur, el consell local de sindicats amb el qual Leeson i Dunn havien treballat per les campanyes de mobilització del Bethnal Green Hospital van encarregar-los aquest projecte que partia de la resistència i oposició a un planejament no representatiu:

“Va ser aleshores quan el consell local de sindicats ens va convidar a produir un pòster que alertés la població de la zona sobre els nous plans urbanístics que volien posar en pràctica a la zona dels Docklands. Tot seguit, es va consultar els llogaters i els grups d'acció organitzats d'aquests districtes, cosa que va fer visible un escenari molt més ampli que l'imaginat en un primer moment.” (Leeson 2010:78)

Organitzant-se en cooperativa comunitària i treballant en comunitat amb l'associació representativa Joint Docklands Action Group (JDAG), associació que permetia trobar finançament per a la gestió dels organitzadors, components i professionals integrants, Leeson i Dunn podien contactar i treballar amb l'estructura representativa de cada barri que donava cabuda a sindicats, comerciants, residents i propietaris.

Conformant un mapa de les veus de cada barri, detectant necessitats, desitjos, contrapropostes, queixes, possibilitats o també desconeixença del projecte del consorci LDDC, el *Docklands Community Poster Project* es va desenvolupar durant el període comprès entre 1981 i 1986, establint els tres següents objectius:

- Generar apropiació de l'espai reforçant la memòria del lloc.
- Visibilitzar el procés de transformació urbana.
- Generar contrapropostes en matèria de planejament.

Donar veu, possibilitar i permetre que les necessitats ciutadanes es facin sentir a l'espai públic és un dels principals motius de treball de l'artista Lorraine Leeson: “*In terms of the public domain, public space is a place which is not just a physical space, it is a social space with its own histories and a space of dialogue. What I'm interested in is the way in which the different voices can be heard in that space. A lot of my work is enabling these voices to be heard in the public domain*”. (Leeson, entrevista annex II) El lloc pot prendre forma de barri, de plaça, d'espai públic, però entenent l'espacialitat com a construcció social (Massey), es constitueix a partir de les formes de relació que s'hi estableixen i entrecreuen. Per tant, l'espai dels Docklands és l'espai de les històries, memòries, relacions de poder, vincles i afinitats, conflictes, sinergies, règims de trobada i tots aquells fenòmens que fan de la dimensió social un element constituent amb força pròpia a l'espai. Com fer doncs, des de la pràctica comunitària i creativa, emergir aquesta xarxa de relacions invisibles però a la vegada estructurants? Com fer que el potencial de l'acció veïnal fos capaç de subvertir el propòsit que el nou projecte d'urbanització plantejava?

Consolidar el significat del lloc: comunicació, apropiació, relats i rastres

Leeson cita en un dels seus textos, la definició de cultura segons Clifford Geertz a *The Interpretation of Cultures* (1973). Segons l'autor, la cultura equival a les “*concepcions expressades en formes simbòliques a través de les quals comuniquem, perpetuem i desenvolupem els nostres coneixements sobre la vida i les nostres actituds envers ella*”. Per tant la noció de cultura recau en la consolidació de significats del lloc. L'artista accentua aquesta capacitat de la cultura en reivindicar i construir l'entorn, en fomentar la consciència sobre la desaparició de traces i permetre activar processos de transformació i de comunicació. En paraules seves, el projecte *Docklands Community Poster Project* (DCPP) va permetre convertir a l'artista en un braç o arma cultural, és a dir, en capacitat potencial per fer emergir noves idees per a la construcció d'escenaris urbans futurs:

“Then we developed the Docklands project which became the cultural arm of an extraordinary campaigning community over a period of ten years. We had found a way to bring what we knew and understood to be the power of art and the power of culture to bear on social issues. We learned through working with these people how we could share our skills. The people who were experts in their field - they might be activists or other professionals - knew the information to work with”. (Leeson, entrevista annex II)

El suport material sobre el qual Leeson havia de treballar per consolidar el significat del lloc fou, en primera instància, el fotomural en format de gran pòster publicitari. No és d'estranyar que el pòster li arribés com a encàrrec per part dels sindicats, els quals haurien vist en el pòster la capacitat de recuperar la veu local i augmentar el sentiment d'apropiació amb el lloc. El pòster es constituïa com a relat coral, com a narració compartida en un mateix discurs sobre l'explicació històrica del lloc. Els relats locals eren aquells que s'oposaven als discursos imposats pel planejament de la LDDC. L'artista es refereix a Lyotard (*La condition postmoderne* 1979) quan utilitza el terme ‘narratives locals’ com a veus representants dels grups subalterns, oprimits o marginats. El fet de donar veu anava intrínsecament relacionat amb la consolidació de significat i la creació de nou coneixement:

“We were able to bring our knowledge of how to represent all these voices through an artistic process. This wasn't just about representation - we knew the power of art to celebrate, to consolidate, to create meaning”. (Leeson, entrevista annex II).

Sobre la idea de consolidar comunitat i espai públic, l'artista és conscient que la seva pràctica vol evitar caure exclusivament en la nostàlgia de la identitat, en el passat del lloc. L'artista entén la consolidació de significat com a fenomen que aglutina la comunitat a partir de la condició de ‘comunicació’, és a dir, de tota una sèrie de relacions actives i de proximitat que mantenen vius els lligams i interaccions entre individus. Leeson explica que en els Docklands la idea de comunitat anava molt lligada a la condició urbana del lloc, però destaca també el caràcter de construcció discursiva, de valors en comú que despleguen el seu propi llenguatge de codis, de formes d'inclusió o d'exclusió, una esfera dinàmica i en procés de transformació contínua.

Visualitzar els processos de transformació: del fotomural a la morfologia urbana

Loraine explica que calia fer públic el què succeïa als Docklands. La majoria de la població desconeixia el projecte que estava executant el LDDC. Per a fer-ho, Loraine Leeson i Peter Dunn es reunien amb les organitzacions representatives dels diferents barris un cop al mes per discutir els temes en qüestió que

afectaven els grups locals. Ambdós artistes tractaven, a través del pòster, de reflectir el millor possible les necessitats i inquietuds que els eren transmeses. Es considerava cabdal donar a conèixer tot allò que els mitjans de comunicació no difonien:

“When we visited all the different groups to see if the poster was needed, people said “we want pòsters, but big ones”. And they also wanted documentation of what was going on because the media always misrepresented them. So they wanted somebody to photograph what was going on and all the sites that were being redeveloped. They also wanted us to produce work that dealt with the issues in more depth because lots of people didn’t understand what was going on in the Docklands. (Leeson 2010, entrevista annex II)

Per visualitzar el procés de transformació es va recórrer a la utilització de 8 pòsters de gran format (5x3,5m) on es mostraven imatges en seqüència canviant per donar a conèixer els efectes del nou projecte urbanístic aprovat. A través del pòster en imatges-sequència, l’urbanisme podria ser entès com a procés obert i dinàmic que convidava a l’usuari a introduir el seu punt de vista i la seva expertesa sobre les condicions del barri. Les imatges utilitzades no eren triades pels artistes sinó que procedien de la discussió i aportació dels diferents grups de representació locals (veure subapartat *Formes d’organització per una pràctica urbanística col·laborativa*). Ambdós artistes no instruïen sobre com organitzar-se sinó que discutien les formes més òptimes per visualitzar i fer públics els missatges implícits amb el procés del planejament:

“Es van disposar murals fotogràfics variables en vuit plafons construïts per l’organització a Docklands i rodalies, alhora que es produïen cartells i gràfiques per donar suport a campanyes individuals.” (Leeson 2010:78)

Els pòsters situats a l’espai públic dels Docklands van actuar per tant com a catalitzadors, detonant noves reaccions i incidint en la percepció urbana del ciutadà. Els fotomurals formaven part de la seqüència *The Changing Picture of Docklands (a community photo-mural)*, tota una sèrie d’imatges s’anirien superposant gradualment canviant i transformant la imatge conjunta com si es tractés del mateix procés de renovació urbana que modifica la visió del barri amb el temps.

Per aquest motiu ha semblat oportú en aquest capítol explicar la transformació urbana dels diferents barris dels Docklands a través de l’anàlisi de la ubicació d’aquests cartells, presentant així el projecte des de l’especificitat de la morfologia urbana on s’insereix i no a partir de la vessant teòrica d’estudis culturals on se sol situar l’obra de l’artista. Per fer-ho, s’ha preguntat a l’artista sobre les característiques de les vuit localitzacions dels pòsters en el moment d’engendrar el projecte (1981). Tals característiques del lloc en el passat són contrastades amb la situació actual. L’objectiu d’aquesta comparació no recau en l’anàlisi de la imatge del pòster (tal com podria fer-se en un assaig sobre fotografia i activisme) sinó saber llegir la relació que l’obra de l’artista establia amb la transformació urbana d’una ciutat que canviaria acceleradament a partir d’aleshores, detectant quin model de ciutat, de gestió de ciutat i d’urbanisme, estaria implícitament defensant l’artista.⁷

7. L’anàlisi de la visió comparada entre els fotomurals i la morfologia urbana és producte de la conversa mantinguda personalment amb l’artista, la documentació bibliogràfica i l’accessibilitat i recolzament de l’artista via correu electrònic.

Fotomurals i morfologia urbana: una visió comparada

Comparar l'estat previ del lloc on s'ubicava el pòster amb l'estat actual ha permès posar en relleu el potencial de l'art per interferir en les dinàmiques de transformació urbana i reconèixer la relació entre l'obra de l'artista i l'espai latent. A l'artista se li ha consultat primerament sobre les característiques dels llocs que escollia per ubicar els fotomurals. Es tractava d'espais buits, susceptibles de ser abandonats o en demolició? O bé es tractava d'espais públics actius, de pas i accessibles? L'artista explica que tot i situar-se en barris afectats pels planejament, per tant, barris que a gran escala canviarien en l'assignació d'usos, la composició de la seva trama i el traçat regulador de les seves infraestructures viàries, per norma general es van escollir espais on la gent passés regularment, espais quotidians des d'on fos possible interferir en la vida diària dels ciutadans de forma contínua i de forma impactant. Eren preferibles els espais que permetessin la visibilitat immediata per donar a conèixer els efectes del projecte imposat:

“The photo-murals were sited in a range of locations - on housing estates, a shopping street, a busy pedestrian walkway, a bridge over the Thames, a leisure centre, the edge of a park. Some of these sites have been developed, and others not. They were situated in places where they could be seen by passers-by who could study them in more depth. In this sense they functioned differently to advertising billboards, which generally aim to instil a brand name in the minds of passing motorists” (Leeson, entrevista annex II).

Contribuint a la proposta que se li ha fet a l'artista per facilitar aquest anàlisi comparatiu, Leeson ha enviat en exclusiva per aquesta tesi, la localització dels pòsters així com una fotografia de cada un d'ells on a petició personal es demanava que fos possible apreciar l'entorn i comprendre els diferents elements que hi entraven en joc o que quedaven afectats per la transformació.

En els casos dels cartells que es troben en zones que han estat renovades pel planejament del LDDC, s'ha optat per superposar l'escala del lloc amb el passat. El següent plànol general situa les vuit localitzacions que durant més d'una dècada es van situar en aquests espais latents i estratègics.

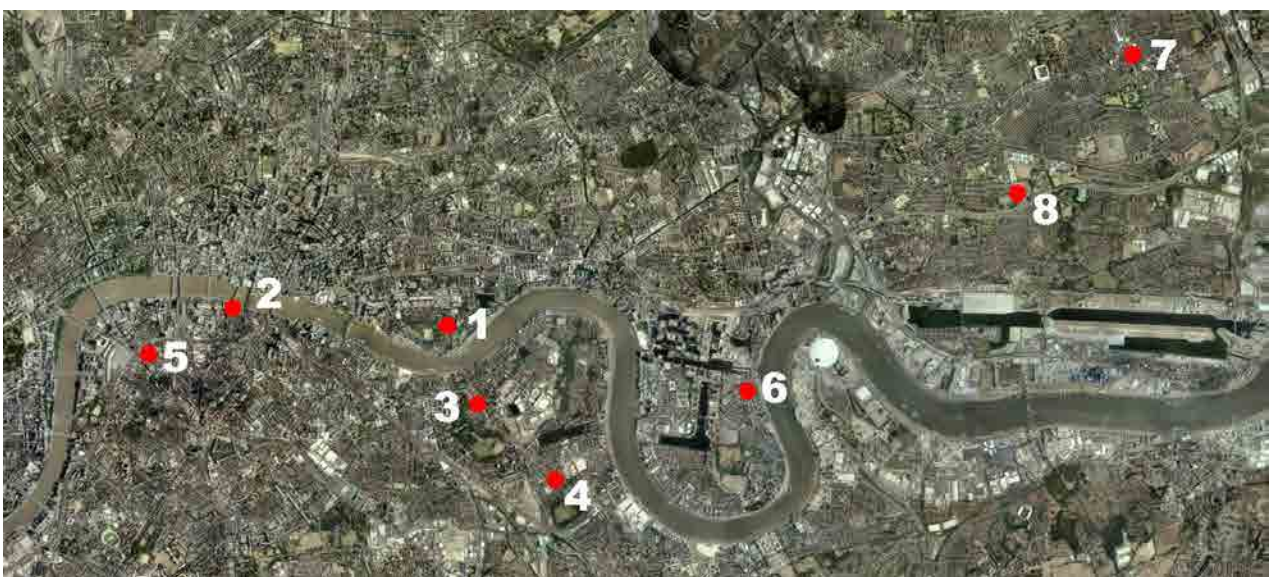


Figura 5-10: Ubicació dels 8 fotomurals entre 1981 i 1991. Autoria: Marta Serra.

La següent sèrie de fotomurals són els que se situen en la figura anterior al llarg dels meandres del riu Tamesis. A continuació es descriuen cada un d'ells comparant l'estat original⁸ amb l'estat actual de 2012⁹.

En cada descripció s'ha indicat l'antiga adreça dels pòsters per tal de convidar al lector o usuari d'aquest text a descobrir les particularitats, lluites i història de cada barri dels Docklands a través d'una possible visita/ruta resseguint el rastre dels cartells. Es tractaria d'una contravisita turística, d'una ruta alternativa per descobrir els espais latents a través del fil conductor d'uns cartells que van desaparèixer gradualment i que en alguns casos encara és possible descobrir el seu rastre:

Fotomural 1: Districte Tower Hamlets, Wapping Lane.

Fotomural 2: Districte Tower Hamlets, Isle of Dogs, Manchester Road.

Fotomural 3: Districte Southwark, Southwark Bridge.

Fotomural 4: Districte Southwark, Southwark Park.

Fotomural 5: Districte Newham, East Ham.

Fotomural 6: Districte Lewisham, Evelyn Street.

Fotomural 7: Districte Southwark, Waterloo.

Fotomural 8: Districte Newham, Newham Leisure Centre¹⁰.

8. Pels fotomurals de l'1 al 6, el parcel·lari original (capa vermella tractada per mi mateixa) procedeix de l'arxiu digital del Southwark Council, aixecament equivalent al període comprès entre 1936 i 1952. Accessible online a: <http://maps.southwark.gov.uk/connect/southwark.jsp?mapcfg=DesignConservation>

9. Les imatges mostrades de l'estat actual han estat capturades a través del visor on-line Google Maps.

10. No es disposa d'imatges sobre el fotomural n°8, per tant no s'inclou en la següent sèrie comparativa. Aquest es va situar al Districte de Newham, concretament al Newham Leisure Centre. El motiu de situar-lo allà es deu a la intenció de pressionar l'ajuntament, òrgan que s'havia compromès a renegociar amb els urbanistes de la LDDC. El títol del cartell s'anomenà *Un tracte just per Newham*.

Fotomural 1: Districte Tower Hamlets, Wapping Lane.



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.



Figura 5-12: Situació actual 2012. Restes del plafó i estructura de suport 30 anys després. Font: Google Maps.

Situat a Wapping Lane (entre Prusom i Chandler Street), aquest fotomural va ser el primer elaborat el 1981. És la tercera imatge de la sèrie *Housing*, amb el subtítol “*Els habitants dels Docklands sempre han hagut de lluitar per treure el millor partit d’unes condicions terribles, i per canviar-les*”. A partir dels debats amb els grups de representació local es va decidir la temàtica de la sèrie d’imatges: mostrar les condicions de vida i d’habitabilitat des de principis de segle XX fins a inicis dels ’70 als Docklands. Leeson descriu les característiques del lloc que van triar: “*La primera localització, a Wapping, era al costat de l’església, davant del centre sanitari local i de la parada d’autobús, tocant al centre comercial i a un espai obert adequat*” (Dunn, Leeson 1994:53).

Era una ubicació vinculada a la visibilitat on l’afluència de gent era abundant. La zona de Wapping va canviar radicalment després de l’aprovació de la LDDC. El 1975 l’ajuntament de Tower Hamlets havia comprat part d’aquesta zona a les autoritats portuàries dels Docklands, fet que va accelerar el seu abandonament. La seva proximitat amb la City facilitava que a les grans entrades d’aigua es terraplenessin per encabir-hi les oficines centrals de News International (The Times, Sunday Times, Sun, Today, News of the World), fent desaparèixer així els antics Tobacco i Eastern dock de 1828, la Shadwell Old basin de 1831 o la Shadwell New basin de 1858. En el seu lloc apareixia una pista poliesportiva (antic Wapping basin), una zona d’habitatge (antic Western dock 1805), fent del front al riu una zona privatitzada i ocupada per edificis institucionals. El Tobacco Dock va ser substituït pel centre comercial Tobacco Dock Shopping Village.

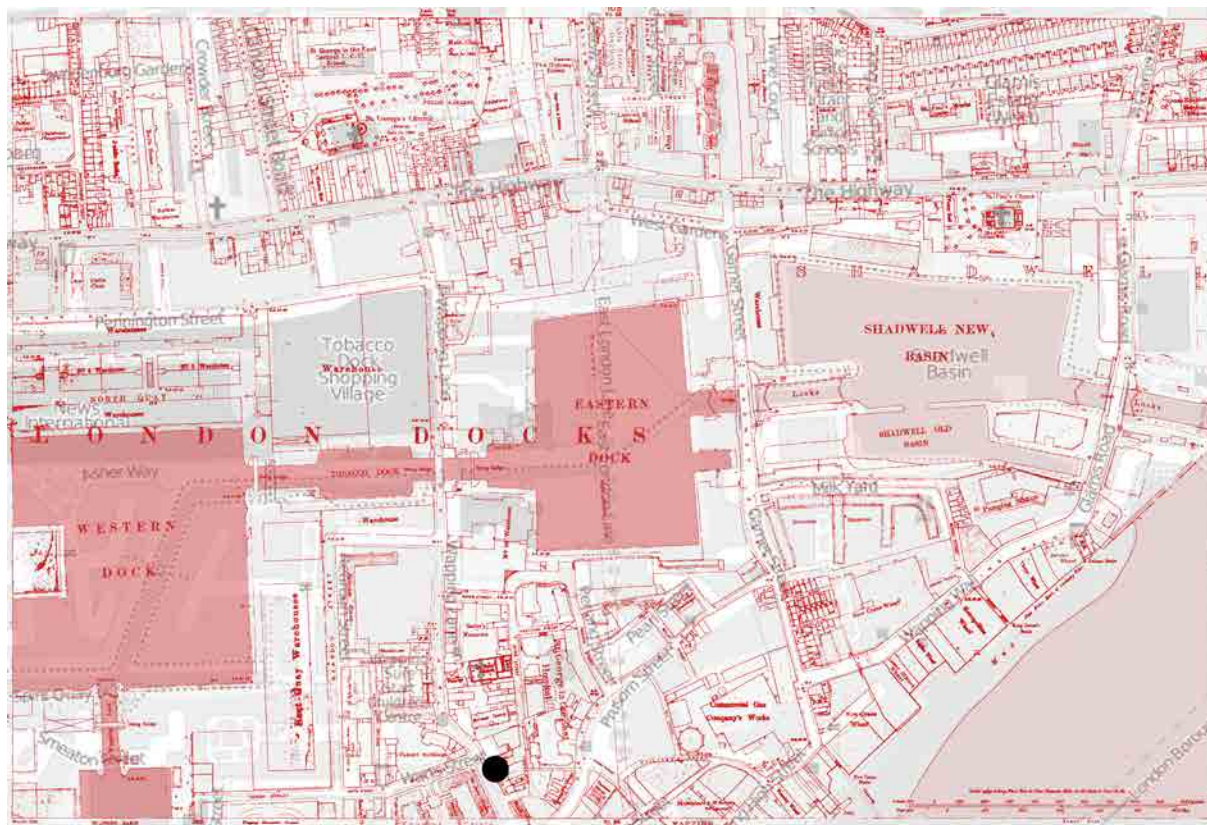


Figura 5-13 Situació del fotomural 1, superposició de teixits: parcel·lari antic (vermell) sobre l’estat actual (2012). Relació de molls (rosa fort) que van desaparèixer per efectes de la LDDC. Elaboració M.Serra

Fotomural 2. Districte Southwark, Southwark Bridge



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.



Figura 5-15: Situació 2012 de l'antiga localització del fotomural 2. Font: Google Maps.

Situat a la zona del Bank Side, just al crear en sentit sud el Southwark Bridge, el cartell portava com a subtítol “Què està passant a les nostres esquenes?” per destacar la gestió i interessos que hi havia darrera dels processos d’enderrocament. El Bank Side havia estat una antiga zona portuària caracteritzada per teixit d’escala petita, habitatge de treballadors dels molls, tallers de reparació de vaixells, bars de mariners, prostíbuls, mercats sota els ponts ferroviaris i una vida pròpia i intensa vinculada al riu. Amb la Tate Modern molt propera (antiga fàbrica hidroelèctrica) i l’entrada a aquesta ribera sud des del pont procedent de la City es considerava un nou espai d’oportunitat.

Tal com s’aprecia a la imatge, el buit que va deixar l’enderrocament dels edificis preexistents va ser ocupat per sòl venut a grans multinacionals que privatitzaven el contacte amb el riu, en aquest cas, tal com s’aprecia a la imatge, amb un edifici postmodern del Financial Times. La imatge dels anys vuitanta mostra en segon pla blocs d’habitatges (alguns amb bastides a la façana) que posteriorment també van ser enderrocats. L’antic teixit conformat per una trama de carrers estrets entre fàbriques i blocs d’habitatge que donaven al riu va desaparèixer.

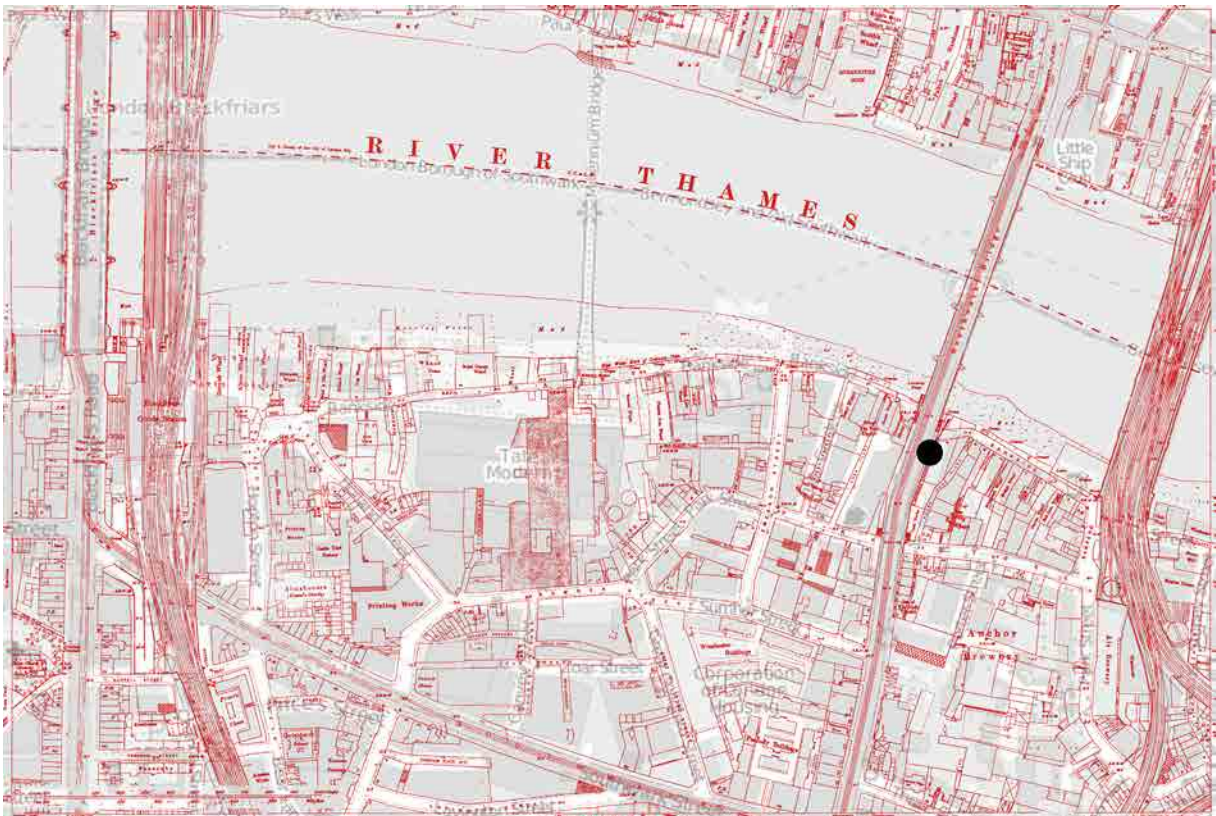


Figura 5-16: Situació del fotomural 2, superposició de teixits: parcel·lari antic (vermell) sobre l'estat actual (2012).
Elaboració M.Serra.

Fotomural 3. Districte Southwark, Southwark Park



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.



Figura 5-18: Entorn actual (2012) de l'antiga ubicació del fotomural 3. Font: Google Maps.

Dins la zona dels Surrey Docks (Rotherhithe), el cartell se situava a l'entrada del Parc de Southwark, a l'alçada de l'avinguda Lower Road amb Jamaica Road, al costat d'una església, cementiri i centre funerari just a l'entrada del parc. El títol de la seqüència era *Canary Wharf is for the birds* i portava com a subtítol "*L'embarcador Canary és per als ocells i per als urbanitzadors, especuladors, corredors de borsa i financers. La seva presa, els ossos de qui?*". El text feia referència a l'espectacularitat i caire prepotent del projecte de Canary Wharf que es construiria en el meandre oposat (Isle of Dogs). El pòster parodiava l'alçada dels gratacels de la zona, la mascota de la LDDC (un corb) i l'àliga americana vinculada al Credit Swisse First Boston que financiarà la urbanització.

En el fotoplànol s'aprecia com els antics molls de Surrey desapareixien. S'havien abandonat als setanta amb el seu tancament, i als vuitanta s'enderrocaren els seus magatzems. Una guia de l'any 1990 ho descriu així: "*There is a clear sense that you are entering a new made land. The closely warehouses of Rotherhithe Street fade away; wide skies and open space come into view. Here were once such vast tracts of interconnected basins, docks, ponds and wharves*" (Williams 1990:64). Actualment del Canada dock només se'n conserva una part, la resta és centre comercial amb aparcament. El Quebec dock (que enllaçava amb el Russia dock –convertit en el *Stave Hill Ecological Park* juntament amb el Lady dock-) també va desaparèixer i al seu lloc s'ubica un centre publicitari i impremta rotativa. L'Albian Dock seria renovat a base d'habitatge.

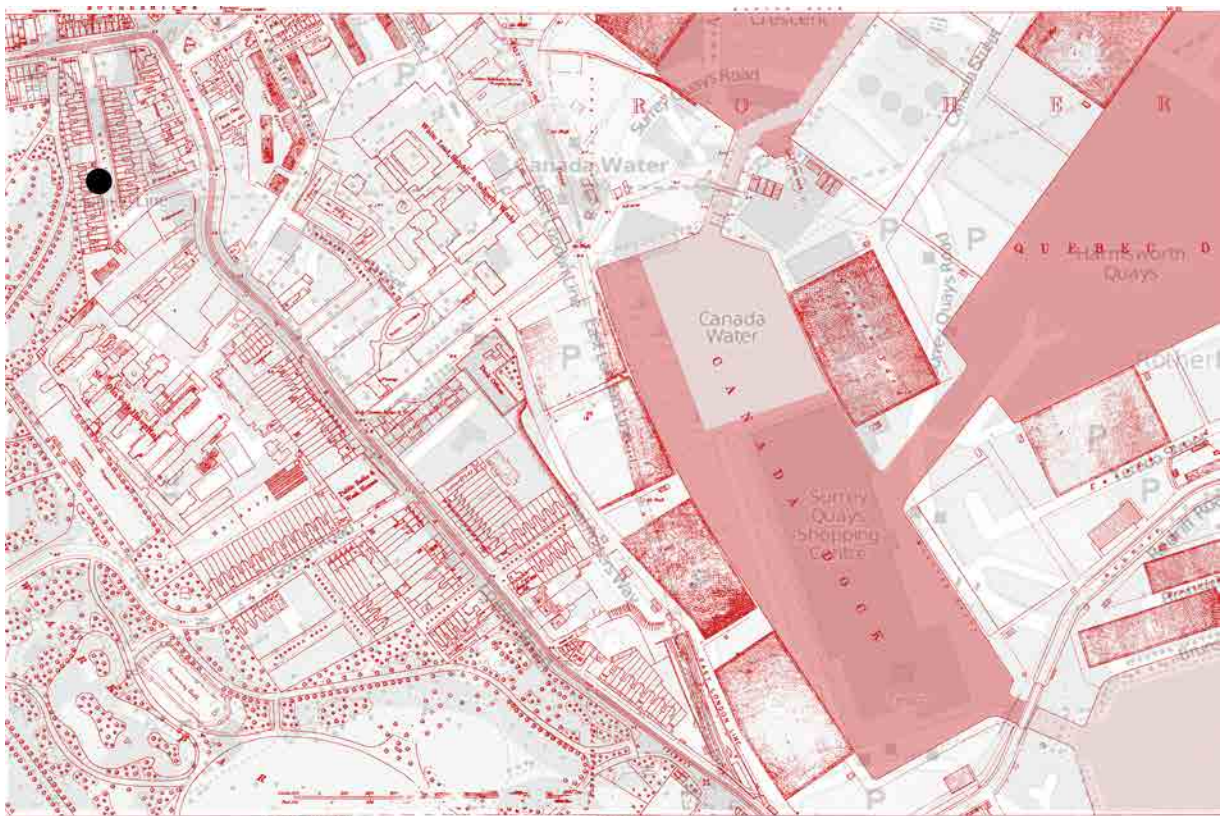


Figura 5-19: Situació del fotomural 3, superposició de teixits: parcel·lari antic (vermell) sobre l'estat actual (2012). Relació de molls (rosa fort) que van desaparèixer per efectes de la LDDC. Elaboració: M.Serra

Fotomural 4. Districte .Lewisham, Evelyn Street



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.



Figura 5-21: Estat actual de l'antiga ubicació del fotomural 4. Imatge 2012. Font: Google Maps.

El fotomural se situava a Evelyn Street just a l'alçada amb Lower Road, zona obrera molt pròxima als antics i nombrosos molls de Surrey. L'obra es titulava *Shattering the developers il·lusions* (enderrocar les il·lusions dels urbanitzadors), i era una imatge que precedia a *Our Future in Docklands*, seqüència que se superposava a la trilogia *Big Money*. Aparentment l'entorn del fotomural no ha canviat substancialment, però la seva ubicació responia a la desaparició massiva dels antics molls de Surrey que es trobaven a la part nord del carrer (tal com s'aprecia en la comparació en el fotomural 4 de Southwark Park). El carrer Evelyn era molt transitat i format per teixit residencial d'habitatge unifamiliar situat en filera (maó vist, tres plantes) i encara contrasta amb els blocs d'habitatge alçats a la banda est (blocs de 8 plantes envoltats d'espai verd).

Actualment davant del cartell s'hi situa una escola. És probable que ja hi existís des dels anys vuitanta i per aquest motiu s'escollís aquesta ubicació. És curiós com l'ús publicitari i visibilitzador que es va donar en aquesta petita cunya de terra sobre el mur en contenció és encara avui vigent a través de la presència de dos cartells publicitaris, però si fa trenta anys aquest espai verd en desús servia per donar a conèixer la campanya contra el consorci LDDC i la transformació que viuria el barri, actualment serveix per publicitat d'anuncis comercials. La planta antiga que es mostra és anterior fins i tot a la construcció dels blocs d'habitatge plurifamiliar que es construïren a la banda est del carrer. El canal que s'aprecia senyalat en rosa va ser convertit en un espai lineal verd.

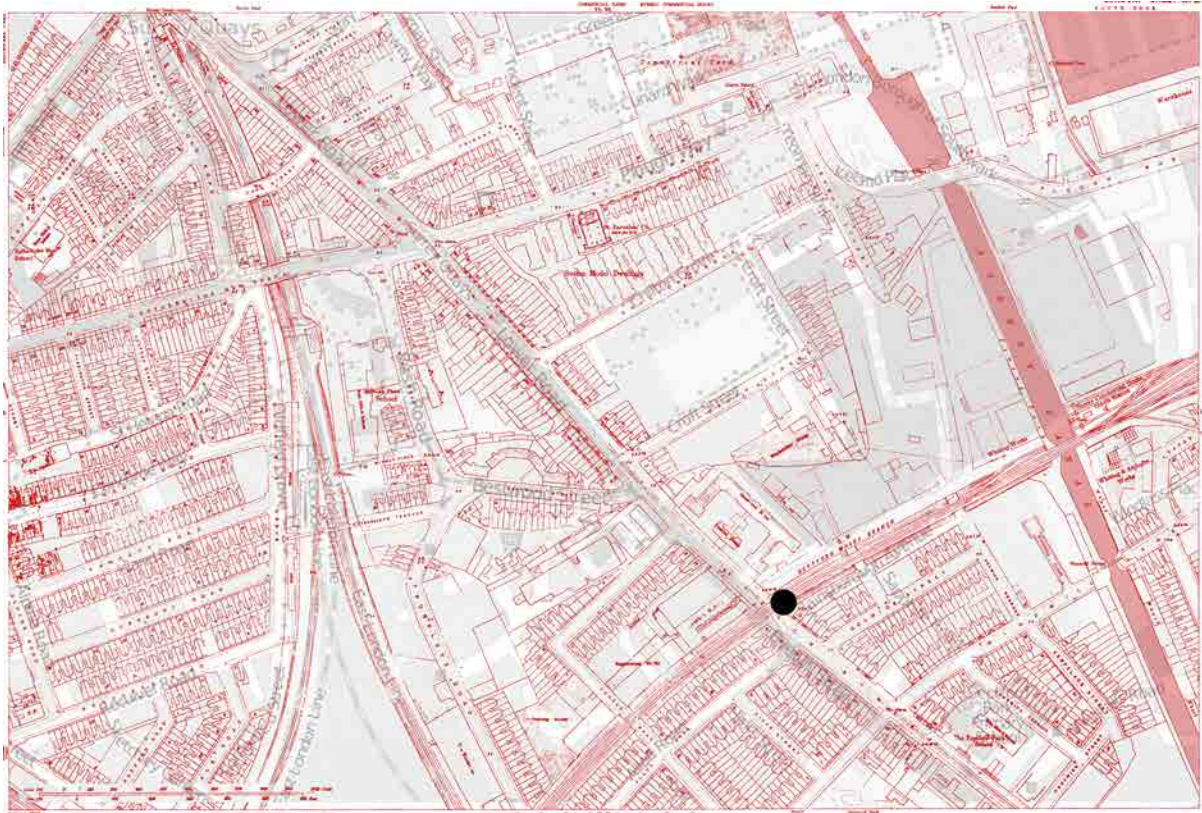


Figura 5-22: Superposició del teixit parcel·lari antic (vermell) amb l'estat actual 2012 (fons gris). Canal desaparegut (rosa fort). Elaboració: M.Serra

Fotomural 5. Districte . Southwark, Waterloo



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.



Figura 5-24: Estat actual (2012) de l'antiga ubicació del fotomural 5. Reconversió estació d'autobusos. Font: Google Maps.

El fotomural se situava al Cornwall Street just fent cantonada amb The Cut. Es tracta d'una gran explanada utilitzada des dels anys vuitanta i avui encara com a terminal i estació d'autobusos. El fotomural portava com a títol *Is this the way to draw the community into Planning?* i en aquesta fotografia es mostra la imatge que precedia l'anterior *Shattering the developers il-lusions* formant part d'una seqüència conjunta. La ubicació, allunyada dels Docklands ja que se situava just al costat de l'estació de Waterloo, es justificava per donar a conèixer el conflicte del nou planejament dels Docklands a altres zones de la ciutat. Era una estratègia per exportar la campanya, disseminar-la en altres bandes i fer-la extensiva, precisament, en un espai públic on la circulació de persones i el pas i espera d'aquells que anaven a prendre l'autobús faria inevitable posar l'atenció a aquelles imatges que mostraven el què estava succeint a la part de l'East End.

En aquest cas la zona en concret on se situa el pòster no va canviar massa. La major part d'habitatge que es mostra a la fotografia inicial segueix existint actualment. Cal destacar però la introducció de nous dispositius (càmeres de vigilància), propis del nou caràcter que ha pres l'espai públic (falta de situacions de copresència que generen inseguretat, control per part de les autoritats, i davant d'aquest control més gestos de resistència, per tant de nou més inseguretat). També s'aprecien elements de seguretat (punxes a les portes de la tanca, costat esquerra) per evitar intrusions o actes vandàlics a l'aparcament d'autobusos.

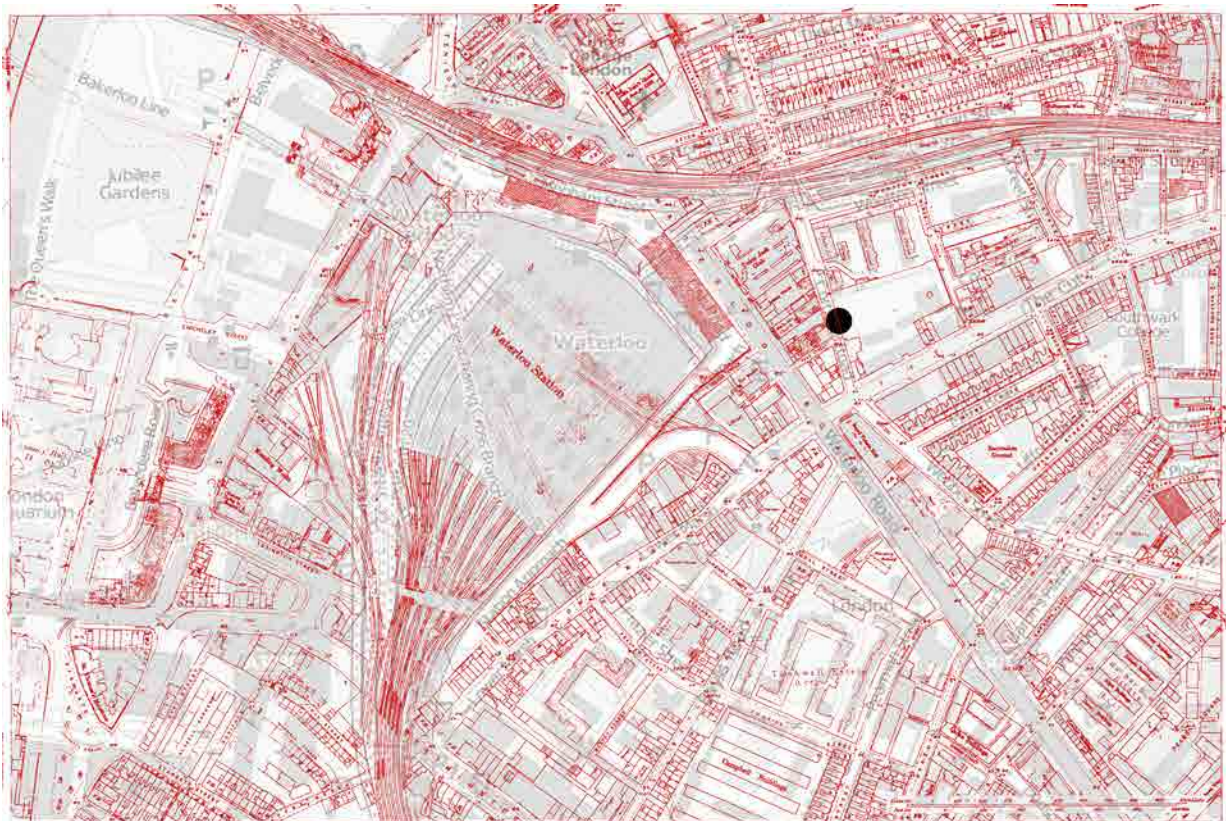


Figura 5-25: Superposició del teixit històric amb l'estat actual 2012. Situació del fotomural 5. Elaboració: M.Serra

Fotomural 6. Districte Tower Hamlets, Isle of Dogs, Manchester Road



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.



Figura 5-27: Estat actual 2012. Restes dels tres puntals que subjectaven el plafó de l'antic fotomural 6. Font. Google Maps.

Situat a Manchester Road amb Roserton Street, el fotomural porta per subtítol “El nostre futur en els Docklands”. L’edifici davant del qual se situava el pòster és l’actual Samuda Community Centre (centre escolar), que inclou una pista poliesportiva a l’aire lliure i zones cobertes d’equipament. El mur de l’edifici sembla haver estat enretirat i construït de nou més enrere, deixant entre la carretera i aquest una petita superfície d’espai verd. L’edifici contigu d’habitatge encara hi és present i es situa darrere els arbres de la banda esquerra de la foto de 2012. Sorprenentment resta tant sols l’estructura dels tres postes de la tanca publicitària. Just al seu costat dret s’inclou un petit rètol on sembla anunciar-se el nou projecte urbanístic de la zona. La majoria d’arbrat encara es manté.

La trama urbana al voltant del pòster no va quedar modificada per la LDDC, però la ubicació va ser escollida per fer visible les lluites de les associacions de Isle of Dogs que, veient com se’ls construïa la ciutat financera de Canary Wharf, defensarien el manteniment de la històrica granja urbana que se situava més al sud del meandre (la Mudchute Farm) que finalment va ser mantinguda convertint una part del seu domini en parc urbà que s’estén fins més al sud de la imatge que aquí es mostra. La majoria de fàbriques vinculades amb el Millwall dock (moll que aquí es mostra) van ser substituïdes.

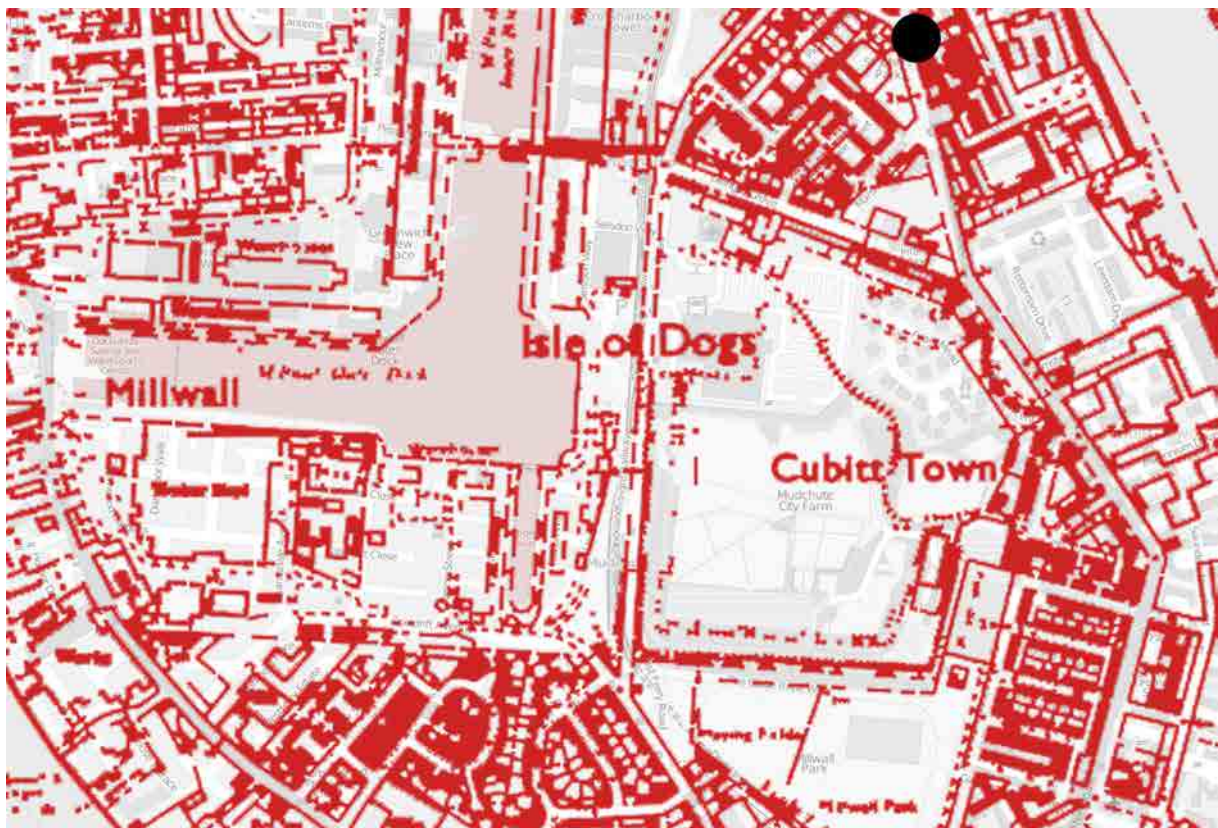


Figura 5-28: Situació del fotomural 6, superposició de teixits: parcel·lari antic de 1984 (vermell) sobre l’estat actual (2012). Conservació en part de Mudchute City Farm i Millwall Park (zona sud). Elaboració: M.Serra.

Fotomural 7. Districte Newham, East Ham



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.



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.

La tercera imatge de la trilogia Big Money Trilogy, procedent de *Big Money is Moving in (1981-1988)* se situava en el High Street North, molt a prop de la Barking Road. El cartell havia estat penjat a la façana de l'antic edifici de High Street, cooperativa que prenia una alçada força considerable respecte les del seu entorn. Amb el projecte de la LDDC va ser enderrocada i actualment és un aparcament que crea un buit extens a l'entrada del carrer. El traçat del High Street North també va quedar afectat pel planejament, parts d'aquest carrer són avui només accessibles al transport públic (autobús), deixant així de tenir un ús continu tal com havia tingut en el passat. El nou planejament pretenia convertir aquest carrer en una carretera de diversos carrils molt més ampla, implicant la demolició de bona part del seu teixit d'habitatge adjacent. En part, el projecte va poder ser modificat per la força d'oposició i resistència de diversos col·lectius implicats.

Tal com es pot apreciar a les imatges aèries i l'explorador en 3d, el High Street North està conformat per teixit residencial antic de planta baixa i planta +1, essent els baixos ocupats per locals comercials que donen dinamisme a la vida pública del carrer. Probablement l'antiga cooperativa hauria format part del circuit comercial local. S'aprecia que la franja de carrer que comunica amb el High Street South ha estat substituïda per un sol carril.

En aquest cas no s'ha pogut trobar cap planta prèvia al projecte dels anys vuitanta.

Altres accions

Els efectes del projecte del *Docklands Community Poster Project* van animar la població a autorganitzar-se i proposar altres accions.

Un exemple és el *People's Armadas to Parliament*: acció col·lectiva de protesta que va portar a 2000 persones a manifestar-se a través del riu en vaixells celebrant i exhibint pancartes que s'oposaven al projecte de la LDDC i portant i entregant una carta al Parlament on es recopilava un llistat de les demandes de la població. Les principals instàncies es basaven en que els poders de governabilitat local fossin recuperats de nou, més habitatge a preu assequible pels locals, millors condicions en transport públic. Eslògans 'Docklands for the People', 'Jobs not Snobs', 'Give us Back our Land'. Passava un cop a l'any durant els tres anys compresos entre 1984 i 1986. Demandes consultades i conformades entre 123 grups locals.

Alternatives cap un urbanisme col·laboratiu

L'èxit que Leeson atribueix al resultat del procés de visibilització a través dels fotomurals es deu a una metodologia artística basada en la col·laboració dels diferents agents implicats. Leeson i Dunn intensifiquen el discurs sobre la necessitat d'una estètica de la col·laboració "the Aesthetics of Collaboration", basada en el pensament crític, les formes de relació organitzatives i la comunicació:

"In situations where there are ideas to be communicated more widely, aesthetic power becomes especially important – it is central to the work's ability to speak beyond the confines of any single group. The

‘beauty’ of such images derives from the imaginative interpretation of meanings embodied in the ideas, in the distillation of the desires of a constituency in a form that expresses those ideas effectively. This, we believe, results from a transformation through critique, collaboration, and communication.” (Dunn, Leeson 1997:26)

L’objectiu d’aquest apartat és, per conseqüència, prendre en préstec els valors de l’estètica de la col·laboració per traspassar-los al camp de les pràctiques espacials i construir un ‘urbanisme de la col·laboració’. L’estètica de la col·laboració, o les pràctiques artístiques col·laboratives, són definides per Claramonte (2008), o bé per Kester (2004) (2006) amb el nom d’estètica dialògica¹¹. Per a estètica dialògica s’entén la percepció d’aquella pràctica que com a procés és capaç de generar resposta, d’enviar un input i rebre’n un altre, fent de l’acció-reacció, del procés del diàleg i la comunicació un fet creatiu compartit insòlit basat en la negociació d’agents diversos. Grant Kester (2004) anuncia la pràctica dialògica com a experiència imperfecta i subtil acumulada de forma col·lectiva i capaç de generar transformació social. Per tant, la pràctica dialògica o col·laborativa inclourà les variables de la duració en el temps (no es tracta d’una acció puntual sinó d’un procés que va calant per permetre donar temps suficient a generar implicació i empoderament), formació de xarxa (implicació de diversos agents que interactuen de forma cooperativa i horitzontal) i intercanvi (formes de relació basades en la comunicació i negociació). Per tal de fer emergir les identitats pròpies, els desitjos propis, les necessitats particulars dels ciutadans més enllà d’estereotips o homogeneïtzacions alienants (necessitats imposades), Loraine Leeson i Peter Dunn atribueixen la implicació i l’empoderament com a elements clau en la seva forma de treball dialògica o col·laborativa:

“An art of engagement is people centered and critical. By critical we mean that identities should not be prey to superficial stereotypes, that mechanisms and processes are established to allow lived, changing, complex, and problematized identities to emerge. For us, engagement is about empowerment. In that sense it is a political statement as much as an artistic one.” (Dunn, Leeson 1997:27)

Contrapropostes: *The People’s Plan for the Royal Docks* (1983)

Situat a la zona de North Woolwich, al districte de Newham, el *People’s Plan* es va constituir el 1983 com una contraproposta dissenyada per la comunitat amb l’objectiu d’obrir una alternativa i crítica consolidada al planejament dominant de la LDDC. Per la implicació que hi va tenir l’artista Loraine Leeson i per la posada en escena de la pràctica col·laborativa traduïda en matèria urbanística, es considera un exemple referent a considerar per l’anàlisi i recuperació de l’urbanisme col·laboratiu i dialògic.

L’elaboració d’aquesta contraproposta parteix de que el projecte de planejament del LDDC ignorava el Greater London Plan – Master Plan d’Abercrombie (1944) que potenciava l’accés directe i l’ús públic de les riberes dels Docklands, planejament que comportava el tancament d’alguns molls i ports del riu però mantenint la combinació residencial i industrial a la zona. Els efectes del nou pla urbanístic sobre la zona d’Albert Dock (zona que redefineix el *People’s Plan*) eren devastadors en quant a la usurpació i esborrament de rastres de la ciutat industrial i el seu teixit associat. El conflicte de base va sorgir perquè des d’un bon inici es van obviar les necessitat dels residents: “*People were informed of decisions after they had been taken rather than being involved in the process of making those decisions*” (Brownill 1990:109). La LCCD havia fins i tot descartat l’opció del nivell de participació més mínim, la consulta,

11. La definició més concreta d’estètica dialògica es presenta al primer capítol de la Part I d’aquesta tesi, dins l’apartat “Pràctiques espacials crítiques com a relacionals, dialògiques o col·laboratives”.



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.

i tot i realitzar algunes reunions personalitzades amb representants locals, la comunitat no se sentia gens representada.

Gràcies al suport del GLC (fins el 1986, any de la seva abolició) es van impulsar projectes polítics que implicaven democràticament la població de cara al planejament col·lectiu. Diferents campanyes d'acció i protesta presentaven alternatives de planejament en quant a l'ús del sòl, i el *People's Plan* va ser un referent. Malgrat tot, la falta d'expertesa en representar, la multiplicitat d'interessos i la habilitat i influència del consorci LDDC tombaven els projectes que es presentaven per part de la població titllant-los d'inviabils i d'absurds. Però tal com s'argumenta a l'article "The people's plan for the Royal Docks: some contradictions in popular Planning" (1988) és d'interès cabdal (en matèria de planejament), donar a conèixer aquelles experiències esperançadores que lluitaven per proposar altres formes de planejament possible, altres metodologies de treball a l'hora de decidir la morfologia amb què la ciutat havia de respondre als interessos ciutadans.

El GLC aviat va incloure aquesta campanya en el seu programa de suport a les iniciatives de planejament urbanístic popular. La GLC, òrgan de govern supramunicipal, tenia l'objectiu de donar als sindicats i organitzacions londinencs l'oportunitat d'identificar els seus propis interessos i d'encoratjar-los a expressar-los. Per garantir una implementació autogestionada i 'des de baix', la GLC va facilitar la constitució del People's Plan Centre, un espai físic de treball on representants, veïns i agents implicats podien posar-se en contacte i generar trobades per a discutir i proposar. Es van formar grups de treball, distribuir butlletins informadors, realitzar reunions i el planejament es va presentar en els terrenys del futur aeroport de Newham al qual també s'oposava el projecte del *People's Plan*. Loraine Leeson va participar-hi de forma molt activa des de la campanya *The Docklands Community Poster Project* oferint mitjans i recolzament per a les accions i desenvolupament del projecte.

Els objectius del contraprojecte es poden resumir en els tres següents: detectar les necessitats de la població local, valorar i potenciar les possibilitats i recursos del lloc, i encoratjar a la població a expressar i proposar les seves idees:

"To get as detailed a picture as possible of the needs and problems facing local people, to weigh up the advantages and resources of the area, both human and physical, and to encourage people to put forward and develop together their ideas for solving these problems and making the best use of the area's assets."
(Mackintosh, Wainwright 1987:331)

La creació de llocs de treball per evitar deslocalitzacions i acomiadaments massius d'una població treballadora que en gran majoria residia al barri també era un dels principals objectius així com aconseguir habitatge de lloguer accessible per a les rendes baixes que eren majoria en el teixit social del lloc. Altres reptes no menys secundaris també passaven per la inclusió de minories ètniques (població immigrada principalment de països africans i asiàtics), així com la inclusió de la dona en els llocs de treball que ella mateixa podia gestionar (llars d'infància, indústria tèxtil, per exemple).

Metodologia i procés de definició del planejament col·laboratiu

Els següents punts defineixen els passos que va seguir el projecte. Es consideren clarament útils per tots aquells projectes de disseny urbà que plantegin treballar de forma col·laborativa i cocreativa:

1. Representació física: establir un camp base, espai motor de trobada, pensament i discussió. El People's Plan Centre es va localitzar a North Woolwich, molt prop de Pier Parade.
2. Sostenibilitat econòmica: aconseguir finançament (14.000lliures aprox.) per part de la institució pública GLC amb l'objectiu d'oferir 5 llocs de treball remunerat per a treballar de forma contínua i durant menys d'un any en el planejament.
3. Construcció de xarxa comunitària: contactar el màxim d'habitants possibles. En un primer intent es va decidir enviar cartes convidant a individus a participar, la resposta va ser molt baixa. Finalment es va optar per contactar de forma directa aprofitant espais públics, els horaris de recollida dels infants a les escoles, les hores de descans de les fàbriques, fins i tot els intervals en sessions de bingo.
4. Difusió i vies d'extensió del projecte: un cop formulada la proposta de manera conjunta, distribució del resultat per totes les cases amb la pregunta següent: "*So what is a People's Plan? The plan will start with our needs, rather than developers' profits... the need for secure jobs, for prompt and sensitive health care, and a good education for our kids.*" (Mackintosh, Wainwright 1987:312)

Concreció de propostes projectuals

A nivell de projecte i programa d'usos, el *People's Plan for the Royal Docks* (1983) es concretava en les següents propostes:

- Relacionar propostes de llocs de treball amb habitatge davant el perill del projecte plantejat pel LCCD per la reestructuració dels Royal Docks que afectava l'equilibri en habitatge i l'economia local.
- Frenar la implantació del nou aeroport, contemplava solucions pels habitatges afectats per la nova construcció d'aquest que provocava una proximitat desmesurada respecte els jardins d'alguns carrers de Woolwich North.
- Reutilitzar part de l'antic patrimoni dels molls com a zona de càrrega recuperant les rutes marítimes amb el mar Bàltic com a estratègia viable per reinserir els Docklands de nou en mercats actius industrials en comptes de generar nous mercats financers com la ciutat de negocis prevista.
- Reactivar molls dels antics canals com a magatzem (*depots, warehouses*) de productes importats com fusta, fruita, i altres recursos com calç o carbó, creant espais per a la reparació i manteniment dels vaixells i eliminant l'opció de l'aeroport (*STOL*) que proposava la LDDC.
- Incorporar un nou sector de treball basat en la tecnologia i la inserció social coordinat especialment pel col·lectiu de dones potenciant espais autogestionats d'aprenentatge.
- Unificar els espais separatius d'habitatge i treball creant equipaments per a la infància i jubilats. Estimació d'una oferta de 1000 llocs de treball.
- Crear habitatge de lloguer social a la zona de Victoria Docks.

Val a dir que els criteris compositius i de distribució d'usos eren flexibles i no podien ser delimitats

de forma rígida. El Docklands Forum, principal grup motor del *People's Plan*, s'havia proposat que els nous usos fossin el màxim de compatibles amb els usos existents per tal d'evitar desallotjaments o deslocalitzacions d'empreses. El projecte quedava obert i brindava la possibilitat de negociació amb les autoritats superiors:

“The boundaries between different land uses are intended to be flexible. For example, there can be no rigid dividing line between the area for individual units and the container depot on the north side of the Albert Dock. Wherever possible we have tried to make sure that the new proposals are compatible with existing uses of the docks, avoiding any major relocation. The detail of our proposals are, of course, open to negotiation with planning authorities and other organisations which share our main objectives.” (Newham Docklands Forum, GLC Popular Planning Unit 1983:38)

El plànol següent indica la ubicació de les propostes d'ús i el programa del planejament col·laboratiu, el qual, principalment eliminava la possibilitat de la implantació de l'aeroport de Newham i proposava ús residencial i industrial (per mantenir els llocs de treball) atenent a les necessitats d'espai públic, d'espai per l'oci, d'infraestructures per la gent gran, pels infants (llars d'infància autogestionades), de centres educatius i comunitats d'aprenentatge. L'habitatge havia estat pensat des de la millora de les condicions de seguretat, d'accessibilitat i de confort (cases amb jardí). Aquestes eren les demandes i requeriments pel pla de la població de North Woolwich i Silvertown, els dos barris principalment més afectats, oblidats i en situació de degradació accelerada per la gentrificació:

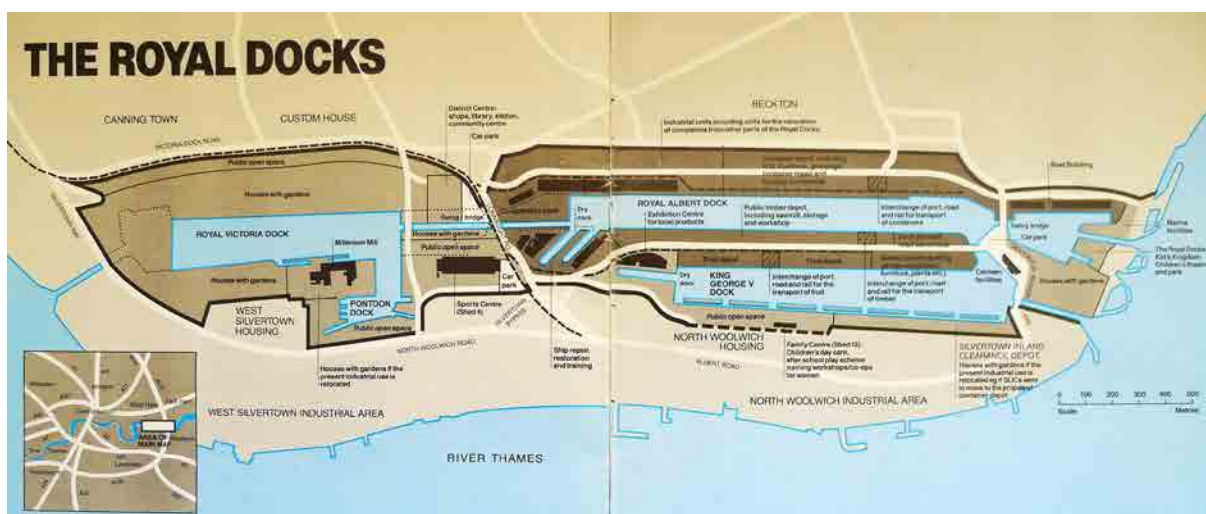


Figura 5-32: Mapa il·lustratiu de la contraproposta de planejament participat i autogestionat pels habitants dels Docklands, en concret per la zona dels Royal Docks. Font: (Newham Docklands Forum, GLC Popular Planning Unit 1983:38)

Tal com s'aprecia en el projecte *People's Plan*, les principals aportacions van centrar-se en recuperar la zona al voltant de l'Albert Dock com a zona industrial (espais per a contenidors i magatzematge de matèria transportada –fusta, fruita-, reubicació d'empreses d'altres parts dels Docklands) combinat amb equipaments industrials com ara un edifici de Marina, menjadors comunitaris pels treballadors i un centre de representació autogestionada (cooperativa). Per altra banda, al voltant del Victoria Dock, es proposava una zona predominantment residencial a base d'habitatge amb jardí i horts comunitaris. Els equipaments associats es concretaven en biblioteca, estació de transport públic, botigues, centre comunitari i llars d'infància autogestionats per les dones del barri. També es contemplava l'espai públic com a espais de trobada i socialització.



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)



Figura 5-34: Conclusions i vies d'acció per la viabilitat del projecte. Presència dels fotomurals de l'artista com a forma d'organització i visibilització. Font: (Newham Docklands Forum, GLC Popular Planning Unit 1983:36-37)

El projecte es va poder difondre a partir d'una publicació a la qual s'ha pogut accedir. En ella podem apreciar les idees que els ciutadans implicats proposaven tant a curt com a llarg termini, inserint imatges sobre referents a tenir en compte (tipologia d'habitatge, equipaments, simulacions). També es mostren les conclusions a la que arribava aquest planejament comunitari, sobre com organitzar-se i les campanyes d'acció. Podem apreciar-hi la contribució de l'artista L. Leeson i el seu equip a través del projecte *Docklands Community Poster Project*.

El Newham Docklands Forum es va encarregar de presentar el projecte públicament amb el suport del Popular Planning Unit de la GLC. Malauradament, la LDDC va rebutjar la iniciativa des del primer moment. Al cap de tres anys, el 1986, la LDDC iniciaria la construcció de l'aeroport, fet que feia impossible la realització del *People's Plan*. L'esquema següent compara els principals usos proposats en relació amb el què preveia el projecte del LDDC:

Situació	People's Plan	LDDC
Centre Road	Fruit depot; Timber depot; Dry docks	STOL (aeroport)
North Side Royal Albert Dock	Cargo-hangling; Existing firms	Business Park
North Side (Royal Victoria Dock)	Public Housing; Dock fill	London Dome; Luxury flats; Offices
Albert Dock	Kid's kingdom; Boat Building; Public housing	Luxury housing; Marina; Regional retail centre

Figura 5-35: Comparativa d'usos pels Royal Docks a partir de l'estudi de (Brownill 1990).

Altres projectes en planejament participatiu i col·laboratiu als Docklands

El *People's Plan* no va ser l'únic projecte de planejament col·laboratiu que es va dur a terme als Docklands durant la dècada dels vuitanta. Podem trobar, entre d'altres, el *Cherry Garden Action Group* que va lluitar pel manteniment d'una zona lúdica d'esports aquàtics a la zona dels Surrey Docks on s'havien destruït els antics molls i que va acabar sent exitosa; el *Docklands Childcare Project* per introduir equipaments dedicats a la llar d'infància essent coordinats per una associació de dones; el projecte *Docklands Light Railway* que analitzava els efectes de la implicació de la nova línia ferroviària amb l'objectiu de minorar els efectes ambientals sonors que provocaria la nova infraestructura; la campanya d'oposició a l'aeroport de Newham; l'oposició a la nova urbanització de Canary Wharf (*Kill the Canary, save the Island*); el *North Southwark District Plan* (NSDP) que el 1983 promovia la combinació d'habitatge de baix cost amb teixit industrial; el *Beckton District Plan* (1981) a Newham, amb habitatge públic al 50% per cinc barris d'unes 4.000 persones amb manteniment del parc industrial, o bé el cas de l'oposició al projecte d'autopista que implicava la demolició de tot un carrer als Highway Docklands.

Formes d'organització per a una pràctica urbanística col·laborativa

Analitzar com s'estructuraven els grups de treball comunitaris als Docklands (tant pel què fa a les associacions activistes com a la pràctica comunitària conduïda per Leeson i Dunn) esdevé summament útil per reflexionar i adquirir nous coneixements de cara a articular un projecte de planejament col·laboratiu. L'encàrrec partia de treballar conjuntament amb els inquilins i grups d'acció dels diferents barris dels Docklands, col·laborant amb els grups activistes (com en el cas del *People's Plan* des del Docklands Forum) per fer emergir la veu dels diferents agents i fer de tots ells una proposta unitària. Si cada àrea (com Wapping, Isle of Dogs o bé Newham) tenia un grup representatiu (Association of Wapping Organizations, Association of Island Communities, Newham Docklands Forum), totes tres organitzacions s'unien formant el Joint Docklands Action Group i el Docklands Forum, és a dir, un nivell superior de representació.

En el cas del *Docklands Community Poster Project*, el procés de negociació es basava en detectar i representar els diferents barris, cada un d'ells amb els seus conflictes i necessitats, unificant-les en un projecte comú que fou treballat per la cooperativa que integraven Leeson i Dunn juntament amb quatre membres més i en col·laboració amb el Joint Docklands Action Group i el Docklands Forum. Així ho explica l'artista fent referència al procés dialògic de posar en relació i negociar entre diferents veus, experiència central per l'èxit de la col·laboració. La següent cita reflexa l'estructura organitzativa de la qual van partir, exemple que pot ser útil per a qualsevol iniciativa ciutadana o planejament participatiu que es basi en la col·laboració entre diferents agents:

“L'efectivitat del projecte del pòster de la comunitat de Docklands com a estratègia cultural activista va ser notable gràcies al procés dialògic, que era central. No només vam assistir a les reunions celebrades pels grups dels Docklands, sinó que representants d'aquests grups d'acció local també van formar un 'grup directiu' de l'organització, que en un inici es reunia un cop al mes. Les reunions començaven amb un informe de cada veïnat, seguit pel plantejament dels enfocaments culturals que es podien fer servir en els diferents temes. No obstant això, el grup directiu no es pronunciava sobre l'aspecte de l'obra. Es debatia el contingut de les obres visuals, però no la seva estètica. Cada membre del grup era considerat un expert en el seu camp i hagués estat igual d'inapropiat per a en Peter o per a mi fomentar punts de vista personals sobre el tema”. (Leeson 2010:79)

De forma resumida i a partir de la informació facilitada per l'artista, el procés col·laboratiu del projecte va ser estructurat a partir dels següents passos, útils per tant per qualsevol projecte d'urbanisme col·laboratiu:

- Localitzar, contactar i establir xarxa amb els diferents agents implicats tot creant una estructura organitzativa a través de comissions de representació com les que s'indiquen en el sociograma.
- Localitzar i detectar les diferents necessitats i conflictes de cada grup que recull les idees comuns que sorgeixen a través dels seus representants.
- Crear una organització superior, a mode de paraigües, que englobi els diferents representants a l'hora de tenir una veu comú identificable i de donar a conèixer el projecte i incloure'l en d'altres marcs (com és el cas de Docklands Forum i Joint Docklands Action Group).
- Repensar la posició del grup motor (o agent implicat, com pot ser el cas d'un urbanista, o d'un artista). L'artista comenta la necessitat de d'establir relacions i contacte amb experiències similars. Oferir la possibilitat de sumar sinergies a altres projectes afins tot contribuint a crear xarxa.
- Prioritzar el contacte directe per afavorir l'empatia i comprensió dels desitjos dels altres.

El sociograma següent, realitzat pel projecte *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*, analitza i posa èmfasi en l'estructura relacional i organitzativa d'aquest projecte com a referent en el fet col·laboratiu:

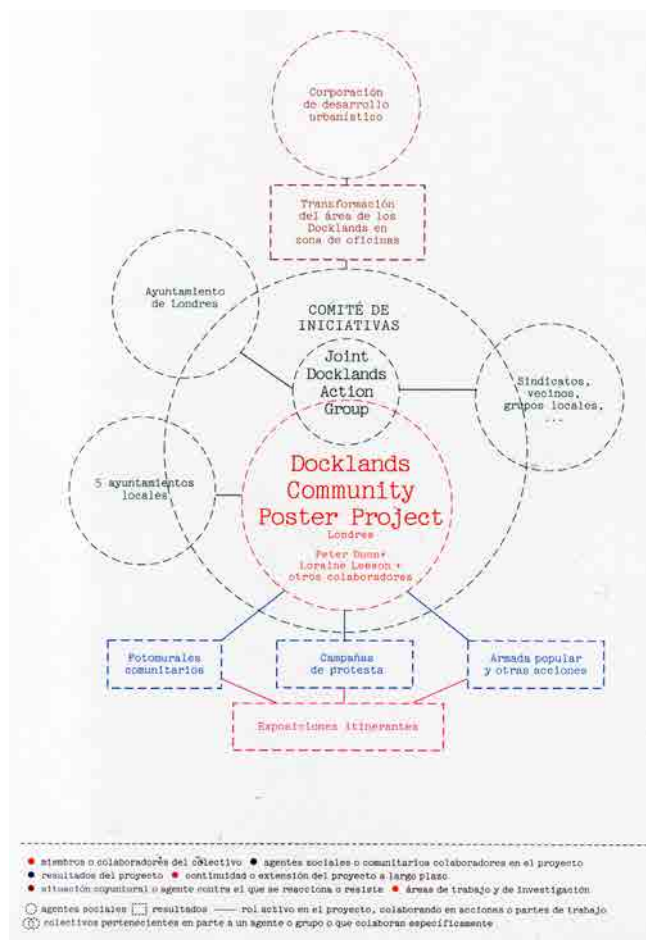


Figura 5-36: Sociograma que mostra les formes de negociació entre els diferents agents el projecte DCPP.
 Font: cortesia de Javier Rodrigo, *Transductores*.

Consideracions per a un urbanisme participatiu, col·laboratiu o dialògic

Les al·lusions i crítiques al caràcter predominantment empresarial i imposat als Docklands no només venien per part de la població i activistes de moviments socials sinó que també urbanistes i arquitectes posicionats amb les polítiques d'esquerra feien referència al projecte d'urbanització de la LDDC com a exemple de males pràctiques. Una de les veus crítiques entre molts d'altres fou Paul Barker, urbanista que havia contribuït el 1969 a la redacció de *Non Plan: an experiment in freedom* juntament amb Cedric Price, Reyner Banham i Peter Hall. A part de veure's sorprès per la implantació del model residencial suburbà en un projecte de regeneració urbana (on hauria estat més òptim apostar per densitats mitges i altes en relació a l'ocupació), Barker reflexionava sobre la llibertat i impunitat amb què s'havia elaborat el planejament de la LDDC a canvi d'avantatges fiscals. Descriu com tal projecte mai va veure's sotmès a eines de control urbanístic ni a audiències o consultes populars ja que gaudia de total impunitat:

“Being set up in Enterprise zones, both Metro Centre Gateshead and the Canary Wharf complex were exempt from Planning controls as well as having many tax advantages. No one had expected the London Docklands to have anything other than low-key housing, workshops and warehousing.” (Barker 1999:103)

El 1992 l'arquitecte Richard Rogers també posava èmfasi en la crisi d'identitat que projectes de reurbanització com el de la LDDC provocaven. Polarització i falta de cohesió social, falta d'infraestructures i serveis públics per als ciutadans es feien manifestos en la dècada dels noranta. Referint-se al potencial que té una ciutat per vincular-se amb el riu i reutilitzar les xarxes ja consolidades, cita el projecte de reurbanització de la LDDC com a exemple que mai s'ha de tornar a produir en la història urbana d'una ciutat. Referint-se a una vista de la zona també de Canary Wharf escriu en un peu de foto “*we must not repeat the mistakes of Docklands, which is as poor an example of British planning as it is of British architecture.*” (Rogers et al. 1992:102). Per tant, davant d'aquests avisos sobre males pràctiques, advertències i errors, quines consideracions cal tenir en compte per apostar per un urbanisme responsable, socialment participat i no exclouent?

Les respostes es poden trobar en àmbits molt diversos, hem vist les formes de fer de les pràctiques artístiques comunitàries i activistes, però atenent al propi àmbit arquitectònic també podem trobar veus que estiguin en consonància amb l'urbanisme implícit en la pràctica artística de Leeson. A partir de l'observació i implicació de les experiències d'autogestió comunitària i d'autoconstrucció en habitatge en barris perifèrics de nova creació a Lima (entre 1955 i 1965), l'arquitecte britànic John Turner anotava diferents qüestions que responien a la necessitat de trobar vies per consolidar un urbanisme participat i autogestionat que, tot i partir d'una experiència peruana molt diversa, guarda vies comuns amb els valors de base de projectes autogestionats com el de *People's Plan* sense haver d'excloure la figura de l'arquitecte durant el procés. La visió crítica de Turner respecte els models de gestió en matèria de planejament emprats a Gran Bretanya (qualificats per ell mateix de paternalistes) posa èmfasi en el paper passiu que s'atribueix al ciutadà sota una pretesa i falsa capacitat d'autogestió i de falta de criteri, dividint així la societat en parts mútuament exclouents i dependents: els professionals productors respecte els ciutadans consumidors. Turner especifica que, només en casos comptats, algunes administracions dins el context britànic han fet ús de la participació ciutadana en relació amb els projectes de planejament. És el cas del “popular Planning”, projectes que s'han mogut en l'àmbit de la consulta ciutadana més que en un procés de presa de decisions equitativa. Tal fenomen respon més a l'interès polític per satisfer les necessitats de determinats sectors votants, o bé per tal de complir els requisits mínims per obtenir ajudes de l'estat, és a dir, en ambdós casos, per interès electoral i econòmic més que per l'escala humana del planejament, la participació consensuada o la responsabilitat dels governants:

“Solo muy recientemente, en respuesta a los análisis más perceptivos de la psicología social de la alienación y a las presiones directas de numerosos grupos locales de airados votantes, se ha incorporado la participación ciudadana al proceso de planeamiento y construcción, bien sea articulándola en leyes por las que éstos se rigen (como se ha hecho en Gran Bretaña), o considerándola como requisito para la ayuda Federal a la construcción (como en los Estados Unidos).” (Turner 1977 [1976]:36)

Davant d'aquesta situació i entenent la participació en planejament com a experiències excepcionals, cada vegada són més els ciutadans que desenvolupen la seva capacitat d'agència subvertint les estructures de poder i fent emergir la seva qualificació com a experts en les seves habilitats pròpies:

“Actitudes evidentes en la aceptación, habitualmente incuestionada, de que el ciudadano ‘ordinario’ o ‘lego’ depende por completo del ‘extraordinario’ o ‘profesional’: el que cultiva lo misterioso de su actividad al objeto de incrementar, simultáneamente, la dependencia de los demás y los propios honorarios. Afortunadamente, cada vez son más los ciudadanos que, estimulados por la radicalización y la incipiente desprofesionalización de los ‘reductos sagrados’ institucionales, están aprendiendo a resolver sus necesidades por si mismos.” (Turner 1977 [1976]:40)

Turner alerta també de la gran pèrdua que suposa l'abandonament de la posada en pràctica dels coneixements de l'arquitecte socialment compromès davant la impossibilitat i enormes dificultats d'actuar professionalment a nivell popular, és a dir, participant de projectes que facin del disseny urbanístic una eina inclusiva a nivell polític i de decisió, responsable i participativa:

“El activista con remordimientos abandonará el campo en el que su capacidad de acción e influencia para ‘cambiar el sistema’ son mayores, suponiendo equivocadamente que ‘el sistema’ y los procesos de la construcción constituyen realidades separadas; lo que a su vez implicaría que el suministro de alojamiento es función y variable dependiente de una superestructura política.” (Turner 1977 [1976]:44)

Però tal com l'artista activista de pràctica comunitària, on trobar la posició del professional compromès, la de l'urbanista activista, sense haver d'estar sotmès a les estructures que imposen realitats separades entre professionals i usuaris? Sens dubte, en la col·laboració. Turner doncs, qüestiona el sistema actual i proposa redefinir les regles de negociació de la planificació i reconèixer la capacitat que té el sistema del planejament per fer-se de baix a dalt. Per a consolidar la via alternativa de l'autogestió dissenya el següent esquema comparatiu on distingeix entre tres tipus d'actors o agents principals dins un projecte de planejament: el sector públic, el sector privat i el sector popular. En un sistema tradicional o heterònom (figura dreta) el sector públic és el que acostuma a detectar una sèrie de necessitats i avaluar-les en funció de les normatives que estan al seu abast. El sector privat és el que acostuma a invertir obtenint benefici i el sector popular és destinat a consumir l'habitatge com a producte de mercat. Però el procés de planejament pot estructurar-se de forma molt diversa sempre i quan existeixi una separació de poders, és a dir, que el control no estigui centralitzat:

“Pero cuando las decisiones normativas y operacionales se separan (y se cumplen los principios democráticos de la separación de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial) surge una estructura enteramente distinta: una red no jerárquica de autores de decisiones autónomos o semiautónomos, libres para combinarse según su voluntad en tanto en cuanto se mantengan dentro de los límites establecidos por los reglamentos.” (Turner 1977 [1976]:47)

Per tant, en un sistema autònom i descentralitzat com en el cas del planejament de *People's Plan* si hagués estat aprovat, el sector popular pot gaudir de les diferents fases de projecte (tant en planificació, en el procés de construcció, com en les formes d'administració) d'una forma no jerarquizada i democràtica. La posició i articulació entre el professional 'institucionalitzat' (com podrien ser els gestors de la LDDC) respecte els urbanistes que van formar part del procés col·laboratiu del *People's Plan* pot distingir-se perfectament entre el procés de planejament centralista del primer i el sistema de planejament autònom del segon.

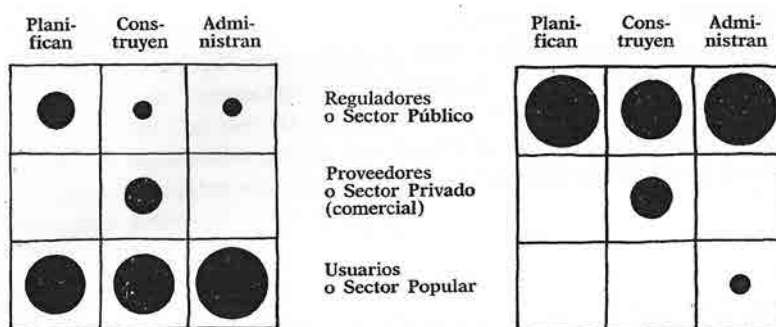


Figura 5-37: Sistema de planejament autònom o autogovernat localment (esquerra) versus sistema de planejament heterònom o administrat centralment (dreta). Comparació de John Turner. Font: (Turner 1977[1976]:47)

Per tant, la capacitat de l'urbanisme per convertir-se en una pràctica col·laborativa (cocreativa, de creació cooperativa), es contempla com a viable a partir de les experiències passades que existeixen d'autogestió i a partir dels models de treball que, procedents de la pràctica artística, assumeixen el mateix paper en qüestió de mediació i facilitació. Cal destacar un consell de l'artista que és aplicable no només al món de l'art sinó a qualsevol professional que treballi en el camp de la creativitat i la responsabilitat social:

“Com a advertència d'un professional d'un país als polítics d'un altre: facin les coses d'una altra manera. Els beneficis socials no necessiten control social. [...] No forcin col·laboracions, posin les bases perquè s'esdevinguin. [...] Trobin nous models d'interacció entre l'art, l'educació i el territori de les quals puguem aprendre, però, sobretot, ajudin a crear les condicions perquè això es pugui realitzar.” (Leeson 2010:81)

Dispositius per a un canvi de mirada i vies de continuïtat

Tot i el projecte Docklands Community Poster Project haver lluitat contra corrent, en una lluita on les possibilitats de vèncer eren molt minses ja des de bon principi, el llegat que va deixar el projecte es pot traduir en èxits aconseguits com evitar que es construís una carretera de quatre carrils que havia de creuar el barri de Wapping o bé la construcció d'habitatge de lloguer a la zona sud del riu i la preservació de la granja urbana a Isle of Dogs:

“The Docklands' re-development continued through three terms of aggressive Thatcherism, and much of the land was eventually sold off. Despite this, some positive outcomes were achieved through the campaigning. Riverside sites in this area now contain affordable and rented housing. A road that would have decimated Wapping has been re-routed, and an urban farm on the Isle of Dogs continues to provide open green space and amenities for local residents. Importantly outputs from community organization of that period are still regarded as models of good practice to inform present and future thinking”. (Leeson 2005:24)

Cap a 1989, el grup motor i el que quedava de tota l'estructura organitzativa que s'havia anat disgregant en els últims tres anys, reconeix que l'efectivitat del projecte arribava a la seva fi:

“It was like going back to 1981: confusion reigned. Worse, people had glimpsed the possible but were left with no hope of realizing it. There was despondency, burn-out; funding dried up, some groups disappeared, others began to tear themselves apart, internalizing their sense of frustration and failure. And we were no immune to this.” (Dunn, Leeson 1993:140)

Per a Loraine Leeson, Peter Dunn i el membre que quedava en actiu de la cooperativa sindical que havien format, l'opció de dissoldre's no era prou convincent. Malgrat la desaparició d'ajudes públiques, optaren en intentar treure profit de la feina feta difonent-la en contextos britànics que patien fenòmens de renovació urbana i gentrificació similars. Quines foren les vies de treball i dispositius d'expressió (o eines) per donar continuïtat a la seva pràctica comunitària un cop el projecte de la LDDC ja estava implementat?

La reutilització dels murals, la difusió del treball fet durant la dècada dels vuitanta a través d'exposicions itinerants, i la redefinició del grup motor (Art for Change) van portar-los a treballar durant els anys

noranta per Amnistia Internacional, organitzacions pels drets humans i en l'àmbit de la docència. Començar a treballar fora dels Docklands va implicar la redefinició del nom del grup que anava més enllà de l'objecte pòster. Art for Change responia al poder de transformació que tenia la seva pràctica, característica que no canviaria en qualsevol dels projectes posteriors:

“My work today responds to the different circumstances in which we find ourselves. It has always been interdisciplinary however. One thing I have learned is that in order to make things happen it is best to engage with people’s expertise in other fields. That does not necessarily mean professional knowledge. For example I might work with children for the power of their imaginations, as in *VOLCO*, or with young people who have particular knowledge of what it is like to live in a particular location, as in *West Meets East* or *The Young Person’s Guide to East London*.” (Leeson 2010, entrevista annex II)

Fotomurals participatius, imatges en seqüència i reutilització

Com hem pogut apreciar el fotomural és el dispositiu o eina principal a través del qual treballà l'artista. A base de fotomuntatges en blanc i negre, muntats sobre plafons i pintats a mà amb pintura acrílica, les diferents imatges s'anaven superposant a mesura que en les comissions de consulta es decidien els temes a visualitzar a través de la campanya. Per aquest motiu incloïen en l'estructura del fotomural l'eslògan *The Changing Picture of Docklands*:

“They were designed to change gradually through replacement of individual sections, and develop a narrative like a slow motion animation film. In practical terms this meant the images could be transferred from one site to another, enabling the story of Docklands to unfold through time and space.” (Leeson 2005:22)



Figura 5-38: 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.

Un cop la campanya va donar-se per finalitzada sobre l'any 1989 calia repensar com reutilitzar les estructures de pòsters i plafons que havien quedat ubicades a l'espai públic. S'optà per reutilitzar-los per campanyes publicitàries sobre casos similars que potenciessin la justícia social, la inclusió, els drets de les dones i la no discriminació. També per donar a conèixer experiències de gentrificació similars.

Exposicions itinerants

Les exposicions itinerants com la Docklands Roadshow van suposar una nova alternativa a l'hora de promoure tot el treball realitzat durant els anys vuitanta. Donar a conèixer i fer pedagogia a través d'exposicions permetia oferir recursos i metodologies d'organització a altres ciutats que es trobaven en situacions iguals. Si en un bon principi el projecte es situà en l'àmbit artístic i social, amb el temps es va anar donant a conèixer dins l'àmbit dels estudis urbans i la geografia cultural, cada vegada més interessada pels efectes del planejament urbanístic en qüestions d'identitat i de memòria.

Guies i tallers per a una nova percepció de la ciutat

Tot i que essent un treball recent però en la mateixa línia, un dels projectes elaborats en els darrers tres anys per Loraine Leeson es caracteritza per treballar la percepció de l'espai públic a través de la mirada dels joves, principals usuaris de l'espai públic que en edat adolescent cerquen espais de trobada que no se'ls permet en la majoria de locals privats. L'artista ha centrat l'esforç, a través de la *Young Person's Guide to East London*, en materialitzar i divulgar la forma d'entendre l'espai de la ciutat a través dels joves. El mateix exercici podria ser molt útil de cara a un urbanista per explorar quines són les necessitats que diversos col·lectius requereixen de l'espai. L'artista explica que amb motiu de les Olimpíades 2012 la guia és divulgada públicament per presentar una contra ciutat, la ciutat no turística i la ciutat no esperada des dels ulls dels joves.

“I am representing space through their own eyes. At the moment it will be the only guide of London for young people, there is no other at the moment. As we'll have the Olympics happening in 2012, it's important to consider that the representation of the space will be constructed through the eyes and cultural works of several hundred young people. [...] Normally young people are excluded from representation in the public domain. I'm enabling a process that allows them to think about how they see the space they live in and then the rest of the world can see what they think.” (Leeson, entrevista annex II)

Però com són els espais amb els que s'ha trobat a través del projecte? L'artista respon que la majoria d'espais més pròxims li havien passat desapercebuts:

“Through this process I've discovered places in the area where I've lived most of my life, that I had never dreamt existed, whether it's a shop, a club, a café or a park, you know, the most amazing places. To me they are spaces that exist but are not seen, and not represented. So that's what I can do, I can create the framework that allows these points of view to be represented.” (Leeson, entrevista annex II)

Els tallers han estat realitzats per grups de joves entre 11 i 19 anys procedents de diversos centres educatius (instituts, escoles conductuals de menors) dels Docklands. Utilitzant càmeres fotogràfiques els espais capturats s'han classificat en llocs de trobada, espais amb vistes panoràmiques, espais per la diversió, espais per menjar, espais històrics, espais per fer esport, espais musicals i diferents usos que conformen la diversitat de l'espai públic.

Vers un urbanisme comunitari

Atenent als resultats aconseguits i les formes d'organització tant del *Docklands Community Poster Project* com del *Peoples' Plan*, aquest capítol conclou reflexionant sobre el paper que pot adoptar l'arquitecte/urbanista davant d'un procés de planejament participatiu.

Si per Loraine Leeson la seva obra consisteix en un projecte que posa en dubte el concepte d'autoria i que esdevé pràctica comunitària caracteritzada per la mediació, col·laboració i negociació entre parts diverses, per l'arquitecte és una oportunitat per reconduir la seva professió cap a l'elaboració de projectes d'autoria compartida entesos com a processos creatius basats –igual que fa l'artista- en la col·laboració i negociació amb els agents participants. Aquest seria el paper ideal d'un arquitecte implicat en projectes d'urbanisme participatiu o col·laboratiu, el resultat del qual tindria com a fruit un planejament entès com a producció col·lectiva com fou el cas del *People's Plan*. Per tant, la finalitat de la pràctica artística de Leeson podria coincidir amb la de l'urbanista socialment compromès: “*Els processos de negociació, la col·laboració a través de la diferència, la producció d'obra artística per mitjà de l'aportació col·lectiva així com la força de fer campanya amb un propòsit han apuntalat la meua pràctica fins avui*”. (Leeson 2010:79)

Tant l'experiència de Leeson com la de l'urbanista que la podria substituir permet detectar la complexitat que suposa afrontar i gestar un procés (planejament, projecte) col·laboratiu des de l'inici que suposa redissenyar de forma reversible, en anades i vingudes sense una direcció única, una percepció del context sobretot sistèmica i formes d'organització cooperatives. Les dificultats en aconseguir el temps suficient per dur a terme aquest tipus de processos i la expertesa i manca de formació afegida a l'arquitecte en aquest sentit dificulten la seva posada en escena. Per aquest motiu, les poques iniciatives que provenen d'aquesta metodologia de treball procedeixen sovint de col·lectius ja prèviament organitzats (que poden incloure arquitectes, artistes, sociòlegs, etc.) situant aquests projectes com a excepció dins l'àmbit arquitectònic. L'arquitecte com a individu (tot i que donant per sabuda la impossibilitat d'autosuficiència en el camp professional) podria comparar la seva funció i obtenció de resultats a partir d'aquesta cita de Leeson recontextualitzant-la en el seu àmbit:

“One aspect of my role as an artist is to provide facilitation for the whole creative process. [...] Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of art is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an artistic process.” (Leeson, entrevista annex II)

Per tant, el paper de l'arquitecte/urbanista dins d'un procés col·laboratiu passaria també per proveir d'eines metodològiques i facilitar coneixement tècnic durant el transcurs del procés creatiu (tal com hem analitzat breument en l'experiència de Turner en els processos d'autoconstrucció). La cita, en veu d'un urbanista compromès amb l'idea d'un planejament com a procés obert i creatiu resultaria així:

“One aspect of my role as an architect is to provide facilitation for the whole creative process. [...] Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of architecture is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an architectonic process.” (arquitecte fictici)

En resum, si des de la pedagogia i les polítiques culturals la pràctica artística comunitària pot ser definida des de l'estètica de la col·laboració (Claramonte, Rodrigo) i l'estètica dialògica (Kester), podríem atribuir aquests descriptors a l'àmbit urbanístic i parlar d'un urbanisme de la col·laboració o d'un urbanisme dialògic, entenent que tals metodologies serien capaces d'assegurar models alternatius de disseny urbà que anessin més enllà del tradicional urbanisme participatiu (o consultat). Un urbanisme de la col·laboració o dialògic seria aquell que és capaç d'integrar les diferents experteses (en agents varis) dins un procés cocreatiu. No es tracta doncs de que l'urbanista prengui un rol més tolerant i menys egocentrista sinó de que delegui competències, de que formi part d'una estructura fragmentada per la presa de decisions, una estructura més horitzontal basada en el diàleg i l'experiència de la comunicació.

Leeson posa èmfasi en respondre a la complexitat de la realitat posant més atenció al context, adaptant-se, integrant i acostant-se a les diferències i diversitat de les veus locals. L'escolta atenta del lloc serà doncs el posicionament clau de partida per un urbanisme dialògic: *"In order to embrace that complexity creatively, we –not only artists but our culture as a whole- need to become more responsive to the specificity of context, to the difference embedded in 'local narratives'"* (Dunn, Leeson 1993:145). A més a més, Leeson també defineix la seva pràctica dialògica com a procés orgànic, és a dir, procés que té la capacitat d'adaptar-se al context com si es tractés d'un ésser viu formant part d'un ecosistema, obtenint així una estructura o projecte socialment sostenible i capaç d'autogestionar-se. Conseqüentment, el condicionant del finançament (input que marca de forma inevitable qualsevol projecte arquitectònic) quedaria en segon terme tot construint un projecte *"basat en el diàleg, la circumstància i la interacció, tant personal com institucional. Cadascun ha tingut en compte el finançament però cap ha estat dirigit pel finançament"*. Leeson concreta que la vessant orgànica d'un projecte col·laboratiu ha de contemplar sinergies preexistents per tal d'adaptar-se al màxim i ser eficient, deixant de nou en segon terme la finalitat de la nova creació i entrant en una forma de reciclatge d'experteses que integri la flexibilitat i el valor pedagògic:

"Per experiència, el 'disseny' d'un projecte artístic amb valor educatiu i social necessita prou flexibilitat per permetre la seva expansió orgànica en les relacions comunitàries i per desvetllar la necessitat. Si el projecte pot aprofitar energies que ja flueixen, és més probable que generi resultats en el desenvolupament i a llarg termini. Tanmateix, això contradiu moltes iniciatives ben intencionades de l'àmbit artístic que sorgeixen d'un desig curatorial per crear alguna cosa 'nova'" (Leeson 2010:81)

Loraine Leeson cita l'article "Community Engagement" de Catherine Wilson¹². Fer l'esforç de llegir la cita en clau d'àmbit arquitectònic permetrà a l'arquitecte repensar el seu rol pretesament autosuficient i més aviat jeràrquic amb l'objectiu de reptar-se a un urbanisme cooperatiu i horitzontal, l'urbanisme col·laboratiu:

"Les possibilitats dels artistes [**arquitectes**] que engendren canvis profunds en dicotomies socials i culturals construïdes i que influeixen a la vegada en accions i idees més àmplies són tan infinites com el propi procés creatiu. Això no obstant, assumeixen la responsabilitat del procés, però [entenguin] que els resultats socials se sustenten en nòduls d'interacció en un marc públic més ampli que l'artista [**arquitecte**] no controla." (Leeson 2010:82) [n.m.]

12. Cita a propòsit de la seva intervenció al seminari Accions Reversibles: art, educació i territori (Leeson 2010:82)

Towards community urban planning

Given the results achieved and the organisational structures of both the *Docklands Community Poster Project* and the *Peoples' Plan*, this chapter concludes with the role that the architect/urban planner can adopt in a participatory planning process.

If for Loraine Leeson her work consists of a project that questions the concept of authorship and community practice and becomes characterised by mediation, collaboration and negotiation between various parties, for the architect it is an opportunity to redirect his or her profession towards developing projects of shared authorship understood as creative process that are based, as the artist does, on collaboration and negotiation with the actors involved. This would be the ideal role of an architect involved in participatory or collaborative urban planning projects, the result of which would be planning understood as a collective production, as was the case of the *People's Plan*. Therefore, the purpose of Leeson's artistic practice could coincide with that of the socially committed urban planner: "The processes of negotiation, collaboration through difference, the production of artwork through collective contribution, as well as the effort of campaigning for a purpose, have underpinned my practice to date." (Leeson 2010:79)

The experience of both Leeson and the urban planner who could replace her allows the detection of the complexity that is involved in dealing with and managing a collaborative process (plan, project) from the start which means redesigning in a reversible manner, coming and going without a single direction, a perception of the context, above all systemic, and forms of cooperative organisation. The difficulties in finding sufficient time to carry out such processes, and the absence of additional training for the architect make it difficult to bring these projects about. For this reason, the few initiatives that come from this methodology often come from previously organised groups (which may include architects, artists, sociologists, etc.), with these projects being an exception within the architectural field. The architect as an individual (although taking for granted that self-sufficiency in the professional field is impossible) could compare his or her function and the results obtained based on this quote by Leeson, recontextualizing it in her area:

"One aspect of my role as an artist is to provide facilitation for the whole creative process. [...] Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of art is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an artistic process." (Leeson, interview appendix)

Therefore, the role of the architect/urban planner in a collaborative process would also provide methodological tools and make technical expertise available throughout the course of the creative process (as we have briefly analysed in Turner's experience in self-construction processes). The quote, in the voice of an urban planner committed to the idea of planning as an open and creative process would read as follows:

"One aspect of my role as an architect is to provide facilitation for the whole creative process. [...] Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of architecture is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an architectonic process." (fictitious architect)

In short, if from the point of view of pedagogy and cultural policies, community artistic practice can be defined from the point of view of aesthetics of collaboration (Claramonte, Rodrigo) and dialogical aesthetics (Kester), we could attribute these descriptors to the urban planning sphere and talk about collaborative urban planning or dialogical urban planning. The understanding is that such methods would be able to secure alternative models of urban design that go beyond traditional participatory urban planning (or consultation). Collaborative or dialogical urban planning would be that which is able to integrate different types of expertise (in several institutions) within a co-creative process. The issue is not, therefore, that the urban planner takes on a more tolerant and less egocentric role, but rather that he or she delegates competences, forms part of a structure fragmented by decision-making, a more horizontal structure based on dialogue and experience of communication.

Leeson puts emphasis on responding to the complexity of reality, placing more attention on the context, adapting, integrating and moving it closer towards the differences and diversity of local voices. She listens attentively to the place as this will be the key positioning on which dialogical urban planning is based: “In order to embrace that complexity creatively, we –not only artists but our culture as a whole– need to become more responsive to the specificity of context, to the difference embedded in ‘local narratives’”. Moreover, Leeson also defines her dialogical practice as an organic process, i.e. a process that has the ability to adapt to the context as if it were a living being forming part of an ecosystem, thereby obtaining a socially sustainable structure or project capable of managing itself. Consequently, the factor of funding (an input that inevitably marks any architectural project) would be left in second place while building a project that is “based on dialogue, circumstance and interaction, both personal and institutional. Each has taken funding into consideration but none has been led by the funding”. Leeson specifies that the organic aspect of a collaborative project should include existing synergies in order to adapt as far as possible and be efficient, again leaving in second place the purpose of the new creation, entering a new way of recycling different types of expertise that include flexibility and pedagogical value:

“From experience, the ‘design’ of an artistic project with educational and social value needs enough flexibility to allow its organic growth in community relationships and to reveal a need. If the project can take advantage of energies that are already flowing it is more likely to generate results in development and in the long term. However, this contradicts many well-intentioned efforts of the artistic sphere which arise from a curatorial desire to create something ‘new’.” (Leeson 2010:81)

Lorraine Leeson cites the article “Community Engagement” by Catherine Wilson¹. Making the effort to read the quote from the point of view of the architectural sphere will allow the architect to rethink his or her role, which is supposedly self-sufficient and is in fact rather hierarchical, with the aim of challenging horizontal and cooperative urban planning, collaborative urban planning:

“The possibilities for artists [**architects**] who engender profound changes in constructed social and cultural dichotomies and who in turn influence broader actions and ideas are as infinite as the creative process itself. Nevertheless, they assume responsibility for the process, but [they understand] that the social results are sustained by nodes of interaction within a wider public framework that the artist [**architect**] does not control.” (Leeson 2010:82) [n.m.]

1. Quote from her speech at the seminar *Reversible actions: art, education and territory* (Leeson 2010:82)

6

Sitesize
autoaprenentatge cap a un urbanisme socioecològic

Aquest capítol presenta l'obra del col·lectiu artístic barceloní Sitesize a partir d'un objectiu doble: per una banda recuperar les eines i metodologies que la pràctica artística pot aportar a l'urbanisme, i per altra explorar les formes d'urbanisme i models urbans més pròxims a la idea de ciutat d'aquests artistes. Prenent la transformació urbana com a eix conductor del seu treball, el capítol parteix de l'experiència vital que els artistes han tingut amb els processos de renovació urbana ja sigui en context de ciutat centrada, ja sigui en àmbit periurbà, fet que permet comprendre la ciutat integrada en l'escala del territori circumdant. A partir d'aquí la seva trajectòria pren força en cercar formes de repensar el context i desenvolupar un relat crític i propi més enllà dels discursos dominants que creen una imatge de ciutat estàndard i globalitzada. Per potenciar la implicació directa del ciutadà en la definició de l'entorn, recorreran a l'experiència històrica del moviment llibertari, un episodi crític de la història que els proporcionarà eines i referents per recuperar formes d'aprenentatge i autogestió ciutadana.

S'ha considerat oportú centrar el capítol en un estudi de cas tractat a partir de la història llibertària que Sitesize explora: el Jardí de l'Amistat. Aquest projecte servirà per desplegar experiències i referents anarquistes que van influenciar models de vida però també models urbans alternatius. Es posa èmfasi en l'apropiació de l'espai no urbanitzat, en les comunitats intensionals i en l'experiència residencial de Llum de la Selva, personatge que Sitesize presenta a partir del Jardí de l'Amistat, deixant entreveure la correspondència conceptual amb els geògrafs anarquistes del s.XIX com Kropotkin i Reclus. Aquesta dimensió social afegida a la corrent de 'retorn a la terra' esdevindrà l'arrel per definir un urbanisme que respon als valors socials però a la vegada ambientals, posant èmfasi en la vessant pedagògica i transformadora: l'urbanisme socioecològic. El capítol també presenta els models de ciutat associats a aquest urbanisme creatiu, cultural, passant per urbanistes com Howard, Geddes i el paisatgista Leberecht Migge. Les eines que la pràctica artística de Sitesize aportarà al camp de l'urbanisme consistiran principalment en potenciar la dimensió referencial i identitària del lloc per fer emergir la seva veu pròpia; accions per generar capital simbòlic i formes participatives per integrar el ciutadà en els processos de disseny urbà, potenciant així la vessant d'autonomia i pedagògica.

El seguiment del treball d'aquests artistes, la seva participació a *La Ciutat i la Vida* (curs ETSAV), l'exposició *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!*, l'entrevista conduïda així com la participació activa en el *El Jardí de l'Amistat: memòria i recuperació d'un jardí comunitari* durant la primavera 2012 i la producció pròpia del vídeo documental *El Jardí Oblidat: un relat coral* amb La TraveSSia han estat essencials pel desenvolupament d'aquest capítol.

Sitesize

self-learning towards a socio-ecological urbanism

This chapter presents the work of Sitesize, the Barcelona-based art collective, with a dual objective: first, to retrieve the tools and methodologies that artistic practice can contribute to urbanism, and secondly, to explore the forms of urban planning and urban models that are closer to the artists' idea of the city. Taking urban transformation as the central axis for their work, the chapter is based on the life experience that the artists have had with the processes of urban transformation, whether in the context of the city centre, or in the periurban area, which allows us to understand the whole city on the scale of the surrounding territory. From here, their trajectory gains force in seeking ways to rethink the context and develop a critical narrative of its own beyond the dominant discourses that create an image of a standardised and global city. To promote the direct involvement of citizens in defining their surroundings, they recur to the historical experience of the libertarian movement, a critical episode in history that provides them with tools and references to retrieve forms of learning and citizen self-management.

It was considered appropriate to focus this chapter on a case study based on a libertarian history explored by Sitesize: the Jardí de l'Amistat (in English the Garden of Friendship). This project will serve to develop experiences and anarchist references that influenced models of life as well as alternative urban models. Emphasis is placed on the appropriation of non-urbanised space, on intentional communities and on the residential experience of Llum de la Selva (in English Forest Light), a character presented by Sitesize in the Jardí de l'Amistat, revealing conceptual correspondence with 19th century anarchist geographers like Kropotkin and Reclus. This social dimension added to the 'back to the land' movement will become the root to define a type of urban planning that responds to social values that are at the same time environmental, placing emphasis on the pedagogical and transforming side: socio-ecological urbanism. The chapter also presents models of a city associated with this creative and cultural urbanism, through urban planners like Howard, Geddes and landscape architect Leberecht Migge. The tools that Sitesize's artistic practice provide to the field of urbanism will mainly consist of enhancing the referential and identity-related dimension of the site to make its own voice surface; actions to generate symbolic capital and participatory ways to include citizens in the processes of urban design, thereby enhancing the aspect of autonomy and pedagogy.

Monitoring the work of these artists, their participation in La Ciutat i la Vida (ETSAV course; The City and Life), the exhibition ¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia! (Catalonia ends here! Murcia begins here!), the interview held, as well as active participation in El Jardí de l'Amistat: memòria i recuperació d'un jardí comunitari (The Garden of Friendship: memory and recovery of a community garden) during spring 2012 and the self-produced video documentary El Jardí Oblidat: un relat coral (The Forgotten Garden: a choral tale) with La TraveSSia have been essential for the development of this chapter.

Frases com “una bona ciutat és millor que una bona casa”, paraules com “dir, informar, opinar, expressar, manifestar, publicar” o un cartell de 1986 que anuncia “Art i Ciutat, jornades de debat sobre l’art contemporani i el medi urbà” formen part del material visible que, a primer cop d’ull, podem trobar al taller del col·lectiu artístic Sitesize. També hi trobem el pòster “REpensar Barcelona, REcuperar la ciutat”, i inevitablement és fàcil qüestionar-se si molts barcelonins prioritzarien la millora de la ciutat abans que la millora de la seva casa. Però precisament en invertir aquest ordre de prioritats recau el punt de partida d’aquests artistes, situant en primer lloc la idea de ciutat com a construcció social compartida. Preguntar-nos per les característiques d’aquesta idea de ciutat, d’entrada utòpica, serà útil per recuperar la confiança en la intervenció artística per la definició de l’espai urbà. Davant el procediment analític i projectual compositiu emprat habitualment pels arquitectes en un procés de disseny urbà, Sitesize oferirà altres vies menys formals, més empíriques i intuïtives que propicien una dimensió dialògica i participada de la ciutat. Definir les característiques d’aquesta ciutat de dimensió socialitzant constitueix el principal propòsit d’aquest capítol.

Sitesize és un col·lectiu artístic que es crea el 2002 a Barcelona i que està format per Elvira Pujol i Joan Vila-Puig. Ambdós s’autodefineixen com a plataforma cultural que treballa en projectes col·laboratius entorn la metròpolis contemporània i, especialment, a la regió metropolitana de Barcelona. Centren els seus àmbits d’interès entorn el concepte d’autonomia i la recerca de “noves geografies territorials i paisatgístiques”¹. És per aquest motiu que aquest capítol parteix de l’anàlisi de la transformació urbana sempre present en la seva obra per teixir correspondències amb un urbanisme que potencii la capacitat autònoma de l’individu en relació amb el seu entorn. Aquest urbanisme artístic desenvoluparà i potenciarà una via creativa i identitària que asseguri la construcció de l’imaginari social de qualsevol context:

“En relació amb les situacions de transformació urbanística del paisatge actual, s’ha de proporcionar una valoració crítica de les vies del pensament que considerem que guien i afecten els processos de transformació territorial i social: una *‘via analítica-projectual’*: projectes de transformació territorial polític-administratiu, amb una visió tècnica-econòmica; una *‘via creativa-identitària’*: treballs culturals en l’esfera de l’imaginari social.” (Sitesize 2008:44)

Aquest urbanisme més simbòlic implica treballar des de l’experiència quotidiana, implica interrogar el territori abans d’intervenir-hi, considerar la dimensió ambiental totalment lligada a la social, atendre la influència del pòsit emocional respecte el lloc, considerar el factor creatiu que el ciutadà projecta sobre l’espai i prendre consciència de les ficcions que s’elaboren, és a dir, identificar l’imaginari col·lectiu com a eina de capacitat transformadora. La capacitat transformadora del ciutadà des d’aquesta dimensió oculta, més aviat sensible i sovint poc manifesta però indubtablement intrínseca al lloc, permetrà al treball de Sitesize abordar la qüestió urbana i territorial des d’una perspectiva col·laborativa i pedagògica, fent de l’aprenentatge i l’autonomia ciutadana la garantia per assegurar una consciència del lloc més àmplia, més aproximada i elaborada des d’un discurs desalienat. Conseqüentment, Sitesize no presentarà la ciutat des de la idea de planejament sinó que la comprendrà i potenciarà des de la idea de relat propi:

“Nosaltres estem parlant de la ciutat, no des del planejament, sinó des del relat de la gent que hi viu, per teixir aquest territori des d’allò singular. Construir-lo des de la base del reconeixement del què és local, per sobre d’aquesta urbanització estàndard que està uniformitzant tot el nostre entorn, que imposa un estàndard de vida i de relat que no ens deixa veure un substrat molt més ric.” (Sitesize et al. 2009:225)

1. Descripció de Sitesize al seu portal on-line www.sitesize.net

La importància que Sitesize dona a la necessitat d'un relat propi que expliqui el lloc com a element específic i identitari es manifesta al llarg de tota la seva obra. En paraules de Joan i Elvira, tant la presència del lloc, com la seva absència, com el sentiment de pertinença i necessitat d'identificació en ell ha estat determinant i absolutament condicionant en la seva forma de treball: *“si hi ha un tema que ens ocupa en aquest moment és la construcció del lloc. Múltiples factors ens han configurat la nostra manera de treballar, però cap ens ha condicionat tant com el fet de no tenir un espai propi.”* (Sitesize 2011:7)

Aquesta necessitat d'arrelament respon als efectes del model de ciutat globalitzada, un model de ciutat que es dissemina tant en espais físics com en imaginaris, projectant mons ficticis, uniformitzant formes de projectar i criteris. Davant d'aquest fet Sitesize alerten d'un 'desarrelament de l'imaginari', de l'abundància de construccions fantasioses i mediàtiques que esborren i exclouen les referències existents. Aquest fenomen el descriuen com a desmemòria:

“Un desarrelament de l'imaginari, convertit en una fantasia sense lloc, que pot ser considerat un símptoma evident de la pèrdua de les referències pròpies, amb unes conseqüències que, possiblement, encara no som capaços d'avaluar en tota la seva dimensió real.” (Sitesize et al. 2011:93)

En un moment de fragilitat i crisi de valors, fins i tot d'homogeneïtzació compositiva, Sitesize es pregunta si som capaços d'avaluar de forma crítica les conseqüències d'aquest desarrelament, si som capaços d'alliberar el lloc, de prendre consciència del lloc com a individus autònoms, és a dir, desvinculats de qualsevol forma de dominació:

“És possible encara pensar que podem viure-crear-experimentar un paisatge que ens sigui propi? Com podem construir-lo en una vivència irrenunciament compartida? [...] Podem encara construir la consciència personal i localitzada del lloc connectada a l'experiència de la llibertat? Podem arriscar-nos a refer el lloc des de la llibertat per guanyar la pròpia consciència?” (Sitesize et al. 2011:93)

Aquestes reflexions comporten inevitablement repensar el paper que la pràctica artística desenvolupa respecte la qüestió socioespacial. Quin ha de ser el paper de l'acció creativa en aquests paisatges culturals, respecte els discursos propis que construeixen el lloc relacional? Així ho expressaven Sitesize a *“Construïm els llocs i vivim intangibles”*:

“Quin valor s'ha de donar a les mediacions artístiques i culturals en la construcció de l'imaginari territorial local? Com podem generar i no tan sols representar aquest paisatge cultural?” (Sitesize et al. 2011:94)

Donar resposta a les seves preguntes traslladant la pràctica artística a l'àmbit de l'urbanisme, permet reflexionar sobre el lloc i la condició urbana emprant un camí d'indícis cap a l'urbanisme cultural, cap a una pràctica artística que fa recerca en mecanismes per assegurar discursos autònoms, per reconstruir espais/valors que havien existit en un passat, per repensar de forma crítica els actuals i no contribuir al seu desequilibri, tant ambiental com social.

Desvestir l'espai, emancipar-lo: l'experiència de la transformació urbana.

Desvestir l'espai, emancipar-lo, significa interrogar l'espai per fer emergir la seva veu pròpia, aixecar del lloc les diferents capes de discursos superposats –com si de peces de roba es tractés- i no quedar-se amb la primera pell visible. Despullar un barri, una plaça, el curs d'un riu o un àmbit perifèric, permetrà trobar la seva essència, la seva nuesa que parlarà de la seva raó de ser, més enllà de maquillatges, febles relacions epidèrmiques o intencionalitats polítiques manipuladores. Aquesta forma de deconstruir-lo es manifesta molt clarament en les característiques dels llocs on Sitesize intervé.

Quines són les particularitats dels espais que estimulen l'interès d'aquest col·lectiu? Com s'hi aproximen i quins són els aspectes que hi treballen? Sitesize contesta a aquesta pregunta a l'entrevista realitzada confirmant que *“el que ens interessa principalment dels llocs de treball és que siguin espais en transformació”*. La transformació urbana esdevé el comú denominador dels espais on Sitesize posa la mirada, ja es donin a la ciutat cèntrica de Barcelona, ja derivin a l'àmbit territorial de la regió metropolitana. La intensió dels seus projectes recaurà en impulsar projectes autònoms per pal·liar els efectes de la renovació urbana, intensificant el grau de sociabilitat del lloc i permetent que el lloc prengui veu pròpia des de la base dels seus ciutadans usuaris.

Mirada endins, la transformació de la ciutat cèntrica

L'interès pel fenomen de la transformació urbana en Sitesize va indissolublement lligat als inicis de la seva trajectòria al barri del Poblenou de Barcelona. Les transformacions i els planejaments de renovació urbana que afectaven el barri del Poblenou a inicis de l'any 2000 anunciaven la intenció d'una ciutat que volia posar-se en el punt de mira internacional a partir d'un model de ciutat globalitzada. Les polítiques que invertien en l'espectacularitat del barri provocaven la substitució de teixit industrial per usos terciaris. A poc a poc es va anar usurpant poder al veïnat i es va anar modificant la morfologia que no podia suportar la pressió immobiliària. El teixit residencial més antic també es veuria expropiat per les noves reformes. El resultat espacial derivaria en una discontinuïtat tipològica molt àmplia: espais intersticials, espais latents o buits urbans en espera, fàbriques desmantellades així com reocupades temporalment per col·lectius artístics alternatius, demolicions i enderrocs, nous edificis que de mica en mica anirien canviant la imatge, esborrant rastres del passat industrial, eliminant espais de representació ciutadana. En aquest context, Sitesize arrenca la seva trajectòria el 2002 quan, a partir d'un taller realitzat amb Platoniq als espais d'Hangar², elaboren un projecte que els posa en relació amb el teixit associatiu i la transformació del barri que descriuen com a brutalitat. A partir d'aleshores la interacció social vinculada amb la definició de l'entorn esdevé l'eix definatori de la seva obra:

“A inicis del 2000, el què definia el territori era la seva bogeria transformadora. La transformació que vam viure aquells anys a Poblenou implicava presenciar els enderrocaments dels barris del 22@, veure com es traçava la Diagonal que abans no existia... el nivell de destrucció lliberal era espectacular. Es modificaven tant les referències que no es podia competir a nivell d'intervenció i el què calia era crear eines per assegurar un ancoratge a la realitat tant canviant. Aquesta ha estat la condició més important des dels inicis: com crear eines de construcció de la ciutat des d'altres formes.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

2. Centre de producció i recerca artística fundat el 1997 situat a l'antic recinte fabril de Can Ricart.

L'absència d'eines d'ancoratge, la manca de referències i el seu esborrament, va permetre definir l'objectiu del seu treball en recuperar i construir metodologies basades en el coneixement profund del lloc. Així, Sitesize va impulsar el projecte *Poble9* que implicava el seguiment de la transformació urbana explorant la resposta dels veïns afectats per les expropiacions. En paral·lel a les obres del Fòrum, el 2004 editarien el vídeo *Ciudadans 22@* que tractava de la història del teixit social del barri i el discurs de les polítiques urbanístiques de la ciutat.

Altres espais urbans en transformació dels quals Sitesize van viure l'experiència directa van ser els entorns de Ciutat Vella. Situats aleshores com a veïns del barri del Raval, van assistir a la urbanització de la nova rambla així com la transformació de l'illa Robadors. De seguida van implicar-se en les lluites contra la transformació del barri, col·laborant amb la Coordinadora Contra l'Especulació del Raval o la lluita del Forat de la Vergonya. Contactant amb associacions i fent un treball de diàleg amb els agents implicats, anaven definint la mirada sobre una ciutat que cada cop més exclouia la voluntat ciutadana en els seus processos de renovació urbana. D'aquí que Sitesize formés part del grup/projecte *REpensar Barcelona_RECuperar la Ciutat* per buscar altres formes col·lectives d'explicar i comprendre la ciutat, connectant amb el seu passat històric i buscant formes d'acció que superessin l'oposició que representaven respecte una política de fer ciutat que es traduïa en el projecte del Fòrum de les Cultures. El projecte proposava jornades de debat que en setze setmanes de sessions públiques i sense finançament, oferien un espai d'aprenentatge col·lectiu, una mena d'universitat popular autogestionada basada en la participació com a aprenentatge col·lectiu.

Un dels projectes que va derivar de les jornades va ser el documental *La Ciutat Suplantada*, un contrarrelat crític a la Barcelona 'model' donant a conèixer tot allò que se li ha pres a la ciutat. El treball mostra una ciutat feta de fragments històrics que no van arribar a triomfar però que va influenciar per una banda la forma de la ciutat, i per l'altra, l'ús dels seus espais públics, espais restants, espais d'apropiació posats en relació amb l'entorn metropolità. El relat coral dels personatges entrevistats al vídeo posa de manifest que “*hi havia hagut una repressió molt forta sobre un model de ciutat construït per l'aprenentatge de trenta anys de formació popular de 1900 a 1930*” fent desaparèixer tant traces físiques com formes de fer a la ciutat d'avui. Les paraules claus escollides per articular les diferents visions crítiques a partir d'espais simbòlics van ser “Repensar, Espai públic, Poder, Especulació, Neoliberalisme, Suplantar, Autogestió, Recuperar, Barri, Assemblea, Revolució, Carta municipal, Ecologia urbana, Llibertat, Oblit, Negació, Aprendre”:

“La topografia de nombrosos espais urbans és ja un mapa cartogràfic que, lluny d'introduir pautes de convivència o paràmetres de distribució social, reflecteix sense poder evitar-ho les conseqüències d'aquestes col·lisions d'interessos, d'aquestes asimetries econòmiques, d'aquestes exclusions. En certa manera, la ciutat contemporània s'ha convertit en una radiografia que transparenta, sota l'aspecte sanejat i asèptic, fractures de difícil solidificació, ferides incurables i tota una simptomatologia de malalties noves que desactiven qualsevol antídot.” (Sitesize, Porta 2007:40)

Mirada enfora, la consciència de l'escala metropolitana

La descripció de la percepció de la ciutat que Sitesize explica a l'entrevista, dona a entendre que la centralitat urbana és una condició que absorbeix molt, que xucla. Relacionar-se amb la ciutat des d'altres poblacions annexes (com pot ser el cas de Sabadell³) els permet percebre la ciutat amb certa distància,

3. Població vallesana on Sitesize disposa també d'espai de treball fins el 2013.

identificar l'escala regional i les diferents intensitats manifestes en el territori expandit que conforma. El pes que la comprensió del territori té en la mirada de Sitesize es reflecteix en el mapa de la regió metropolitana que tenen penjat a la inversa en un dels seus estudis de treball:

“Tenim aquest mapa situat del revés perquè destaca la relació que des del Vallès tenim amb Barcelona. No és que hi hagi un centre o una perifèria sinó que depèn de com ens relacionem amb la ciutat. Aquesta mirada perifèrica ens ha conduït a no percebre el Raval com al centre del món sinó a mirar enfora i saber què passa darrere, en els altres barris, a les altres poblacions que s'estan urbanitzant d'una manera en la que no estem d'acord. Per tant, una de les vies de treball de Sitesize ha estat sortir, treballar, afrontar el tema de la perifèria com a oportunitat de treball, elaborant quines metodologies ha de tenir aquesta aproximació metropolitana.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

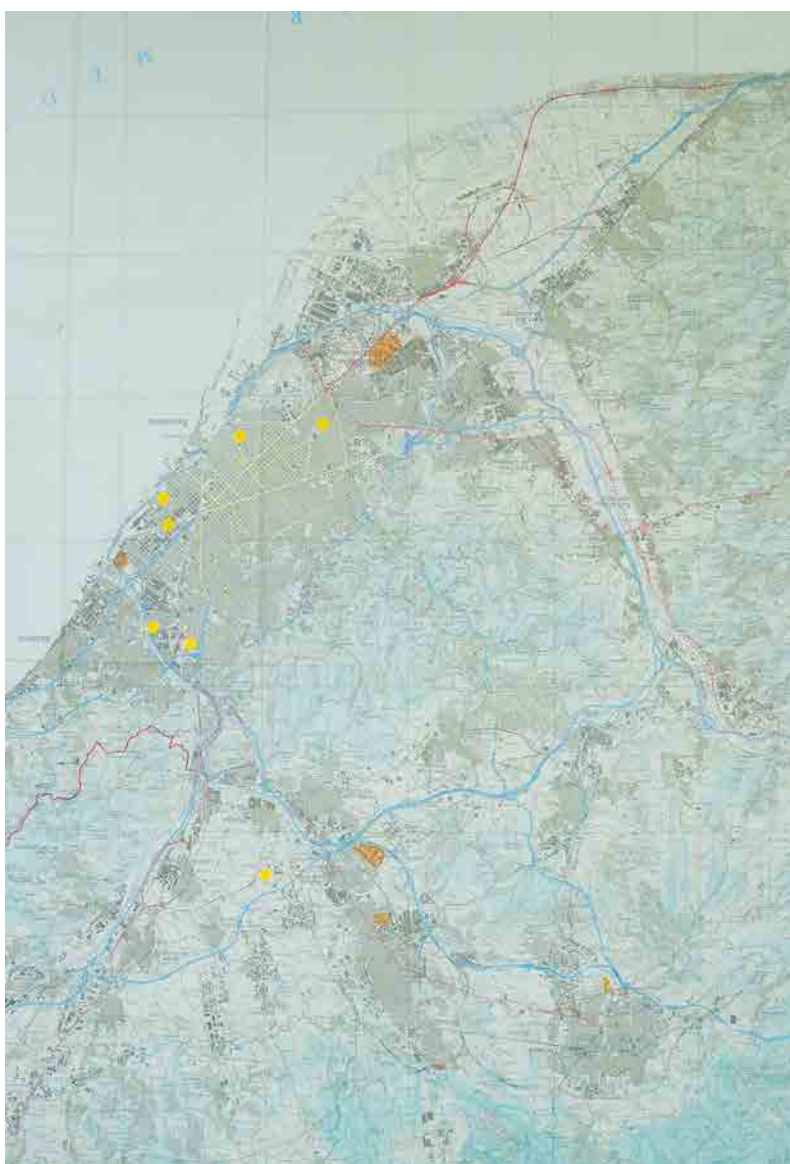


Figura 6-1: Identificació de l'escala metropolitana a través de la relació invertida entre el Vallès i Barcelona. Imatge capturada a partir del plànol exposat a una paret de l'espai de treball de Sitesize. En groc Sitesize indica els punts de treball. Font: M.Serra.

Sitesize senyala en el mapa espais crítics com Sant Quirze del Vallès, Bellaterra, Ripollet, nuclis de població que han crescut en espais intermedis com a resposta del fenomen de la dispersió urbana (*sprawling*) i que ha donat continuïtat al teixit urbà de Barcelona, provocant l'annexió d'altres

municipis que han crescut amb la ciutat de forma il·limitada. Els efectes es fan palesos en la pressió demogràfica i agregació de municipis circumdants, però també en les pautes de comportament quotidià, afectant a la mobilitat i localització dels llocs de treball. La dispersió urbana ha comportat també la pèrdua de referències i el trencament de l'experiència directa amb el lloc, provocant un paisatge fet de superposicions que no es pot identificar amb una imatge i del qual n'estem desconnectats emocionalment. Segons Sitesize es tracta d'una *“pèrdua de referències necessàries per establir la correspondència subjectiva personal amb el paisatge proper [...] Experimentem un trencament entre la vivència del paisatge i el seu sentit profund”* (Sitesize et al. 2011:92)

Sitesize començava a treballar aquesta comprensió física del territori a través del recórrer a peu, aprenent a utilitzar els mitjans propis més bàsics per a aquest reconeixement. Així doncs, on comença la perifèria i on acaba la ciutat? Un dels primers projectes que treballà la reconexió entre subjecte i territori és *Ciutat Cooperativa* (2004):

“La finalitat era proposar un recorregut urbà per la regió metropolitana. Es fixava un dia per fer un recorregut de més de dotze hores sortint del Raval, passant per Poblenou, les casernes de St. Andreu, un polígon industrial de Barberà del Vallès, l'àrea del Parc Tecnològic de Cerdanyola, de nou a Sants passant per les obres de l'AVE, d'allà al barri de Bonpastor i acabàvem al Parc Central de Poblenou.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

Aquest taller de dimensió metropolitana no implicava visites turístiques sinó una interrogació constant del territori. A cada lloc escollit es contactava amb un expert local que expliqués les característiques de la transformació de l'espai en qüestió, se cercava la complicitat dels veïns per començar a donar resposta. Un altre treball va ser *Rieres i Rambles* (2007). En col·laboració amb l'Osservatorio Nomade de Roma (Stalker) es proposava penetrar al centre de la ciutat des d'un àmbit perifèric. Es van triar cinc vies comarcals guiades cada una per un grup diferent. Sitesize es va encarregar de la via del Vallès i fent un recorregut de tres dies sortia de Viladecavalls, passava per Terrassa, St. Quirze, Sabadell, el Baricentro, Cerdanyola, Ciutat Badia, Collserola i arribava fins al mar. El grup estava format per més de cent persones i va seguir treballant com a nucli a nivell de xarxa entorn l'àmbit territorial metropolità.

Territoris llibertaris: la influència anarquista per a la construcció social del lloc

Sitesize rellegeix i fa emergir aquelles capes de la història que han quedat silenciades, soterrades. Posar l'accent a les situacions d'aprenentatge autogestionat del primer terç del s. XX (autèntics referents internacionals al seu moment històric) permet compartir i creuar experiències amb moviments socials actuals que s'organitzen per subvertir el poder i reclamar un estat de democràcia directa i participativa. Per aquest motiu, l'experiència llibertària d'arrel anarquista representarà un recurs crític que permet per una banda avaluar les dinàmiques de transformació de les ciutats, i recuperar per l'altra un contrarrelat popular per evitar caure en les formes de dominació i manipulació del sistema en què vivim. Des d'aquestes dues aproximacions, els espais de memòria esdevindran en la pràctica artística de Sitesize una eina d'autoformació que es relacionarà amb la ciutat des de la idea de comunitat:

“Des de l'àmbit de la creació reivindicuem la mirada amb la qual la pedagogia transforma la ciutat. Així mateix, en reclamem l'enllaç necessari amb una rica tradició d'experiències vinculades a situacions radicals d'afirmació de les capacitats ciutadanes, en què l'opció pedagògica ha estat la via unificadora i

ahora alliberadora de l'enfortiment comunitari. La vivència d'una ciutat forjada des d'un esperit crític va més enllà del recurs/discurs estès de la innovació, com a activador social i econòmic, per esdevenir una presa de consciència individual i comuna sobre les dinàmiques i les veritables necessitats socials” (Sitesize 2009:7)

Aquesta visió s'aproxima a la idea de ciutat com a comuna insurrecta de Piotr Kropotkin. El geògraf anarquista rus, posava plena confiança en el gènere humà per a la comprensió d'una nova ètica i valors universals. Confiava en la capacitat d'emancipació de l'individu i la seva capacitat de transformar i construir la història. En qüestió urbana no concebia la ciutat construïda de nou sinó que defensava la ciutat històrica feta de capes i de pràctiques, com a comunitat insurrecta, com a focus d'evolució i aprenentatge quotidià on la revolució es farà estenent els seus equipaments culturals (biblioteques, universitats, escoles, teatres, etc.) i serveis públics (transport, infraestructures). En aquest aspecte, la ciutat mostrarà la seva faceta positiva com a construcció sociocultural. Val la pena en aquest punt incidir en aquesta idea de ciutat insurrecta que es veu representada també en l'obra de Sitesize en una sèrie de cartells que s'exposen com a referents prestats de situacions de resistència i autonomia ciutadana, fent de la ciutat un espai de revolta i transformació social. Els cartells els serveixen de pretext i gest simbòlic per recuperar els conceptes d'acció, creació i aprenentatge relacionats amb espais exclusivament urbans que van ser escenaris de construcció de barricades i protesta. A través de cada concepte representatiu de cada cartell, Sitesize vinculen més conceptes que tant poden definir l'especificitat de la creació artística, com les característiques de l'espai urbà.

Sitesize explica que aquest gest de recuperar el passat no parteix d'una mirada nostàlgica sinó que proposa integrar la memòria en el procés creatiu com a eina capaç d'articular una comprensió i avaluació més àmplia, més complexa i més aproximada de la transformació urbana de les nostres ciutats. Recuperar les traces i els rastres d'altres relats els serà útil per contrastar la realitat i millorar-la:

“No partim d'una mirada nostàlgica. A banda de la transformació de la ciutat s'han perdut moltes altres coses que, si no es coneix la història del lloc ni el significat d'aquestes coses que es perden, no es pot avaluar aquesta transformació. [...] Al descobrir aquesta història social, quan es rescata, et trobes que ha estat una història que no ha pogut deixar grans traces (no ha tingut unes institucions representatives, ni edificis, ni empremtes físiques). Per tant el rescat de memòria és a través de l'experiència, de consciència que cal activar d'una altra manera. [...] És una memòria immaterial que ha de tornar a ser activa amb les accions. No cal que construeixi res però que ens sigui útil pel posicionar-nos davant la realitat.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

No és casual que amb l'objectiu de buscar relats per posicionar-nos davant la transformació urbana i poder-la avaluar, el principal projecte de Sitesize entorn aquests territoris llibertaris sigui la investigació en curs que porta el nom de *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!*. Aquest projecte (iniciat el 2011) està compost de textos i material documental (diaris, imatges d'arxiu, entrevistes, fotografies antigues) sobre situacions d'autoaprenentatge “*aprenentatge popular vinculat a començament del s. XX fins a la Guerra Civil, com a memòria d'autoconsciència, de resistència*” afegeixen Sitesize a l'entrevista. En forma de recorregut documental s'analitzen cinc casos: Montjuïc, Dones Lliures, geografia espiritista, El Jardí de l'Amistat i *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!*. Tots ells, com a estudi de cas, descriuen experiències vinculades a l'Escola Moderna de Francesc Ferrer i Guàrdia, amb l'emergència i protagonisme dels ateneus laics i progressistes com a espais autogestionats, apropiacions populars i celebracions laiques en espais urbans, el moviment naturista, el desig de retorn a la terra, el sentiment de natura propi del primer terç de segle XX. Referint-se al títol del projecte descriuen el context i significat simbòlic de tota aquesta sèrie d'espais anhelats de llibertat que tindran la

seva traducció en espais físics urbans:

“Col·locat al barri de la Torrassa-Collblanc, al límit amb Barcelona, en l'època de la República, posava de manifest el sentiment d'exclusió i l'existència d'una societat paral·lela. Sota aquest títol apleguem una sèrie de llocs. Espais on l'aprenentatge col·lectiu va mostrar la seva força, també les seves contradiccions. Un saber popular lliure que travessa i fuetreja la ciutat de Barcelona i la seva perifèria, i que en molts casos va actuar com a resistència activa davant d'amenaques d'anul·lació i repressió. Proposem amb aquest treball revisitar alguns dels llocs on el poble va trobar la seva manera d'actuar, pensar i fer de la cultura un mitjà alliberador.” (Sitesize 2011:10)



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.

Sitesize fa referència a tota aquesta macla de llocs que, des de la resistència i les tensions d'exclusió, continuen essent avui espais latents per a l'aprenentatge. El reconeixement d'aquests espais latents històrics mostra una forma d'habitar la ciutat des de l'experiència de la col·lectivitat. Tornar a fer presents i visibles aquestes capes d'informació, aquests espais que també van tenir el seu lloc físic, és útil per la construcció de noves simbologies i discursos, tant ideològics com formals. Per tant, quins són els espais que Sitesize revisita? A quins espais ens estem referint i quina és la lectura en clau urbana d'aquests passatges llibertaris? Quina tipologia espacial o model d'hàbitat hi ha darrere les experiències d'aprenentatge col·lectiu que Sitesize recupera? Quines són les característiques morfològiques d'aquests contraespais de la memòria? Com funcionaven aquests espais atenent a la seva dimensió social?

L'anàlisi de tots aquests espais demostra la influència que les corrents anarquistes van exercir sobre la definició de la ciutat. Des d'una dimensió social, l'espai urbà de la ciutat es constituïria com a

motor unificador de canvi i de revolució. La ciutat esdevenia un escenari que feia possible una societat alternativa, un germen transformador de formes de vida basades en la llibertat. Però aquesta influència no només implicava la ciutat centrada sinó que serví per repensar i construir un nou relat sobre la reconciliació entre centre i perifèria, camp i ciutat que enllaça amb la consciència metropolitana de Sitesize. Per aquest motiu, es prenen a continuació alguns dels casos escollits per Sitesize a l'exposició *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!*: el cas de la muntanya de Montjuïc i el cas del Jardí de l'Amistat.

La figura de Llum de la Selva⁴ servirà de transició entre el primer i el darrer cas. L'objectiu d'aquest èmfasi en el personatge respon a explorar amb més profunditat la influència anarquista en la revisió d'usos i espais que Sitesize assenyala.

En aquests espais crítics podem identificar dos aspectes principals: per una banda una via d'autoaprenentatge gestada per la influència anarquista, i per altra banda espais productors d'oportunitat i canvi que possibiliten models alternatius de configuració i comprensió espacial, provocant una lectura crítica de la transformació urbana de les nostres ciutats contemporànies:

“Des de principis de s. XX (el 1902) hi ha una gran repressió contra la població, el moviment obrer té molt clar que la seva base és lluitar per una formació pròpia, crear una educació pròpia, una cultura pròpia i una forma d'organitzar el treball pròpia. I això serà la base de la transformació social del s. XX. Aquí això s'estronca amb la guerra civil el 1939, però va ser molt potent i es va aconseguir que en els anys de la República hi hagués experiències pioneres en aquest sentit d'autogestió.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

La voluntat de desalienar l'individu de qualsevol forma de dominació i d'educar les classes obreres per aconseguir la seva emancipació guarda una estreta relació amb la nova concepció de l'ús de l'espai i del territori. En aquest darrer aspecte és on posarem èmfasi en els tres apartats següents. L'objectiu és forçar un apropament a la dimensió espacial, en clau urbana, dels models de vida implícits en els casos que Sitesize examinen:

INFLUÈNCIA DE LES CORRENTS ANARQUISTES	
Sitesize en clau d'autoaprenentatge	relectura en clau de model urbà
Montjuïc i la geografia espiritista	apropiació col·lectiva temporal
La figura de Llum de la Selva	comunitats intencionals
El Jardí de l'Amistat	utopies construïdes

La recerca de l'arcàdia: paisatges improvisats en entorns no urbanitzats

El primer terç del s. XX a la ciutat de Barcelona és un exemple farcit d'històries i microescenaris on la revolució va prendre força (mobilitzacions, manifestacions, actes de resistència), però a la vegada, també va configurar un paisatge que va saber oferir espais per l'evasió, per la celebració, per la trobada, pel gaudir i la contemplació, espais per prendre distància i relacionar-se, llocs on la distracció i el plaer eren els principals aliats, atractius i necessaris motors del dia a dia.

4. Llum de la Selva, com a personatge, no va ser escollit com a passatge específic per Sitesize, sinó que la seva figura ressaltava a partir del cas del Jardí de l'Amistat, un dels cinc casos que conformaven l'exposició *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!*

No és casual que en el context de les grans ciutats europees a principis de s. XX, l'amor pel medi campestre, per la natura, per l'espai no urbanitzat, per l'anticipat, s'instal·lés en l'imaginari col·lectiu de la població com a necessitat que empenyia el ciutadà a 'sortir de la ciutat'. Aquest sentiment i nostàlgia per la natura, conegut com a corrent ideològica *Back to the Land*, va prendre força entre 1880 i 1914 a Anglaterra i responia a trobar un espai alternatiu (fora de la ciutat) per evitar la insalubritat i densificació demogràfica que la crisi agrícola derivada del model urbà industrial havia provocat. Peter Hall i Colin Ward (1996 [1988]) destaquen a *Cities of Tomorrow* que la intensitat d'aquesta corrent s'escampà com si es tractés d'una visió religiosa i romàntica i que va ser equiparable a la revolució verda que els moviments hippies, pacifistes i ecologistes dels anys seixanta van protagonitzar:

“By the turn of the century those ordinary folk who sought to leave the city, if only for the weekend, were already bound up in a long and powerful tradition of ‘anti-urbanism’. Love of the countryside and scorn for the towns had become a cultural trait, touching the very heart of unspoken consciousness and desires.” (Hardy, Ward 1984:11)

La recerca d'un espai utòpic, del paradís salvatge com a oposició a la ciutat, està implícita en aquesta corrent antiurbana. Colin Ward exemplifica com es traduïa espacialment aquest moviment d'urbanites que no abandonarien de forma definitiva el centre urbà sinó que en períodes curts (escapades de caps de setmana, vacances o excursions d'un dia) improvisarien l'exploració de paisatges periurbans que, retornant als interessos de Sitesize, esdevindrien espais d'emancipació i llibertat. Ward es referia al concepte d'arcàdia i a la idea de paisatge improvisat com a llegat. En la seva publicació *Arcadia for all: the legacy of a makeshift landscape* (1984) explora precisament el fenomen de la improvisació, de l'apropiació que s'escapa a l'idea de disseny de la ciutat i que sorgeix de forma espontània per satisfer unes formes de vida que cerquen el contacte, la proximitat, l'experiència directa amb la natura. Ward explica la modificació i nous usos espacials que introduïen els suburbanites anglesos entre els anys 1900 i 1939 (anomenats per ell 'arcadians') durant els caps de setmana o bé en períodes de temps curt. Tals pràctiques d'acostament a la natura van anar-se consolidant fins a convertir-se en autèntics llocs de residència comunitària que partien d'una apropiació del sòl no regulada. La formació de xarxes de solidaritat facilitaven processos d'autoconstrucció que farien de l'arcàdia un somni realitzat. L'afinitat a la natura i el reclam de la terra per recuperar el cultiu agrari van propiciar aquest fenomen:

“The makeshift landscape of the early twentieth century was very much a product of its age –with new social opportunities to weigh against new demand on the environment. And at the same time, there are elements in the new scene with roots running deeper into a history of popular movements. Two traditions, in particular, can be discerned –the one, ‘pastoralism’ with its call back to an image of lost rural bliss and to an affinity with Nature; the other, ‘agrarianism’, with its ideal of peasant proprietorship and of reclaiming land which had been wrongly appropriated in times past.” (Hardy, Ward 1984:8)

El paisatge improvisat que impulsava aquesta recerca i pràctica arcadiana procedia tal com Ward insisteix dels moviments populars de principis de segle vint. El naixement de moltes associacions excursionistes, l'exercici de molts ateneus llibertaris que feien de l'excursió a la natura una eina educativa i l'aprofitament dels espais lliures periurbans de ciutats com Barcelona vas ser escenaris d'aquesta recerca arcadiana popular. No serà casual per tant, que l'obra de Sitesize proposi dos passatges a l'exposició *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!* emmarcats com a espais d'apropiació col·lectiva temporal en entorns no urbanitzats. De quins espais estem parlant? On se situen aquests espais arcadians que feien del paisatge una nova construcció social improvisada?

Espais lliures urbans: el cas de la muntanya de Montjuïc

Sitesize explora els espais lliures urbans i perifèrics a través del cas de la muntanya de Montjuïc a Barcelona. Cal concretar que es tracta d'uns espais en transició que tot i configurar un paisatge periurbà en el seu origen, van ser focus de transformació urbana per part dels òrgans de govern de Barcelona, fet que va suposar que passessin a ser un espai 'exterior' de la ciutat, a un espai urbà que en gran mesura quedava afectat i integrat a la trama urbana pel projecte municipal d'urbanització (1899) i per l'Exposició Universal de 1929 (Roca 1993).

La muntanya havia estat seu d'assentament militar i d'extracció d'àrids, i fou escenari històric de revoltes i sentències com va ser el cas de la Setmana Tràgica de 1909 amb l'afusellament de Ferrer i Guàrdia. Entorn 1910 també aplegava comunitats autoconstruïdes de barraques i horts domèstics. Tal multiplicitat d'usos excepcionals només podien produir-se pel fet de suposar un paisatge recòndit, indòmit, que permetia mantenir-se al marge de la llei i que invisibilitzava i exclouia tot el què no calia que es fes públic. Eduard Masjuan, historiador llibertari del qual s'inclouen múltiples citacions a l'obra de Sitesize, explica que a principis de segle XX la muntanya de Montjuïc representava un espai d'interacció, un règim de sociabilitat guiat, en part, per pràctiques naturistes i pensament pacifista desconeixent el projecte d'urbanització imminent:

“Hasta 1915 en la montaña de Montjuïc existían gran cantidad de manantiales de agua, frondosa vegetación silvestre, en sus faldas grandes extensiones de viñedos y campos de trigo en las conocidas ‘planas d'en Lladó’, huertas populares en las laderas de la Escuela Municipal del Bosque etc. En 1915 todas estas tierras de cultivo desaparecen y en su lugar se procede a la apertura de vías de comunicación y edificaciones para el recinto ferial.” (Masjuan 2000:81)

En aquests paisatges arcadians, al voltant de 1900, s'hi celebraven sortides i escapades en els gorgs, rieres, fonts, terrenys i basses per on passava l'aigua i creava microclimes propicis a prendre el sol, banyar-se i socialitzar-se. Instruir-se i potenciar una vida física i espiritualment sana a través d'una experiència directa amb al natura era un dels valors que s'estaven forjant durant aquesta època. El caràcter que pren el lloc d'aquestes pràctiques socialitzants és essencialment sensorial, empíric, emocional i subjectiu. Es podria parlar d'una geografia sensible com la que defensava el geògraf anarquista Élisée Reclus a la publicació *Historie d'un ruisseau* (1869) traduït com a *El Arroyo* i molt llegit pels nens de les escoles racionalistes d'aquest primer terç de segle. Les experiències sensorials directes amb l'entorn natural també són descrites per Reclus entorn del bany en rius i rierols que pertanyien a les regions periurbanes de pobles o ciutats mitjanes que visitava. Reclus posa èmfasi a la sensació de llibertat aconseguida pel contacte directe entre el cos i l'entorn:

“Uno de los grandes placeres del baño, del que no siempre nos damos cuenta pero que no es por eso menos real, es que regresamos al tiempo de nuestros antepasados. Sin estar esclavizados por la ignorancia como el salvaje, nos volvemos como él corporalmente libres al sumergirnos en el agua” (Reclus 2001 [1869]:104)

Les pràctiques socials i els espais de trobada que se celebraven just en aquesta illa natural que s'alçava enmig de la conurbació barcelonina, són representades per Sitesize com a espais d'apropiació i de convivència a través d'imatges d'arxiu incloses com a passatges a l'exposició de 2011. Es mostren espais com ara fonts, rierols, clarianes entre la massa arbrada, esplanades com a miradors, llocs d'acollida ideal per a situacions improvisades com aplecs populars, celebracions de festes paganes, que dibuixen la construcció social del lloc com a zones d'autonomia temporal (Bey 1996). Tot i així, existia sempre

un teló de fons present: la transformació de la ciutat i el seu creixement il·limitat.

Aquesta ombra de la ciutat latent que avançava sense mires va suposar la raó principal per la qual els habitants de la zona de Montjuïc decidissin abandonar la ciutat i cercar un entorn natural molt més estable. Per tant, les relacions amb l'anarquisme no es fan només evidents en l'experiència pedagògica sinó que el contacte directe amb el medi provoca una nova consciència territorial i de la relació entre ciutat i natura.



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.

De la influència anarquista de Llum de la Selva a les comunitats intensionals

La figura de Llum de la Selva⁵ (1877-1983), protagonista principal del cas del Jardí de l'Amistat que Sitesize presenta a l'exposició, situa les seves arrels en el context dels moviments llibertaris de finals del segle XIX i inicis del XX. La història que recorre la seva vida mereix una atenció especial perquè precisament habità durant la seva joventut a la muntanya de Montjuïc treballant les terres agrícoles de les hortes on vivia. Explorar la seva trajectòria permet identificar episodis que guarden relació directa amb la influència anarquista i els models urbans implícits. És per aquest motiu que la seva experiència residencial és útil per derivar dels seus inicis a la muntanya de Montjuïc fins 1927, havent passat per l'experiència de les colònies tolstoianes, sortint de la ciutat en la cerca d'un projecte de vida individualment compartit que tindria la seva justificació en les corrents anarquistes defensores d'una revisió crítica del fenomen de les colònies comunitàries (Kropotkin i Reclus) fins a la consolidació de l'espai social del Jardí de l'Amistat a Sabadell⁶, espai actualment tractat per Sitesize com a cas d'estudi en construcció contínua. La influència de les colònies tolstoianes, les experiències comunitàries com a espais d'aprenentatge i altres models crítics proposats per cèlebres geògrafs anarquistes permetran cosir la influència d'aquestes corrents en la seva experiència residencial així com identificar el pes del llegat que el conduí, posteriorment, al Jardí de l'Amistat com a utopia construïda.

Llum de la Selva i la influència de les colònies tolstoianes

Naturista partidari de la no-violència Isidre Nadal Baqués, abans d'autobatejar-se com a Llum de la Selva, ja tenia una llarga trajectòria com a lliurepensador i podia considerar-se un precursor i practicant de les experiències comunitàries anarquistes així com dels moviments naturistes i espiritistes al voltant de 1900 a Barcelona. Amb quins models residencials va estar relacionat? Quines formes de vida van influenciar l'experiència posterior del Jardí de l'Amistat? Quin model espacial hi havia darrere el context en el qual va créixer?

Els seus pares vivien a les barraques de Montjuïc, amb sis anys va quedar orfe i va passar la seva infantesa pidolant i treballant a les hortes de la muntanya on havia viscut fins aleshores: *“Les hores més bones de la seva infantesa, Isidre les passava a la font del Gat, contemplant el doll incessant de l'aigua.”* (Castells 1975a:12.37). El 1898 el van acollir els Centres Confederals Naturistes (impulsats per Federico Urales) que fundaven les colònies d'influència tolstoiana a Catalunya. Andreu Castells defineix el caràcter d'aquestes colònies d'aire clarament anarquista:

“Advocaven per la llibertat absoluta dels infants, per la supressió de qualsevol sanció, per seguir a peu de la lletra els evangelis, sota la llei primordial de l'amor, base de la convivència social, que mai no hauria d'imposar-se per la força. Així aquests colons refusaven la Propietat, el Dret i l'Estat i proposaven una nova forma de vida basada en la no-violència i en la resistència passiva.” (Castells 1975a:12.50)

5. El nom original de Llum de la Selva fou Isidre Nadal Baqués. Eduard Masjuan presenta el personatge a la publicació *Medis obrers i innovació cultural a Sabadell (1900-1939)* i entrevistat per Andreu Castells als anys setanta.

6. La història de vida de Llum de la Selva pot cosir models alternatius de formes habitacionals que l'acompanyaran fins els últims anys de la seva mort el 1983 a la colònia de la Plana Vella al Tarragonès.



Figura 6-4: Imatge d'Isidre Nadal Baqués (Llum de la Selva).
Fotografia de Pere Ferran, 1978. Font: Arxiu del Diari de Sabadell.

A les colònies d'inspiració tolstoiana, Isidre Nadal hi va viure fins 1910, i aquesta sort va influenciar directament la seva experiència residencial futura. Es tractava de les primeres colònies naturistes a la península i sota els preceptes neomalthusians d'evitar un índex de natalitat elevat, situaven els seus principis en una convivència basada en la llibertat, responsabilitat i expansió lliure de les capacitats de l'individu. Isidre Nadal es va formar en un règim de convivència experimental, principalment basat en l'amor, la fraternitat i el respecte, però que a la vegada formava part d'una resistència pacífica molt política que rebutjava la propietat, l'església, l'estat, la guerra, qualsevol forma de dominació, d'autoritat. En el text de Masjuan, es fa referència a que el mateix Tolstoi finançava part d'aquestes colònies on Isidre Nadal residia.

Leo Tolstoi (1828-1910) conegut a través de la seva obra literària, havia fundat l'escola Iàsnaia Poliana per als fills dels seus camperols. L'escola també va ser la seva residència principal. La pedagogia era per a ell una formació que com a dret social havia de ser per a tothom i per aquest motiu fundà 13 escoles sota els principis recopilats a la seva obra *L'escola de Iàsnaia Poliana* (1862) que va influenciar les comunitats de finals de segle XIX com en les que visqué Isidre Nadal. Els principis bàsics eren la no violència, el pacifisme, el vegetarianisme, l'oposició a la propietat privada i a la figura de la institució com a autoritat, és a dir, contra l'església, l'estat i la guerra. Tolstoi mantingué correspondència amb Gandhi i conegué a Proudhon. Aquests contacte amb Gandhi va ser reproduït per Isidre Nadal al començar a llegir la seva obra així com la del mateix Tolstoi.

Masjuan explica que Isidre Nadal va formar part d'altres projectes col·laboratius durant els anys de vida a les colònies, a través dels quals va anar forjant el sentiment de la no-violència, l'amor a la natura i el vegetarianisme:

“Isidre Nadal rebia personalment les subvencions del mateix Tolstoi, les quals ell s'encarregava de repartir entre els colons. En els darrers anys del s. XIX, Isidre Nadal va fundar les Comunitats d'Esperits Lliures, les pioneres comunitats naturistes d'Espanya i Catalunya, basades en la llibertat de cadascun dels seus membres i la responsabilitat individual dels seus actes. Aquestes comunitats eren neomalthusianes, doncs estava estipulat que cada parella podia tenir com a màxim quatre fills.” (Masjuan 2006:171)

A arrel de les colònies tolstoianes Isidre Nadal va impulsar la fundació de les *Comunitats d'Esperits Lliures* (Masjuan 2006:171). Al voltant de 1900 Isidre Nadal es va batejar com a Llum de la Selva, moment en què obtingué el grau de Mestre de Natura a través de l'Atlètic Natura Integral. Empès pel mateix sentiment de natura i corrent *back-to-the-land*, un impuls anti-urbà provocat per les obres d'urbanització per l'Exposició de 1929 forçà a Llum de la Selva a migrar i abandonar la ciutat de Barcelona. Ja que durant el 1900 Llum de la Selva havia entrat a formar part de l'Escola Moderna de Ferrer i Guàrdia, va tenir l'ocasió (a través de l'Escola) de conèixer llibertaris sabadellencs. Segons Andreu Castells, el 1903 els alumnes de l'Escola Moderna van visitar la fàbrica de Sabadell de Mateu Morral que havia de ser col·lectivitzada. A partir d'aleshores Llum de la Selva va entrar en contacte amb l'ambient sabadellenc⁷, i probablement aquest fet deuria influenciar que uns anys més tard escollís Sabadell com a destí per el seu nou pla de vida. L'any 1927 Isidre Nadal començaria una nova experiència de vida en un entorn rural comprant una parcel·la agrícola als afores de la ciutat metropolitana de Sabadell, seguint estant dins l'àrea d'influència metropolitana que el connectava amb la vida associativa i el moviment anarquista.

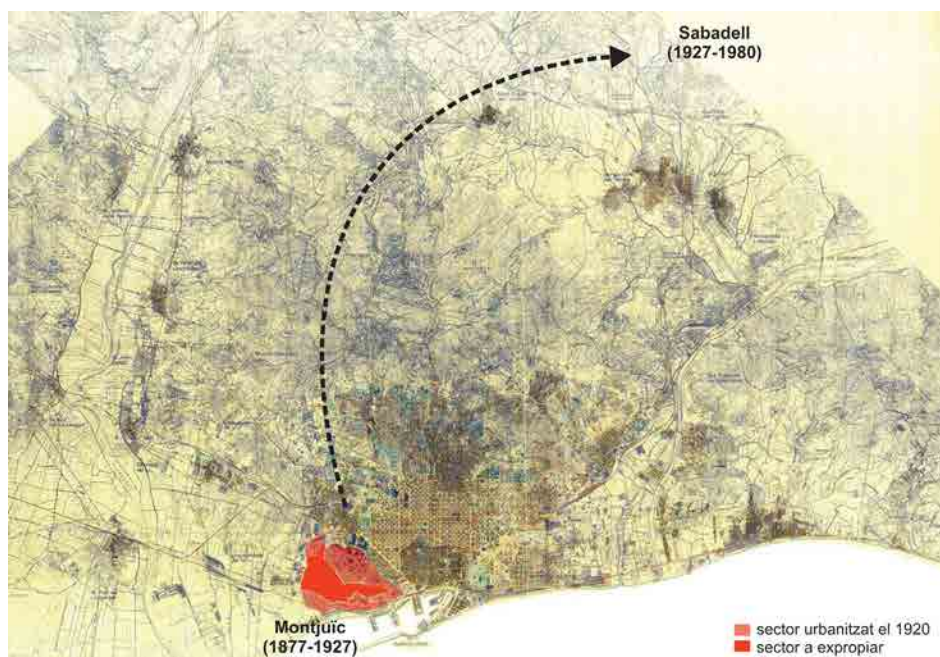


Figura 6-5: Desplaçament residencial de Llum de la Selva dins la regió metropolitana de Barcelona. Assenyalat el sector a urbanitzar i a expropiar entorn la muntanya de Montjuïc vers 1920. Autora: M.Serra a partir de (Font et al. 1995).

7.Castells explica que un cop a Sabadell, Llum de la Selva s'ajuntà amb Morral a través del Centre Fraternal de Cultura que realitzaven excursions als afores els diumenges.

Les experiències comunitàries com a contraespais: autoaprenentatge i cooperació

La organització espacial transmesa fins aquesta època per Llum de la Selva comporta l'exploració de les colònies d'influència anarquista que, com a comunitats intensionals, reflectirien una nova concepció del territori. La configuració de l'espai d'aquestes comunitats aniria d'acord amb el nou règim de vida col·lectivitzat que feia de l'experiència residencial un manifest revolucionari. El fet quotidià de conviure havia anat prenent força en diferents contextos europeus i suposava una alternativa a les formes de vida capitalistes subjugades a qualsevol forma de poder. Paral·lelament a les colònies d'influència tolstoiana van existir altres corrents de vida en comunitat que, com a contraespais, oferien una alternativa al sistema que conduïa la societat al règim capitalista en els països industrialitzats. Aquestes corrents redefinien la relació que establia l'individu emancipat amb el seu entorn, la configuració espacial i les formes convencionals autogestionades com a alternativa a la ciutat, pels quals havia apostat Llum de la Selva i que Sitesize recuperen a través de les experiències d'autoaprenentatge i cooperació.

Per justificar la tradició de comunitats intensionals cal concretar els principis bàsics anarquistes que, tot i les seves múltiples variants, feien de l'abolició de qualsevol forma de dominació el principal objectiu. En aquest sentit, el fundador de l'ecologia social Murray Bookchin defensa que, a diferència del marxisme que perseguia la superació de la classe treballadora respecte les forces de producció de capital, la corrent anarquista defensava la superació d'aquesta superació en la totalitat de les esferes que afecten l'individu, és a dir, no només en l'aspecte econòmic (desalienació de l'obrer) sinó també en l'aspecte religiós, de gènere, cultural i qualsevol forma que comportés una jerarquia:

“À la difference des autres mouvements d'émancipation, elles luttent contre toutes les formes de domination à la fois, qu'elles soient hiérarchiques, étatiques, ethniques, culturelles, intellectuelles, sexuelles, ou économiques.” (Creagh 2009:34)

Per aquest motiu, l'anarquisme (en les bases de Bakunin i Proudhon) esdevenia l'expressió de la llibertat de l'individu des d'una dimensió global que ho incloïa tot i que inevitablement anirà relacionada amb el pensament utòpic. Tot i així, el pensament utòpic en les experiències anarquistes comunals (Hardy, Davidson 1989) no implicava una actitud de reflexió, lluita i espera d'un món millor a través de la revolució sinó que es tractava d'integrar a la vida quotidiana noves formes experimentals que conduïrien al procés de transformació de la consciència de l'individu i per tant, a la seva alliberació. Bookchin defineix aquest aspecte com a sentit profundament personal de la revolta “*que se propaga a través de la Sociedad, su carácter intensamente subjetivo, existencial, cultural. Esta rebelión afecta a la vida cotidiana, antes de afectar de forma evidente a los aspectos más globales de la vida social, y mina los vínculos concretos que unen el individuo con el sistema, antes de atacar los principios abstractos del sistema en sus dominios político y moral*” (Bookchin 1978:31). Aquesta negació d'ordre autoritari i expansió de llibertat també es manifestaria en l'esfera de la convivència, les formes d'habitar i d'entendre el territori. El pensament anarquista transportat a la vida quotidiana de Llum de la Selva és present en el seu posicionament sobre la ciutat, una ciutat que pels anarcosindicalistes seria el lloc ideal per la revolució, única via per accelerar un canvi a través de l'acció directa, mobilització o de vegades formes que comportessin l'ús de la força per desbancar les jerarquies. Però és evident que les paraules de Llum el situen just a l'extrem oposat:

“Aquí i allà, en el camp i a la ciutat, anem construint un nou poble que sobreviu darrere el temporal. Però això és difícil quan la llei que impera és dividir, lluitar, matar [...] Heu d'arribar a la senzillesa dels nostres

germans els ocells, els gossos, les flors. [...] Netegeu la vostra ment d'egoisme, de violència. Sigueu lliures com els ocells, desfeu-vos de la matèria. Sigueu purs en la boca, en la ment i en el cor; llavors haureu arribat a la unitat amb el Tot" (Llum de la Selva 1983)⁸

Per tant, en aquest altre extrem pacifista i holístic d'una revolució silenciosa, interna i celebrada a través de l'experiència de la comunitat, emergien experiments residencials cooperativistes o les anomenades comunitats intensionals allunyades de la ciutat, construïdes *ex-novo* en un entorn natural on l'individu podia ser alliberat del treball productor de benefici i reconnectat amb la terra.

Com es materialitzava aquesta corrent de pensament anarquista antiurbana? Com s'havia de reorganitzar l'espai per a contribuir a suplantat aquestes formes de poder procedents dels mals de la ciutat?

Als voltants de 1890, la crisi agrícola, la despoblació del camp, l'amuntegament i insalubritat urbana, van empènyer a diversos pensadors a posicionar-se a favor de les colònies rurals com a alternativa que subvertia un model urbà de creixement il·limitat. Peter Hall i Colin Ward, a *Sociable Cities: the legacy of Ebenezer Howard* (1998) dediquen un capítol al paper i funció transformadora que van suposar les comunitats intensionals. Centrant-se a l'àmbit anglès, citen les diverses publicacions de pensadors que en aquella època van estimular la corrent "Back to the Land" en formes espacials de cohabitació: per una banda l'obra del mateix Tolstoi *The Kingdom of God is within you* (1894), William Morris amb *News From Nowhere* (1890) o bé *Fields, Factories and Workshops* de Piotr Kropotkin (1898).

Els efectes que tingué aquest llegat en àmbit britànic es demostrà en les múltiples comunitats experimentals emergides a les perifèries de ciutat on les terres tenien un preu baix. Una d'elles va ser la Whiteway (creada el 1898) a Gloucestershire on s'explica que els colons van cremar títols de propietat per assegurar que la propietat fos mancomunada. Un altre exemple va ser The Clousden Hill Free Communist and Co-operative Colony (1895), que comprenia unes 8 ha de sòl agrícola a Newcastle-upon-Tyne i s'organitzava com a granja col·lectiva. El seu principal fundador (Frank Kapper) va potenciar la pràctica de l'horticultura intensiva i la comunitat es va implicar activament en la consolidació del *Co-operative Movement* que prenia força a la regió nord-est anglesa i que potenciava les associacions de consumidors i productors agraris eliminant els beneficis d'empreses intermediàries. El 1902 el projecte va fer fallida. Ebenezer Howard va estar proper a tals iniciatives i d'aquí inspiraria la seva idea de ciutat-jardí posterior.

La fundació del moviment cooperatiu també es va deure a la influència que el reformador social Robert Owen (1771-1858) havia exercit des del socialisme utòpic i els esforços en la pedagogia del treballador. La seva colònia, New Lanark a Anglaterra, aviat va ser un model a seguir com a referent de reorganització social. Basant-se en l'experiència de Lanark, les característiques espacials del nou model comunitari que Owen proposava incloïa escoles separades per infants i adolescents, cuines i menjadors comunitaris, un espai de pregària, una sala de lectura, una sala de reunió, biblioteca, espais exteriors lliures pel joc i habitatge per unitats familiars de pares i màxim dos fills (Miles 2008:49). En planta el model comunitari es definia en forma de quadrat panòptic que reforçava la idea d'unitat però també de vigilància i control, i per aquest motiu aquest model no pot definir-se pròpiament com a anarquista o llibertari.

⁸ Fragment extret de l'article "Llum de la Selva ha vuelto" de Luis Antonio Lázaro a la revista *Integral* n°37, l'any 1983, citat a Masjuan 2006.

Owen va necessitar anar més enllà i va tenir la oportunitat d'impulsar la colònia de New Harmony a l'estat d'Indiana, Estats Units. El 1825 aplegava una comunitat d'aventurers i entusiastes radicals per un experiment que no duraria més de dos anys. Tot i així, els fills d'Owen seguiren residint a la comunitat i New Harmony va anar evolucionant de forma autònoma al llarg del s. XIX. Ben aviat es va convertir en un espai referent per molts científics i intel·lectuals, i fins els anys seixanta del s. XX va anar evolucionant tot i que restaurada, i tematitzada amb un centre d'interpretació de Richard Meier i d'altres obres d'arquitectes de renom.

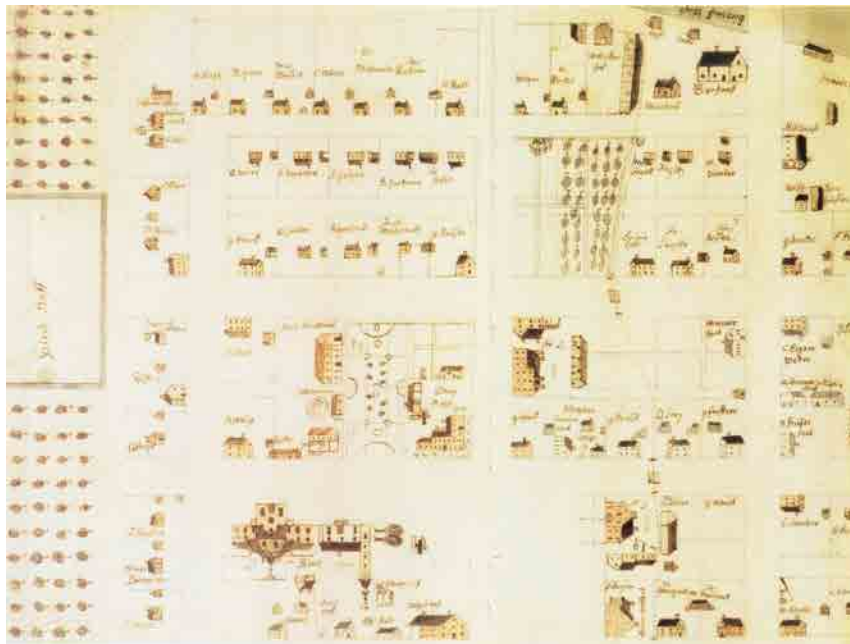


Figura 6-6: New Harmony el 1832. A diferència de la versió oweniana, la comunitat es va construir de forma descentralitzada, fomentant l'autoabastiment de cada unitat residencial aïllada. Autor: Wallrath Weingartner. Font: Blog *Cut out and keep*. [visitat 15 febrer 2013] Accessible a: http://saradowledesign.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html

Segons la cronologia de comunitats llibertàries que descriu Ronald Creagh (2009), els Estats Units també van esdevenir territori llibertari. La major part van estar fundades entre 1825 i 1933, però a partir de l'any 1967 emergeix de nou la idea de vida en comunitat per part dels moviments contraculturals i la nova força que pren l'ecologia, fet que promou la transició de la utopia a "l'ecotopia". Alguns exemples fins avui encara en curs van ser Emma Goldman Finishing School a Seattle; Skyhouse a Missouri; Twin Oaks a Virginia (inspirat per l'obra *Walden Two*) entre molts d'altres. Per a tots ells, l'experiència de New Harmony va suposar un precedent ineludible, però la influència de l'utopisme francès de Charles Fourier també va influenciar l'ambient nord-americà i va inspirar la fundació de la comunitat Utopia a Ohio (de 1947 fins 1960) i la Brook Farm a Massachussets (de 1841 a 1947).

Fourier (1772-1837) va tenir una gran influència en les experiències de convivència cooperativistes principalment a França. Les formes de lliure associació anomenades "*milieux libres*" (entorns lliures o medis lliures), "*milieux de vie*" o "*lieux de vie*" serien oasis o micro-societats que formaven coalicions temporals a la recerca d'un objectiu comú. Pels francesos anomenats "*collectifs communautaires*", es tractava de reagrupacions que per afinitat actuen com a laboratori social, una temptativa de "*vivre autrement*" (d'una altra forma) encara que d'un caràcter temporalment fràgil que durava d'uns 3 a 4

anys com a mitjana. A diferència d'Estats Units i Anglaterra, a França l'experiència comunitària va iniciar-se més tard, a finals del s.XIX. La societat llibertària, influenciada per la literatura utopista de Thoreau, Tolstoi, Kropotkin, Armand, etc. va promoure petites comunitats que en context urbà anaven lligades als moviments populars universitaris de finals la última dècada del s. XIX com va ser el cas de Montreuil sur Seine (1892-1894) o Nanterre. Però en context rural van prendre més força. Una de les principals experiències va ser la de Vaux (1902-1907) prop de Chateau-Thierry (oest de París) on un home va oferir les seves terres perquè els colons anarquistes poguessin realitzar el seu ideal de convivència basat en consumir el mínim necessari i produir en funció de les forces de cadascú. Ferrer i Guàrdia hauria finançat aquest projecte que es va constituir com a cooperativa. Després de la seva dissolució, just molt a prop, a Bascon, es va fundar una altra colònia el 1911 fins el 1931 i des de llavors va continuar com a centre naturista fins 1951. Un altre havia estat el cas de Aiglemont (1903-1909) per on va passar-hi l'anarquista Victor Serge. Una vintena de colons autoconstruïren la comunitat que tal com es descriu a la cita següent, s'estructuraria entorn l'espai simbòlic d'un 'foyer' que reagrupava un menjador comunitari, una cava i un graner. Aquests experiments de propietat col·lectiva, nous tipus de relació familiar, nous tipus d'educació i noves formes de gestió dels recursos i del treball cercaven l'equilibri entre treball i oci, educació emocional i intel·lectual per construir una nova cultura i societat autònoma. La configuració de l'espai era essencial i havia de facilitar els seus propòsits.



Nº 8. — Colonie libertaire d'Aiglemont. — (Un Instantané.)

Figura 6-7: Colònia llibertària d'Aiglemont, França (1903-1909). Habitatges autoconstruïts de forma aïllada per respectar l'autonomia familiar. Font: *Laboratoire urbanisme insurrectionnel*. 03/2012 [on-line] [visitat 20 gener 2013]. Accessible a: <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com.es/2012/03/communes-libertaire-et-anarchiste-en.html>.

Altres models crítics des de la geografia anarquista: Piotr Kropotkin i Elisee Reclus

No obstant les corrents d'experiències de règims de convivència en comunitat, dins de l'anarquisme també va haver-hi un discurs crític que plantejava matisos i advertiments davant el fenomen de les colònies experimentals antiurbanes. Tot i la influència inicial que va rebre Llum de la Selva a partir de les colònies tolstoianes, les següent formes habitacionals que va desenvolupar s'adiuen molt més als contradiscursos que geògrafs anarquistes com ara Piotr Kropotkin i Élisée Reclus van proposar. En aquestes contravisions espacials l'emancipació i el fet pedagògic seguia essent present, i per tant constitueixen una aproximació espacial a un model territorial que estaria implícit en la mirada que els artistes de Sitesize desenvolupen sobre la seva manera d'entendre el territori i vincular-la amb la cerca de construccions culturals autònomes a partir del moviment llibertari. Tornant a aquests altres models crítics, segons Graham Purchase, els teòrics anarquistes Kropotkin i Reclus van suposar una veu crítica que va posar en dubte l'eficàcia de tals experiments. Quan el 1894 el *Co-operative Movement* del nord d'Anglaterra va voler implicar a Kropotkin en la fundació de la colònia promoguda per establir-se a Tyneside o Wearside, l'anarquista va respondre expressant els seus dubtes sobre la viabilitat i efectivitat d'aquestes colònies. Així ho va expressar als promotors de la colònia en el comunicat "Proposed Communist Settlement: A New Colony for Tyneside or Wearside" (1895) inclòs a *Small communal experiments and why they fall*:

"As to your scheme, I must say that I have little confidence in schemes of communist communities started under the present conditions, and always regret to see men and women going to suffer all sorts of privations in order, in most cases, to find only disappointment at the end: retiring for many years from the work of propaganda of ideas among the great masses, and of aid to the masses in their emancipation, for making an experiment which has many chances for being a failure." (Kropotkin 2002 [1895])

Advertint de les possibilitats de fracàs, Kropotkin afegia quatre punts crítics com a consells a seguir a l'hora d'emprendre la iniciativa emancipadora per la construcció d'una microsocietat que començava de nou. Els criteris kropotkinians es definien en cinc punts correlatius, però el caràcter espacial i la dimensió territorial que donava al primer consell és representativa d'una nova forma de concebre el territori que es reproduirà en el Jardí de l'Amistat de Llum de la Selva. El primer advertiment passava per no situar aquestes colònies massa lluny de la gran ciutat, aconsellant els suburbis perifèrics com a entorns ideals. La ciutat podia oferir un 'respir' a la intensitat emocional que la comunitat representava, i com a símbol de bressol cultural, oferiria les prestacions necessàries per educar la persona. Situar-se a la 'bona distància' implicaria gaudir dels avantatges de la civilització sense haver d'abandonar la comunitat perifèrica:

"Not in distant countries, where they would find, in addition to their own difficulties, all the hardships which a pioneer of culture has to cope with in an uninhabited country (and I only too well know by my own and my friends' experience how great these difficulties are), but in the neighbourhood of large cities. In such cases every member of the community can enjoy the many benefits of civilization; the struggle for life is easier, on account of the facilities for taking advantage of the mark done by our forefathers and for profiting by the experience of our neighbours; and every member who is discontented with communal life can at any given moment return to the individualist life of the present society. One can, in such case, enjoy the intellectual, scientific, and artistic life of our civilization without necessarily abandoning the community." (Kropotkin 2002 [1895])

El segon punt que Kropotkin anuncia fa referència a la necessitat de crear noves formes de relació amb el conreu de la terra. En comptes d'imitar l'agricultura extensiva, calia potenciar noves formes de

relació entre producció i consum. L'horticultura intensiva per mitjà dels hivernacles (recolzament en la tecnologia), sistemes de calefacció i de fertilització, permetria la no esclavització de l'individu respecte el treball forçós de la terra i no reproduint així l'explotació de l'obrer amb la fàbrica. El tercer i quart punt posaven èmfasi de nou en les pràctiques espacials. Advertia als "joves icarians" sobre el perill de frustració que podia resultar de la dificultat de negociació de normes internes i de l'aïllament que comporta la vida en comunitats reduïdes. Per tal d'evitar rols de poder i jerarquies internes. Kropotkin proposava que la comunitat possibilités la vida en unitats familiars independitzades que compartissin les necessitats que consideressin oportunes: "*Conceive it as the life of independent families, united together by the desire of obtaining material and moral wellbeing by combining their efforts.*" Les necessitats de recursos no havien de supeditar la individualitat de cada unitat familiar:

"The theory, according to which family life has to be entirely destroyed in order to obtain some economy in fuel used in the kitchen, or for heating the space of its dining rooms, is utterly false; and it is most certain that the Young Icarians are absolutely correct in introducing as much as possible of family and friendly grouping life, even in the ways they are taking their meals." (Kropotkin 2002 [1895])

Tots aquests criteris coincideixen amb la visió reconciliadora entre camp i ciutat d'Élisée Reclus. Ambdós defensen una comprensió global del territori, Kropotkin decentralitzant la indústria i així tornant a integrar camp i ciutat, i Reclus proposant una lectura de la ciutat entesa des del sistema geogràfic del qual forma part, fusionant camp i ciutat a partir del creixement infinit de la primera. Per ambdós pensadors anarquistes, la reconciliació entre camp i ciutat responia a recuperar els lligams amb la terra més pròxima. Els territoris independitzats en el moment en què la industrialització s'havia situat a les ciutats havia provocat la divisió oci/treball, consum/producció, camp/ciutat. Unificar les dues cares en una mateixa moneda integrant el món rural amb l'experiència tecnològica de l'home urbà era el principal objectiu d'ambdós anarquistes:

"Los utopistas clásicos comprendieron plenamente que el primer paso hacia la totalidad debía consistir en la supresión de la contradicción entre la ciudad y el campo. *Es imposible* –escribió Fourier hace aproximadamente un siglo y medio- *organizar una asociación regular y bien equilibrada sin poner en juego las tareas del campo, o al menos los jardines, los huertos, manadas, rebaños, gallineros: una gran variedad de especies animales y vegetales.*" (Bookchin 1978:77)⁹

L'experiència residencial d'Élisée Reclus (1830-1905), inclou capítols que descriuen el propòsit fracassat de viure de forma aïllada com a agricultor autosuficient a la cabana de San Antonio de Sierra Nevada a Colòmbia el 1857 (Oyón, Serra 2012). Segons Pelletier (2007), el sindicat, la comuna i l'associació són els tres elements essencials per aconseguir la societat lliure que persegueix Reclus. Tot i així, afegint-li la implicació a la Comuna de París el 1871 i el contacte amb el cas de Nanterre o Montreuil sur Seine, l'espai per la transformació social no es donaria segons ell a les comunitats intensionals i seria per tant la mateixa ciutat el lloc privilegiat per la cultura i l'aprenentatge, per la construcció i pel progrés. La visió crítica de les "milieux libres" de Reclus remet de nou a la redefinició socioespacial. El fenomen de fundació de colònies voluntàries respon a un sentiment antiurbà i segons el geògraf francès, no potenciava la transformació ni insurrecció social ja que no es basava en una visió integradora:

"En un mot, les anarchistes se créeront-ils des Icaries en dehors du monde bourgeois? Je ne le pense ni ne le désire. [...] Dans notre plan d'existence et de lutte, ce n'est pas la petite chapelle des compagnons qui nous intéressent, c'est le monde entier" (Reclus 1900)¹⁰

9. En cursiva la cita de Fourier introduïda per Bookchin, el qual no especifica la font original.

10. Philippe Pelletier cita a Reclus (1900) fent referència a la font original "Les colonies anarchistes". Les temps nouveaux, du 7 au 13 juillet, p. 1-2.

La visió reconciliadora de Reclus respecte la ciutat i la natura implica imaginar una ciutat on la fusió entre els dos termes és màxima, un espai on se solapa la puresa de l'entorn (camp, aire, natura salvatge, tranquil·litat) amb la llibertat que permet la ciutat (instrucció, cultura o civilització –com es deia aleshores-), distribuint-se en regions ben connectades entre elles. Si li sumem la descentralització de la indústria (símbol de progrés i de poder) i l'autosuficiència alimentària que Kropotkin defensava, la configuració espacial traduïda a una comunitat també hauria de ser descentralitzada en diferents unitats habitacionals que situades a la 'bona distància', a la distància adequada les unes de les altres (tal com el conjunt de la colònia respecte la ciutat) garantiria la independència i llibertat de l'individu. No és casual que els geògrafs anarquistes –sobretot Kropotkin-, defensors d'un model descentralitzat a escala territorial, reproduïssin i aconsellessin aquesta descentralització a l'escala micro i interna de la colònia. Aquesta individualitat solidària i resistència pacífica descentralitzada defensada per Kropotkin a partir de la qual l'èxit de la comunitat seria el resultat de la combinació de cada unitat independent, queda clarament palesa en l'estructura de convivència que Llum de la Selva proposà per dos projectes de colònia a Sabadell (Granja Natura), pel Jardí de l'Amistat, i pels seus últims anys de vida a la comunitat de la Plana Vella a la Galera (Amposta). Els seus casos es basaven en unitats d'habitatge separats els uns dels altres, formes de *cohousing* independents que compartien equipaments i necessitats comunes. La cita¹¹ d'Andreu Castells fa referència a la Granja Natura com a model híbrid en aquesta bona distància i garantia d'individualitat:

“El règim d'aquestes colònies es fundava en què les famílies viurien aïllades unes de les altres, i només s'ajudarien, entre elles, en certs moments donats, per qüestions puntuals del camp. No s'havia d'usar el diner, i el poc que es tindria només seria per negociar fora de les comunitats. No calia fer reserves alimentàries. La moral era de purificació i cada cap de família es responsabilitzava de la seva llar. Primer caldria treballar la terra moltes hores, diumenges inclosos, fins que el rendiment arribés al punt culminant, aleshores, paulatinament, es deixaria de treballar fins a emprar només dues hores diàries. La resta del temps es farien labors artesanals.” (Castells 1975b:23.8)

La cita es refereix a la Granja Natura (posteriorment anomenada Jardí de l'Amistat). El 1937, amb l'arribada de moltes famílies immigrants refugiades, Llum de la Selva va fer obres per ampliar la casa i la parcel·la i va construir una colònia que donaria aixopluc a 7 famílies, que juntament amb 8 més s'instal·larien a la nova colònia de Ca n'Oriach. En aquestes colònies viurien de forma comunitària però segons els preceptes de garantir l'autonomia i respecte individual que impulsava Llum de la Selva. Castells afegeix que dels animals de la comunitat es treien productes com ara ous i llet, però mai es sacrificaven com a producte alimentari per no corrompre el precepte de la no-violència, indissoluble del caràcter vegetarià de la comunitat. Aquest model s'acosta a la versió defensada per Kropotkin i Reclus, a la visió crítica respecte els *milieux libres*. Llum de la Selva hauria sabut trobar una alternativa en la forma de convivència per evitar les formes de poder i la corrupció dels valors universals, definint el màxim perill de l'home en el poder de l'egoisme, i per això era recomanable mantenir la individualitat. Ambdues comunitats es veurien forçades a dissoldre's a l'acabar la Guerra Civil:

“En arribar la Guerra Civil, la Granja Natura enregistrarà una ampliació de les seves dependències en el Jardí de l'Amistat on a més de construir-hi una biblioteca naturista i pacifista, Isidre Nadal impulsarà dues colònies: una de set famílies en el mateix Jardí de l'Amistat i l'altre de vuit famílies a Ca n'Oriach. [...] Les colònies agràries i artesanals orientades per Llum de la Selva tenien com a finalitat l'autosubsistència i aconseguida aquesta, passar a un règim de vida espiritualista basat en l'estudi de la natura i el cosmos: vida senzilla i lliure sense existir acumulació de béns i sense mediació del diner.” (Masjuan 2006:175)

11. Cita d'Andreu Castells el 1975 a partir de converses mantingudes amb Llum de la Selva el 1970.

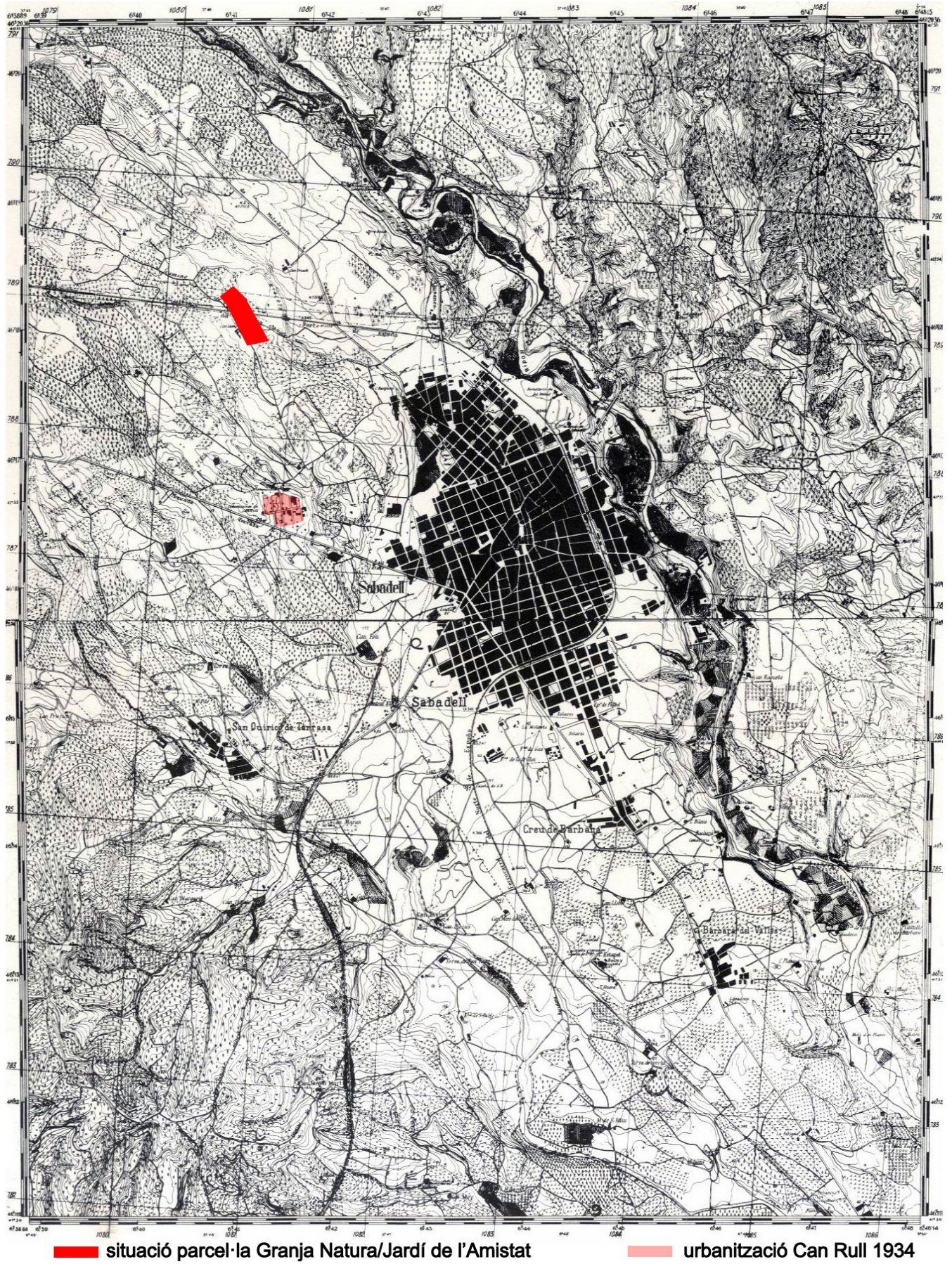
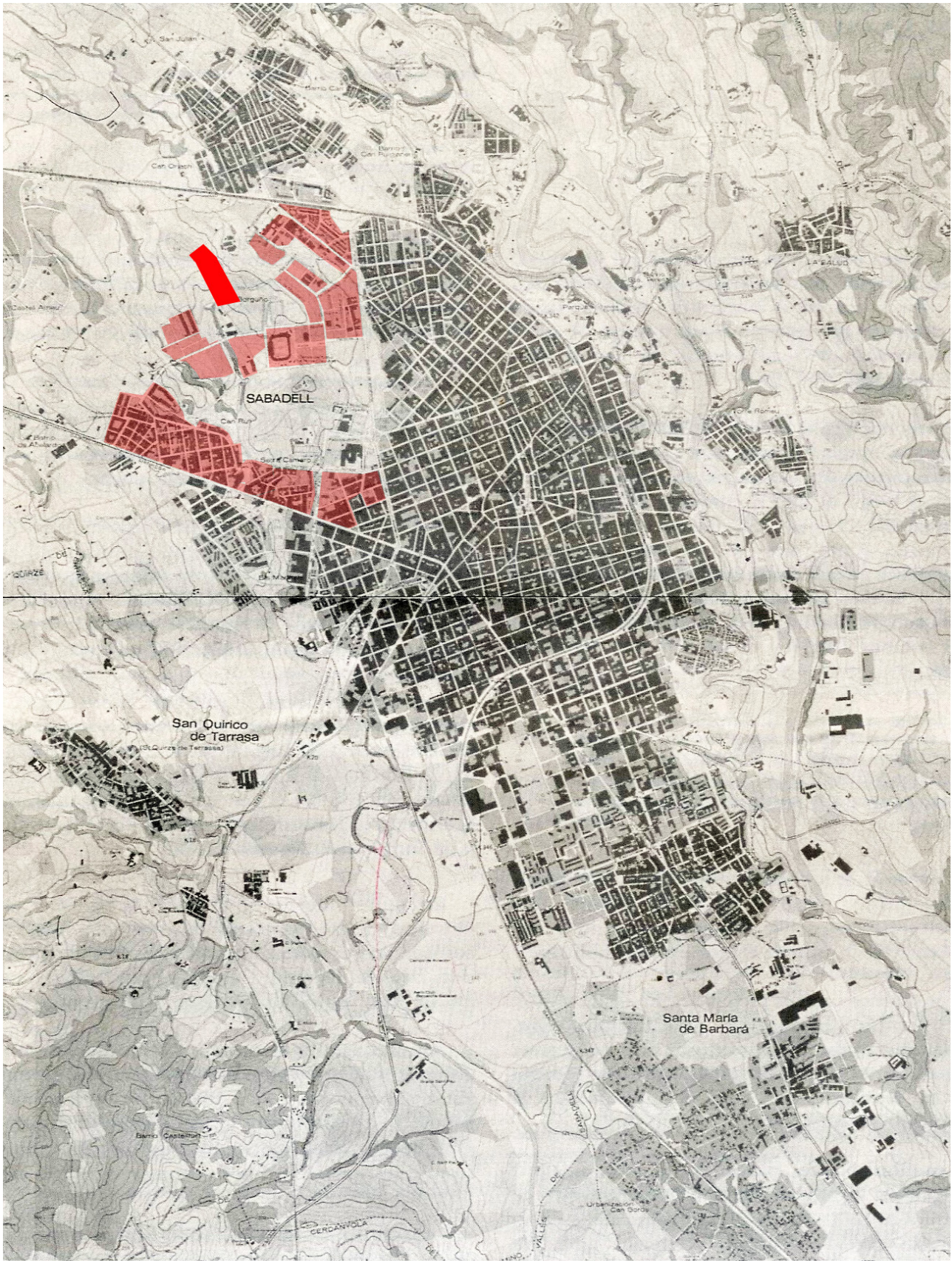


Figura 6-8: Situació periurbana de la parcel·la comprada per Llum de la Selva respecte el barri de Can Rull i la ciutat de Sabadell el 1934. Autora: M.Serra a partir de (Puig 1991:96).



■ situació parcel·la Granja Natura/Jardí de l'Amistat

■ urbanització entorn Jardí 1969

Figura 6-9: Situació del Jardí de l'Amistat l'any 1969 en relació amb l'ocupació del territori. Continuitat parcel·laria entre el creixement de Can Rull i el centre de Sabadell. Autora: M.Serra a partir de (Puig 1991:116)

Cap a la utopia construïda: el Jardí de l'Amistat com a espai latent

Després de l'experiència fracassada de les colònies impulsades per Llum de la Selva a Sabadell, la Granja Natura es redefiniria com a Jardí de l'Amistat, projecte que no tractava de trobar el lloc ideal sinó de contribuir a què el lloc ho fos. Aquesta posició negava l'existència del lloc ideal per si mateix. El lloc utòpic seria construït a partir dels individus que compartirien experiències de convivència junts. La responsabilitat de fer del lloc un espai ideal requeria en la vida quotidiana, la utopia seria entesa com a la possibilitat d'una vida diària en la qual importarien més els mitjans que no la fi, però sense deslligar mai una cosa de l'altra.

El Jardí de l'Amistat¹², l'espai residencial de Llum de la Selva i la seva companya, es compartia en règim obert amb una comunitat d'amics, veïns, nouvinguts que anirien i vindrien, que farien del jardí, un espai de trobada que prendria entitat aglutinadora de moviments socials implicats en la no violència, el vegetarianisme i l'ecologisme. No es tractava d'una comunitat residencial ni cap colònia. De forma renovada i espontània oferiria la gran extensió de terreny com a espai per compartir. La parcel·la de la casa de Llum de la Selva s'havia anat convertint, de mica en mica, en un espai públic, en un espai de construcció de relacions socials, culturals i polítiques.

A part de la seva caseta modesta que havia ampliat durant la colònia de la Guerra Civil, les dependències comuns incloïen una biblioteca on s'intercanviaven publicacions entorn els principis naturals que portaven i emportaven els visitants del Jardí. Però més importants eren els espais comunitaris exteriors. L'activitat anava més enllà de la pròpia casa: les hortes comunitàries gestionades pels veïns de Can Rull dins la seva parcel·la, l'espai d'estada sota la figuera on es feien activitats de gimnàstica, el lloc de reunió sota entre els ametllers per xerrades, els bancs de repòs situats a les parets exteriors de la casa, una petita bassa, un pou.

Podríem dir que es tractava d'un espai latent on enmig d'arbres fruiters i hortes (ametllers, figuera, oliveres) que seduïen als seus visitants. A propòsit de Sitesize, les característiques d'aquest espai intermediari podrien correspondre a la descripció que fan dels espais de construcció comú a partir de codis i formes d'intercanvi no reglats:

“Un espai ‘entre’ que assegura una exposició de les regles d'intercanvi en una negociació oberta (potser no escrita). Un espai entre l'autonomia disciplinada del llenguatge i la seva funcionalitat necessària per tal de transmetre l'exercici de la comunicació de l'acord comú. Un espai entre l'objectivitat personal i la subjectivitat col·lectiva, entre els instruments de coneixement universal i les experiències personals discretes. Un espai de la construcció d'allò personal en allò comú, sense mediacions que no siguin integrades en graus d'autogestió del sentit, dels instruments, de les apropiacions públiques de relació i de l'exercici de les pròpies capacitats.” (Sitesize et al. 2011:92)

El Jardí de l'Amistat, un espai de vida, no residencial sinó de trobada, era representatiu del desig d'aprenentatge col·lectiu. Es tractava d'un espai obert a l'experiència dels qui el visitaven habitualment, i així es va anar convertint progressivament en un referent entorn els conceptes d'ecologisme, naturisme i no violència.

12. El cas del Jardí de l'Amistat va ser inclòs per Sitesize el va incloure com a cas d'estudi basat en l'aprenentatge a l'exposició ¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia! També havia estat font de recerca prèvia del l'historiador sabadellenc Eduard Masjuan el qual dedicava l'apartat “La Granja Natura i el Jardí de l'Amistat: un espai natural sagrat” (2006) a partir de la historiografia d'Andreu Castells.

Al Jardí de l'Amistat s'hi reunien entre setmana veïns pròxims, i sobretot al cap de setmana, membres simpatitzants de grups ecologistes com “Arco Iris”, del grup de la no-violència de Barcelona “El Arca” i també veïns propers del barri de Can Rull que trobaven en l'horta comunitària un espai de socialització i aprenentatge de tota les tendències i corrents en noves formes de vida.



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 *El Jardí de l'amistat* (Sitesize i ACM). [visitat 3 abril 2013] Accessible a: <<http://jardidelamistat.wordpress.com>>

El Jardí com a paràbola de l'anarquia i aprenentatge continu

Al caràcter del Jardí com a paradís campestre se li afegia la voluntat de transformar, recuperar i construir el lloc, la dimensió emancipadora i detonadora de les habilitats de l'individu. Colin Ward es referia als parcs i espais de joc infantil com a miralls que reflectien la realitat social, reflexionava sobre el seu poder en reproduir, a una escala més petita, el comportament d'una societat lliure, amb les mateixes tensions i harmonia variable, amb la diversitat i espontaneïtat, amb el mateix creixement natural de l'esperit de cooperació i llibertat de les qualitats individuals i del sentit de comunitat que es troben adormits en una societat. El parc, anàrquic en els seus orígens, com a jardí al marge d'un sistema competitiu era considerat segons Ward com a “paràbola de l'anarquia”. Tanmateix, Ward proposa no limitar-nos a trobar la condició de llibertat en el món de la infància sinó recuperar-lo en la dimensió adulta, així s'ho qüestionava a partir de les següents preguntes (Ward 1982[1973]:133): “¿Por qué detenerse aquí? ¿De verdad aceptamos la paradoja de una niñez libre y que se desarrolla por sus propios medios seguida de una vida de trabajo aburrido y frustrante? ¿No hay lugar para el parque de recreo, o su equivalente, en el mundo de los adultos?” La paràbola significa un relat basat en fets de la vida quotidiana que

il·lustra una realitat de tipus moral¹³. Partint de l'experiència del joc alliberat com a relat quotidià amb un contingut ètic i de la necessitat de transcendir al món adult, podem atribuir al Jardí de l'Amistat el mateix caràcter, definint-lo com a paràbola que no es limita a l'espai de joc infantil sinó que dona resposta a les qüestions que es formulava Ward en una funció pedagògica de l'espai en què el ciutadà pot reconèixer-se útil a partir de l'activitat creativa per la reconstrucció del lloc:

“El aspecto más significativo radica en el estímulo para hacer las cosas, construir y reconstruir, arreglar y remodelar (alternativa negada en el mundo estéril del empleo); emerge de la explosión de las actividades, al estilo del ‘haz-lo-tu-mismo’” (Ward 1982[1973]:133)

La dimensió que Llum de la Selva va donar al Jardí com a espai d'aprenentatge continu quedava clarament orientada al coneixement de la 'mare terra' tal com ell anomenava el seu entorn. Fent referència a l'expressió reclusiana tantes vegades repetida i recapitulada finalment a *L'Homme et la Terre* (1905-1908) es podria constatar que l'experiència del Jardí de l'Amistat permetia que, a través del Jardí, l'home esdevingués 'natura' prenent consciència d'ella mateixa. A continuació es transcriu una breu nota que el mateix Llum dedicà als seus amics visitants i practicants del Jardí on deixa constància de la necessitat de transmetre, com a mestre orientador, els coneixements i la pràctica cap a la terra com a font de vida:

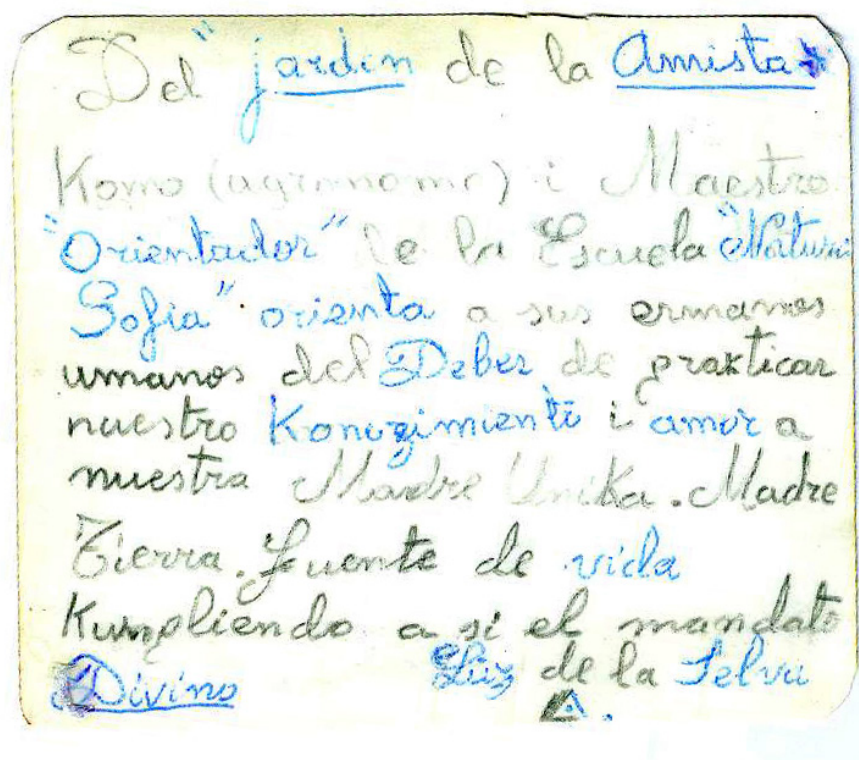


Figura 6-11: Dedicatòria de Llum de la Selva (entre 1972-1980). Revers d'una de les fotografies de Jose Baena. Font: Cortesia de José Baena. Transcripció: “Del ‘jardin de la Amistad’. Como (agronomo) i Maestro ‘Orientador’ de la Escuela ‘Natura Sofia’ orienta a sus hermanos humanos del Deber de practicar nuestro conocimiento y amor a nuestra Madre Única, Madre Tierra, fuente de vida cumpliendo así el mandato Divino. Luz de la Selva.”¹⁴

13. Definició segons el Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans.

14. Transcripció de la imatge corresponent que data de la dècada dels setanta. Cortesia de José Baena. Baena va ser veí de Can Rull i va estar vinculat a les activitats diàries del Jardí durant més d'una dècada. Entrevistat per Marta Serra a propòsit del documental *El Jardí Oblidat: un relat coral*.



Figura 6-12: Activitats lúdiques i esportives amb Llum de la Selva i joves veïns de Can Rull practicants d'arts marciais. 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.



Figura 6-13: El Jardí com a espai de trobada i joc quotidià de molts joves veïns. Font: cortesia de José Baena.

El futur del jardí a través del taller

Parafraçant a Geddes i Mumford en relació amb la descripció que fan del concepte d'objecte cívic (Hall 1996 [1988]:162), el Jardí (en els seu moment de màxima activitat –anys seixanta i setanta) podria concebre's no com a refugi temporal sinó com a lloc permanent de vida i de cultura, urbà en les seves avantatges, rural en la seva situació. Però a partir de 1960, l'entorn rural va començar-se a transformar ràpidament. Les polítiques d'habitatge de l'època franquista havien aprovat el pla parcial d'urbanització de la segona fase de Can Rull, el qual consistia en revisar, ampliar i redensificar la primera fase que corresponia al model de ciutat jardí (projectat el 1924). L'edificació de les promocions públiques (blocs d'habitatge econòmic) es van iniciar el 1967 i el 1970 s'alçà el bloc d'habitatges de la via Alexandra, un gran bloc de 287 habitatges que traçaria 250m de façana davant els terrenys del Jardí de l'Amistat. Es van construir molts pocs equipaments per satisfer les necessitats de la població immigrada del sud d'Espanya i el buit que suposava el Jardí de l'Amistat seria el principal punt de mira:

“El creixement demogràfic i urbanístic, sobtat i mal planificat, generà conflictes importants entre els veïns, els promotors i l'administració, i sovint s'esdevingueren actes reivindicatius reclamant la creació d'espais verds, places, escoles, equipaments cívics i sanitaris.” (López 2011:44)

Mentrestant, el Jardí de l'Amistat aniria progressivament de cap-a-caiguda, deixant de ser un espai de reconexió amb la terra i començant a esdevenir un buit urbà. Per aquest motiu, el 1980, Llum de la Selva decidí abandonar el Jardí i allunyar-se d'una ciutat vertical que havia anat creixent i expandint-se fins al punt de rodejar i fer ombra al seu espai vital, repetint d'alguna manera la resposta en front la transformació de la gran ciutat que li va empènyer a abandonar Montjuïc cinc dècades abans.



Figura 6-14: Blocs d'habitatge construïts davant del Jardí. Via Alexandra sense urbanitzar i acte reivindicatiu d'una zona verda amb una plantada d'arbres popular l'any 1977. Autoria: Pere Farran/Arxiu Farran. Font: (López 2011:45)



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.



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.

La casa de Llum s'enderrocà, la parcel·la va quedar abandonada i sense ús, i al llarg dels vuitanta, noranta i fins avui, la seva superfície quedà dividida en dos i creuada per un carrer, s'hi va construir una escola i uns dipòsits d'aigua a la banda nord. El Jardí s'anà degradant, modificant i transformant fins derivar en un descampat que a dia d'avui està qualificat com a espai verd en el planejament de la ciutat i que porta per nom Parc Tierno Galván, sense deixar cap rastre del passat.

A inicis de 2012, amb el títol *El Jardí de l'Amistat: memòria i recuperació d'un jardí comunitari* Sitesize obria al públic un taller que s'iniciaria la primavera de 2012 i seguiria desenvolupant-se a llarg termini buscant formes d'arrelament amb el barri de Can Rull, i amb múltiples agents que expandissin i poguessin reutilitzar aquesta experiència com a forma d'aprenentatge. Dins el marc d'aquest taller¹⁵ l'autora d'aquesta tesi va poder corealitzar el projecte-documental *El Jardí Oblidat: un relat coral*¹⁶ que se sumà a les diverses vies de continuïtat autònomes promogudes per Sitesize.

El taller s'organitzà per posar en relació els diferents agents presents al barri, connectar diferents persones que –com a experts locals- contribuirien a fer re-emergir el passat del lloc tant desconegut per la majoria dels ciutadans. Reactivar la història del lloc a través de la construcció d'un jardí comunitari era una de les finalitats del taller. A la introducció del curs Sitesize i ACM definien el procés de treball en l'exploració de l'imaginari del lloc i en un procés participat tant de rescat de memòria com de proposta per un possible projecte futur:

“Per dur a terme la iniciativa indagarem en el passat i present de les xarxes locals, la tradició llibertaria i naturista a Sabadell, les tipologies de jardins comunitaris i l'acció cooperativa que es pot desplegar per iniciar la reconstrucció sobre el terreny del Jardí de l'Amistat. [...] rastrejarem en les metodologies i les intuïcions que revelen els imaginaris ocults. I posarem en marxa un procés participat sobre la construcció col·lectiva d'aquest espai de la ciutat, des de l'escriptura emocional i el sentit pràctic d'autopossessió autònoma del llocs.” (Sitesize i Acció Cultural Metropolitana 2012)

Una de les propostes realitzades per Sitesize entorn la recuperació del lloc com a jardí comunitari és el disseny del propi espai. Val a dir que una de les conclusions del curs reconeixia la dificultat de reconstrucció de l'espai sense una apropiació i coneixement previ del passat per part del veïnat. Tanmateix l'experiència podia ser útil per ser transportada a altres buits urbans amb voluntat d'autogestionar-se i produir un espai pedagògic i d'interacció. Sitesize va definir un disseny paisatgístic que partia d'espais no intervinguts i d'altres d'interacció comunitària:

“Plantegem un espai de jardins comunitaris (molt habituals en altres països) on els mateixos veïns es fan responsables de la producció i gestió, no planten únicament pel gaudi físic i visual sinó per l'autoconsum a través de formes de jardineria més propera. També hi ha un altre espai per l'assaig i disseny de projectes autoconstruïts. [...] Si haguéssim pogut recuperar tots els materials de l'enderrocament de la transformació urbana i aprofitar-ho per dissenyar espais públics i jardins com aquests seria una bona oportunitat per fusionar el construït amb el natural.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

La proposta d'autoconstrucció i aprofitament de materials basat en les experiències holandeses de les “eco-catedrals” així com potenciar l'espai d'hortes comunitàries presentada per Sitesize s'oposa frontalment al planejament aprovat per l'Ajuntament que preveu la divisió de la parcel·la en un traçat en diagonal.

15. Taller coordinat per Sitesize i Acció Cultural Metropolitana, realitzat a L'Estruch (Sabadell). Primavera 2012.

16. *El Jardí Oblidat: un relat coral* (2012) és el documental realitzat per l'equip La TraveSSia (Maite Marín, Jordi Renom, Vicenç Ferreres i Marta Serra). El documental es va presentar per primera vegada a la Nau Estruch de Sabadell en ocasió d'un espai de trobada d'agents implicats en el Jardí de l'Amistat organitzat per Sitesize.

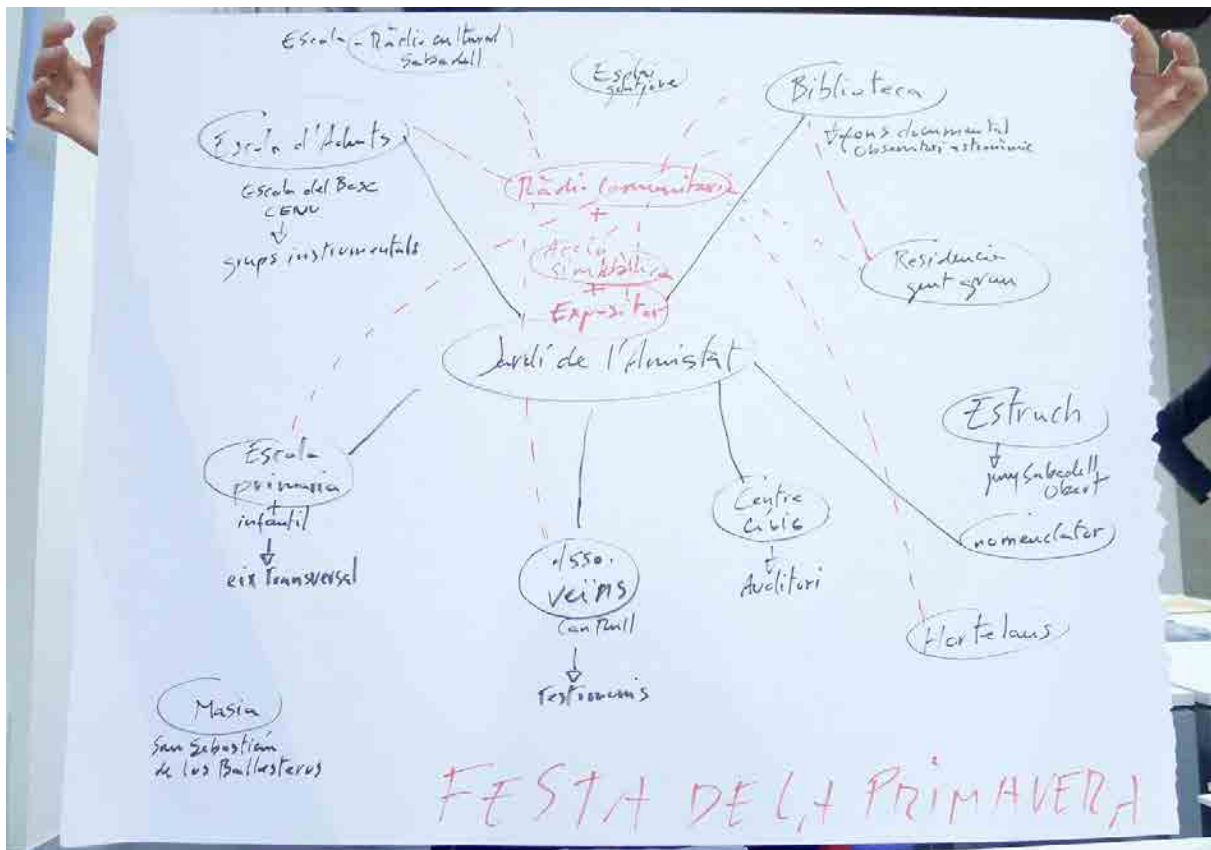


Figura 6-17: Estratègies de recuperació de la dimensió relacional entre els possibles agents vinculats amb el Jardí de l'Amistat. Autoria: Sitesize i ACM. Imatge: M. Serra.



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. Imatge: M.Serra durant el taller, primavera 2012.

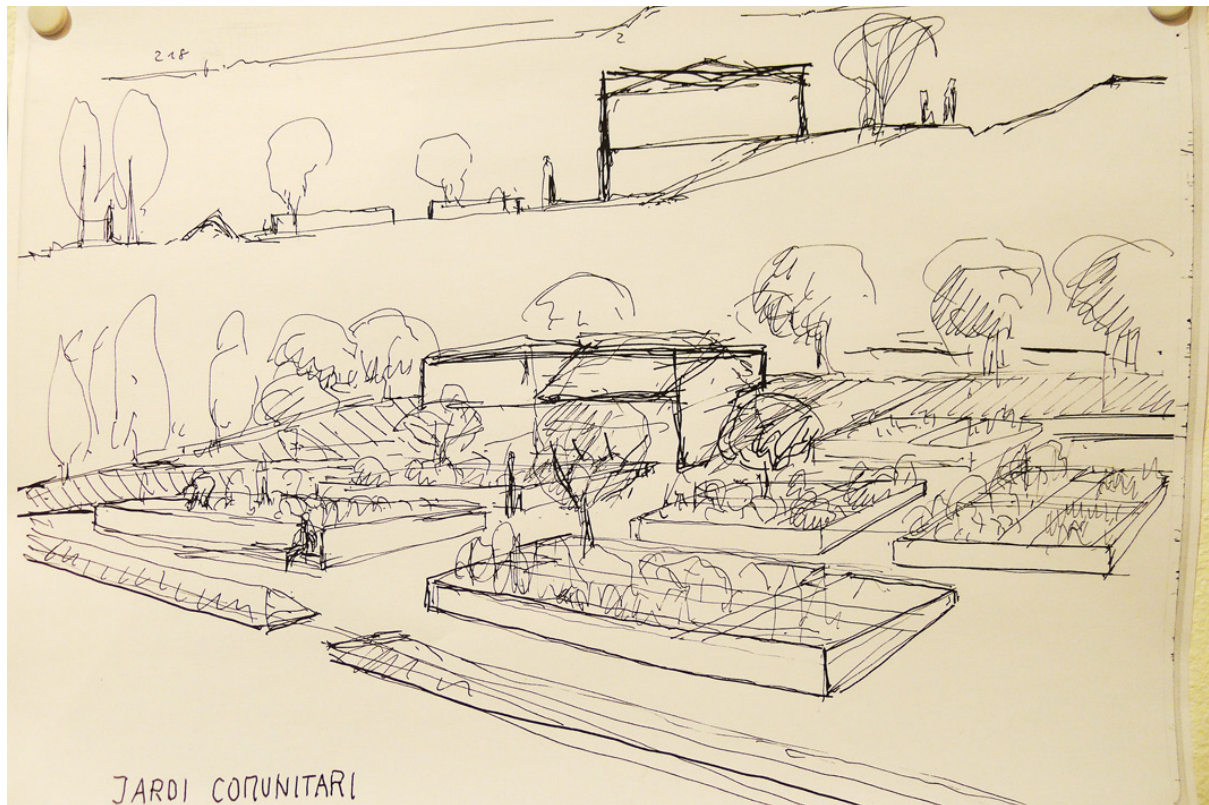


Figura 6-19: Esbós de Joan Vila-Puig (Sitesize) sobre el possible Jardí Comunitari per a un futur projecte a l'antic Jardí de l'Amistat. Autoria: Sitesize 2012. Font: imatge presa per M.Serra sobre el material exposat al taller a la Nau Estruch, Sabadell, octubre 2012.

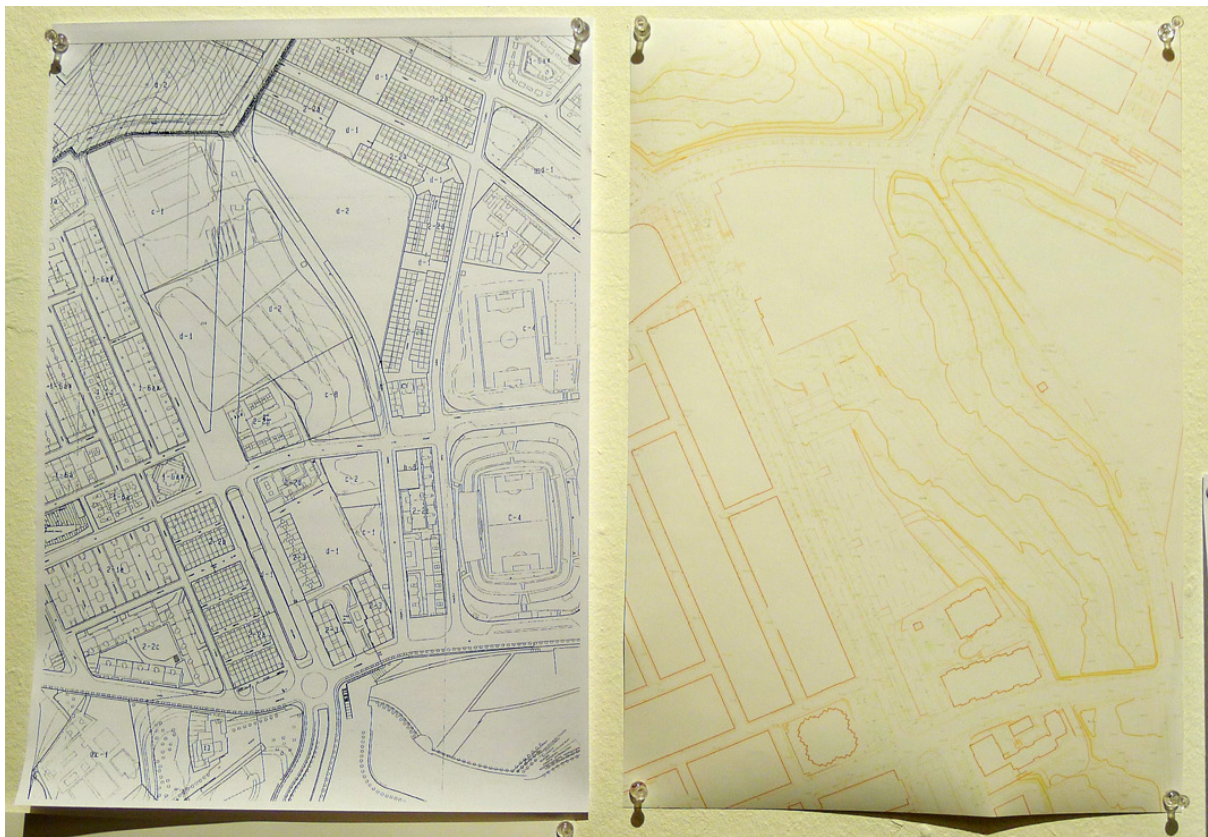


Figura 6-20: Previsió parcel·laria del planejament vigent (2012) (esquerra) i plànol topogràfic (dreta) del Departament de Sostenibilitat i Gestió d'Ecosistemes de l'Ajuntament de Sabadell. Imatge: M.Serra.

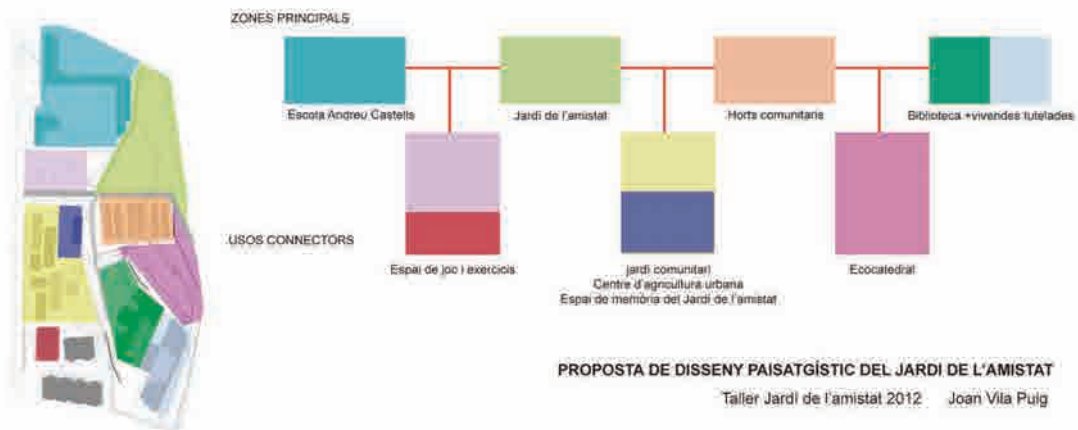


Figura 6-21 Disseny del projecte d'ordenació ideat per Joan Vila Puig (Sitesize) a l'antic espai del Jardí de l'Amistat. Nous usos introduïts: jardí, espai de joc, ecocatedral (autoconstrucció amb materials de reciclatge), centre d'agricultura urbana, horts comunitaris. Font: cortesia de Sitesize.

Alternatives i referents cap a un urbanisme socioecològic

Un dels objectius de Sitesize, més enllà de la construcció de contrarrelats que contribueixen a la transformació de la dimensió social i simbòlica del lloc, és el disseny participatiu de la ciutat. La interacció amb el planejament i projecte de disseny urbà és clau per a aquesta pràctica artística que no es limita a la interpretació sinó que pretén introduir altres maneres d'intervenir a la ciutat, de dissenyar-la. Per aquest motiu, en relació amb el projecte del Jardí de l'Amistat, Sitesize es qüestiona com poder recuperar un espai buit, dissenyar-lo i convertir-lo en un jardí comunitari tot respectant i potenciant els valors llibertaris i naturals que va representar:

“Canviar el paradigma del disseny de la ciutat ens preocupa actualment. Com fer una ciutat més participada implica entrar dins una cultura que no tenim, una cultura de corresponsabilitat de les coses, que no sigui només participar i delegar sinó fer un seguiment previ però també amb el temps. El pensar un espai lliure de la ciutat que ha de ser natural o pseudonatural i que integri els valors del naturisme i l'esperit llibertari ha d'estar d'acord amb un disseny que integri la diversitat i que la pròpia construcció estigui feta a partir de la participació de la gent del lloc.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

A part de l'experiència aportada per la pràctica artística, quins referents dins la història de l'urbanisme podem utilitzar per establir lligams forts entre el disseny i els valors neoanarquistes que Sitesize recuperen del passat? A quins urbanistes podem recórrer que donin resposta al propòsit d'aquest artistes? Més enllà del què la pràctica artística aporta al camp urbanístic, amb quins referents pot atendre l'urbanisme aquesta construcció de la ciutat basada en la cooperació? Quins arquitectes, urbanistes o paisatgistes van insistir en donar forma a l'urbanisme anarquista?

La resposta la podem trobar en l'urbanisme socioecològic. Aquest va constituir una alternativa a l'urbanisme capitalista i dominant de principis del segle XX, precisament a la mateixa època d'esplendor dels moviments socials llibertaris. En aquell període, la societat també s'encarregaria de donar respostes per mitjà de les pràctiques espacials, de transformar i dissenyar una societat alternativa per mitjà d'un urbanisme cooperatiu, autogestionat, organicista i a escala humana. Per aconseguir-ho, la corrent de pensament llibertària es veuria manifesta en la dimensió revolucionària que prenen els nous models de ciutat plantejats per urbanistes contemporanis d'aquella època. S'estava gestant un urbanisme que avui pot anomenar-se “socioecològic” perquè per una banda parteix de la millora de les condicions socials de la ciutadania i per l'altra, de forma complementària, posa la dimensió social en relació intrínseca amb la natura, fent de la relació entre la ciutat i el territori una percepció cultural de base pedagògica. Aquest urbanisme que permet situar la vida urbana en equilibri amb la naturalesa, i que fa de l'ús i gestió del territori un objecte d'activisme social, és el que podem anomenar urbanisme socioecològic. Es tracta d'un urbanisme que construeix relat des d'una òptica cultural i ecològica, unint cultura i territori i proposant una nova connexió entre la natura i el ciutadà.

Eduard Masjuan investiga a *La ecologia humana en el anarquismo ibérico* si les classes populars catalanes de l'època llibertària (que Sitesize prenen com a referent) havien estat capaces de definir aquest urbanisme socioecològic. Partint d'aquesta qüestió, podem trobar models urbanístics que, guiats per urbanistes i referents en els estudis urbans, van aconseguir materialitzar i desenvolupar aquesta nova visió basada en una nova forma d'organització social i utilització dels recursos justa i racional:

“La metròpoli moderna continua essent el nostre mite paisatgístic actual, el que dirigeix les dinàmiques confuses, les energies cegues i la pèrdua tant de situació com de referències del subjecte sotmès a poders que l’anul·len i li neutralitzen la transformació.” (Sitiesize et al. 2011:88)

Una altra forma d’anomenar aquesta tipus d’urbanisme seria el concepte que desenvolupa la historiadora Françoise Choay¹⁷ (1925-): l’urbanisme cultural. La visió antropològica de Choay coincideix amb la incidència espacial simultània que les dimensions socials i ambientals troben en l’urbanisme socioecològic o el que podria ser el mateix, organicista (basat en el model de gestió de les societats orgàniques, no industrialitzades). Es tracta en tot cas d’un urbanisme anarquista que condueix la qüestió urbana cap a un nou urbanisme social. En paraules de Masjuan, podria tractar-se d’una ‘urbanística del porvenir’ en la qual les mesures de disseny arquitectònic (Masjuan 2000:90) no serien suficients per millorar les condicions de les ciutats, i per tant, caldria estendre la definició de la ciutat cap a l’àmbit cultural i ambiental:

“Los urbanistas organicistas observan y pretenden abordar y reparar los efectos negativos producidos por la concentración y centralización capitalista que invierte los beneficios acuñados por la industria en aprovisionar lucrativamente la demanda creciente de viviendas. Para los urbanistas organicistas unas medidas exclusivamente arquitectónicas no pueden solucionar los problemas de las aglomeraciones urbanas modernas” (Masjuan 2000:90)

Per a aquests urbanistes, tant sols és possible arribar a construir una societat millor a través de l’arrelament a la natura, de l’amor a la terra i dels valors universals que superin l’alienació del ciutadà reintegrant el seu treball a l’entorn natural, únic lloc on és possible la comunió entre l’art i la vida, la ciutat i la vida. En definitiva, urbanistes que perceben la ciutat com a organisme viu, com a alternativa al model de creixement il·limitat de la ciutat industrial.

Lewis Mumford *The culture of Cities* (1938) i *The City in History* (1961) descrivint la gènesi i conseqüències de la societat industrial, Carlo Doglio *La pianificazione organica come piano della vita?* (1979), Murray Bookchin fundador de l’ecologia social *The limits of the city* (1974), *Toward an Ecological Society* (1974), van ser defensors d’un urbanisme integral que contemplés la fusió entre el camp i la ciutat a través d’un nou marc de relacions socials lliure, democràtic, comunal i autònom basat en els grups d’afinitat i associació lliure. Els models de ciutat cooperativa de Ebenezer Howard, la comprensió regional del territori de Patrick Geddes i el concepte d’hort social del paisatgista Leberecht Migge configuren tres vies decisives que com a urbanistes poden expressar espacialment l’urbanisme socioecològic que Sitiesize recupera a través del relat i valors de la pràctica artística.

Ciutat cooperativa, ciutat orgànica howardiana

Partint del moviment preraphaelita de John Ruskin (1818-1900) i William Morris¹⁸ (1834-1896) l’estètica i la crítica artística ja advertien del risc que el sistema industrial modern basat en el capital mercantil promogués la pèrdua de connexió amb l’entorn natural, la seva bellesa i la cultura.

17. Historiadora francesa nascuda a París el 1925. Introduí el terme urbanisme cultural a la seva obra *L’urbanisme, utopies et réalités: une anthologie* (1965). També és autora d’altres publicacions com *Pour une anthropologie de l’espace* (1895-2005).

18. De W. Morris destaca l’obra que influencià la corrent anarquista *News from Nowhere*, (1890). Partint de la utopia socialista i en clau de ciència ficció, la novel·la recrea una societat basada en la propietat comunal i el control dels mitjans de producció per part dels seus habitants, individus que troben el reconfort a la natura i per tant en el seu treball.

En una societat orgànica, la vida és representada per la idea de jardí, d'oasi, i el fet mineral, material, per la ciutat. D'aquesta manera, la Ciutat-Jardí esdevindria la nova alternativa a l'oposició vida/naturalesa o camp/ciutat i tractaria de reflectir els nous ideals socials a través de les lleis naturals pròpies d'un organisme viu. La nova ciutat caldria que es comportés tal com ho fan els éssers vius, és a dir, que el seu metabolisme o funcionament intern estigués en equilibri, se sostingués per ell mateix: *“la nueva urbanización va ligada paralelamente al regeneracionismo moral, a la solidaridad y al igualitarismo social de acuerdo con las leyes naturales.”* (Masjuan 2000:91)

Un exemple model que pot donar resposta, des del planejament, als valors que aquest capítol recupera a partir de Sitesize és la ciutat-jardí. Desenvolupada entre els anys 1880 i 1890 per Ebenezer Howard (1850-1928), proposava donar resposta a la insalubritat de la ciutat victoriana anglesa traslladant part de la població i dels llocs de treball al camp, constituint una xarxa de comunitats autosuficients o conurbacions que connectades en xarxa (a través de traçat ferroviari i separades per cinturons verds i agrícoles) s'allunyarien de la precarietat i especulació en els preus del sòl de la ciutat. Tal com Peter Hall (1996 [1988]) destaca, el caràcter radical del seu propòsit -malauradament oblidat i mal interpretat en la posada en pràctica errònia del suburbi-jardí traduïda en un parcel·lari de cases unifamiliars aïllades-recau en apostar per recolzar col·lectius de persones que desitgessin autogestionar-se econòmicament i constituir-se en societat cooperativa. Per tant, el missatge howardià prenia una caràcter revolucionari que ofería una via, a través del planejament, per canviar el sistema socioeconòmic i generar formes de vida autosuficients i col·lectives tal com en les experiències residencials comunitàries dels *milieux libres*, però a escala regional. El títol inicial de la seva publicació *To-morrow: A Peaceful Path to the Real Reform*¹⁹ accentua aquest valor transformador com a alternativa en la cerca de noves formes de convivència pel futur.

La ciutat-jardí howardiana també va ser definida com a Ciutat Social. L'aspecte cooperativista es traduïa en la influència de Kropotkin i Marshall pel fet de traslladar fàbriques de la gran ciutat a les perifèries de les noves colònies que serien fundades per persones que conjuntament estudiarien la viabilitat per comprar els terrenys i construir els seus habitatges en una forma de nacionalització dels terrenys. Els residents podrien construir els seus habitatges amb capital aportat per sindicats, cooperatives de constructors o associacions creades en la mateixa comunitat, contribuint així a una economia interna sustentada. Hall (1996 [1988]:101) així ho descriu: *“[...] recogió la idea de nacionalización de la tierra, y, luego, [...] una variante superior: la comunidad compraría tierra de labor a precios bajos, de modo que la revalorización que ese suelo sufriría al construir en él una ciudad, pasaría automáticamente a las arcas de la comunidad.”*

Howard rebutjava el caràcter autoritari que subordinava l'individu al grup, induït per la organització socialista centralista, per tant, en aquest aspecte, no es tractava tant d'una vida en comunitat sinó de formes de vida autònomes cooperatives entre elles, amb una nova organització social basada en la convivència assembleària i autogestionada, fet que seria compatible amb la revisió crítica comunitària defensada per Kropotkin i Reclus. Aquests valors eren descrits en el diagrama dels “Three Magnets” que feien confluïr els beneficis del camp i la ciutat en un: la ciutat-camp. Els valors que Howard apuntava en aquesta fusió eren: “Beauty of Nature”, “Social Opportunity”, “Pure Air and Water”, “Low Prices” però també “Freedom” i “Cooperation”²⁰.

19. Aquesta publicació va ser re-editada el 1902 amb el títol de *Garden Cities of To-morrow*.

20. Conceptes inclosos en el diagrama The Three Magnets en la fusió “Town-in-Country”.

Els ciutadans serien ells mateixos empresaris i treballadors, i per la construcció de la ciutat Howard escriu que, tal com se cita a *Sociable Cities: the legacy of Ebenezer Howard*, es partiria del saber multidisciplinari i col·laboratiu (enginyers, arquitectes, artistes, metges, jardiniers, agricultors, constructors, sindicalistes, financers, etc.), de nou compartint la línia d'acció transdisciplinària de la pràctica artística contemporània:

“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.” (Hall, Ward 1998:28)

El fracàs de la ciutat jardí a Catalunya es va deure a la mala interpretació dels propòsits organicistes de Howard. La ciutat resultant aplicada va ser el suburbi jardí, barriades de teixit residencial dispers monofuncional. El principal motiu es deu a que un dels seus principis bàsics (la propietat mancomunada del sòl) no es va aconseguir gestionar degut a la falta de negociació entre els ajuntaments i la burgesia propietària de grans latifundis, i partint de la propietat privada se seguí projectant promocions residencials que desvirtuaven l'essència de la influència llibertària i anarquista que abolia el concepte de propietat privada i fomentava el cooperativisme en el règim de gestió organicista.

Interpretació territorial i ciència cívica: la influència geddesiana

Atenent al pes que Sitesize atribueix a la percepció metropolitana del territori buscant formes d'interrogar-lo, d'enquestar-lo, de desvestir-lo per generar els seus propis relats, és necessari introduir la idea de regió natural i ciència cívica desenvolupada per la figura de Patrick Geddes (1854-1932) que en certes ocasions és citat pel mateix col·lectiu artístic. Amic de Reclus i influenciat pels sociòlegs francesos com Le Play i Desmoulins, Geddes partia de la concepció reclusiana de la idea de conca fluvial-regió per constatar que la necessitat d'un anàlisi regional era imprescindible per la rehabilitació territorial. D'aquesta manera, el concepte de regió natural es definia com a unitat essencial per una consciència i comprensió del territori tal com Sitesize defineix a través de relats metropolitans.

El concepte d'estudi cívic o ciència cívica segons Geddes (1905), partia de fer prevaldre la idea de *survey* (diagnosi) enfront el tractament o intervenció, és a dir, que el paper de l'estudi i l'anàlisi previs a la proposta són claus en el procés de transformació sistèmica que implica un projecte. Segons la metodologia de l'estudi cívic, a l'hora de fer un planejament l'urbanista no havia de recórrer sols als mapes o a la documentació gràfica sinó també a l'observació i a l'escolta activa de la dimensió simbòlica del lloc, del seu patrimoni immaterial, intangible per tal d'assegurar una comprensió global i complexa dels diferents sistemes que conformen el territori com ara el sistema de l'aigua, el vegetal, la geografia, però també i sobretot les pràctiques de la gestió de la terra, els usos culturals i les tradicions o costums del lloc en relació a la seva gent. La “secció de la vall” seria l'eina amb què es reconeixeria més fàcilment aquesta vinculació i transició entre els recursos naturals del lloc i les formes d'explotar-los que com a pràctiques quotidianes representarien les respostes humanes al territori. La suma dels recursos i la gestió humana d'aquests equival a la idea de regió natural que segons Geddes serà símbol de la idea de paisatge entès com a construcció cultural i social.

recursos del lloc + respostes humanes (gestió dels recursos) = complexitat del paisatge cultural

L'aspecte radical de Geddes requeria en la interpretació del lloc a partir de detectar aquestes pràctiques tradicionals i les seves connexions històriques (relats, costums, imaginaris, simbolismes, tècniques, codis, identitats) a partir del concepte de "survey" (estudi o anàlisi). Aquesta reciprocitat entre l'individu i el seu entorn seria entesa com a evolució cultural, fet en el qual se centraria la ciència cívica (o estudi regional) geddesià:

"El estudio regional permitía comprender un 'medio activo y experimentado' que 'era el motor del desarrollo humano; la reciprocidad casi sensual entre los hombres y las mujeres y su entorno era el espacio donde se desarrollaba una libertad inteligible que a su vez, era fuente de evolución cultural.'" (Hall 1996 [1988]:153)

Geddes (1905, 1915) es proposava detectar la relació entre la població (*folk*), el treball (*work*) que practicava aquesta població i el seu entorn espacial (*place*). Posar en harmonia aquests tres elements permetia avaluar i comprendre el territori des de la seva complexitat cultural, i per tant, en clau de lectura de construcció/percepció cultural tal com recupera proposa el relat metropolità de Sitesize. D'aquí que puguem parlar d'un relat de regió, identificant codis, referències identitàries i destapant capes de la història del lloc. Geddes interpretava la història social representada en les feines associades amb la gestió de la terra i la forma del lloc, una gestió que un cop assegurada, garanteix l'equilibri i sostenibilitat tant econòmica com socioambiental.

En la "secció de la vall" de 1909 es reconeixia la unitat de territori a partir d'una consciència geogràfica-cultural que comprenia el territori com a la gestió dels propis recursos del lloc, gestió que permetia construir un hàbitat, costums i òrgans de representació comunitaris. La recuperació d'aquesta forma de comprendre el territori permet a Sitesize, sens dubte, elaborar un relat crític respecte la transformació urbana de la regió metropolitana de Barcelona a base de d'una oposició als models de creixement imperants. Tan per Sitesize com per Geddes, la ciència cívica com a base per avaluar la transformació de l'entorn suposa una eina útil per la construcció de relats imprescindibles per a incorporar en un projecte de planejament. Els relats col·lectius propis del lloc, segons Geddes, es convertirien en no només una eina prèvia al projecte del planejament, sinó en una eina de transformació social que "*permitía tener una base para la reconstrucción total de la vida social y política*" (Hall 1996 [1988]:154) per poder assegurar una vida creativa i lliure, amb una millor qualitat de vida entre l'individu i el seu entorn perifèric. Mumford²¹ descrivia que la planificació regional no es preocupava pel control i atracció que podia provocar la ciutat sinó de quina manera la població i els serveis cívics podien distribuir-se equitativament per assegurar una vida intensa i creativa a tota la regió.

Patrick Geddes va impulsar el projecte de Museu Cívic (1915:321) com a institució que procurés la difusió i pedagogia d'aquesta percepció cultural del territori. Situat a Edimburg, el projecte es va situar a la Outlook Tower com a centre d'estudis locals que reunia diferents visions sobre l'equilibri territorial i el planejament urbà, amb la intensió pedagògica i divulgadora com a rerefons. El centre posava al servei de la població la comprensió entre les dimensions de lloc, treball i ciutadania. Amb el lema 'Estudiar abans de planificar' el Museu Cívic, impulsava un nou model de planejament urbà socioecològic, participatiu i obert a través de conferències, seminaris, tallers i exposicions que giraven entorn l'evolució de les ciutats per regular i educar en quant a planejament urbà en equilibri amb les seves regions naturals que li eren pròpies.

21. Peter Hall fa referència a Lewis Mumford a l'article de 1925 "Regions-To Live In", Survey, 54, 151-2.

Fent referència concreta a Geddes i precisament al projecte de Museu Cívic, Sitesize teoritza sobre la idea de reescriure, de tornar a construir un relat social partint de la influència dels moviments llibertaris. Així el defineix i el posa en relació amb Cebrià de Montoliu que entre 1911 i 1919 importà el model geddesià en context català (Museu Social). Referint-se al Museu Cívic com a òrgan pedagògic, Sitesize proposa la idea d'unió entre planificació i estudi cívic o comprensió cultural-social del territori:

“[El Museu Cívic] és un espai de trobada de les ciències cíviques i de la planificació sustentable de les metròpolis. Una estructura pedagògica de descripció del medi físic i cultural, en una narració que va des de la memòria local a la comprensió d'allò que és universal.” (Sitesize 2009:10)

El projecte de Sitesize SIT (Servei d'Interpretació Territorial) parteix precisament d'aquesta influència geddesiana. La interpretació del lloc i el concepte d'aula permanent d'estudi del lloc com a fenomen socioecològic s'uneixen en els diversos tallers que giren entorn la metodologia SIT que podria equiparar-se a la ciència cívica d'analitzar abans de projectar, entenent que el mateix anàlisi té poder transformador. Així, a semblança del Museu Cívic, la metodologia SIT s'estableix com a observatori de fenòmens socials, laboratori establert com a biblioteca i arxiu per facilitar instruments d'estudi i motor impulsor d'iniciatives i obres socials que es trobin excloses de mitjans que permetrà reclamar, detonar i catalitzar el paisatge com a història col·lectiva i pública.

El jardí com a eina transformadora: l'hort social de Leberecht Migge

La formació en paisatgisme d'un dels membres de Sitesize i el pes que pren l'autogestió i producció d'horts comunitaris en el cas del projecte del Jardí de l'Amistat fa necessari fer referència a l'arquitecte paisatgista alemany Leberecht Migge (1881-1935).

La confiança que Sitesize dona a l'hort urbà comunitari no només se centra en el cas de Llum de la Selva sinó que també és present en el projecte *Passatge Xile: imaginari creats*, on es descriu les característiques de la trama urbana associada a horts domèstics que garanteixen la autosuficiència de cada unitat familiar d'aquest passatge²² situat a les rodalies de Barcelona i que exemplifica el model de creixement urbà aplicat a les perifèries metropolitanes durant la Segona República a Catalunya:

“Aquest sector d'habitatges situats originàriament en una zona perifèrica de la ciutat, tot i que avui integrada en la trama urbana, reproduceix la morfologia del nucli de cases baixes, poc densificades, amb un hort o jardí adjacent, amb un caràcter popular i una integració perfecta en el territori, determinada per un ús variable del sòl, que constitueix un exemple exacte de quins eren els models d'urbanisme perifèric que es debatien en els fòrums internacionals del principi del segle XX.” (Sitesize, Porta 2007:45)

Respecte el debat dels fòrums internacionals urbanístics de principis de segle XX als quals Sitesize fa al·lusió, a més d'incloure sobretot l'aportació howardiana i geddesiana, cal tenir en compte la tradició alemanya que partia també de la influència anarquista kropotkiniana i de Landauer. Migge es va formar en contacte amb comunitats intensionals com 'Monte Verità' a Ascona (Suïssa) però també al seu mateix espai residencial de Blankenese entre 1913 i 1924. L'ambient artístic, bohemí i intel·lectual de Blankenese era propiciat per la proximitat a la vida urbana.

22. Passatge situat prop de la Carretera de Collblanc, entre el barri de les Corts i l'Hospitalet. Tot i que actualment el teixit de cases de cos encara hi tenen força presència, es van substituint gradualment per blocs d'habitatge.

Aquesta comunitat havia triat viure a la perifèria, als marges de la gran ciutat i en un context periurbà que els permetia una relació amb la vida cultural de la ciutat portuària de Hamburg. Aquesta opció corresponia clarament als criteris reclusians i kropotkinians de viure no de forma aïllada sinó a la ‘bona distància’ de la ciutat: *“Although critics of the urban condition, these people chose to settle on the edges of metropolitan areas, a seemingly minor yet important sign of their own life philosophies”* (Haney 2010:87)

Ell mateix es dissenyaria l’hort de la seva parcel·la, un hort que seria símbol de joc pels nens, de vida i de felicitat. L’hort el va fragmentar segons el seu concepte d’espais sensorials “Raumgefühl” diferenciant així un espai de cultiu de fruiters i vegetals, un espai de joc, un jardí d’aromàtiques comestibles, un jardí de lliris i un galliner. Migge va desenvolupar tota una cultura de sabers entorn el valor productiu dels espais verds i dels jardins, ja fossin públics dedicant-se al disseny de parcs, ja fossin d’ús domèstic dedicant-se a projectar els horts-jardí de l’habitatge social de la República de Weimar amb arquitectes de la Bauhaus pels projectes de les Siedlungen. La seva principal aportació va ser fer comprendre la idea d’hort com a instrument catalitzador per un canvi cultural i social. D’aquesta manera la cultura hortícola era entesa com a procés dinàmic, com a nou fenomen que feia del jardí el lloc ideal on l’individu podia connectar-se amb l’energia vital essencial:

“The constant intimate contact within living nature that comes with life in the garden, elates us and reveals all that is noble and great. The unshakeable laws that underlie growth, reveal the blessed power of the order of far-reaching, methodical will” (Haney 2010:91)

L’hort havia de ser ‘organitzat’ per aconseguir la idea de superació i desalienació, havia de convertir-se en un espai creatiu on experimentar la fusió entre el cos i la terra. L’espai de l’hort es convertiria a partir de Migge en un escenari per a la transformació social comunitària, en esperança per una nova cultura de canvi tal com podem trobar en l’espai d’aprenentatge que representa el Jardí de l’Amistat: *“Migge wished to bring the garden within the context of prevailing critiques of capitalism, believing that the garden could serve as a reconciler between dualistic forces of ‘rhythm and muscle’ as well as of ‘spirit and money’, when acting as place of common social purpose.”* (Haney 2010:92)

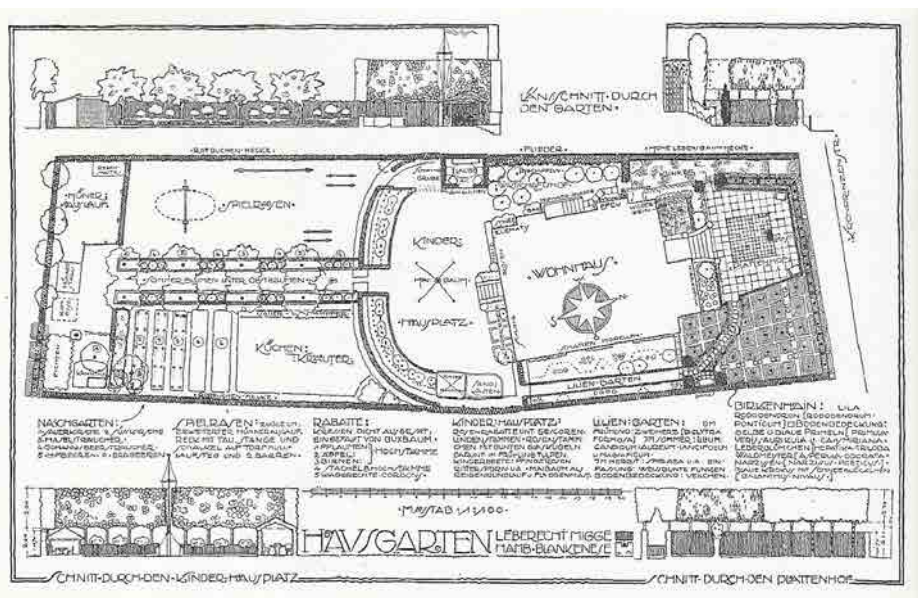


Figura 6-22: Planta i disseny de casa i jardí de Leberecht Migge a Blankenese (Hamburg) (c.1913-1924).
Font: (Haney 2010:88)

Dispositius i eines metodològiques en préstec

La transició de la transformació urbana de la ciutat interior a la transformació territorial de la perifèria suburbana que es tracta en els projectes de Sitesize, permet identificar dues línies metodològiques de treball clarament diferenciades: per una banda el relat i per l'altra l'acció. Ambdues permeten articular de forma complementària una "construcció social autònoma" que a través de l'aprenentatge compartit es basa per una banda en un discurs propi del lloc partint de la construcció de narracions ciutadanes (dins l'àmbit de la interpretació o anàlisi), i per altra, a l'activació d'accions col·laboratives basades en la creació de capital simbòlic (dins l'àmbit de la transformació). Ambdues vies²³ desplegaran eines i dispositius per donar formes de continuïtat als projectes molt diverses: tallers, derives, jornades de debat, vídeo-documentals, entrevistes, accions col·lectives, publicacions i exposicions, tots ells elements útils a prendre en préstec pels arquitectes.

Narracions metropolitanes: el relat com a forma d'apropiació

Els "relats metropolitanos" (o contra relats) es defineixen segons Sitesize com a producció de coneixement territorial. Aquests discursos 'no disciplinaris' busquen consolidar un relat o mirada pròpia com a forma de diàleg amb el lloc que permeten passar de l'anàlisi a les accions per treballar en les tensions que afecten els espais urbans en transformació: "*La representació s'ofereix com un guió obert a la construcció del lloc, feta pel subjecte com a actor del relat propi.*" (Sitesize et al. 2011:89)

Com es materialitzen aquests relats cocreatius? Quines formes prenen com a dispositius? En quin tipus de gènere o forma es tradueixen? A través de recorreguts, arxius, vídeos, es tracta de donar a conèixer arguments que donen força als valors del lloc, d'accions o pràctiques anònimes que generen apropiació com ara derives metropolitanes, de reactivar la història local a través d'històries de vida, entrevistes registrades en vídeo-documentals, d'identificar imaginaris i ficcions a través de tallers participatius, de recopilacions de relats a través d'una web o d'una publicació, etc. Els criteris que defineixen les narracions metropolitanes són per tant:

"La constitució d'un patrimoni narratiu públic, generació d'experiències significants com a narracions encarnades, producció de sabers sense necessitat de validacions disciplinàries, esdeveniments construïts en l'encreuament fèrtil entre realitat i ficció, la representació unificant el real i l'imaginat." (Sitesize 2008:42)

Projectes que s'hagin caracteritzat pel fet narratiu poden ser el projecte *VallsT* (2003) que posava èmfasi en l'exploració de l'imaginari turístic de la població de Valls a través de derives d'exploració territorial i una pàgina web; el projecte *Riu Ripoll* (2002-03) amb el taller *TAO Riu Ripoll* (Oficina temporalment autònoma) per detectar quina és la imatge que la població té del riu; *Poble9, transformació local* (2003) a través d'un vídeo documental per mostrar els efectes que la transformació urbanística provocava sobre els veïns expropiats; o bé el projecte *SIT Manresa* (2005) una proposta d'arxiu en procés que s'aniria construint amb les aportacions dels ciutadans a través de diferents activitats: "*proposàvem la construcció d'un arxiu en procés, que s'alimentava i es reactualitzava amb les aportacions de la gent, amb la finalitat d'avaluar el creixement present i futur del territori.*" (Sitesize et al. 2009:234)

23. Els projectes de Sitesize no es diferencien per una metodologia o altra, sinó que comprenen aquestes dues vies de projecte. Per aquest motiu, no es pot associar cap projecte per cenyir-se a un sol tipus de mètode.

El projecte SIT Manresa destaca per posar en relació els múltiples agents que conformen el territori i proposar estratègies de presa de contacte i generar projectes conjunts. L'esquema que continua mostra les institucions que hi van col·laborar, els experts locals, els tallers que s'hi realitzaven: tallers de dibuix de mapes subjectius del territori del Pla del Bages, diagrames i tallers amb centres d'educació secundària i col·laboracions amb associacions de veïns, elaboració, difusió i arxiu de fitxes personals on s'enquestava sobre l'imaginari del territori, fitxes d'anàlisi del lloc atenent a les observacions i a l'impacte de la transformació, sessions de taller obert a l'espai públic, dispositius de visualització del projecte a l'espai urbà de la mateixa ciutat.

Accions de creació de capital simbòlic

Prenent forma de jornades de debat, accions o publicacions, les accions de creació de capital simbòlic són l'altra cara de la moneda dels projectes de Sitesize. Complementant-se amb les narracions metropolitanes, les accions activen processos llargs que es materialitzen en "*accions culturals de relació, representació, comunicació, participació, proposició, activació i fixació de continguts simbòlics*" (Sitesize 2008:45). Potenciant sobretot el caràcter pedagògic, aquestes accions activen dinàmiques dialògiques com a procés d'aprenentatge per generar altres lectures o produir/modificar/avaluar els relats establerts. Les accions corresponen a la voluntat del col·lectiu artístic d'emprendre un rol actiu i transformador a la ciutat més enllà d'una voluntat més descriptiva o analítica:

“Quin és el rol que ha de tenir la creació artística en relació a aquesta transformació urbana? De quin costat s'ha de posar? Què ha d'aportar? Ha de simplement filmar i fotografiar la realitat i representar a través d'una web o bé ha d'oferir alguna cosa més? Passàvem d'una visió més descriptiva per emprendre rols actius de treball a la ciutat.” (Sitesize 2012, entrevista annex II)

Projectes que hagin procurat aquesta vessant pedagògica i transformadora són de nou el SIT Manresa (2005) en la seva vessant de tallers i interacció entre agents locals; també les jornades *REpensar Barcelona* amb la voluntat d'autogestionar un espai de coneixement i aprenentatge sobre la transformació de la ciutat a partir de sessions públiques (alguns dels components es poden veure al documental *La Ciutat Suplantada*); o també la línia de projectes que es recull sota el paraigües d'*Aula Permanent*, amb les publicacions del *Quadern Pedagògic* (inclou també el cas de l'adaptació del projecte SIT a la ciutat de Valparaíso), dispositiu transmissor del coneixement elaborat a través d'experiències que articulen la ciutat amb la mirada històrica; també l'acció simbòlica performativa *Campanya contra el Quart Cinturó* on un grup integrat per Sitesize recorren en clau de denúncia els espais en transformació per les obres del futur Quart Cinturó del Vallès Occidental.

Vers un urbanisme participat

Partint de la revisió de la pràctica artística de Sitesize, és possible rescatar experiències de disseny urbà que responen a la comprensió del lloc com a construcció social. L'urbanisme que més s'acosta a la seva aproximació espacial crítica i qüestionadora dels processos de transformació urbana als quals ens exposem, es caracteritza per potenciar la dimensió socioecològica que inclou, intensifica i podria definir-se en els següents aspectes, aspectes que no són tractats amb prou intensitat en el projecte arquitectònic o urbanístic habitual:

- L'experiència participativa com a acció directa amb el lloc.
- La memòria com a eina de rescat de referents i de contrarrelats per a una avaluació crítica del present.
- La influència de les corrents anarquistes i el desig d'emancipació i cooperació del ciutadà.
- El procés pedagògic i d'aprenentatge a partir de la relació entre l'individu i l'entorn.

Si tots aquests aspectes, aportats des de la pràctica artística, són els que manquen en els processos de disseny arquitectònic habitual, l'arquitectura i l'urbanisme cal que prenguin en préstec exemples del camp de l'art que obrin noves fronteres disciplinàries amb capacitat de donar respostes molt més ràpides, tot i que potser efímeres, que no pas l'arquitectura. Precisament aquesta lentitud en el procés arquitectònic per adaptar-se a una societat que demana canvis urgents en la seva manera de projectar-se, es deu a la vinculació que per tradició ha tingut l'arquitectura i l'urbanisme amb la política econòmica. L'art, actuant sovint com a element crític i subversiu, ha estat capaç de qüestionar i presentar alternatives, i per aquest motiu, cal recuperar la capacitat crítica de l'arquitectura així com aquells referents dins la seva història que van construir alternatives socioespacials avui absolutament aprofitables. Els referents citats com Ebenezer Howard, Patrick Geddes o el mateix Leberecht Migge són, entre molts d'altres, noms d'urbanistes que caldria situar com a pioners indiscutibles per la reconstrucció d'una societat socioecològica.

Segons els projectes presentats a propòsit de Sitesize, la implicació directa amb el lloc és una assignatura pendent i que caldria fomentar considerablement a les pràctiques associades amb els estudis urbans. Els projectes de Sitesize donen resposta a la manca d'interacció amb el lloc, i per tant, anuncien la necessitat de fomentar un disseny participat. Una arquitectura participativa, en paraules de Giancarlo de Carlo, és aquella que dissenya a partir del dia a dia, fent-se a si mateixa a partir de la decisió i negociació dels habitants d'un lloc o d'una casa. Si aquesta metodologia pogués ser normalitzada, desitjadament obligada, el planejament no cauria com a adversari davant els canvis històrics o les necessitats canviants, múltiples i heterogènies de la quotidianitat dels ciutadans. Quan malauradament aquesta implicació no es dona i el planejament o projecte és aprovat sense haver estat dissenyat conjuntament, l'urbanisme es converteix en una forma d'exclusió que, segons Colin Ward, fa de la utopia un somni impossible:

“La planificación, el dispositivo esencial de una sociedad ordenada, que, según se dice, hace de la anarquía ‘un sueño imposible’, se convierte en una forma más de opresión de ricos y poderosos sobre débiles y pobres.” (Ward 1982[1973]:82)

Per aquest motiu, els projectes d'aquesta pràctica artística reclamen i donen resposta a la implicació directa que manca en un projecte d'urbanització o de disseny arquitectònic habitual. Però la participació

ja havia estat desenvolupada per la mateixa arquitectura i urbanisme. Colin Ward (1982[1973]) remarca el concepte d'escala de participació²⁴ necessària per avaluar les compatibilitats o incompatibilitats dels projectes de participació comunitària. L'escala és útil per destacar la poca capacitat de participació real en els contextos de projecte actual, ja que els planejaments s'acostumen a quedar com a molt al quart nivell de 'consulta', fent de la 'participació' un concepte esbiaixat i demagògic que fa de paraigües tant a els primers graus o estadi de l'usuari manipulat, com als projectes d'estadi superior que atorguen el control total a l'usuari.

CONTROL DEL CIUTADÀ
DELEGACIÓ DEL PODER
ASSOCIACIÓ
CONCILIACIÓ
CONSULTA
INFORMACIÓ
TERAPIA
MANIPULACIÓ

Respecte el pes que Sitesize dona a l'autonomia de l'usuari -recuperat de les corrents llibertàries- cal preguntar-se fins a quin punt els projectes arquitectònics deixen espai a l'usuari per a la seva pròpia decisió/realització. Turner ja va proposar l'espai de l'autoconstrucció, una observació marginada pels estudis d'arquitectura durant moltes dècades. Actualment un projecte d'urbanització tant sols és exposat una sola vegada a la seva comunitat veïnal receptora, en forma de consulta o informació, pas previ per aprovar el projecte. Quin seria el balanç o punt d'encontre adient entre el projecte públic i la iniciativa ciutadana? Es té en consideració el fet que el ciutadà pugui construir-se el seu propi entorn habitable? Dennis Hardy i Colin Ward (1984:vii) fomentaven aquest debat en el context anglès dels anys vuitanta amb les següents preguntes: “*What is proper balance between public control and individual initiative? Is there room today for this kind of self-help in creating one's own housing and living environment?*” Malauradament la legislació urbanística i els protocols a seguir exclouen formes que integrin aquesta capacitat autònoma de l'usuari. És per aquest motiu que aquesta pràctica artística pretén introduir, ja sigui des de l'art com a pretext, accions i discursos que complementin les mancances d'un disseny més inclusiu en matèria d'urbanisme. Caldria que aquestes pràctiques poguessin ser vinculants, que interferissin en cert punt amb el projecte a aprovar. Sobretot, pel què fa als projectes d'urbanització pública, com serà el projecte del descampat buit on antigament hi hagué el Jardí de l'Amistat, és clau que les regidories de participació i espais públics facin un front comú, i que a través de taules rodones amb les entitats i agents vinculats, donin veu i vot a les iniciatives ciutadanes, ja procedeixin d'artistes, d'associacions de veïns o d'interessats a títol personal. Promoure un espai de decisió conjunta i fer que aquest es vinculi amb els pressupostos destinats a projectes urbans que afecten un barri o una ciutat seria una de forma d'aplicació de democràcia directa en la definició comunitària de l'entorn urbà.

Per altra banda, Sitesize reintrodueix el paper de la memòria com a eina d'autoaprenentatge. No es tracta d'un retorn nostàlgic al passat (visió massa utopista) sinó que mirar enrere permet ampliar el coneixement per forjar una lectura crítica de la transformació urbana del nostre present.

24. L'escala de participació va ser definida per Sherry Arnstein l'any 1969.

Aquest vaivé entre repensar el present, recuperar el passat i construir el futur fan de la història i la memòria una eina pública reversible, dialògica.

Sobre l'experiència de les comunitats autogestionades que van existir en temps de Llum de la Selva, és una bona oportunitat reconsiderar, més enllà de l'experiment comunitari, els consells i revisions que tant Kropotkin com Reclus manifestaven. És un fet constatable l'oblit del valor pedagògic d'aquesta herència anarquista en qüestió d'estudis urbans. En el context d'ensenyament superior (universitari), fóra útil integrar aquesta aproximació que des de la geografia pren sentit en comprendre la ciutat i el territori d'una forma sistèmica, fomentant una visió integradora que superi les divisions entre paisatgisme, urbanisme, disseny urbà i edificació. En relació al concepte d'Aula Permanent, Sitesize repensa la situació en què es troba l'ensenyament i es pregunta "*Quina funció han de tenir les escoles, els centres d'ensenyament i les universitats si no és la d'exercir la llibertat de pensament? Cap on va el coneixement i el saber?*" (Sitesize 2009:14). Bookchin anunciava el 1978 la necessitat de recuperar les experiències comunitàries anarquistes per, precisament, anar més enllà de l'ideal que representaven i detonar i reactivar la pràctica d'uns principis ecològics que podríem anomenar neoanarquistes:

"El anarquismo no acaba en las comunidades descentralizadas. Si se ha examinado esta posibilidad con cierto detalle ha sido para demostrar que una sociedad anarquista, lejos de construir un ideal remoto, se ha convertido hoy en una precondition para la práctica de los principios ecológicos." (Bookchin 1978:113)

Recuperar l'experiència d'aquests anarquistes fundadors així com dels moviments socials llibertaris pren sentit, precisament, per superar les formes de nostàlgia cap al passat i servir-se d'aquesta mirada per ampliar el coneixement crític i situat del nostre context actual, fent de la història un calaix d'on recuperar i recapitular discursos amagats que van ser útils per analitzar la societat de la seva època i que ens poden ser útils avui per cercar alternatives de millora del present, constatant, tal com Purchase anunciava, que val la pena reprendre la idea d'universalitat d'aquests geògrafs i fer del progrés l'èxit de la instrucció per a totes les persones. La transformació de la mirada, la intenció pedagògica de canvi de relat per defensar un model orgànic de ciutat en el què el social i l'ambiental estiguin en equilibri serà essencial per a aquesta forma de planejament neoanarquista o socioecològic. Per aquest motiu, més enllà dels espais físics, els espais de trobada i socialització com és el cas del Jardí de l'Amistat són l'esperança per recuperar aquest potencial emancipador del ciutadà desalienat.

La recuperació del espais físics hauria de quedar supeditat a la voluntat de les iniciatives ciutadanes vinculades en una forma de democràcia directa, i per tant, el Jardí de l'Amistat hauria de formalitzar-se en els valors d'aprenentatge i sociabilitat reactivats pel treball cultural col·laboratiu, prenent més rellevància la recuperació dels valors viscuts que no pas la reproducció o recuperació física de l'espai en si. Només d'aquesta manera col·laborativa l'urbanisme podrà garantir la transmissió d'un aprenentatge socioecològic:

"Les formes de treball cultural col·laboratiu són les que millor s'adeqüen per acomplir el propòsit de sumar visions i perspectives. D'una banda, ajuden a relacionar les capacitats intel·lectuals amb els mitjans tècnics, les construccions imaginàries amb la gestió de l'espai i la llibertat. De l'altra, propicien activar respostes coordinades entre les persones i els agents que afavoreixen una preservació del patrimoni comú, així com totes aquelles formes d'apropiació cultural que garanteixin una construcció col·lectiva més justa." (Sitesize 2009:7)

Towards a participatory urban planning

Based on the review of Sitesize's art practice, it is possible to retrieve experiences of urban design that respond to the understanding of the site as a social construction. The type of urban planning that is closest to their critical and questioning spatial approach of the processes of urban transformation to which we are exposed is characterised by strengthening the socio-ecological dimension. It could be defined in the following aspects, which are not handled with enough thoroughness in typical architectural or urban planning projects:

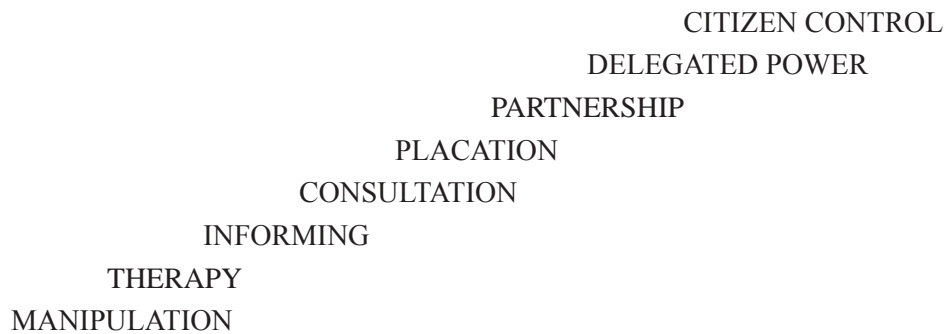
- Participatory experience as a direct action with the site.
- Memory as a tool to retrieve references and counter-narratives for a critical evaluation of the present.
- The influence of anarchist currents and the desire for the emancipation and cooperation of citizens.
- The pedagogical and learning process based on the relationship between the individual and the environment.

If all these aspects, contributed by artistic practice, are those that are lacking in the processes of typical architectural design, architecture and urban planning, then examples should be borrowed from the field of art that open up new disciplinary boundaries with the capacity to give much more rapid responses compared to architecture, although these may be ephemeral. Indeed this slowness within the architectural process to adapt to a society that demands urgent changes in the way it projects itself is due to the link that architecture and urban planning has traditionally had with economic policy. Art, often acting as a critical and subversive element, has been able to challenge and present alternatives, and therefore, must recover the critical capacity of architecture as well as those names in its history who built socio-spatial alternatives that are totally unusable today. The references cited such as Ebenezer Howard, Patrick Geddes and Leberecht Migge himself are, among many others, names of urban planners who should be ranked as unquestionable pioneers for the reconstruction of a socio-ecological society.

According to the projects presented regarding Sitesize, direct involvement with the site is a matter that is still to be addressed and it would be necessary to considerably promote practices associated with urban studies. Sitesize's projects respond to the lack of interaction with the site, and, therefore, state the need to promote participatory design. Participatory architecture, in the words of Giancarlo de Carlo, is that which is designed from day to day, creating itself based on the decision-making and negotiation of the inhabitants of a place or a house. If this methodology could be compulsorily standardised, planning would not become an adversary in the face of historical changes or the changing, multiple and heterogeneous needs of everyday citizens. When this involvement unfortunately does not occur and plans or projects are approved without having been co-created, urban planning becomes a form of oppression and exclusion which, according to Colin Ward, makes utopia an impossible dream:

“Planning, the essential grid of an ordered society, which, it is said, makes anarchy ‘an impossible dream’, turns out to be yet another way in which the rich and powerful oppress and harass the weak and poor” (Ward 1982[1973]:82)

For this reason, projects based on this artistic practice demand and respond to the direct involvement that is lacking in a typical urban planning or architecture project. But participation had already been developed by architecture and urbanism itself. Colin Ward emphasises the concept of the ladder of participation¹ required to evaluate the compatibility or incompatibility of community participation projects. The ladder is useful to highlight the limited capacity of actual participation in the contexts of the current project, as planning tends to remain at most at the fourth level of ‘consultation’, turning ‘participation’ into a biased and demagogic concept that covers both the first rungs or stages of the manipulated user, and the higher stage projects that give total control to the user.



Regarding the weight that Sitesize gives to the autonomy of the user –taken from libertarian currents– the question must be asked regarding to which extent architectural projects leave space to the user for their own decision/realisation. Turner already proposed the space for self-construction, an observation excluded by architecture studies over many decades. Currently a development project is only exposed once to the local host community, in the form of consultation or information as an initial step towards approving the project. What would be the most convenient balance or meeting point between the public project and the citizens’ initiative? Is the fact that a citizen can build his or her own living environment taken into consideration? Dennis Hardy and Colin Ward encouraged this debate within the English context of the eighties with the following questions: “What is proper balance between public control and individual initiative? Is there room today for this kind of self-help in creating one’s own housing and living environment?” Unfortunately, planning legislation and the protocols to be followed exclude forms that make up this independent capability of the user. This is why this artistic practice attempts to introduce, whether from the concept of art as a pretext, actions and discourses that complement the lack of a more inclusive urban planning design. It is essential that these practices are binding, which interferes somewhat with the project to be approved. Especially in regard to public development projects, as will be the case with the project for the empty wasteland where the “Jardí de l’Amistat” (Garden of Friendship) once was, it is vital that the council departments for participation and public spaces show a united front, and that through round tables with related agents and organisations, a voice is given to citizens’ initiatives, whether they come from artists, residents’ associations or those interested in a personal capacity. Promoting a space of joint decisions and making this link to budgets for urban planning projects that affect a neighbourhood or a city would be one way of implementing direct democracy in defining the community in the urban environment.

Furthermore, Sitesize reintroduces the role of memory as a tool for self-learning. It is not about a nostalgic return to the past (a vision that is too utopian) but instead about looking back to permit a broadening of knowledge to forge a critical reading of the urban transformation of our present. This

movement between rethinking the present, retrieving the past and building the future make history and memory into a reversible and dialogical public tool.

Regarding the experience of self-managed communities that existed at the time of Llum de la Selva, this is a good opportunity to reconsider, beyond the community experiment, the advice and revisions stated by both Kropotkin and Reclus. The oblivion of the pedagogical value of this anarchist heritage as regards urban studies is a verifiable fact. In the context of higher education at schools of architecture, it would be useful to integrate this approach from the point of view of urban and human geography in order to understand the city and the territory in a systemic way, promoting a comprehensive vision to overcome the divisions between landscape, urban planning, urban design and construction. In relation to the concept of the “Aula Permanente” (Permanent Classroom), Sitesize rethinks the situation in which teaching finds itself and asks “What role should schools, centres of education and universities have if it is not to exercise freedom of thought? Where does the knowledge go to?”. In 1978 Bookchin stated the need to restore anarchist community experiences in order to, more precisely, go beyond the ideal they represented, detonating and reactivating the practice of ecological principles that we could label as neo-anarchist:

“There is more to anarchism than decentralized communities. If I have examined this possibility in some detail, it has been to demonstrate that an anarchist society, far from being a remote ideal, has become a precondition for the practice of ecological principles.” (Bookchin1978:113)

Recovering the experience of these founding anarchists and libertarian social movements makes sense, more precisely, in order to overcome forms of nostalgia towards the past and make use of this approach to widen critical knowledge located within our present context, turning history into a kind of compartment from which we can retrieve and recapitulate hidden discourses that were useful to analyse the society of their time and that can be useful to us today to find alternatives to improve the present, confirming, as stated by Purchase, that it is worth going back to the idea of universality of these geographers and turning progress into successful instruction for all. The transformation of the approach and the pedagogical intention of changing the narrative to defend an organic model of the city in which social and environmental aspects are in equilibrium will be essential for this form of neo-anarchist or socio-ecological planning. For this reason, beyond physical spaces, the meeting spaces and socialisation as in the case of the “Jardí de l’Amistat” provide hope for the recovery of the emancipatory potential of the non-alienated citizen. The recovery of physical spaces should be subject to the will of the citizens’ initiatives linked to a form of direct democracy, and therefore, the Jardí de l’Amistat should be formalised in the values of learning and sociability reactivated by cultural collaborative work, with the recovery of the values lived that are unrelated to the reproduction or physical recovery of the space in itself taking on more relevance. Only in this collaborative manner of urban planning can we guarantee the transmission of socio-ecological learning:

“The forms of cultural collaborative work are those that are best suited to accomplishing the purpose of adding views and perspectives. On one hand, they help to relate intellectual abilities with technical means, imaginary constructions with the management of space and freedom. On the other hand, they encourage the activation of coordinated responses between people and agents that favour the preservation of the common heritage, as well as all those forms of cultural appropriation that ensure fairer collective construction.” (Sitesize 2009:7)

Epíleg

de l'art vers un urbanisme crític

Explorant la mirada crítica d'aquest cinc casos d'estudi es pot concloure que tant la transformació de la forma perceptiva com la intervenció que promou la condició socialitzant són dos criteris bàsics derivats del model de ciutat que aquests artistes proposen. Aquest model de ciutat promogut per la pràctica artística caldrà que trobi vies metodològiques a l'hora d'assegurar la seva formalització projectual però també caldrà que es consolidi a través de l'àmbit acadèmic i docent, oferint així l'oportunitat a l'arquitecte per revisar la seva funció i responsabilitat social. Posar en qüestió el present, mirar més enllà del propi àmbit i revisar el passat seran els passos que ens ensenyen els artistes per construir una ciutat més inclusiva.

De la mirada de l'artista crític a la transformació dels marcs perceptius

Segons les conclusions específiques derivades de cada cas d'estudi, és possible constatar que la mirada de l'artista contemporani compromès amb la configuració de l'espai urbà té com a objectiu comú la funció pedagògica de canvi de marc perceptiu. Comprenent el paisatge urbà com a construcció social, es pot afirmar que l'artista assenyala, repensa, discuteix i qüestiona marcs de significats integrats a la mirada passiva del ciutadà-espectador per trencar les formes preestablertes i produir noves formes de percebre, noves aproximacions que fan emergir del lloc característiques pròpies menys condicionades per factors externs. Els artistes per tant, desenvolupen la capacitat de resignificar, de qüestionar des de fora, de tornar a fer llegible un espai però des d'una altra perspectiva, de recomposar i generar reflexió i narració sobre una realitat donada. Així, el què diferencia i defineix un espai urbà no serà tant les seves característiques sinó les formes de percebre'l, de mirar-lo i d'utilitzar-lo, d'interactuar-hi. Per tant, l'interès de l'aportació artística en relació amb l'urbanisme no recau només en la forma d'intervenir a l'espai sinó en la forma de deconstruir-lo, de poder-lo reconèixer a partir d'uns paràmetres que porten implícits un altre model de ciutat. Els casos de Jakob Kolding i Lara Almarcegui són clars en aquest aspecte, ja que el seu grau d'intervenció física és gairebé nul, tot i així, el relat que construeixen apunta cap a un model urbà que res té a veure amb l'habitual de les ciutats globalitzades. Aquests dos, conjuntament amb els casos de Potrč, Sitesize i Leeson -a través de formes participatives i dialògiques- s'embarquen en el repte de l'arquitectura i l'urbanisme per reconèixer territoris, fissures i escenaris on la seva pràctica artística crítica troba l'oportunitat de repensar i qüestionar una realitat urbana donada. Apreciar i aplicar l'enfocament múltiple de la intervenció artística al projecte urbà permetrà doncs obtenir projectes molt més sustentables a nivell sociològic.

La construcció de contrarrelats elaborats pel propi ciutadà esdevé una finalitat implícita en tots ells. Potenciar l'emergència de referències específiques, alliberades dels discursos dominants que empenyen cap a una forma de ciutat guiada per la rendibilitat econòmica, promou que aquests artistes siguin ràpids i clars a l'hora de reclamar la identitat del lloc, de recuperar el caràcter propi, les capes de memòria, d'història i de teixit social. El paisatge urbà entès com a geografia emocional, com a expressió del capital simbòlic i de l'experiència del lloc, condueix a anunciar i a llegir entre línies, les claus d'un urbanisme crític i emocional. Extreure capes de superficialitat, de banalitat, de condicionants econòmics i polítics, per retrobar-se amb valors universals i a vegades utòpics és un gest que cal agrair a l'art per una mena de funció sanativa en quant a desgranar i identificar les interferències que implica un projecte urbà. L'escolta atenta a la mirada artística serà útil, per tant, per connectar amb els valors més humans que cal fer re-emergir i reintroduir en el procés de projectar.

La facilitat en fer visible els processos, en fer del procés el resultat, l'esperit camaleònic per adoptar rols diversos i prendre en préstec metodologies externes, l'esperit de trobar fissures que legitimen l'acció artística, fan de l'artista un agent recol·lector, transformador i emissor de nous significats. L'experiència propera de tots ells en el camp de l'arquitectura indica la necessitat d'establir ponts compartits i que fan, de la qüestió urbana, un àmbit no exclusiu a la pràctica arquitectònica. En el context actual, la capacitat camaleònica de l'artista pot oferir solucions més immediates que donin resposta a les necessitats que el mateix arquitecte podria resoldre, per tant, artistes i arquitectes ens trobem, cada vegada més, en territoris compartits.

criteris projectuals cap a un urbanisme socialitzant

Els artistes ens ensenyen que la transformació de la mirada i les formes d'observar la realitat són un procés que construeix un nou espai, però a la vegada, van més enllà, intervenen i ofereixen bases i criteris crítics útils per a la definició d'una ciutat relacional, d'un urbanisme socialitzant.

Els diferents casos d'estudi demostren la dependència entre l'entorn físic i la utilització de l'espai. L'artista desenvolupa la seva responsabilitat en la interacció entre espai i formes d'ús. També desvela 'com' està configurada la ciutat, 'qui' l'ha configurada i 'per a qui' ha estat configurada. Per tant l'artista posa en evidència que la major part dels projectes urbans no han estat construïts per satisfer les necessitats dels ciutadans. Quins criteris emergeixen d'aquests projectes artístics que puguin ser útils per projectar l'urbanisme socialitzant que en clau crítica reclamen? A quines característiques de projecte responen aquests criteris? La recuperació de la vida als espais latents, la humanització de l'espai urbà i preservar-los de projectes fantasiosos, espectaculars o simplement descontextualitzats, estaria íntimament lligat amb una visió humanística que procurés per decisions de projectes que creïn i facilitin millors condicions per satisfer el dret ciutadà i retornar la vida a la ciutat. Però cal deixar clar que la ciutat reclamada pels artistes no correspon a la construcció d'una ciutat utòpica, sinó en assegurar unes bases per construir una quotidianitat urbana equilibrada, en saber transformar la realitat i fer-la sostenible a nivell social i ambiental. Les intervencions i relats d'aquests artistes contribueixen per tant a definir els límits de formalització de valors a integrar a la ciutat. Quins consells que es despleguen del relat artístic que puguin ser traduïts en morfologia urbana?

Hi ha dos valors en aquests artistes que poden considerar-se principals i que defineixen la idea de ciutat relacional o ciutat crítica: per una banda la integració, per altra l'autonomia.

La integració i l'autonomia, reclamades i provocades per l'artista, són condicions que vistes des de l'artista corresponen a situacions on la vida urbana s'intensifica i s'obté un índex de benestar adequat tant individual com col·lectivament. Si l'art és hàbil per desencadenar situacions relacionals a través d'accions i intervencions dialògiques, com pot potenciar-ho un projecte urbà? L'arquitecte Jan Gehl va posar èmfasi en la necessitat de no projectar els espais sinó de projectar situacions de sociabilitat que els fessin possible, una aproximació que podria ser una via intermèdia entre el treball d'Almarcegui, Sitesize i Potrč:

“La vida entre los edificios es, potencialmente, un proceso que se refuerza a sí mismo. Cuando alguien comienza a hacer algo, hay una clara tendencia a que otros se unan, bien para participar ellos mismos o solo para presenciar lo que hacen los demás. De este modo, los individuos y los acontecimientos pueden influirse y estimularse mutuamente. Una vez iniciado este proceso, la actividad total es casi siempre mayor y más compleja que la suma de las actividades parciales existentes al principio.” (Gehl 2009: 83)

La integració i autonomia ciutadana també passa pel retorn a la petita escala tal com van fer els arquitectes morfotipològics per reomplir el buit i tornar a fer teixit. Es tractaria a escala de barri, d'evitar recorreguts llargs i d'augmentar la possibilitat d'escollir el recorregut per tal de promoure un espai urbà visible i defensable. La opció a escollir i la possibilitat de connectivitat són dues característiques des de les quals treballen els estudis en sintaxi espacial. Una altra estratègia de projecte per aconseguir la integració és la combinació d'usos primaris (equipaments públics com escoles, biblioteques, centres sanitaris) per garantir la concurrència de l'espai a través de desplaçaments que se superposin, tant espacialment com temporalment, cap a aquests nodes aglutinadors i creadors de situacions socialitzants. Concentrar en front dispersar usos per evitar densitats d'ús baixes o usos infrautilitzats també contribueix a la integració i a facilitar l'autonomia al ciutadà. Agrupar situacions socialitzants (usos), no espais físics, permet que els participants d'una situació es facin partícips d'altres esdeveniments que puguin donar-se com a conseqüència. Integrar en comptes de segregar diferents usos, és a dir, atraure en comptes de repel·lir pot evitar l'especialització segons funcions i permetre el solapament d'usos, facilitant així usos compartits entre col·lectius diversos, en quant a gènere, edat o ètnia. Crear situacions que siguin estimulants, que convidin a participar i a generar espais de convivència, com ara hortes urbanes, llocs on senzillament poder estar en companyia com ara places amb bancs, arbrat, ombres, fonts o petits equipaments que puguin aglutinar com ara centres socials, ateneus, bars o petits comerços és una estratègia que fomenta la interacció i confiança entre individus. En quant als tipus d'edificació, obrir façanes al carrer, obrir-hi portes, serà necessari per fomentar situacions de contacte i visibilitat, evitant així cases o blocs d'habitatge que mirin 'endins'. Recuperar el parc edificat en lloc de construir-ne de nou anirà lligat també amb el fet d'integrar, de recapitular la història i la memòria del lloc, d'incloure i atendre el capital simbòlic i invisible que existeix entre el teixit social i l'espai físic urbà.

Aquests criteris condueixen a estructures urbanes espacials obertes i uniformement distribuïdes com ara assentaments, comunitats orgàniques, agrupacions còntriques, o carrers amb doble façana on el número de portes és proporcional al nombre d'habitatges que fomenten la permeabilitat, les possibilitats de trobada a la via pública, les formes de vigilància natural, el reconeixement dels veïns i la possibilitat de prendre decisions de forma compartida. En aquest tipus de barri socialitzant, serien molt més els recorreguts que se superposen i coincideixen al carrer, per tant, són generadors de sociabilitat i

s'hi activen fàcilment rols solidaris i de reconeixement entre veïns. En conseqüència, caldria evitar sistemes tancats o blocs amb entrada comunitària pel pati interior, blocs d'habitatge amb un accés principal, blocs en forma de corona o disposicions concèntriques on és més difícil poder coincidir i generar veïnatge al carrer ja que les entrades estan centralitzades en un punt concret i generen molt poca diversitat de recorreguts a l'espai urbà, per tant es creen espais més impermeables, amb menys possibilitat d'interacció entre habitants.

Metodologies per a nous marcs de treball

Els protocols que ha de seguir un projecte urbanístic –tant si arriba de l'administració pública com si no deixen molt poc marge a la voluntat de superar límits projectuals o introduir metodologies alternatives que permetin al projecte un canvi de marc perceptiu (ja sigui dels promotors com dels usuaris). Des dels canals habituals és evident que es fa difícil fomentar la dimensió socialitzant així com introduir tècniques d'integració i autonomia del ciutadà respecte el projecte.

Per tant, quan al projecte urbanístic o arquitectònic no se li permet experimentar o innovar dins d'aquest enfocament sociocultural, es fa necessari aconseguir que la pràctica artística pugui ser vinculant, que tingui potestat per interferir en el procés de projecte. Les pràctiques artístiques que s'han analitzat en aquesta tesi són hàbils a l'hora de negociar i mediar, de camuflar-se per aconseguir efectes autònoms capaços de desencadenar altres accions i arribar a la transformació del lloc. Per donar entrada a nous inputs artístics dins un projecte urbà és possible definir eines de treball que, a nivell metodològic, caldria integrar i exigir d'entrada des de l'administració pública quan actués com a ens promotor de projecte:

Per exemple, una de les principals eines a introduir en el procés de planejament urbà podria consistir en plantejar l'espai de taula de treball col·laboratiu. No és habitual la creació de taules participatives organitzades per regidories d'urbanisme, espais públics o sostenibilitat juntament amb les de participació ciutadana i cultura o patrimoni. Apostar per aquests òrgans de treball consensuat i d'experiència creuada on es conviden a arquitectes locals, iniciatives ciutadanes, associacions de veïns i per què no, la comunitat artística com a agent més, seria un bon punt de partida consistent de cara a plantejar projectes que partissin d'aproximacions complexes i d'interessos múltiples. Aquest escenari oferiria una via d'entrada a la pràctica artística que intervindria en el procés dialògic com a un agent més. L'espai de decisió funcionaria com a àgora, podent tenir així la capacitat d'incidir en les decisions polítiques i pressupostàries, i qualsevol dels agents constituents (artistes, arquitectes, veïns, altres experts locals, tècnics, regidors) podrien formar part d'un projecte urbà entès com a procés creatiu i compartit. Per altra banda, a nivell normatiu i de documentació reglada per a l'aprovació d'un projecte per l'administració o client privat, es contempla necessària l'exigència d'un informe que obligui a l'arquitecte a fer una diagnosi i a establir un pla de treball en relació amb el paisatge socioecològic. Aquest document o informe, podria anomenar-se informe sociològic, o informe sociocultural. Partint de concepte de ciència cívica geddesiana, del survey, l'objectiu de l'informe recauria en assegurar el reconeixement social del lloc per garantir precisament, la dimensió integradora i capacitat autònoma que el projecte pot concedir als seus usuaris. Aquesta seria una via per evitar les formes de participació descafeïnada que només impliquen al ciutadà en les fases d'informació, d'aprovació i retorn.

L'informe integraria la participació, o més ben dit, la implicació des d'un inici. Així s'evitaria que el

teixit associatiu (associacions, experts locals, historiadors, agents socials, artistes locals) i el capital simbòlic del lloc (memòria, costums, pràctiques quotidianes, imaginari, referents identitaris) no fossin discriminats per l'arquitecte poc avesat a aquesta forma d'intervenir.

Aquesta memòria caldria que fos inclosa amb la documentació d'avant-projecte i permetria enfocar el projecte des de la interacció i procés de col·laboració. Per fer-ho, les taules de participació serien una bona eina per facilitar la identificació d'agents que conformen el lloc i la posada en contacte i en xarxa entre els diferents implicats. L'informe podria tractar d'analitzar i assenyalar aquells aspectes que són tractats pels artistes urbans crítics. Aquest podria ser l'índex de treball a requerir:

- Diagnosi d'agents implicats en el territori, assenyalant formes de relació entre ells (tensions, afinitats, enfrontaments, complicitats).
- Enquestes ciutadanes sobre la percepció del lloc a intervenir, enquestes per identificar elements conflictius, elements identitaris, elements referencials.
- Identificació de la memòria i la percepció del lloc, fent referència a l'imaginari social i col·lectiu de l'espai a transformar.
- Diagnosi d'oportunitats, fortaleces, amenaces i debilitats, apostant per convertir les debilitats en fortaleces i les amenaces en oportunitats.
- Pla d'actuació participatiu on incloure accions culturals que tinguin una funció integradora (derives urbanes, celebracions, tallers de trobades, etc.). Seria bo integrar aquesta fase en projectes que ja formessin part de l'agenda política local (com ara festivitats, jornades de debat, festivals culturals, etc.) aprofitant una programació cultural existent per treballar la percepció del lloc i les formes d'implicació dels diferents agents.
- Estructuració o cronograma del projecte que pogués preveure fases d'iteració (o jornades per repensar el projecte o confrontar-lo) amb els diversos actants, donant l'oportunitat al projecte a fer-se cocreatiu i reversible en aquells intervals de temps previstos necessaris.
- Emfatitzar la visibilització de tot el procés per poder integrar els participants i possibilitat generar un sentiment d'apropiació, donant a conèixer i apostant, en la mesura del possible, per l'autoria compartida. L'ús de vídeos, guies o petites publicacions, pòsters, exposicions, presentacions en jornades, en són un exemple.

Però independentment d'aquests pre-requisits que assegurarien la mirada socialitzant en el projecte, quin tipus d'eines i exercicis concrets es poden incorporar als projectes? Quins tipus de projectes són els més adequats per incorporar les formes de treball que els artistes ens ofereixen?

Compendi d'implementació: eines en préstec per al projecte arquitectònic

Per a aquells professionals de l'arquitectura interessats en explorar i experimentar en el camp del planejament comunitari, les intervencions col·laboratives a l'espai públic, el disseny urbà participatiu o projectes basats en l'autoconstrucció, mirar cap als artistes compromesos amb la transformació urbana esdevé una oportunitat per prendre en préstec les eines de treball que ens poden oferir.

A partir de la metodologia emprada en l'urbanisme latent de cada artista analitzat (J. Kolding, M. Potrč, L. Almarcegui, L. Leeson i Sitesize), es presenta a l'Annex I –i a mode de proposta– tècniques de treball que els arquitectes curiosos i inexperts en aquest àmbit poden incorporar al seu procés projectual

habitual. Implementar aquestes eines poc explorades dins de l'àmbit arquitectònic permetrà potenciar la dimensió relacional i més humana del projecte, fomentant l'assemblatge del projecte al lloc, la seva sostenibilitat futura i el donar peu a possibles efectes autònoms més enllà del disseny previst.

Com si es tractés d'un compendi d'eines estratègiques per a l'arquitecte, d'una guia d'exercicis bàsics o 'fitxes' per a projectar un urbanisme socialitzant i reactivador del lloc, es detallen alguns exercicis que són 'producte en préstec' de les formes d'intervenir a la ciutat dels artistes analitzats. S'ha considerat oportú avaluar la funcionalitat de cada eina recontextualitzada dins de l'àmbit de projecte arquitectònic-urbanístic, destacant el context més indicat per propiciar el seu ús, un procediment bàsic d'execució i de forma resumida les fases òptimes d'implementació, dificultats, avantatges i grau d'interacció que ofereix. També es fa una referència breu als artistes estudiats que n'han fet ús per poder retornar al capítol de l'artista en cas de desitjar aprofundir-hi.

Les eines que es posen a disposició de l'arquitecte a partir dels cinc artistes són el sociograma, les enquestes, la trobada d'agents, les entrevistes, les contraguies, les accions simbòliques i les rutes de reconeixement del lloc. Se'n podrien afegir moltes d'altres com ara l'organigrama, el cronograma, els tallers participatius, les exposicions itinerants o les publicacions, però s'ha considerat destacar tant sols aquelles que no s'acostumen a utilitzar per part de l'arquitecte. El compendi de l'Annex I queda obert i es convida al lector a ampliar-lo a partir de l'anàlisi d'altres artistes.

Extensió pedagògica transdisciplinària

Val a dir que les connexions que estableixen els artistes amb els referents urbanístics són molt tènues i en poques ocasions l'artista té constància de les línies de treball homòlogues tractades des de la història de l'urbanisme i l'arquitectura. Aquesta falta d'exploració en el passat contradiscursiu de l'àmbit arquitectònic es tradueix en un fet innegable si s'analitzen els plans d'estudi de la major part de programes docents de segon cicle en arquitectura. La transversalitat en termes d'espacialitat urbana, és més habitual des dels estudis culturals, la geografia, la sociologia i l'antropologia urbana que no pas l'arquitectura. Procurar oferta docent que potenciï els estudis espacials crítics des de la vessant més humanística és una responsabilitat pendent per part de les escoles d'arquitectura on sovint es prioritza el projecte i els seu desenvolupament més tècnic. Si partim de que la història de l'urbanisme es pot considerar infrautilitzada dins del propi àmbit arquitectònic, caldria integrar i reintroduir oferta docent teòrica que fos capaç de fusionar-se amb els mateixos tallers de projecte, que no distingís entre la pràctica i la teoria i que retroalimentés el procés creatiu de projectar. Per altra banda, dotar d'aquesta aproximació transdisciplinària al projecte arquitectònic també hauria de començar a l'àmbit docent, fent partícips i potenciant el contacte directe entre professionals d'altres àmbits a l'hora d'abordar i creuar mirades sobre un espai concret. El projecte en sí, podria enfocar-se, tal com en la pràctica artística dialògica, a partir del procés en sí més que dels resultats obtinguts. Partir de casos d'estudi reals on la interacció entre estudiants i agents locals fos un requisit indispensable de cara a fomentar un procés cocreatiu suposa encara avui, un repte pendent. Segueix quedant en espera introduir les eines bàsiques i les metodologies que procedents de l'art pot prendre en préstec l'arquitectura. Visibilitzar el procés així com construir nous relats a partir de les veus específiques del lloc seria un exercici bàsic de cara a un projecte dialògic.

Els urbanistes que com a referents històrics podem recuperar de la teoria de l'arquitectura (a través de la mirada d'aquests artistes) no acostumen a formar part del programa docent acadèmic de segon cicle. Apostar per introduir aquesta teoria no només a tercer cicle sinó exprimir-la més des de la carrera mateixa pot oferir una visió crítica de base que permeti elaborar discursos crítics sobre l'avaluació de la ciutat per tal de tenir criteris conceptuals suficients a l'hora d'imaginar una ciutat futura. Els resultats d'aprenentatge transmesos a l'estudiant contribuirien així a un procés de transducció (o transformació personal a la vegada que es treballa pel projecte), fet que permetria assegurar la integració de la percepció relacional.

Oportunitats de l'arquitecte/urbanista crític

Observant els projectes arquitectònics que han transformat els darrers anys el creixement de les nostres ciutats és hora de frenar, d'aturar-se per seguir avançant, i observar quins relats sobre la ciutat circulen fora de l'àmbit arquitectònic. Si el context actual de crisi ofereix l'oportunitat de redefinir el sentit i funció de l'arquitectura, escoltar i acostar-se a la pràctica artística pot ser molt útil per reconèixer les necessitats d'aquella part de la ciutat més invisible, més pròxima als seus usuaris i menys atesa públicament. Ja que l'urbanisme en les darreres dècades -ocupat pel boom de la construcció i el creixement de la ciutat- va desatendre la seva capacitat crítica, podem avui preguntar-nos, com recuperar l'esperit crític dins l'àmbit arquitectònic?

Avui, període en el qual les professions es revisen i reorienten, és totalment necessari que el discurs crític de l'arquitectura pugui recuperar-se i aplicar-se, pugui establir uns valors que assegurin la sostenibilitat de la ciutat futura davant de les dinàmiques de transformació urbana de les ciutats turistificades, dels processos de gentrificació i dels creixements de ciutat dispersa. Però si l'artista ha sabut desenvolupar una funció camaleònica, una funció de pirata essent hàbil per endinsar-se en fissures legals i legitimar la seva pràctica, l'arquitecte cal que integri, voluntària o involuntàriament, el paper de catalitzador per detonar altres processos, d'etnògraf a l'hora de fer una diagnosi relativitzada de l'entorn, de transportador de sabers externs, de mediador en un procés comunitari o de dinamitzador en un procés de col·laboració. Tot i que en certa forma aquestes funcions ja es desenvolupen més o menys tímidament dins un procés projectual, accentuar aquests nous rols de l'arquitecte pot aportar al projecte l'èxit i viabilitat en la sostenibilitat social. Si fins ara els projectes arquitectònics estaven impulsats per la reconversió urbana, pel benefici econòmic que motivava les inversions en la transformació de la ciutat, si fins ara la única alerta ha estat el fracàs econòmic i l'amenaça de la petjada ecològica generada, el nou paradigma anunciat per aquests artistes posa l'accent en el treball per la comunitat, en les relacions humanes que puguin tendir cap a estadis de cooperació per reparar les formes d'exclusió, desigualtat i precarietat generades en la relació entre l'espai i les persones. Tot i que aquesta necessitat era anunciada ja fa més de cinquanta anys, la humanització de l'espai, projectar amb aquest esperit social i crític, és l'esperança que, indiscutiblement, avui pertoca a la responsabilitat de l'arquitecte i del creatiu. Jaap Bakema ja alertava que els arquitectes podien perdre la seva funció natural al quedar subordinats a l'economia mecanitzada de les administracions polítiques que atropellaven les necessitats socials i aixafaven la sensibilitat per la vida en la seva dimensió total: *"If we don't work for an architecture expressing three-dimensional human behaviour in total life, architects will lose their natural function in society, and they will end as decorators of mechanization-administration schemes. If we don't realize*

total architecture we will end in no-architecture.” (Bakema 1961:10). Quan el concepte d’arquitectura total que defensava Bakema esdevé actualment encara utòpic i quan la pràctica artística contemporània planteja nous reptes i preguntes a l’arquitecte es fa palès que la reorientació de l’arquitectura suposa encara avui un episodi pendent.

Potser és hora justament d’assenyalar els espais latents dins la mateixa arquitectura, de reactivar els potencials de l’arquitecte que ha estat format com a professional. Si l’art en certs moments sembla posar en dubte l’arquitectura, si alhora la complementa, aleshores també posa en qüestió la seva formació. A partir dels casos d’estudi presentats en aquesta tesi es proposa per tant ‘desescolaritzar’ i ‘reeducar’ la figura de l’arquitecte – tal com havia reclamat John F.C. Turner el 1972 en un intent més per superar les estructures de decisió jeràrquiques que condicionen els projectes i proposar formes de gestió cooperativa per fer emergir la creativitat total, dels arquitectes, dels ciutadans: “*Once confronted through professional contact with local realities and the people who live them, the creative specialist or open-minded professional is bound to change his or her attitude*”. (Turner and Fichter 1972:139).

Aquest art actual que es compromet amb la ciutat per acostar el disseny a les persones pot ser un fort aliat per trobar l’esperança en la formació de tècnics creatius i professionals oberts, l’esperança en la necessitat de recerca transversal i en la crítica sobre el model pedagògic dominant a les escoles d’arquitectura. En definitiva, l’art en els espais latents pot suposar una alternativa arquitectònica clara per superar els límits disciplinaris de l’arquitecte que com a professional es veu abocat a la necessitat de reeducar-se.

Epilogue

from art towards critical urbanism

Exploring the critical approach of the five case studies, it can be concluded that both the transformation of the perceptual form and the intervention promoted by the socializing condition are two basic criteria derived from the model of the city proposed by these artists. This model of the city promoted by artistic practice will need to find methodological routes to assure the formalisation of the project but it will also need to be consolidated through the sphere of academia and teaching, thereby offering the architect an opportunity to review his or her function and social responsibility. Calling into question the present, looking beyond their own field and reviewing the past will be the steps that will show artists how to build a more inclusive city.

From the critical artist approach to the transformation of perceptual frameworks

According to the specific conclusions derived from each case study, it is possible to confirm that the perspective of the contemporary artist committed to shaping the urban space has the pedagogical function of a change in the perceptual framework as its shared objective. Understanding the urban landscape as a social construction, it can be stated that the artist signals, rethinks, argues and questions frames of meaning embedded in the passive attitude of the citizen-spectator to break pre-established forms and produce new ways of perceiving, with new approaches that make inherent characteristics emerge from the site that are less conditioned by external factors. The artists, therefore, develop the capacity to redefine, to challenge from the outside, to make a space legible again but from another perspective, to recompose and generate reflection and narrative on a given reality. In this way, what differentiates and defines an urban space will not be so much its characteristics but the ways of perceiving it, looking at it and using it, interacting with it. Therefore, the interest of artistic contribution in relation to urbanism does not just lie in how to intervene in space but rather in how to deconstruct it and to allow it to be recognised based on parameters that are implicit in another model of the city. The case studies of Jakob Kolding and Lara Almarcegui are clear on this point, as their ‘physical’ intervention is almost non-existent; however, the narrative that they construct points towards an urban model that has nothing to do with what is usually seen in globalised cities. These two cases, together with Potrč, Sitesize and Leeson –through dialogical and participatory forms– embark on the challenge of architecture and urban planning to recognise territories, weak points and scenarios where critical artistic practice finds the opportunity to rethink and question a given urban reality. Appreciating and applying the multiple focus of artistic intervention in urban planning will thus obtain projects that are much more sustainable on a sociological level.

The construction of counter-narratives created by the citizens themselves becomes an implicit intention of the projects themselves. Encouraging the emergence of specific references, liberated from the dominant discourses that push towards a form of city driven by economic profitability, drives these artists to work quickly and clearly when claiming the identity of the place, retrieving its own character and layers of memory, history and social fabric. The urban landscape, understood as emotional geography and as an expression of symbolic capital and the experience of the site, leads to deciphering the keys to critical and emotional urbanism. Extracting layers of superficiality, of banality, of economic and political factors in order to be reunited with universal, sometimes utopian, values is a gesture that has a lot to thank art for in terms of a kind of curative function with regard to separating out and identifying the interferences that urban planning involves. Listening carefully to the artistic intervention will be useful, therefore, to connect with the most human values that need to re-emerge and be reintroduced in the planning process.

The ability to visualize processes, make the process the result itself, the chameleon-like spirit to adopt different roles and borrow external methodologies, the spirit of finding cracks that legitimize the artistic action; all these make of the artist an agent for gathering, transforming and issuing new meanings. The close experience of all of them in the field of architecture indicates the need to build shared bridges that mean that urban planning matters are not exclusive to architectural practice. In the present context, the strategic ability of the artist can offer more immediate solutions that respond to the needs that could be addressed by the architect himself or herself, therefore we increasingly find artists and architects in shared territories.

Project criteria towards a socializing urbanism

The artists show us that the transformation of the ways of looking at reality is a process that builds a new space, which in turn goes further, intervenes and offers useful critical conditions and criteria for the definition of a relational city and of a socializing urbanism.

The different case studies demonstrate the dependence between the physical environment and the use of space. The artist develops his or her responsibility in the interaction between space and forms of use. It is also revealed 'how' the city is configured, 'who' has configured it and 'for whom' it has been configured. Therefore the artist reveals that most urban projects have not been built to meet the needs of citizens. What criteria emerge from these artistic projects that could be useful for planning a socializing urbanism that is demanded with a critical tone? Which features of the plans meet these criteria? Recovering life in latent spaces, humanizing the urban space and preserving them in imaginative, spectacular or simply decontextualized plans would be closely linked to a humanistic vision which seeks through planning decisions to create and facilitate better conditions to meet citizens' rights and return life to the city. However it should be made clear that the city demanded by artists does not correspond to the construction of a utopian city, but rather in assuring a foundation on which to build a balanced everyday urban life and in knowing how to transform reality and make it sustainable on a social and environmental level. Interventions and narratives from these artists therefore contribute to defining the limits of the formalization of values to be integrated into the city. What advice that unfolds from the artistic narrative can be translated into urban morphology?

There are two main values in these artists that can be considered and which define the idea of the relational city or critical city: these are integration and autonomy.

Integration and autonomy, demanded and provoked by the artist, are conditions that seen from the artist's point of view relate to situations where urban life intensifies and an adequate index of well-being is obtained both individually and collectively. If art is able to trigger relational situations through dialogical actions and interventions, how can urban planning boost it? The architect Jan Gehl emphasized the need not to plan spaces but rather to plan situations of sociability that make them possible. This approach could be the middle ground between the work of Almarcegui, Sitesize and Potrč:

“Life among the buildings is potentially a process that reinforces itself. When someone starts to do something, there's a clear tendency for others to join in, either to participate themselves or just to be present at what others do. In this way, individuals and events can be mutually influenced and stimulated. Once this process has started, the total activity is almost always greater and more complex than the sum of the partial activities that existed at the start.” (Gehl 2009: 83)

Integration and civic autonomy also go back to the small scale as has been done by morphotypological architects to fill the gap and go back to weaving the social fabric. This would be on a neighbourhood scale, avoiding long routes and increasing the possibility of choosing the route in order to promote a visible and defensible urban space. The option to be chosen and the possibility of connectivity are two characteristics used for working on studies into spatial syntax. Another planning strategy used to achieve integration is the combination of primary uses (public facilities such as schools, libraries, health centres) to ensure the concurrence of space through movements that overlap it, both spatially and temporally, moving it towards these unifying nodes and creators of socializing situations. Concentrating on dispersing uses to avoid low usage densities or underutilization also contributes to integration and to facilitating the autonomy of the citizens. Grouping together socializing situations (uses), not physical spaces, allows participants in a situation to participate in other events that may occur as a result. Integrating rather than segregating different uses, i.e. attracting instead of repelling, can prevent specialisation according to functions and permit the overlapping of uses, facilitating shared uses between different collectives in terms of gender, age or ethnicity. Creating situations that are stimulating, that invite participation and the generation of spaces for coexistence, is a strategy that encourages interaction and trust between individuals. This could be like urban gardens, places where one can simply spend time in company, like squares with benches, trees, shade, fountains or street furniture, like social centres, cultural centres, bars and small businesses. In terms of building types, opening facades to the street and opening up doors will be necessary to encourage situations of contact and visibility, thereby avoiding houses and apartment blocks that look 'inwards'. Retrieving the building stock rather than building it again will also be tied to the fact of integration, of summarising the history and memory of the place, of including and addressing the symbolic and invisible capital that exists between the social fabric and the urban physical space.

These criteria lead to open and uniformly distributed spatial urban structures like settlements, organic communities, centric groups or streets with a double facade where the number of doors is proportional to the number of homes. This promotes permeability, the likelihood of an encounter in the street, forms of natural surveillance, recognition of neighbours and the possibility of shared decision-making. In this type of socializing neighbourhood, many more routes would overlap and coincide on the street, so they are therefore generators of sociability. Roles of solidarity and recognition among neighbours

would be easily activated. Consequently, it would be necessary to avoid closed systems or blocks with a community entrance through an inner courtyard, housing blocks with a main entrance, crown-shaped blocks or concentric layouts where it is difficult to coincide and generate neighbourliness in the streets as the entrances are centralised in a specific point and generate very little diversity of routes in the urban space, thus creating more impermeable areas, with less possibility of interaction between people.

Methodologies for new frameworks

The protocols that an urban planning project has to follow –whether coming from public administration or not– they leave very little margin to go beyond planning limits or introduce alternative methodologies that allow a change in the perceptual framework of the plan (whether from developers or users). From the current protocols, it's clear that the project is not easy to be led towards a socializing dimension, i.e. managing to introduce criteria of integration and autonomy.

Therefore, when the urban-architectural project does not permit experimentation or innovation within this socio-cultural focus, it becomes necessary to ensure that artistic practice can be binding and that it has the power to interfere in the planning process. Artistic practices, as we have seen in this thesis, are skilful when negotiating and camouflaging itself in order to achieve autonomous effects that are capable of triggering other actions, thus achieving the transformation of the site. To allow new artistic inputs within an urban-architectural project it is possible to define work tools which, at a methodological level, can be carried out from public administration as the body that is developing the project:

For instance, one of the main tools useful to be introduced in the planning process would be the collaborative round table. The creation of participatory round tables organised by planning departments, public spaces and sustainability, together with those of citizen participation and culture or heritage, is not habitual. Backing these institutions of joint work and of crossed experience to which are invited local architects, civil initiatives, neighbourhood associations and, why not?, the artistic community as just another agent, would be a good consistent starting point when proposing projects that are based on complex approaches with multiple interests. This scenario would provide a gateway to artistic practices that take part in the dialogical process as just another agent. The decision space would function as a forum, thus having the ability to influence policy and budget decisions, and any constituent agents (artists, architects, residents, other local experts, technicians, councillors) could be part of an urban project understood as creative and shared process. In addition, at the level of regulations and documentation for the approval of a project by the public administration or a private organisation, a report is needed that requires the architect to make a diagnosis and establish a work plan in relation to the socio-ecological landscape. This document or report could be called a sociological or socio-cultural report. Based on the concept of geddesian civic science (the 'civics') and surveys, the purpose of the report lies in ensuring the social recognition of the site to precisely guarantee the integrating dimension and autonomous capacity that the project can concede to its users. This would be one way to avoid diluted forms of participation that only involve the public in the early stages of information and approval.

The report would integrate participation, or rather, implication, from the start, compelling that the associative fabric (associations, local experts, historians, social partners, local artists) and the symbolic

capital of the site (memory, customs, daily practices, imagination, identifying references) were not overlooked by an architect who is unaccustomed to this form of intervention.

This report should be included with the documentation on the draft project and would allow beginning the project from interaction and the collaborative process. To do this, the round tables would be a good tool to facilitate the identification of agents that make up the site and creating contacts and networking between those involved. The report could try to analyse and point out any areas that are dealt with by critical urban artists. This could be the required work programme:

- Stakeholder analysis involved in the territory, noting relationships between them (tensions, affinities, clashes, involvement).
- Citizen surveys on the perception of the place where intervention will take place, surveys to identify conflictive elements, identifying features, referential elements.
- Place memory and public history identification, making reference to the social and collective imagination of the space to be transformed.
- Diagnosis of opportunities, strengths, weaknesses and threats, being committed to turning weaknesses into strengths and threats into opportunities.
- A participatory action plan which includes cultural activities that have an integrative function (urban drifts, celebrations, workshops, meetings, etc.). It would be good to integrate this phase in projects that already form part of the local political agenda (such as festivals, debates, cultural festivals, etc.) using existing cultural programming to try and work on the perception of place and forms of involvement of different actors.
- Structuring and schedule of the project which could foresee stages of iteration (or conferences to rethink the project or confront it) with the various actors and stakeholders involved, giving the project the opportunity to become co-creative and reversible in the necessary anticipated time periods.
- Emphasise the visibility of the entire process to be able to integrate the participants and the possibility of generating a sense of ownership, raising awareness and being committed, as far as possible, to shared authorship. The use of videos, guides and small publications, posters, exhibitions and presentations at conferences are one example.

However, independently of this study which ensures the socialising viewpoint in planning, what kind of tools and specific exercises can be built into planning? What types of planning are best suited to include the ways of working offered to us by the artists?

Compendium of implementation: tools on loan to architectural project

For those architecture professionals interested in exploring and experimenting in the field of community planning, collaborative interventions in public space, participatory urban design and projects based on self-build, looking to artists who are committed to urban transformation provides a good opportunity to borrow work tools that they can offer us.

Based on the methodology used in latent planning by each artist analysed (J. Kolding, M. Potř, L. Almarcegui, L. Leeson and Sitesize), Appendix I presents –quite deliberately– work techniques that

architects who are inquisitive and inexperienced in this area will be able to take back to their usual planning process. Implementing these little-explored tools within the architectural field will allow the relational and most human dimension of the plans to be enhanced, promoting the assembly of the plans on site and their future sustainability, and leading to possible independent effects beyond the planned design.

As if this were a compendium of strategic tools for the architect, a guide with basic exercises or 'worksheets' for the socialising and reactivating urban planning of the site, some exercises are listed which are 'on loan' from the forms of intervention in the city of the artists analysed. It was considered to be worth evaluating the functionality of each recontextualised tool within the sphere of the architectural project or urban planning, highlighting the most appropriate context to promote its use, a basic implementation procedure and a summary of the optimum phases of implementation, difficulties, advantages and level of interaction that it offers. A brief reference is also made to the artists studied who have made use of it in order to return to the chapter on the artist if readers wish to find out more.

The tools that are made available to architects via the five artists are the sociogram, surveys, meetings between agents, interviews, counter-guides, symbolic actions and reconnaissance trips of the site. Many others could be added, such as organisational structures, timelines, participatory workshops, travelling exhibitions and publications, but only those that are not usually used by the architect have been considered. The compendium in Appendix I is open and readers are invited to extend it based on the analysis of other artists.

Transdisciplinary pedagogical extension

Suffice to say that the connections that artists establish with urbanistic references are very subtle and rarely does the artist have evidence of homologous lines of work dealt with from the perspective of the planning history and history of architecture. This lack of exploration in the past counter-discourse of the architectural sphere translates into an undeniable fact if the study plans of most teaching programmes in graduate architecture studies are analysed. Transversality in terms of urban spatiality is most common from the perspective of cultural studies, geography, sociology and urban anthropology than architecture. Finding teaching that enhances critical spatial studies from the humanistic aspect is a pending responsibility on the part of schools of architecture where the project and its most technical development is often prioritised. If we start by assuming that the history of urban planning can be considered underutilized within the sphere of architecture itself, it will be necessary to integrate and reintroduce theoretical teaching options that are able to merge with the planning workshops themselves, which does not distinguish between practice and theory and which reinforces the creative process of planning. On the other hand, endowing architectural planning with this transdisciplinary approach should also be applied to the teaching sphere, promoting participation and encouraging direct contact between professionals from other fields when tackling and crossing perspectives on a specific area. The project itself could focus, as in dialogical artistic practice, on the process itself rather than the results obtained. Starting from real case studies where the interaction between the student population and local agents was an essential prerequisite to promoting a co-creative process is still a pending issue today. The basic tools and methodologies that architecture can borrow from art are still waiting to be

introduced. Visualising the process as well as building new narratives from the specific voices of the place would be a basic exercise in a dialogical project.

Urban planners as historical references that we can recover from the theory of architecture and planning history (through the eyes of these artists) are not usually part of the architecture degree teaching programme. Opting to introduce this theory not just during the masters or doctoral studies but instead squeezing more from the degree course itself can offer the base of a critical vision from which critical discourses can be developed on the evaluation of the city in order to have sufficient conceptual criteria when imagining a future city. The learning results transmitted to the student would thereby contribute to a process of transduction (or personal transformation while working on the project), which would ensure the integration of relational perception.

Opportunities of the critical architect/urban planner

Observing the architectural projects that have transformed the growth of our cities in recent years, it is time to put the brakes on, to stop in order to continue moving forward, and see which stories about the city circulate outside the architectural sphere. If the current context of the crisis offers the opportunity to redefine the meaning and function of architecture, listening and coming closer to artistic practice can be very useful in recognising the needs of the part of the city that is most invisible, nearest to its users and given less publicity. Since urbanism over recent decades –occupied by the building boom and the growth of the city– rejected its critical capacity, can we ask ourselves today how to recover the critical spirit within the sphere of architecture?

Today, a period in which the professions are reviewed and reoriented, it is absolutely necessary that the critical discourse of architecture can recover and be applied, and can establish certain values that ensure the sustainability of the future city which it has not been able to achieve in the urban transformation dynamics of tourist cities, in the processes of gentrification and in the growth of the dispersed city. But if the artist has known how to develop a function with a chameleonic and piratical nature, being able to penetrate into legal cracks and legitimise his or her practice, the architect must take on, voluntarily or involuntarily, the role of an catalyst to detonate other processes, an ethnographer when making a relativized diagnosis of the environment, a carrier of external knowledge, a mediator in a community process or an initiator in a collaboration process. Although in some ways these functions are carried out more or less tentatively in a planning process, accentuating these new architect's roles can bring success and viability in the social sustainability of the project. If up to now the architectural projects were driven by urban redevelopment, by financial profit that motivated investment in the transformation of the city, and if up to now the only warning has been economic failure and the threat of the ecological footprint generated, the new paradigm announced by these artists puts the stress on working for the community and on human relationships that might tend towards cooperation to repair the forms of exclusion, inequality and insecurity generated in the relationship between space and people. Although this need was already announced more than fifty years ago, the humanization of space, planned with this social and critical spirit, is the hope that indisputably corresponds today to the responsibility of the architect and the creator. Jaap Bakema has already warned that architects could lose their natural function by being subordinated to the mechanised economy of government policies that trample over social needs and crush the sensitivity for life in all its dimensions: *“If we don't work for an architecture expressing*

three-dimensional human behaviour in total life, architects will lose their natural function in society, and they will end as decorators of mechanization-administration schemes. If we don't realize total architecture we will end in no-architecture." (Bakema 1961:10). When the concept of total architecture advocated by Bakema becomes even more utopian, and when contemporary artistic practice poses new challenges and questions to the architect, it becomes clear that the reorientation of architecture is still an outstanding matter even today.

Perhaps now is the right time to point out the latent spaces within architecture itself, to reactivate the potential of the architect who has trained as a professional. If at times art seems to question architecture, if in turn it complements it, then this also calls their training into question. Based on the case studies presented in this thesis, it is therefore proposed that we 'deschool' and 're-educate' architects, as requested by John F.C. Turner in 1972 in another attempt to overcome the hierarchical decision-making structures that condition planning and to propose forms of cooperative management to help the total creativity of architects and citizens to emerge: "*Once confronted through professional contact with local realities and the people who live them, the creative specialist or open-minded professional is bound to change his or her attitude*". (Turner and Fichter 1972:139).

This contemporary art that is committed to the city in order to bring design to the people could be a strong ally in the search for hope in the training of creative specialists and open-minded professionals, hope in the need for cross-disciplinary research and in criticism of the dominant pedagogical model in schools of architecture. In short, art in latent spaces can represent a clear architectural alternative to overcome the disciplinary boundaries of the architect who, as a professional, feels the need to be re-educated.

Referències bibliogràfiques

Referències bibliogràfiques generals

- ALEXANDER, C., 1965. A city is not a tree. *The architectural forum*, vol. 122, n° 1, pp. 58-62.
- ARENDT, H. and CRUZ, M., 1993 [1958]. La esfera pública y la privada. In: *La condición humana*. Barcelona: Paidós. pp. 37-96
- BANG LARSEN, L., 2002. Neighbourhood threat. *Frieze Magazine*, April, Issue 66, pp. 80-81.
- BANHAM, R, et al., 1969. Non-Plan: an experiment in freedom. *New Society*, vol. 20, pp. 435-443.
- BARKER, F. and JACKSON, P., 1983. *London: 2000 years of a city and its people*. London: MacMillan.
- BARKER, P., 1999. Non-Plan revisited: or the real way cities grow. The tenth Reyner Banham memorial lecture. *Journal of Design History*, vol. 12, n° 2, pp. 95-110.
- BARKER, P., 2000. Thinking the unthinkable. In: J. HUGHES and S. SADLER (eds.). *Non-plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press, pp. 2-21.
- BEY, H., 1996. *T.A.Z.: Zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa.
- BISHOP, C., 2004. Antagonism and relational aesthetics. *October*, Autumn, vol. 110, pp. 51-79.
- BISHOP, C., 2006. *Participation*. London: Whitechapel.
- BLANCO, P. et al., 2001. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BOHM, D., et al., 1997. *Sobre el diálogo*. Barcelona: Kairós.
- BOOKCHIN, M., 1978. *Por una sociedad ecológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURRIAUD, N., 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- BROWNILL, S., 1988. The people's plan for the Royal Docks: some contradictions in popular planning. *Planning practice and research*, vol. 2, n°4, pp. 15-21.
- BROWNILL, S., 1990. *Developing London's Docklands: another great planning disaster?* London: Paul Chapman Publishing.
- Bureau Parkstad, 2004. *Riching ParkStad 2015: Ontwikkelingsplan Voor De Vernieuwing Van Amsterdam Nieuw West*. Amsterdam: Gemeente Amsterdam Bureau Parkstad [on-line] [viewed: 4 October 2012]. Available from: <www.parkstad-amsterdam.nl>
- BUSQUETS FÀBREGAS, J., RUBERT I TAYÀ, et. al., 2008. *Guia d'integració paisatgística 2: horts urbans i periurbans*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- CANDELA, I., 2007. *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza.
- CAPRA, F., 2003. *Las conexiones ocultas: implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLS, A., 1975a. *Sabadell, informe de l'oposició: annex per a la història de Sabadell. Vol. II: República i acció directa 1868-1904*. Sabadell: Edicions Riutort.

- CASTELLS, A., 1975b. *Sabadell, informe de l'oposició: annex per a la història de Sabadell. Vol. V: Guerra i revolució 1939-1939*. Sabadell: Edicions Riutort.
- CASTEX, J., DEPAULE, J. and PANERAI, P.R., 1977. Les avatars de l'îlot et la pratique de l'espace. In: *Formes urbaines: de l'îlot a la barre*. Paris: Dunod, pp. 153-159.
- CLARAMONTE, J. and RODRIGO, J., Arte colaborativo: política de la experiencia. *Estética y teoría del arte. Jordi Claramonte. Escritos inéditos*. 2008 [on-line] [viewed 7 octubre 2010]. Available from: <<http://jordiclarlamonte.blogspot.com.es/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>>
- CLOUT, H., 1997. *The times London history atlas*. London: Time Books.
- COLLADOS, A. and RODRIGO, J., 2010. *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.
- CORBOZ, A., 1998 [1993]. Avete detto 'spazio'? In: VIGANÒ, P. and SECCHI, B. (eds.). *Ordine sparso: saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. Milano: Franco Angeli, pp. 227-233.
- CREAGH, R., 2009. *Utopies américaines: expériences libertaires du XIX^e siècle à nos jours*. Marseille: Agone.
- DE CARLO, G., 1980. An architecture of participation. *Perspecta* vol. 17, pp. 74-79. [on-line] [viewed 2 June 2011] Available from: JSTOR.
- DE CERTEAU, M. and GIARD, L., 1996 [1980]. *La invención de lo cotidiano: vol. I. Artes De Hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- DE CERTEAU, M., GIARD, L. and MAYOL, P., 1999 [1980]. *La invención de lo cotidiano: vol. II. Habitar, Cocinar*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- DELGADO, M., 2005. *Elogi del vianant: del 'model Barcelona' a la Barcelona real*. Barcelona: Edicions de 1984.
- DELGADO, M., 2007. *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- DE SOLÀ-MORALES, I. and SASSEN, S., 2002. Terrain Vague. In: *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 181-193.
- DEUTSCHE, R., 2008. Agorafobia. *Quaderns portàtils* vol. 12. Museu d'Art Contemporani de Barcelona [on-line] [viewed: 10 June 2010]. Available from: <http://www.macba.cat/uploads/20080311/QP_12_Deutsche.pdf>
- DEUTSCHE, R. and RYAN, C., 1984. The fine art of gentrification. *October*, winter, vol. 31, pp. 91-111.
- FALS-BORDA, O., 1991. *Acción y conocimiento: como romper el monopolio con investigación-acción participativa*. Santafé de Bogotá: Cinep.
- FELSHIN, N., 1995. *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press.
- FONT, A., et al., 1995. *Atlas*. Sant Cugat del Vallès: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès-UPC.
- FOSTER, H., 2001 [1996]. El artista como etnógrafo. In: *El retorno de lo real: la vanguardia a fin de siglo*. Madrid: Akal, pp. 177-207.
- GEDDES, P., 1915. *Cities in evolution. An introduction to the town planning movement and to the study of civics*. London: Williams & Norgate.
- GEDDES, P., 1905. Civics: as applied sociology. In: MELLER, H.E. (ed.), 1979. *The ideal city*. Leicester: Leicester University Press, the Victorian Library, pp. 75-174.
- GEHL, J., 2009 [1971]. *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté.
- GOONEWARDENA, K., 2011. Henri Lefebvre y la revolución de la vida cotidiana, la ciudad y el estado. *Urban*, NS02, pp. 25-39.
- GOYETTE, G. and LESSARD-HÉBERT, M., 1988. *La investigación-acción: sus funciones, sus fundamentos y su instrumentación*. Barcelona: Laertes.
- HALL, P., 1996 [1988]. *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HALL, P. and WARD, C., 1998. *Sociable cities: the legacy of Ebenezer Howard*. New York: J. Wiley.
- HANEY, D., 2010. The social garden: c. 1913-1924. In: *When modern was green: life and work of landscape architect Leberecht Migge*. London / New York: Routledge, pp. 87-154.

- HARDY, D. and DAVIDSON, L., 1989. *Utopian thought and communal experience*. London: Middlesex Polytechnic.
- HARDY, D. and WARD, C., 1984. *Arcadia for all: the legacy of a makeshift landscape*. London: Mansell.
- HARVEY, D., 2006. Space as a keyword. In: CASTREE, N. and GREGORY, D. (eds.). *A critical reader: David Harvey*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, pp. 270-293.
- HELLINGA, H., 1997 [1983]. Plan general de Amsterdam. A.U.P. (I). *Cuaderno de notas*, vol. 5, pp. 13-38 [on-line] [viewed: 8 May 2012]. Available from: <<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/788/818>>
- HILLIER, B. and HANSON, J., 1984. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOWARD, E., 2010 [1898]. *To-morrow: a peaceful path to real reform*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGHES, J. and SADLER, S., 2000. *Non-Plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press.
- JACOBS, J., 1992 [1961]. *The death and life of great American cities*. New York: Vintage.
- JAMESON, F., 2009 [2005]. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- KESTER, G., 2004. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.
- KESTER, G., 2006. *Collaboration, art and subcultures*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil.
- KRAUSS, R., 1979. Sculpture in the expanded field. *October*, spring, vol. 8, pp. 30-44.
- KROPOTKIN, P., 2002 [1895]. Proposed communist settlement: a new colony for Tyneside or Wearside. In: PURCHASE, G. (ed.). *Small communal experiments and why they fail*. Jura Books. [on-line] [viewed: 15 February 2013]. Available from Anarchist Library: <<http://flag.blackened.net/daver/anarchism/kropotkin/index.html>>.
- KWON, M., 2002. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press.
- LACY, S., 1995. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.
- LAKOFF, G. and MORA, M., 2007. El cambio de marco es cambio social. In: *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 4-5.
- LATOUR, B., 2005. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press.
- LE CORBUSIER, 1967 [1946]. *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Infinito.
- LEFAIVRE, L., DE ROODE, I. and FUCHS, R., 2002. *Aldo van Eyck: the playgrounds and the city*. Rotterdam: NAI.
- LEFAIVRE, L. and TZONIS, A., 1999. *Aldo van Eyck humanist rebel: inbetweening in a postwar world*. Rotterdam: 010 Publishers.
- LEFEBVRE, H., 2008 [1947]. *Critique of everyday life*. London: Verso.
- LEFEBVRE, H., 1972 [1970]. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.
- LEFEBVRE, H. and GAVIRIA, M., 1978. *El derecho a la ciudad*. Madrid: Península.
- LÓPEZ, M., 2011. *Can Rull i la serra d'en Camaró: creixement(s) a ponent*. Sabadell: Museus Municipals de Sabadell.
- LYNCH, K., 1960. *The image of the city*. Cambridge: The MIT Press.
- LYNCH, K., 1996 [1965]. The openness of open space. In: BANERJEE, T. and SOUTHWORTH, M. (eds.), *City sense and city design: writings and projects of Kevin Lynch*. [3^a ed.] Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 396-412.
- LYNCH, K. and CARR, S., 1996 [1979]. Open space: freedom and control. In: BANERJEE, T. and SOUTHWORTH, M. (eds.), *City sense and city design: writings and projects of Kevin Lynch*. [3^a ed.] Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 413-417.
- MACKINTOSH, M. and WAINWRIGHT, H., 1987. Docklands for the people. In: *A taste of power: the politics of local economics*. London: Verso, pp. 298-325.
- MAILER, N. and SCULLY, V., 1964. Mailer vs. Scully: two statements on contemporary architecture. *The Architectural Forum*, April, vol. 120, pp. 96-97.

- MASJUAN, E., 2000. *La ecología humana en el anarquismo Ibérico: urbanismo 'orgánico' o ecológico, neomalthusianismo y naturismo social*. Barcelona: Icaria.
- MASJUAN, E., 2006. La granja natura i el jardí de l'amistat: un espai natural sagrat. In: *Medis obrers i innovació cultural a Sabadell (1900-1939): l'altra aventura de la ciutat industrial*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 170-177.
- MASSEY, D., 2003. Power-geometries and the politics of space-time. *Philosophy and politics of spatiality: some considerations*. In: KOLDING, J., *Pòsters*. Gèneve: Centre d'Édition Contemporaine / FCAC.
- MEPSCHEN, P., 2011. Place, voice, representation: shifting boundaries of class and culture in Amsterdam New West. *The struggle to belong: dealing with diversity in 21st century urban settings conference*. Amsterdam, 7-9 July 2011 [on-line] [viewed: 5 June 2012]. Available from: <<http://www.rc21.org/conferences/amsterdam2011/edocs/Session%2023/23-DP-Mepschen.pdf>>.
- MILES, M., 2008. *Urban utopias: the built and social architectures of alternatives settlements*. Oxon / New York: Routledge.
- MITCHELL, W., 1992. *Art and the public sphere*. Chicago: University of Chicago Press.
- NAREDO, J.M., 2000. Ciudades y crisis de civilización. *Ciudades para un futuro más sostenible*. Instituto Juan de Herrera (ed.), vol. 15, nº Calidad de vida urbana: variedad, cohesión y medio ambiente [on-line] [viewed: 28 August 2012]. Available from: <<http://habitat.aq.upm.es/boletin/n15/ajnar.html>>.
- Newham Docklands Forum and GLC Popular Planning Unit., 1983. *The people's plan for the Royal Docks*. London: Greater London Council.
- NEWMAN, O., 1971. *Defensible space: people and design in the violent city*. London: Architectural Press.
- NEWMAN, O. and BAKEMA, J., 1961. *CIAM'59 in Otterlo: group for the research of social and visual inter-relationships*. Londres: Alec Tiranti.
- OYÓN, J.L., 2000. *La evolución del concepto de morfología urbana*. 25 de Febrero. Curso Intervención urbanística. ETSAV-UPC.
- OYÓN, J.L., 2009. *La ciudad y la vida: ideas e intervenciones por un urbanismo informal*. Presentación optativa qm. primavera 2009-2011. ETSAV-UPC.
- OYÓN, J.L., 2011. Dispersión frente a compacidad: la paradoja del urbanismo protoecológico. *Ciudad y territorio - Estudios territoriales*, vol. XLIII Cuarta época, nº 169-170, pp. 515-532.
- OYÓN, J.L. and SERRA, M., 2012. Las casas de Reclus: hacia la fusión naturaleza-ciudad, 1830-1871. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona*, vol. XVI, nº 421. [on-line] Available from: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-421.htm>>.
- PELLETIER, P., 2007. *La grande ville entre barbarie et civilization: chez Élisée Reclus (1830-1905)*. Institut Français d'Urbanisme, Université de Marne-la-Vallée (ed.), Cerisy-la-Salle (ed.). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. 08/06/2007 [on-line] [viewed 17/02/2013]. Available from: <<http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Pelletier.pdf>>.
- PUIG, J., 1991. *El procés de formació de la ciutat de Sabadell*. Sabadell: L'Ajuntament de Sabadell.
- RECLUS, É., 2001 [1869]. *El arroyo*. Valencia: Media Vaca.
- ROCA, E., SABATÉ BEL, J., 1993. *La construcció de la muntanya de Montjuïc*. Tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya.
- RODRIGO, J., 2007. De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales. In: IDENSITAT (eds.), *Art, experiències i territoris en procés*. Calaf / Manresa: Actar, pp. 88-93.
- ROGERS, R., FISHER, M. and BAISTOW, P., 1992. *A new London*. London: Penguin Books.
- ROSLER, M., Dia Art Foundation and WALLIS, B. (ed.) 1999 [1991]. *If you lived here: the city in art, theory, and social activism*. New York: New Press.
- ROWE, C. and KOETTER, F., 1978. *Collage city*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- RUDOLFSKY, B., 1964. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. New York: Museum of Modern Art; London: Academy Editions.
- RUEDA, S., 2009. Metabolismo urbano: la ecuación de la sostenibilidad. *Cambio global España 2020/50. Programa ciudades: Hacia un pacto de las ciudades españolas ante el cambio global*, pp. 174-177.
- VILLASANTE, T.R., 2006. Lo comunitario y sus saltos creativos. *Cuadernos de trabajo social*, vol. 19, pp. 225-254.

- SADLER, S., 1998. *The situationist city*. Cambridge: MIT Press.
- SÁNCHEZ, A., 2010. Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización. In COLLADOS, A. and RODRIGO, J., *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, pp. 44-64.
- SASSEN, S., 1999. *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.
- SERRA, M., 2010. Del gesto artístico a la producción de espacio público: creación y acción en la ciudad vivida. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, vol. 2, pp. 46-53.
- SERRA, M., 2012. The Invisible City: Collaborative Artistic Practices in Historic Public Spaces. *The International Journal of the Arts in Society*. vol. 6, issue 5, pp. 139-148.
- SIMMEL, G., 1977 [1908]. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de Occidente.
- SMITH, N., 1996. *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*. London; New York: Routledge.
- SMITHSON, R., 1979. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: HOLT, N. (ed.). *The writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, pp. 52-57.
- SMITHSON, R., 1993 [1966]. La entropía y los nuevos monumentos. In: *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio González, pp. 65-71.
- SMITHSON, R. and IVAM Centre Julio González (ed.), 1993. *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio González. Note: catalogue exhibition.
- Statens Byggeforskningsinstitut, 1981. Tæt Lav - En Boligform. Nogle Udviklingslinier Belyst Ved Albertslund Syd Og 10 Nyere Boligbebyggelser = High-density, low-rise. A housing type. Lines of development illustrated by examples from Albertslund Syd and 10 recent housing estates. *SBI-Rapport*, vol. 133, pp. 15-38.
- STRAUVEN, F., 1998. *Aldo Van Eyck: the shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- TORRENTE, V., et al., 2008. *Paraísos indómitos = Untamed paradises*. Vigo: Fundación MARCO.
- TURNER, J.F.C., 1963. Dwelling resources in South America. *Architectural Design*, nº 8, pp. 360-393.
- TURNER, J.F.C., 1972. The reeducation of a professional. In: TURNER, J.F.C and FICHTER, R. (eds). *Freedom to Build, dweller control of the housing process*. New York: Collier Macmillan, pp. 122-147. [on-line] [viewed: 6 July 2013]. Available from: <<http://www.communityplanning.net/JohnTurnerArchive/pdfs/FreedomtoBuildCh6.pdf>>.
- TURNER, J.F.C., 1977 [1976]. *Vivienda, todo el poder para los usuarios: hacia la economía en la construcción del entorno*. Madrid: H. Blume.
- VAN EYCK, A., 1961. Aldo van Eyck, Amsterdam/Nederlands. In: NEWMAN, O. and BAKEMA, J. (eds.). *CIAM'59 in Otterlo: group for the research of social and visual inter-relationships*. Londres: Alec Tiranti, pp. 26-35.
- VERNANT, J.P., 1993 [1965]. *Mito y pensamiento en la grecia antigua*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- WALKER, S., 2009. Discipline. In: *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*, London / New York: I.B.Tauris, pp. 129-156.
- WARD, C., 2000. Anarchy and Architecture. In: HUGHES, J. and SADLER, S. (eds.). *Non-Plan: Essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism*. London: Architectural Press, pp. 44-51.
- WARD, C., 1982 [1973]. *Esa anarquía nuestra de cada día...* Barcelona: Tusquets.
- WARD, C. and GREZEN, A., 1978. *The child in the city*. London: The Architectural Press.
- WILLIAMS, S., 1990. *Docklands*. London: Architecture Design and Technology.

Referències bibliogràfiques entorn Jakob Kolding

- BOURRIAUD, N., 2003. Jakob Kolding. In: *GNS - exhibition catalogue*. Paris: Éditions Cercle d'Art, Palais de Tokyo, pp. 130-135.
- KOLDING, J., 2004. *City 2*. Frankfurt am Main: Revolver.
- KOLDING, J., PROCTOR, J., KELLER, C. (ed.), 2011. *Jakob Kolding: shifting realities*. Zurich: JRP Ringier.

- KOLDING, J., 2003. *Pòsters*. Gèneve: Centre d'Édition Contemporaine, FCAC.
- KOLDING, J. and SELDER, H. (ed.), 2006. *Interview I: Jakob Kolding, pattern recognition*. Sundbyberg: Marabouparken Annex.
- KOLDING, J. and TOFTGAARD, L., 2007. *Interview Jakob Kolding*. Copenhaguen: Overgaden Institute of Contemporary Art.
- KOLDING, J., 2005. Jakob Kolding. In: T. TRUMMER, T. (ed.). *22 interviews: zur Ausstellung "Das Neue 2" im Atelier Augarten*. Vienna: Österreichische Galerie Belvedere, pp. 78-89.

Referències bibliogràfiques entorn Marjetica Potrč

- CARERI, F., 2003. Les fronteras del shantytown. In: M. POTRČ (ed.). *Marjetica Potrč: urban negotiation*. València: Institut Valencià d'Art Modern, pp. 235-236. Note: exhibition catalogue.
- OBRIST, H. and POTRČ, M., 2002. *Entrevista con Marjetica Potrč*. Madrid: Asociación Amigos de ARCO/Ifema.
- POTRČ, M., 2000. What's in the cities? *Newsletter Manifesta 3*. International Biennial of Contemporary Art Ljubljana [on-line] [viewed: 17 May 2012]. Available from: <<http://www.manifesta.org/manifesta3/newsletter3.html>>.
- POTRČ, M., 2001. Public space in contemporary city. In: F. MATZNER, F. (ed.) *Public art = Kunst im öffentlichen Raum Ostfildern-Ruit*. Hatje Cantz, pp. 22-37.
- POTRČ, M., 2010a. A case study in participatory design: the cook, the farmer, his wife and their neighbor. In: HEIDE, A. and KRASNY, E. (eds.). *Other places: Vienna Lerchenfelder Street*. Wien: Verlag Turia + Kant, pp. 170-179.
- POTRČ, M., 2010b. *Participatory design*. Non published material. Send by e-mail [30/06/2011]. Courtesy of the artist.
- POTRČ, M. and IVAM (ed.), 2003. *Marjetica Potrč: urban negotiation*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- POTRČ, M. and OBRIST, H., 2002. *Entrevista con Marjetica Potrč*. Madrid: Asociación Amigos de ARCO/Ifema.
- POTRČ, M. and PÁLDI, L., 2004. Interview Marjetica Potrč by Livia Páldi. *De Appel Reader*, vol. 2, pp. 15-17.
- POTRČ, M. and WILDE WESTEN, 2010. *The cook, the farmer, his wife and their neighbour*. Amsterdam.

Referències bibliogràfiques entorn Lara Almarcegui

- ALMARCEGUI, L., 1999. *Wastelands map Amsterdam, guide to the empty sites of Amsterdam*. Amsterdam: Stedelijk Museum.
- ALMARCEGUI, L., 2003. *Lara Almarcegui: exposición documental. Demoliciones, descampados, huertas urbanas*. Murcia: Centro de Arte Párraga, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- ALMARCEGUI, L., 2004a. Construyendo mi huerta urbana. In: VISSER, B. (ed.), *Cultivando la naturaleza: Lara Almarcegui, Rob Johannesma; Reuner Matysik, Ben Schot; Mike Tyler; Koen Vanmechelen*. Lanzarote: Fundación César Manrique, pp. 59.
- ALMARCEGUI, L., 2004b. Lara Almarcegui. Prospección de un lugar. Taller de investigación y visitas guiadas. In: CHILLIDA, A. (ed.), *Paisaje y memoria = Landscape and memory*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 323-329.
- ALMARCEGUI, L. and TIÓ, R., 2003. *Lara Almarcegui*. Brussels: Etablissement d'en face projects; Saint-Nazaire: Le Grand Café Centre d'Art Contemporain.
- ALMARCEGUI, L., HERREROS, J. and FRANCÉS, F. (ed.), 2007. *Lara Almarcegui: materiales de construcción*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- CHÁVEZ, B. Territorios urbanos protegidos. *El País*. 2 enero 2008 [on-line] [viewed: 8 November 2012]. Available from: <http://elpais.com/diario/2008/01/02/tendencias/1199228402_850215.html>
- MOLINA, M. La protectora de los descampados. *El País*. Edición Andalucía, 27 octubre 2011 [on-line] [viewed: 8 November 2012]. Available from: <http://elpais.com/diario/2011/10/27/andalucia/1319667736_850215.html>
- SAN MARTÍN, F., 1999. *Derivas de Lara Almarcegui por descampados de Amsterdam*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

VAN ABBEMUSEUM and ARTHUR ASIA (eds.), 2010. *Double infinity: a collaborative encounter between the Van Abbemuseum and Arthur Asia in the Dutch Culture Centre, Shanghai World Expo 2010*. Eindhoven.

Referències bibliogràfiques entorn Loraine Leeson

LEESON, L., 2010. La creativitat com un flux doble. In: PARRAMÓN, R. and ACVIC (eds.). *Accions reversibles: art, educació, territori*. Vic: Centre d'Arts Contemporànies, pp. 76-85.

LEESON, L. *CSPACE - Formerly the Art of Change*. [on-line] [viewed: 7 October 2010]. Available from: <<http://www.cspace.org.uk/>>.

LEESON, L. and MÖRSCH, C. (ed.), 2005. *Art for Change - Loraine Leeson: works from 1975-2005*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin.

DUNN, P. and LEESON, L., 1993. The Art of Change in Docklands. In: BIRD, J. (ed.), *Mapping the futures: local cultures, global change*. London: Routledge, pp. 136-150.

DUNN, P. and LEESON, L., 1994. Peter Dunn / Loraine Leeson de The Art of Change. In: RIBALTA, J. et al. (eds.), *Domini public*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 52-61.

DUNN, P. and LEESON, L., 1997. The aesthetics of collaboration. *Art Journal*, Spring 97, vol. 56, pp. 26-37.

DUNN, P. and LEESON, L., 2006 [1993]. The Docklands community project. In: MARZO, J.L. (ed.), *Fotografia y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 251-260.

Referències bibliogràfiques entorn Sitesize

SITESIZE, 2008. *S.I.T. Servei d'interpretació territorial Manresa*. Barcelona: Sitesize.

SITESIZE, 2009. *D'allò comú permanent: quadern pedagògic*. Barcelona: Sitesize.

SITESIZE, 2011. *Construir el lloc: quadern pedagògic*. Barcelona: Sitesize / Ajuntament de Barcelona.

SITESIZE, 2012. Recuperació paisatgística del Jardí de l'Amistat. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, n° 188, pp. 31-37 [on-line] [viewed: 15 May 2013]. Available from: <http://issuu.com/revista_quadern/docs/quadern_188_issuu>.

SITESIZE and ACCIÓ CULTURAL METROPOLITANA, 2012. *Taller jardí de l'amistat* [on-line] [viewed: 4 February 2012]. Available from: <<http://accioculturalmetropolitana.wordpress.com/el-jardi-de-lamistat-2/taller-jardi-de-lamistat/>>.

SITESIZE and ACCIÓ CULTURAL METROPOLITANA, 2012. El taller 'El Jardí de l'Amistat': memòria i recuperació d'un jardí comunitari. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, n° 188, pp. 14-17 [on-line] [viewed: 15 May 2013]. Available from: <http://issuu.com/revista_quadern/docs/quadern_188_issuu>.

SITESIZE, MASJUAN, E. and MUÑOZ, F., 2009. No hi ha pla. In: ROMA, V. (ed.). *La comunitat inconfessable*. Barcelona: Institut Ramon Llull / Actar, pp. 193-241.

SITESIZE and PORTA, M., 2007. Passatge Xile: imaginaris creuats. In: LA CAPELLA (eds.). *Barcelona Toolbar*. Barcelona: Matucana100, pp. 40-45.

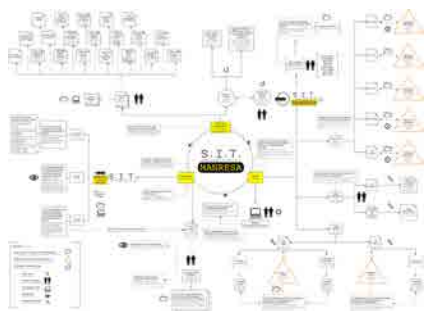
SITESIZE and SAMPERA, J., 2011. Construïm els lloc i vivim intangibles. In: *Presències i desaparicions: el pintor Joan Vila-Puig i Caldes d'Estrac*. Caldes d'Estrac: Fundació Palau Centre d'Art, pp. 83-96.

Repensar Barcelona and SITESIZE. *La ciutat suplantada*. [DVD]. Barcelona, 2009.

ANNEX I

compendi d'eines en préstec per al projecte arquitectònic

Sociograma



Descripció

Representació gràfica en forma de mapeig dels diferents tipus de relació entre els agents implicats en un projecte. Eina bàsica per identificar punts de vista, conflictes, afinitats, oposicions o col·laboracions entre els mateixos agents.

Figura 6-24: op.cit.

Idoneïtat

Útil per a qualsevol projecte arquitectònic que s'entengui des d'una dimensió relacional o que en més o menys grau contempli la interacció amb els agents vinculats a l'àmbit d'actuació. Bàsic per a tot aquell projecte que pretengui fomentar la participació i el disseny comunitari. Pot ser essencial pels projectes de planejament, d'urbanització, de disseny d'espais públics o d'equipaments que impliquin usuaris amb interessos divergents. També és una eina idònia per a aquells projectes on l'objecte de partida és la resolució d'un conflicte (ambiental, d'usos, de límits) on l'arquitecte ha d'assumir el paper de mediador. En l'àmbit docent, és una eina potent per treballar projectes i casos d'estudi des d'una visió sistèmica i crítica.

Procediment

Identificar gràficament l'element focus o motor generador de projecte (espai públic, conflicte, espai a transformar o proposta). Detectar i situar els agents entorn seu segons la relació que hi estableixen, és a dir, per sota, sobre o costats segons el tipus de relacions que estableixen: subordinació, afinitats, complementarietat, oposició, etc. Distingir gràficament els diferents tipus d'agents que entren en joc com ara institucions públiques, entitats i associacions, actors a títol individual.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Imprescindible per la fase d'anàlisi i diagnosi del sistema d'agents que intervenen al lloc.
Dificultats	El resultat mai és tancat ni definitori. És una mirada relacional que tracta de ser sistèmica però la informació que dona queda influenciada per la posició de qui realitza l'exercici (arquitecte i/o usuaris de l'espai a projectar).
Avantatges	Capta àgilment conflictes i sinèrgies a tenir en compte, permetent una visió global i incloent agents que podrien quedar oblidats. Permet treballar en diferents marcs temporals: escenari passat, present o imaginar situacions de futur.
Grau d'interacció	La seva elaboració no implica la participació d'agents si es realitza des de l'observació de l'arquitecte. S'aconsella realitzar-lo conjuntament amb els agents del lloc per obtenir un resultat més aproximat.

Referències als artistes

El caràcter sistèmic de l'eina va lligat al concepte d'urbanisme comunitari que es dona tant en el col·lectiu Sitesize (projectes *SIT Manresa* i *Jardí de l'Amistat*) com en Loraine Leeson (*Docklands Community Poster Project*). També hauria estat útil per mostrar tots els integrants del projecte *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour* de M. Potrč i Wilde Westen, i en la protecció de descampats de L. Almarcegui per donar a conèixer d'on procedeixen els interessos que regulen l'ús dels espais buits on intervé.

Enquestes



Descripció

Llistat de preguntes en forma de qüestionari que permet identificar respostes concretes dels ciutadans respecte un espai, un conflicte o un projecte.

Figures 2-31 i 2-32: op.cit.

Idoneïtat

L'enquesta és adequada per aquells projectes que desitgin intervenir partint de l'exploració d'opinions dels ciutadans, no només entenen el qüestionari com a via d'obtenció d'informació sinó com a exercici que permet activar la reflexió crítica i la transformació de la percepció ciutadana sobre l'entorn. Tot i que es tracta d'una eina que habitualment s'utilitza en fases de retorn, avaluació de resultats, és interessant incorporar-la en les fases de disseny inicial per facilitar a l'arquitecte projectar a partir de l'anàlisi de les respostes que s'obtenen. Un cop el projecte està realitzat i construït, pot donar informació vinculada amb aspectes tan diversos com l'avaluació del grau de satisfacció o inconformitat d'espais existents, la identificació perceptiva sobre estigmes espacials, conflictes, necessitats a resoldre o bé punts forts i indicadors de funcionament.

Procediment

S'aconseja elaborar preguntes curtes i clares que permetin respostes concises. Caldria evitar preguntes abstractes o que siguin difícils de relacionar amb l'objecte de projecte. La difusió de l'enquesta es pot fer via convocatòria conjunta, de forma personalitzada o bé per mitjans informàtics.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Treballs previs al desenvolupament d'un encàrrec, memòria social, estudis complementaris a projectes, documents independents o informes com a avanç de planejament. També a incorporar a les fases de planejament posterior a la seva aprovació per elaborar informes d'al·legacions o cercar una aprovació consensuada o anàlisi de disconformitats.
Dificultats	La dificultat recau en saber donar resposta a nivell de disseny a la informació resultant, la qual pot ser utilitzada de forma molt diversa i pot representar visions molt disperses.
Avantatges	Permet l'obtenció d'informació concreta i directa.
Grau d'interacció	Grau d'interacció baix tot i que es pot respondre individualment de forma oral, per escrit o bé en treball de grup.

Referències als artistes

A la forma d'urbanisme crític implícita en Jakob Kolding s'hi poden trobar pòsters que a partir d'enquestes introdueixen preguntes a l'espai urbà de forma indirecta. El seu propòsit no és tant l'obtenció d'informació sinó activar l'exercici crític i reflexiu del ciutadà respecte l'espai urbà.

Trobada d'agents



Descripció

Trobada de persones vinculades directa o indirectament amb el projecte que en forma de taula rodona o reunió exposen experiències i sabers a compartir.

Figura 7-1: Trobada d'agents organitzada per Sitesize entorn el projecte *El Jardí de l'Amistat*. Autora: M.Serra

Idoneïtat

En el cas de projectes de planejament urbà o accions a l'espai públic que persegueixin formes d'interacció, implicació ciutadana i treball comunitari, la trobada d'agents és una eina indispensable. Per una banda és útil per assegurar l'obtenció d'informació a partir de fonts orals, i per l'altra per a fer un seguiment del projecte per part dels agents afectats. La trobada d'agents o taula rodona permet exposar la percepció de cada participant, assegurar la implicació i construir una estratègia de projecte comuna.

Procediment

Prèviament a la convocatòria de la trobada, un sociograma pot permetre identificar amb facilitat els agents a convidar. Es contacta amb els participants personalment o via oficial depenent de la naturalesa del projecte. Es planteja un ordre del dia i s'informa sobre els punts a tractar i a discutir. L'enregistrament oral o en vídeo de la celebració és bàsica per facilitar un anàlisi posterior i treballar la informació obtinguda com a material de projecte. Compartir un àpat pot ser una bona excusa per a fomentar el caràcter relacional i distès de la trobada.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Útil per a projectes que requereixin d'un alt grau de participació i seguiment durant tot el curs del projecte. Pot aplicar-se en informes ambientals, treballs de percepció urbana, rescat de passat i anàlisi de memòria del lloc a partir de fonts orals, posada en comú d'impressions i valoració d'opinions.
Dificultats	Un nombre elevat de persones pot dispersar el fil conductor de les converses. Les discussions en grup reduïts ajuden a focalitzar en els temes a debatre.
Avantatges	Oportunitat per confrontar, comparar i acordar opinions. Oportunitat per identificar, per part dels mateixos participants, la complexitat d'interessos sobre el projecte tot treballant formes d'empatia.
Grau d'interacció	El col·loqui permet el contacte directe entre els participants i fomenta noves possibilitats de relació més enllà de la pròpia trobada.

Referències als artistes

En l'urbanisme comunitari i col·laboratiu implícit en Loraine Leeson les trobades d'agents es donen en projectes com *People's Plan* o *Docklands Community Poster Project*. En el cas del disseny co creatiu de Sitesize la trobada d'agents també s'utilitza a *El Jardí de l'Amistat: memòria i recuperació d'un jardí comunitari*. També a *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour* (M. Potrč i Wilde Westen). Els projectes d'Almarcegui també acostumen a convocar els interessats en un descampat tot i que tant sols amb la intensió d'explicar-lo i fer-lo públic.

Mapa cognitiu



Descripció

Representació gràfica a mode de dibuix orientat a plasmar la imatge mental dels residents d'un lloc o dels usuaris d'un espai on es projecta.

Figura 6-25: op.cit.

Idoneïtat

Pels projectes arquitectònics i de planejament que requereixin un anàlisi del lloc a partir de la percepció urbana subjectiva, els mapes cognitius són una bona eina per identificar els relats propis, les mirades diverses i les construccions de significat respecte l'espai en qüestió. Poden aplicar-se en la diagnosi d'un territori, barri o bé un espai públic o un espai construït (entorn residencial, habitatge, equipament) per tal d'identificar les seves característiques. Facilita mesurar l'impacte dels elements que donen força al lloc o bé aquells que el debiliten i posen en risc. El dibuix pot projectar la imatge del present, la imaginació futura o bé el record d'una imatge de passat.

Procediment

L'explicació dels motius que condueixen al dibuix pot ser útil per iniciar el treball. Amb material fungible s'ofereix temps suficient per dibuixar, esbossar, i també assenyalar els elements més representatius de l'espai. Mantenir l'anonimat ajuda a treure pressió al resultat. Quan es finalitza l'exercici es pot comentar el dibuix per complementar la informació. Exposar i comparar els mapes cognitius fets en grup permet oferir una visió polièdrica i rica sobre un mateix espai.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Sobretot fase d'avantprojecte i estudis, diagnosi i anàlisi del lloc. També útil per avaluar els efectes de projectes ja executats i avaluar la relació amb els usuaris (disseny d'espais públics, espais verds, equipaments, per exemple).
Dificultats	Requereix esforç en abstracció i identificació d'idees per part del participant. Una contextualització del projecte i aclariments sobre la utilitat del dibuix pot ajudar a desbloquejar l'acció de representar gràficament.
Avantatges	Actua com a constel·lació que permet identificar el pes i significat que pren cada element de l'espai urbà respecte l'autor.
Grau d'interacció	Exercici individual tot i que pot també realitzar-se en grup.

Referències als artistes

D'acord amb el concepte d'urbanisme cultural, d'urbanisme a partir de l'anàlisi socioespacial, els mapes cognitius han estat utilitzats en el cas de Sitesize per al projecte *Servei d'Interpretació Territorial* a la ciutat de Manresa a partir d'exercicis realitzats amb ciutadans amb l'objectiu d'explorar les formes de comprendre i utilitzar el territori i la ciutat. El material resultant es va recopilar per a generar un arxiu públic.

Contraigües d'espais



Descripció

Fulletó, guia o plànol plegable que assenyala i descobreix espais en desús, desconeguts o que es troben fora del circuit habitual.

Figura 4-25: op.cit.

Idoneïtat

La contraigüa pot ser una eina interessant per a projectes arquitectònics híbrids que tractin de reactivar buits urbans però també per a aquells projectes que desitgin reflexionar críticament sobre els espais hegemònics en contrast amb altres espais abandonats i residuals, convidant a prendre consciència i qüestionar els efectes d'algunes dinàmiques de transformació urbana com ara la turisticació o la gentrificació. La contraigüa també redirecciona la mirada de ciutadans i agents diversos cap a espais a considerar com a llocs d'oportunitat. És una bona eina per a posar en relació els espais buits i repensar-los des de la condició de sistema o xarxa, facilitant promoure la seva reutilització i interacció amb la trama urbana consolidada. Permet repensar la imatge de ciutat a partir dels espais que s'ofereixen.

Procediment

Indicació dels espais en plànols a escala urbana o a escala de barri. La situació de cada espai es pot acompanyar amb una imatge o amb una breu descripció que ofereixi informació específica de cada espai buit. Per arribar al públic és convenient distribuir la guia per espais d'afluència diversa com ara centres cívics, ajuntaments, escoles, instituts, biblioteques, mercats, bars, poliesportius, centres culturals, etc. Anotar una adreça de contacte pot ser útil per rebre propostes sobre l'existència d'altres espais similars així com propostes sobre possibles usos.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Fases prèvies i inicials de projectes que pretenguin reactivar zones infrautilitzades. L'ús de la guia pot actuar en paral·lel i autònomament respecte qualsevol tipus de projecte.
Dificultats	L'accessibilitat al lloc pot suposar un inconvenient a causa de la delimitació de l'espai i el seu possible abandonament.
Avantatges	Possibilitat d'arribar a públics diversos, més enllà de l'arquitectònic i l'artístic.
Grau d'interacció	L'ús de les guies no implica cap experiència compartida de per si. Tot i així la indefinició d'aquests espais dona cabuda a possibilitats múltiples d'interacció en ells.

Referències als artistes

L'urbanisme que no persegueix cap projecte a nivell d'execució, sinó un treball reflexiu i crític per tal d'imaginar noves propostes sobre l'espai acull molt bé la utilització de guies de reconeixement. El cas de Lara Almarcegui exemplifica l'ús de guies, mapes i fulletons per donar a conèixer descampats a públics no exclusius a l'artístic. Un altre cas efectiu és la *Young Person's Guide to East London* de Loraine Leeson per incitar als turistes visitants de la ciutat de Londres durant les Olimpíades a descobrir els espais que representen la quotidianitat del grup de joves amb qui treballa.

Deriva orientada



Descripció

Recorregut en grup amb l'objectiu d'explorar de forma reflexiva i atenta un espai, un barri o un paisatge.

Figura 7-2: Taller SIT: recorregut per la corona verda al voltant de Manresa. Font: (Sitesize 2008: 51).

Idoneïtat

L'exercici és adient per a projectes de disseny paisatgístic i planejament urbà que a gran escala incloguin espais de naturalesa molt diversa. En forma de deriva orientada, també pot realitzar-se a l'interior d'un edifici. L'objectiu és recórrer l'espai a partir de l'exploració conjunta i comentada pels participants. Si l'arquitecte realitza el recorregut amb residents del lloc pot potenciar la transmissió de coneixement *in-situ* alhora que compartir informació entre els mateixos participants. Com si es tractés d'un transecte també és útil per a projectes que requereixin un estudi de la percepció del lloc i anàlisi comparat, posant atenció a la transició entre espais diversos.

Procediment

Posar un plànol a disposició dels participants permet situar el recorregut en cas necessari. També s'aconsella realitzar parades per discutir i tractar aspectes concrets. Coordinar la caminada amb agents locals permet aprofundir en el coneixement del lloc. La càmera fotogràfica també permet fixar-se en la transició entre escales i documentar l'exercici conjunt.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Avant-projecte i fases prèvies al projecte. Treball de camp per a recollida d'informació visual i procedent de fonts orals.
Dificultats	Disponibilitat dels participants, durada i condició física.
Avantatges	Fomenta la consciència sobre la transició entre l'escala local i l'escala territorial.
Grau d'interacció	La celebració en grup permet la discussió espontània i posada en comú d'opinions i criteris que van sorgint durant l'exercici.

Referències als artistes

Com a forma d'urbanisme perceptiu, trobem recorreguts o derives orientades en l'obra de Sitesize en projectes com *Ciutat Cooperativa* (2004) o bé en col·laboració amb l'Osservatorio Nomade (Grup Stalker) a *Rieres i Rambles* (2007). En àmbits espacials més acotats, l'artista Lara Almarcegui també proposa passejades conjuntes per les xarxes de descampats de la seva obra.

Accions simbòliques



Descripció

Estratègies de denúncia i visibilització a partir d'instal·lacions materials o accions performatives a l'espai públic.

Figura 5-40: op. cit.

Idoneïtat

Plantejar accions simbòliques pot ser òptim per a projectes que es desenvolupin en clau de denúncia o resistència i que proposin alternatives a processos en curs o aprovats. Com a forma de contra planejament, les accions poden esdevenir estratègies adequades per a projectes que persegueixin generar situacions de conflicte i denúncia respecte la transformació de l'espai urbà. Com a gestos simbòlics, les accions possibiliten la visió crítica respecte l'espai i posen en evidència que l'execució d'una idea de projecte no va lligada –de forma imprescindible– amb les fases habituals de proposta, aprovació i execució d'un projecte. L'acció directa que implica permet activar projectes autònoms que facilitaran obtenir resultats ràpids, mobilitzar i atraure l'atenció dels ciutadans. Es poden aplicar a projectes que alertin dels efectes ambientals i socials que poden provocar projectes d'infraestructures viàries, de plans de renovació urbana d'un barri, de substitucions de teixit urbà i canvis d'ús, etc.

Procediment

L'efectivitat de les accions recau en la seva situació i ubicació estratègica per a permetre una major difusió i comunicació del procés. Els efectes de l'acció també seran majors si es realitzen de forma col·laborativa, entenent l'acció com a preprojecte o projecte en sí mateix, demanant per tant un procés de disseny compartit.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Processos autònoms i fases prèvies de projecte per a desencadenar i provocar projectes futurs.
Dificultats	Efectivitat i recepció del missatge de l'acció als agents institucionals.
Avantatges	Caràcter efímer i obert que pel fet de realitzar-se a l'espai públic pot generar un gran impacte visual i arribar ràpidament al públic i mitjans.
Grau d'interacció	Al tractar-se de microprojectes en si mateixos, impliquen un alt grau d'organització. Si es tracta d'accions que s'obren al públic els seus efectes i missatge es transmet amb més facilitat.

Referències als artistes

Des de l'urbanisme de la resistència i el treball comunitari, les accions de protesta s'exemplifiquen en diversos projectes de Loraine Leeson i Art for Change com ara la manifestació *People's Armada to Parliament* i múltiples accions entorn el *People's Plan*. També és el cas de propostes permanents com la col·locació de fotomurals col·laboratius situats en espais urbans estratègics a través del *Docklands Community Poster Project*. En el cas de Sitesize es pot destacar l'acció de denúncia amb la *Campaña Contra el Quart Cinturó* en el seu pas per les comarques vallesanes.

Vídeo-entrevistes



Descripció

Document visual que enregistra entrevistes a persones relacionades amb l'espai de projecte.

Figura 7-3: Caràtula del DVD del documental *La ciutat suplantada* (REpensar Barcelona i Sitesize 2009).

Font: www.sitesize.net

Idoneïtat

La vídeo-entrevista és una eina útil per a aquells projectes arquitectònics que desitgin donar a conèixer el seguiment de processos col·laboratius on intervenen i es pronuncien diferents agents. Les entrevistes a diferents usuaris de l'espai en qüestió (promotors, residents, artistes, arquitectes), permeten deixar constància del treball participatiu del projecte. Per altra banda la vídeo-entrevista també és útil per projectes que treballin en espais en transformació i que desitgin documentar l'evolució que ha sofert el lloc. Per tant és molt adient per projectes que intervinguin en espais amb una forta càrrega de preexistències i de història. En aquest cas, quan la memòria del lloc s'inclou com a material de treball, l'arquitecte pot recórrer a l'entrevista enregistrada per a construir relats corals, és a dir, articular diferents mirades que expliquin l'experiència de l'espai des de la narració oral.

Procediment

Preparació d'entrevista a un agent determinat. Planificació dels diversos tipus d'entrevistes als agents escollits. La gravació de veu i també en vídeo permet la tasca de muntatge del material audiovisual que mostri en forma de relat coral una història per a explicar i donar a conèixer.

Implementació arquitectònica

Fase projectual	Fases de seguiment per a projectes de llarg recorregut. També en fases prèvies per a l'estudi i difusió de la memòria del lloc així com a forma de registre i avaluació dels objectius del projecte.
Dificultats	Requereix coneixement tècnic audiovisual.
Avantatges	Permet descontextualitzar la informació obtinguda sobre el lloc i transmetre-la en entorns diversos com a projecte independent.
Grau d'interacció	Ofereix possibilitats de retorn als seus entrevistats a través del mateix document.

Referències als artistes

Pròpia de l'urbanisme curós amb la memòria dels espais, la vídeo-entrevista la podem trobar en el documental *La ciutat suplantada* realitzat de forma col·laborativa pels col·lectius Repensar Barcelona i Sitesize mostrant percepcions diverses i complementàries sobre els efectes de la transformació urbana de Barcelona. Altres enregistraments de Sitesize són *Ciudadans22@* (2004), o bé *Un conservador de las cosas que se tiran* (2009).

ANNEX II

entrevistes als artistes

An evening with Jakob Kolding

17:00h // May 3rd 2011 // Berlin-Kreuzberg

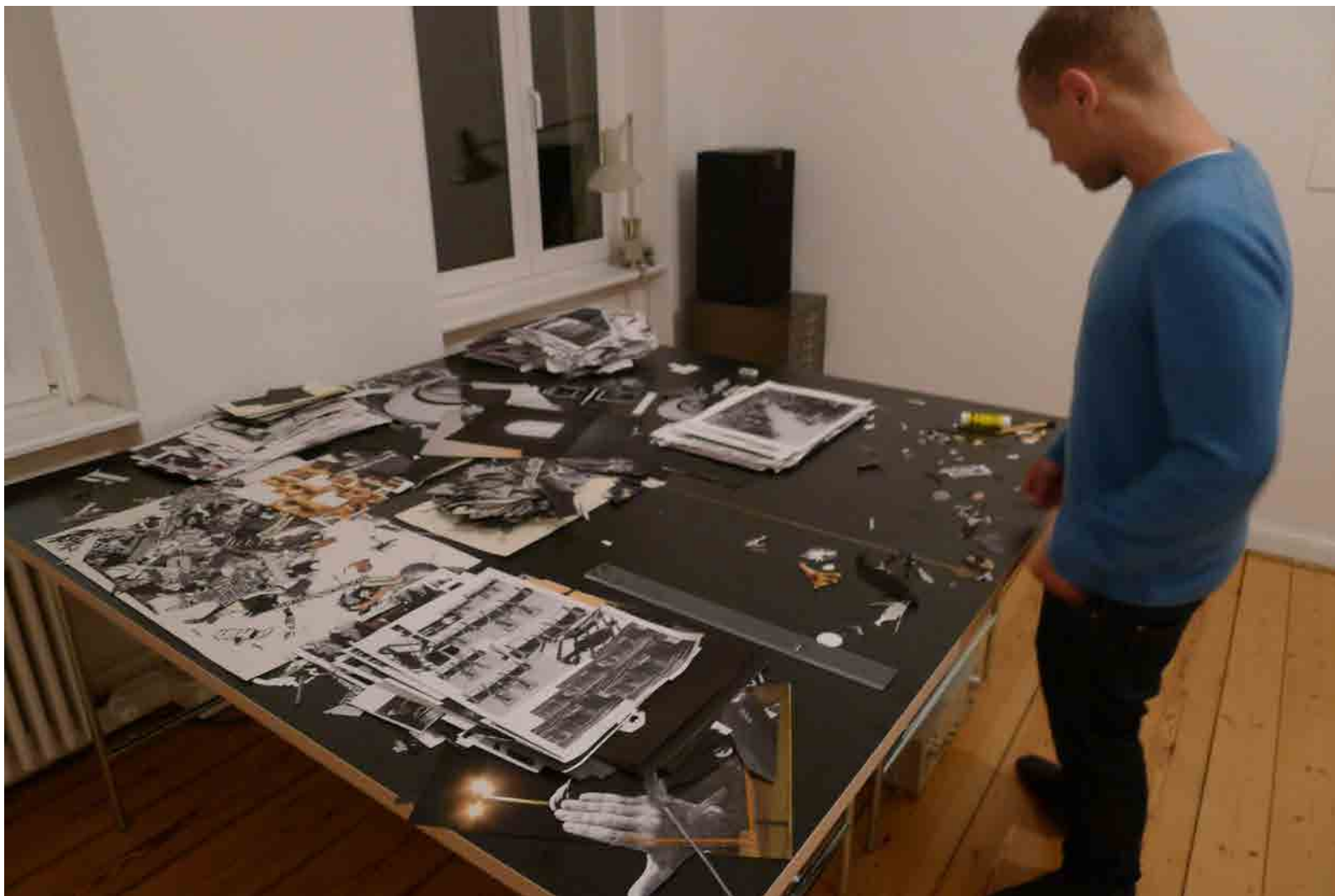


Figure 7-4: J.Kolding in his studio. Picture taken by M. Serra during the interview.

M.S: How has the place where you were born influenced your spatial approach? I mean your childhood in Albertslund. Has this dialogue between you and this place changed with time?

J.K.: Basically, 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.

My work was not autobiographical, it's not about me or my personal life in that way, but of course it was influenced by my experiences. When I was a child I quickly became aware of how you can look at the same space in different ways. I really loved growing up in Albertslund but it was a pretty well-known area in Denmark and a lot of people had ideas about it even if they'd never been, for instance, that it was a horrible place to live, very uniform and sort of violent, and in my experience it wasn't like that at all.

So I was always confronted with that feeling of a place I really loved to live in and the outside expectations about how that space was, which were totally different from my own.

Those experiences were very important at the beginning of my work, I was interested in the differences between the ideas of the planning and the realization of the actual area as well as how it was being used by the residents and how it was being perceived by other people. 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 and these kinds of subjects.

M.S: And then your social studies.

J.K.: Yes, before studying fine arts I studied social studies, but I stopped that to do art. My interests didn't change so much though, it was more about the way of working with it. If you work in an academic context you know you have to follow some rules to be taken seriously as a researcher, which is totally understandable, but I felt limited somehow and I could not include what to me

were very important parts of the discussion. For instance, personal experiences or pop culture: you can include them in social studies but then you have to include a theory about why this is important. To me it was important to be able to use references to music, football, skateboarding or literature, for instance, and of course the city and the people, and bring it together without having to first explain why it was ok to do so.

And here I found art an interesting way of working where I could in a way make my own discussions and own worlds although the subjects were not so different from when I studied social studies. 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.

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.

M.S.: In your first collages there were small images of housing blocks, washing machines, houses, messages about the working-class house and so on. Currently there are more open urban spaces and there seem to be some different levels or scales of meanings. How could you explain this transition of spaces?

J.K.: The next step for me was becoming interested in a space on a much broader level than that, not only urban space but mental and psychological spaces as well as space in art.

M.S.: Space in art? Yes, how it is used both in a very concrete sense, like institutional spaces, but also in the works themselves, what it means when you suddenly have this abstract space in a painting looking at us. Very importantly for me it is crucial never to look at one of these things in isolation but to bring them together.

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.

M.S: What about the project you did in Zuidas in Amsterdam? What did you do, what was it like?

J.K.: I had a show at the SMBA in Amsterdam and at the same time was invited to do this public art project in the area of Zuidas.

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. But it's Holland, where everything is done in a "friendly" way. 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. Friendly capitalism. I was there several times, and even in the photos taken to advertise the new buildings they had small kids skateboarding on the buildings. 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.

Denmark and Holland are very similar in that way, they have friendly versions somehow. In Danish it's called "repressive tolerance" which means "you tolerate everything but there's no position outside". They are very good at that in Holland.

For me the first idea was to do a poster but it was kind of difficult because all these offices in the

area, like most of their kind, are designed so that there are no spaces for putting up posters.

But then, since I was an officially invited artist they wanted to build a wall for me to put up some posters but I did not want that as it would then be like the canals, small lakes and the ducks, it would become part of the whole thing. I found it difficult in an area like that. Of course you can write something like "fuck neoliberalism" or whatever might be your immediate instinct but apart from simplifying things terribly only people who already agree with you would find it interesting and everyone else would quite rightly find it stupid. I really wanted to think up something more ambiguous, also because I didn't feel that the people working in those offices were some sort of enemies, so I wanted to do something that was much more "unclear".

I decided to do these t-shirts and ask people to wear them in the area, because with the posters it couldn't work if they were clearly licensed to be there and I thought that in a place like that maybe the most interesting thing is that art is no longer announcing "this is art" because then it is already put in its place. With t-shirts in a way it's a personal experience like you and me sitting in front of each other in a café and one wearing a t-shirt that the other may or may not notice.

The experience would also be determined by what the people wearing the t-shirt looked like: a man, a woman, big, small... many different looks, and by what the person was doing. It would be completely different if the person was just walking around, sitting with a coffee or running fast through the area, or just standing in the same place for hours, which means that the t-shirt changes completely with its context.

This is part of the posters as well, they change with the context. But with the t-shirts it became even more extreme, and I liked that for that area. The t-shirts and posters which were hung not in but around the area were directly influenced by the area but some were at the same time quite abstract and had a more surreal feel. I like these moments of insecurity.

It refers to this area because these birds, cormorants, live around the buildings on the canals and the lakes. And then there were all these guys with black suits -it's an office area- and I simply combined these two new species living in the area and then put in a hand as if it's an insect found in the area. I liked that it's somehow not clear what this is. In a way a person with an animal's head looks like either a surreal or a fairytale creature, something in-between, and

it's in a very fragile position. The hand holding it could show it affection and interest or crush it like an insect. So there are references to the new "species" in the area and the role they play there but without any clear "message".

I don't expect anyone to immediately get a specific reading when they see the image, but I thought if you're actually sitting there in this suit and that bird is right next to you and you see this image, you could feel really strange and I thought that was what this place would need, actually something that was not logical nor clear, something that stirs things up.

I also realized that maybe in a time where a lot of public space is becoming very controlled, both politically and economically, maybe the institutional art space offers more freedom. As opposed to the classic idea of public space as an open space and the institutional space as more confined, maybe in a time of increasingly restricted public space there is a very important use of the institutional space as a place to express yourself, so to speak. Of course it's still a privileged space but maybe something to take advantage of if you have the privilege, that you have this space where you for a specific time can do pretty much whatever you want. The very local and very temporary freedom that you have in a space like a museum to do something that you can then bring outside.

In this project it was the t-shirts that you could take outside but it doesn't have to be literal in that way. I also simply mean a better place to think something, maybe without a specified purpose or reason from the beginning and this is also what I have become more interested in. That things don't need to have a very direct purpose, that there is something very productive in being unproductive.

M.S.: How did you manage to do the distribution of this t-shirt?

J.K.: You could take them for free at the SMBA and I wrote a text briefly explaining my thoughts on why I wanted people to wear them in that area. That was another thing I liked, we were basically using the whole budget for this public space for posters and t-shirts that were given away for free but if you actually walked through the area you would not see a big public art project, only possibly happen across a t-shirt on someone. I found this an interesting choice, to sacrifice visibility and a clear presentation for freedom to perceive the project on each person's own terms. I hope so.

**M.S.: Why these references to music?
What is the music you listen to?**

J.K.: I'm a big consumer of music. I turn it on when I get up and off when I go to bed. It plays a huge role in my everyday life and it slips into my work. It's where a lot of the titles of my works come from, and some works also come from songs. Maybe as a reference to a specific cultural time and situation or it may simply refer to what the song is about. I see a lot of similarities between how I work and how especially electronic music and hip-hop is made, basically using a lot of samples. So there are many reasons for the musical references. Music is a social experience, it's a very unpredictable and personal experience. And of course last but not least music is basically also very much about building up a space. In music as in visual arts, literature... or more specifically architecture, you build up new spaces. So there are lots of reasons why music is important to me and these many references in my work.

Music is also tricky because it's such a signifier... you know how showing off your record collection can also be like showing off your books somehow. I'm very careful about not making it into lists of my records. I love to talk to people about music, and I'm always super curious when I talk to other people about music and when I go into someone's flat the first thing I want to do is to check out their collections of records and books. But in my own case, I packed away my record collection and I have everything on the computer, so this is important social information that is actually disappearing when you go into people's apartments. There are no records around anymore and it might happen with books as well. That will be very hard.

**M.S.: What about these tastes of nature that you include in your collages?
Sometimes one can see "birds". Why?
They are animals out of control, so they're interesting.**

J.K.: There are several things to add to that. To start with, on a very basic level it's putting these strict structures against other organic structures. It's also to put nature into the urban space or into a kind of abstract space where these shapes are no longer real nature but they become something more dream-like, something associative but not really concrete anymore. And then sometimes in some works it almost becomes an abstract thing, like Rorschach tests where you start projecting your own thoughts through a shape. Most of my work is about things I really like and I had the feeling earlier, not anymore, but earlier I had

the feeling that –because it is dealing with these stigmatized areas- people thought that it was always only critical, which for me was never ever the case. It was partly critical but done with a lot of love. It may say something about my work of course, but it may also say something about 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. So I really went quite far in some works and tried to make it look really romantic.

Some of the work suddenly started to really look like Caspar David Friedrich or other very romantic art. And 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. And for that I have to say nature is great because you can make this funny... it looks so symbolic, easily surrealistic, it looks like old moral fairy-tales. I like to combine things that look like they are very symbolic but without having any one clear symbolic reading readily available. I like this moment a lot, when you start to think about something as symbolic but without finding one pure symbol for it.

M.S: So then, what does using/doing models offer to you? What is the sense you're giving to them?

J.K.: Well, first of all even though they borrow a lot from both architectural models and stage set models they are not models intended to be made later. They are actually sculptures, an attempt to work in a new three-dimensional way with collage. I've been really interested in making these very simple “tableaus” that look almost like theater stages but where you have to always walk around and always see the shadow side as much as the “front”. 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.

And as I said, it has this kind of theater-stage reference, like for instance Samuel Beckett's plays where there's just a tree and two people meeting and that's it. I quite like playing around with this, and I think something happens in this staging that is different to the collages, that you immediately start projecting a narrative and a drama onto it. I really like it. Actually I never liked theater at all, for me it's too real. I felt it got too close, just as I have a big problem with performance if it is too “interactive” and I just think “please don't choose me!” **(he laughs)** I've got really interested in it because I like this basicness and which as a paradox suggests something so grand and all-encompassing again. I like to work in a way where it's not very clear where it is going, and certainly not in one precise direction.

As an example, here's a guy standing on a chair looking at a small sculpture and it may suggest a change of perspective, or an attempt to change the relationship of power between the viewer and the sculpture. It could also be that he fled up there as if there were a mouse on the floor, so the humor is also very important and it could of course be about scale between art and person. So it looks to me so symbolic but again without one clear reading I hope.

In that sense they are not “models” but sculptures, because a model would suggest becoming something else that is supposed to be built for real, and these are unreal. **M.S.: To me, as an architect, they look familiar.** When I started doing them I also felt that because for me sculpture can sound so heavy somehow and I like these because they are fragile. I was a bit averse to thinking of them as sculptures but then I realized they are exactly that. Some of the earlier ones really referenced architectural models very directly but they were new structures in themselves, not models taking over the space in a very fragile way.

When I was a child I used to love this story about some small people living behind the floorboards but coming out to use the space when no one saw them. They were called “The Borrowers” because they always found stuff around the house that they would “borrow”. And some of these sculptures were like that. Like borrowing space for a while.

But to return to the architectural models I guess if you do an architectural model you would most often like it to be a real house. I don't want it to be a house or a real project. It is what it is. 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. If someone came along with a hundred million euros and told me “build this house” I wouldn’t know what to do and would probably be quite scared to do anything on that scale. 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.

M.S.: You allow the public to interpret your work freely, giving them open paths into the space.

J.K.: Hopefully! And that’s why I never wanted to put my name or the institution’s on a t-shirt or poster. It’s important that people find out by themselves and they think about it. It’s not important if they see it as art or an architectural critique or advertisement or whatever.

M.S.: Lately it’s been noticed that you’re introducing “color” in your collages. How come? Do you feel more comfortable with the color language?

J.K.: That’s true, I’m using much more color. This has been happening over the last five or six years, so it’s been going on for longer. I really used a lot of black and white, at the beginning I think it was more... -it also came together with this interest in this kind of sixties and seventies modern architecture- if you do a black and white poster very quickly it looks like a “classical” political poster somehow. And I liked that because no one seemed to do it anymore and I still thought it was and is important, but to do it with a twist obviously. Then at some point I also wanted to try to introduce some color for various reasons because it could expand what I could do. I never had a principle about only using black and white. Now I use color when it is needed and it has its effects. If you don’t use it that much people really notice when you do... even small parts in color can become very noticeable if you have a black and white space (**referring to his last exhibition in Copenhagen at the Nicolai Wallner Gallery**) you really see the colors, and know that it is not coincidence they are actually there because they have to be, and I quite like to know that there’s a specific reason for that choice.

M.S.: Which role are you giving to literature in your projects? For instance Adolfo Bioy Casares with Plan de evasión;

Pier Wahlöö & Maj Sjöwall with Murder at the Savoy”; Philip K. Dick with “How to build an universe that doesn’t fall apart two days later”; Ballard’s “Concrete Island” and so on.

J.K.: Do you know Adolfo Casares? I really like his books. He was Argentinean and he was also a friend of Borges. His stories are extremely interesting but very difficult to explain. They are almost always based on a story where at one point you have to decide if you want to read it in a literal sense (in a concrete way about what is happening) or if you want to read it in a symbolic, metaphorical or even hallucinatory sense. And you can read it in several ways. There’s always a very concrete explanation for what is happening but it seems like a dream and then you realize that it is actually concrete. You have to buy into the premises. And that can be something that is impossible in the real world but if you buy into it there’s a concrete explanation. In this book I’m very interested in this maneuvering between different levels on how you perceive reality.

But basically what is important to me is that the book has three levels of space: the level of the island space, the level of political space which is the prison, and the symbolic level which is the abstract space. And that’s why I used it as a title for the show and that’s a kind of instruction as to how to see the show. The show is not about the book. It is a parallel story about how you can look at the show that blends the geographical, political and abstract spaces that overlap beautifully in this book. I don’t want to say much about it but I can really recommend it. In that way this book is really important to the show. I like the title a lot because, at least for me at this point of my life, I sometimes have this feeling of a plan for escape, and that it would be very nice to flee, when you see politics, the news... and so on. But obviously like everyone else I just have to make the best of it. **(he laughs)**

I did these posters for the show and on one it says “a plan for escape” and on the other it says “take a run from the middle of the room to the wall” and this is taken from a text from another Argentinean writer, Julio Cortázar. He also plays in between these levels of realism and symbolic spaces. The original line says “take a run from the middle of the room to the wall and break through” but I didn’t want that. In this plan for escape it has to be left open if maybe it works and you break through the wall or maybe you just hammer your head against the wall, pass out and wake up in pain.

For the first time I did posters that you can hang

on a wall in two ways, you take one of these and you can decide to fill the whole space and the person is then kind of schizophrenic, trying to run away from the room, or you can have the person whole in the middle and then the room splits and opens. So I kind of like the fact that either you have a whole person in a split room or you have a whole room but a split person, which are both a plan to escape. And every person will decide for themselves. You can also put a lot of them together of course and they become like a frieze.

Ever since I was a child literature has been very important to me, and it is in a way the art form that I use the most. I have always liked it and it's a very important part of my work where I take many references from Philip K. Dick, who you mentioned. He's also really great at creating these worlds where it is never really clear what is real and sometimes in a very destructive way, sometimes quite beautiful, often at the same time. I like this notion of inventing your own world. It's one thing I like a lot about science fiction, how you can build up your own world with your own rules and see what happens. If suddenly one is divided in two and keeps walking in two different directions you have to read it in a symbolic way and in science fiction you can claim that this is how the world is, you can use it for new narratives. Also Ballard, for instance, as you mentioned, is very much a writer who's been dealing with what happens in these worlds, like new housing areas where everything is supposed to be perfect and when he adds an element of violence or sexuality the world comes apart.

Paradoxically, science-fiction is in many ways the most contemporary literature of all. I guess when you try and push beyond the borders of what is thinkable at a specific time those borders become very visible. I also find this very interesting.

M.S.: How would you define the concept of "public space"?

J.K.: 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...

M.S.: Are you talking about utopias? Do you agree with Jameson's definition that says something like a "utopia is not the perfect city but the act of imagining a better city". How is this dealt with within your work?

J.K.: Yes I do. 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 of course.

M.S.: When you refer to football, do you understand it as a specific sport or as a spectacle for the masses?

J.K.: I would say that in my work I am mainly interested in football as a social and cultural phenomenon, as a case of many people sharing time, space, experience and most often quite beautiful things but also a potentially scary thing. I think as with all huge groups of people really, huge masses, there is always the double edge of being both beautiful and scary and of existing simultaneously. On a personal level everything about football interests me.

M.S.: Which were the references dealing with the spatial approach you were given during your social studies? (I mean Debord, Lefebvre, and the sociologists of the Chicago School among others.)

J.K.: 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....

M.S.: Thanks a lot Jakob.

An afternoon with Marjetica Potrč

15:00h // November 18th 2011 // Berlin-Mitte



Figure 7-5: M. Potrč in her studio. Picture taken by M. Serra during the interview.

M.S.: Regarding the project *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*, could you give us more detail on any experiences you gained while working with this transdisciplinary team?

M.P.: The project *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour* was a very interesting **process** because it really was a **collaborative** work. In a way the basic idea is very simple. I used to live in the USA and would take my son to an elementary school where they had the word *TEAM* written in large letters on the wall, standing for *Together Everyone Achieves More*. You can do more things if you work together and share knowledge. As an individual person you're limited in what you can do.

We learned a lot from *The Cook, the Farmer*; it was much more than a community garden or a community kitchen: it was a **laboratory of human existence**. We learned about how people want to live in the city, both now and in the future. The people we worked with didn't like the idea of a metropolis. They wanted to live in small and strong neighbourhoods. That area, which is called New West, the western part of Amsterdam, was at the time the site of the biggest residential urban redevelopment in the European Union. Of course, the usual way development works is by pushing people out, and our project empowered the poor people who wanted to stay. For them, participating in the community garden and the community kitchen was an act of grounding themselves whilst they awaited relocation. So in these times of migration and displacement **the local condition** becomes very important. Even if you migrate, you need to be rooted in a place. Basically it's not about the ownership of the space anymore, but about the **control of the space**.

M.S.: How did you build up this team?

M.P.: The Stedelijk Museum invited me to propose an on-site project at a time when the Museum building was being renovated. They hoped to run several projects by international artists that would give the museum visibility. For some reason my project was the only one that went through and was very successful.

When I started to research New West I found there was a group of architects, cultural producers and artists called Wilde Westen who were doing research in the same area as me, so we got together as we were very interested in similar issues. One particularly visible problem in New

West was the fact that whenever you walked through the district, the streets were empty. So we asked ourselves, "Where are the people?" – because most of the people were immigrants from countries with very rich cultures, but they were not visible. Thinking about the project also meant thinking about the public spaces in the district. The idea was to open up the spaces to make them more visible.

Cornelius van Eesteren, the man who drafted the master plan for New West, was a well-known urban planner – in the 1940s, he was the head of CIAM. Of course, his plan was implemented long after the Second World War. As is usual with modernist development projects, there was money to build the buildings but there was not enough money to invest in the social life or public spaces. That was actually a very interesting coincidence because, in the 1970s, the large open spaces that encircled the buildings stood for an "**open society**". But from that point on, we saw the gradual dissolution and **decline** of public space. In the eighties, in New West, the same public space became a **no man's land** and dangerous. And then, ten years later in the 1990s, it was **fenced off**.

So in our project, we opened up one of these fenced-off gardens, called a *kijkgroen* in Dutch – a "look-only" garden. This means that if you live in a building facing the one of these gardens, you have to pay for its maintenance but you're not allowed to enter it or use it. The garden is closed off to residents. The decline of the public space had continued. In 2004, the City of Amsterdam, fearing bankruptcy because of the expensive maintenance of public spaces, leased the public land in New West to the housing corporations. This was a huge problem because the link between the citizens and the government had been severed, and the municipality was simply servicing the housing corporations. When we opened up the *kijkgroen* garden, the space became very symbolic. People not only grew food there; they were also reclaiming their community and their right to the city. Today growing food is not just about have a vegetable garden; it's also about people coming together, about having a space that allows people to express their political rights.

M.S.: Yesterday I visited your exhibition *In a New Land*¹. When reading the story you're telling, my attention was drawn to

1. For information about the exhibition, see the Nordenhake website, <http://www.nordenhake.com/php/exhibition.php?id=151&year=2012>.

a drawing accompanied by the following words: "It's all based on divisions: good/bad, us/them. No surprise that modernist architecture, the modernist social state, these wishful equalizers, failed." When we look at some of your projects, the failure of modern architecture becomes a common ground. Which authors from the critics in the architectural field have influenced you the most? I'm thinking of Colin Rowe or Aldo Rossi among others.

M.P.: I know these authors but I haven't read much of their work. For me it was more or less intuitive to work in what I call a **shared space, not a public space**. I have never really related to the public space.

M.S.: Could you explain how you perceive this idea of shared space versus that of public space?

M.P.: When I was growing up, public space was in a way either representative of the state or it was not my space. It was a no man's land or someone else's land. When I did my first community-based project in Caracas in 2003, we worked in the informal city, in a barrio where there was no public space per se. What you have in a barrio is what we could call semi-public space. You go up a hill along narrow alleys and sometimes the alley is "privatized" by a certain group and then you have to take another route. So you are forced to live in a space that is constantly being negotiated. There was no "official" public space.

When I did the on-site project in Caracas in 2003, I wasn't really thinking about the issue of public space, but then, when I was doing *The Cook, the Farmer* in Amsterdam, I made the connection. I realized that it was actually the **rural component** of both locations, of both projects, that was crucially important for the city of the future. In Caracas, in the barrio, people come from rural backgrounds. They came to Caracas to work on the construction of the formal city, the modernist city, but when they built their own informal city, their barrios, they used a different kind of architecture. They knew the language and logic of modernist architecture well, but they didn't build their own communities in this way. What I realized was that they built a **rural architecture**, one that fosters **village communities**. You might say they didn't want to live the life of an anonymous individual in the metropolis; they wanted to live in **small-scale communities**. This is exactly what the residents in New West were talking about. They were concerned about the

same issues. Suddenly I realized that the rural component was not only about being "green" or growing food, but it was also about a **culture**. So the conflict in Caracas is between two cultures: rural and urban.

M.S.: So it's also about finding the proper distance and balance between them, isn't it?

M.P.: Yes, in Caracas they're still divided. It will take a long time before they start working together. Caracas is still very much a divided city.

I've seen one successful example of the integration of the informal city: that was when I visited Medellin, Colombia, in 2007. I saw public projects in both the formal and informal city that had been initiated by Mayor Sergio Fajardo and the architect Alejandro Echeverri. In 2009, they received Curry Stone Design Prize, which is given to socially engaged design. It is interesting that culture was the force behind the successful integration of the informal city. In four years they built over one hundred educational centres and institutions, such as colleges, libraries and reading rooms, in both the formal and the informal city.

M.S.: I saw amongst your papers the title The Right to the City. Is David Harvey a reference for you?

M.P.: That was the catalogue for an exhibition and conference I was involved in in Sydney. I saw David Harvey speak once and I really liked his conceptualization of space. He still believes in the notion of organization, the idea that people can bring about change only if they are organized as a political entity. However, I think that today it is more interesting to think of people as an **organism**, not only in terms of self-organization, but by intuitively building up a common idea about humanity. I think what is really important today is how knowledge comes together and starts working. It's not about one way of thinking but a **multiplicity** of ways.

M.S.: Thinking of the three spaces that David Harvey mentions in his chapter SPACE AS A KEYWORD (another approach to Lefebvre's production of space), do you relate to this idea about relational space?

M.P.: The categories I use I have developed just by working with people. The concept of the **relational condition** is an example. I never read theory first. I prefer to learn by working on-site projects. That is how I realize what people want and what the world is like today.

I'm not so interested in public space but rather in what I call **shared space**. It's still important to have a space we share together but it does not have to be open to everyone. Different communities form that shared space. In *The Cook, the Farmer* we realized that the community garden and community kitchen were not only a work of art, but they were also **relational objects**. You can't really change much just by talking; you need to have a symbolic object you interact with to be able to change anything in society. So **our community garden was a relational object**. It's very important to have an object in reality that you work with intuitively in order to change your behaviour or change the way you think about your environment.

M.S.: How were the community kitchen and garden managed? Was it a project that was self-managed by the community or did Wilde Westen run it?

M.P.: No, it was different. On harvesting day in September 2009, the group that had organized the garden in collaboration with residents gave the garden and the community kitchen to residents. The residents formed a committee of eight individuals from different disciplines and ran the space for two years. Then the housing corporations stopped the project.

M.S.: In what way?

M.P.: They just shut the project down. I think they said the soil was contaminated, but that was not true, because we had checked the quality of the soil before we started the project.

M.S.: What were the unexpected effects of the project?

M.P.: The residents cultivated the garden and built their own greenhouse. They also taught other groups how to organize a community garden. They transferred their knowledge, which for us was very important. There was another outstanding result: the housing corporation

started to understand that community gardens are highly beneficial for the people in a neighbourhood because they raise the level of security. The housing corporation started using this "formula" in a much less creative way than we did. But we saw this as another step towards a more sustainable city. At the time, we realized that communities that formed around a community garden can rent space from the municipality. We realized that people don't need to wait for the municipality or the housing corporations to give them a space to grow food. They can rent the space themselves and become the producers of the space. In the article "Retracing the Garden City" in *The Cook, the Farmer* newspaper, urban sociologist Merijn Oudenampsen talks about how Ebenezer Howard first imagined the **garden city**.² Howard thought of it as being managed and owned by residents. But today, because of the way it has evolved over the past century, we tend to think of the garden city as a neo-liberal form of urban organization.

M.S.: In this project I'm researching this confrontation between the utopian models of urban planning and how we use these spaces nowadays. Thinking of the garden city, how do you approach those values that seem to be lost today?

M.P.: These values have become hot topics nowadays because of the way everyone is shifting towards **local value**. Neo-liberal developers always move poor residents to other locations but this only means relocating the problem. The idea of the sustainable city today is to basically focus on small-scale neighbourhoods where the poor can live as well and can contribute knowledge that adds value to the neighbourhood.

M.S.: An additional value is recovering a connection with the "land", isn't it?

M.P.: Yes that's right. This is also interesting. When we were doing the project in Amsterdam, I wondered why everyone was interested in cultivating gardens. Why does everyone become so engaged with the soil? I looked back in history and saw that community gardens are traditionally associated with the **idea of a crisis**.

2. In Marjetica Potrč and Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merijn Oudenampsen, Eva Pfannes, and Henriette Waal), *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* (Amsterdam: Wilde Westen, 2010), pp. 2–7.

However, from a positive perspective, working together fosters **empowerment**. People share knowledge and try to understand how they want to live by being involved in the relational object, which in this case was the community garden.

If we look at community gardens, we see that they represent a kind of **utopian space**; growing food with others in the middle of the city is really a space of **desire**. With community gardens and their representation as a kind of ultimate social desire, two things stand out: the desire to work on the land and the desire to work together. Working on the land is highly symbolic. It not only means being “grounded”, which is necessary if you are constantly migrating, but it also means being grounded in the place where you are – again emphasizing the importance of the local condition. It’s simply about a **human need to bond with the space**: it’s not about legal ownership, it’s about having control. It means claiming your community as your own and claiming the city as your own and controlling your relationship to it.

M.S.: When reading some of your texts, the word “territorialization” appears very frequently. Does it mean appropriation?

M.P.: I most probably got into the idea of territories because I come from Ljubljana, Slovenia. Yugoslavia went through a process of territorialization because of the political changes and the war that followed them. The state fragmented into small particles and it is basically still experiencing fragmentation. Kosovo became independent some two years ago and ethnic territories are still being negotiated. Fragmentation has always been presented as a negative process. Slovenia was the first state from the former Yugoslavia to become independent and politicians at the time said that it couldn’t survive alone because it was too small. But territorial divisions are never absolute. Slovenia, for instance, changed its borders seven times during 20th century. Also, today, the European Union is clearly moving towards greater regionalism beyond the nation state. When we look at regions, the local condition becomes very important.

It is important to recognize that the social state is in decline and we have to re-imagine how to live together. For me, one of the most positive fragmentations I have seen was in 2006 when I visited the state of Acre in Amazonia in Brazil, bordering Bolivia and Peru. This is the state Chico Mendes comes from, as well as Marina

Silva, who was the environment minister in the Lula government. When I was there, the state distributed half of its territory to the communities that live in the forest. These territories are called “extractive reserves”.³ The government carried out a collaborative fragmentation of the state with the residents for one simple reason: they said that if people can survive in the forest, the forest will survive as well. The government was opposed to deforestation; they wanted the forest to stay. And I think along similar lines: if people can survive in the cities, the cities will survive as well.

So what comes first, people or architecture? Can we change lifestyles with architecture, or can we learn from the communities who live in the city? Can we learn from their knowledge and try to understand how they want to live together after the modern period, which we all loved very much but which is coming to an end? Now there will certainly be a different form of sharing between the state and citizens. It will be a different social contract.

M.S.: Which methodology do you use when focusing on your projects?

M.P.: In a talk I gave in Amsterdam at the SKOR conference last November, I compared the rural condition in Caracas to the community garden in Amsterdam. I made these drawings for the presentation.⁴ It was interesting to see that the barrio community in Caracas imagines living together in a similar way as the community in Amsterdam’s New West. We cannot say that the informal city doesn’t affect us because it is far away; on the contrary, it affects us very much because the issues are the same throughout the world. The world is a single brain which is re-imagining how we can live together.

3. Catarina Cardoso, in her report on the Extractive Reserve Chico Mendes for the World Bank/WBI’s CBNRM Initiative, “Extractive Reserves in Acre, Brazilian Amazonia” (<http://srdis.ciesin.columbia.edu/cases/brazil-003.html>), describes extractive reserves as follows: “Extractive reserves (ERs) are areas designated for the protection of the environment and the sustenance of traditional populations practicing their customary activities, such as rubber tapping. The ER model is based on the traditional land tenure structure of the forest dwellers, which involves individual family rights and communal property rights to common areas, like forest paths.”

4. The pictures were sent by e-mail after the interview.

M.S.: Are you speaking as an artist or as an architect right now?

M.P.: As a human being. Existence is given, but how we practise it is not given. So if you listen to the community in Caracas and the community that formed around the community kitchen in Amsterdam, they are talking about the future: about how they want to live together, about living in cities in a network of neighbourhoods, not in a metropolis. People talk about social architecture, not only architecture as physical buildings. Then they also say it's time to collaborate and to share; now is not the time for individualism and ownership. They also say it's time for a new culture of living, and that, clearly, we should rethink our culture, which in many ways is a culture of consumerism and entertainment.

Living in small communities and strong neighbourhoods: what does this really mean? To sum it up in a few points, it means first of all **sustainability**. The word "sustainability" is overused today in the neo-liberal discourse, so sometimes it doesn't seem to mean anything. The same is true of the term "social innovation". But these are really important words and categories, and we have to give them meaning again. For me, sustainability is not only about natural resources; it's about people too. People are the most precious sustainable resource. A second point: we need to think in a positive way about **degrowth**. Modernism talked about large-scale projects, but today, clearly, it is time for **small-scale projects**. The top-down idea of trying to engineer society, top-down planning, is now being balanced by **bottom-up initiatives**. The balance between top-down and bottom-up approaches needs to be re-imagined. I am not saying that we will all grow our own food in the cities, but I believe that growing food is a symbolic and political act. The **balance between rural and urban cultures** needs to be re-imagined as well. In the 20th century, everyone was talking about the cities, and now is the time for the rural culture to bounce back. The rural culture is resilient.

M.S.: That makes me think about transition towns as a model of this practice. Do you agree?

M.P.: Yes, of course! **Transition towns** have created a network all over the world. Two years ago, a friend of mine who lives in Chicago told me that the transition town movement is struggling in the US. In England, the movement happened in

small towns, or in other words, these towns grew from a natural community that already existed. In the US, it's more difficult because people live in a more dispersed urban fabric.

Then there are two or three further tools to consider. I am thinking about the idea of participation, specifically in terms of participatory democracy and **participatory design**. "Participatory design" is one of the terms I use when describing my work. Of course I realize that people have been talking a lot about participatory democracy and participatory design recently, but both democracy and design have always been participatory processes. A democracy is successful only if it is participatory, right? Design, too, has also always been a process where knowledge is shared. Putting the word "participatory" before the words "design" and "democracy" actually tells us that we have to rethink democracy and also the way we design cities.

M.S.: According to these concerns, the idea of democracy belongs to a very Western way of thinking. You must have seen very different uses of space thanks to all the trips you've done and projects you've worked on all over the world; is that right?

M.P.: In India, I worked on a collaborative project with Barefoot College, a sustainable village community in Rajasthan.⁵ All the electricity they use comes from solar panels, and they also harvest rainwater. When I worked with them, I was really surprised to see what a fantastic network they have around the world. It is about reorganizing the world. In a way, they simply do what people always do – they share knowledge, as you and I are doing right now; it's a basic human condition. They learned how to install solar power and how to use rainwater harvesting to get their own water. They teach and target rural communities around the world; they don't work with groups in cities. They have empowered rural communities in Afghanistan, for instance, by teaching them how to run a solar energy system. They have projects in Kenya and Somalia, too, among other countries. New networks like this, which exist outside institutionalized frameworks, I find very interesting.

5. For more on this community, see their website, <http://www.barefootcollege.org>.

M.S.: Again, regarding the methodology, how do you approach each project, as they are based in such different contexts? Which common steps do you follow?

M.P.: It is very important to do research before you start a project, even before you go to the place. Equally important, you must find a common language with the people who live in the area. This common language is important because after I leave, the community takes over and they empower other communities to do the same, not unlike what Barefoot College does. So it becomes a kind of network of community empowerment that forms around the project. Such projects are laboratories of human existence.

For instance, in *The Cook, the Farmer* we worked not only with a curator at the Stedelijk Museum and people from the Municipality of Amsterdam, but also with what I call **local experts**, that is, people who live in the community who are not necessarily categorized as professionals but who understand as human beings what the stakes are and which issues are important for the project.

M.S.: When you talk about these relational elements do you think of the other shapes of these spaces? I mean beyond kitchens or gardens.

M.P.: The dry toilet Liyat and I constructed with residents in La Vega Barrio in Caracas in 2003 was also a relational object. When we were working in the community garden in Amsterdam, visitors from the Stedelijk Museum would come to look at the garden and they would say things like, “This is really nice, but is this art?” We said, “Of course it is art!” The main problem is that people still think about art in terms of the 20th century. When it comes to public art, they think of object sculptures, which are based on form and not function. So if you give people a project that is based on function and does not have a coherent form – like the community garden – it becomes a problem for them. Of course times have changed and I think people don’t connect with object sculpture anymore these days. For them, the object sculptures we find in cities are simply decorative objects; they have lost their power to speak to people.

M.S.: What do you think artists can contribute to urban planning practices?

M.P.: I think art is very important in today’s society because it mediates our relationship with

the world – it mediates the terms in which we think. Society needs art, literature, and poetry to tell us, “This is important for humanity.” The world of art belongs to the same world of ideas as architecture.

M.S.: Regarding the connections between these two disciplines, could you explain to me why you decided to study art after architecture?

M.P.: I started studying sculpture and architecture in Ljubljana, and at the end of my studies I put the two experiences together. I realized that what I’m interested in is working as an artist on issues concerning **living in cities**. I never really planned it; it just happened. This mix of disciplines is actually very much needed, because we have to share knowledge and cross disciplines as we are facing very complex issues – not just the dissolution of the public space but also climate change. These complex issues are calling for new ideas and for knowledge to be formed in a different way.

M.S.: Maybe this is why you’re concerned about the water cycle and renewable energy resources?

M.P.: I always try to show that as human beings we are part of culture and nature. It’s important to understand that we are not merely rational beings.

M.S.: The Amsterdam community kitchen is currently closed. How do you understand this ephemeral condition of the project?

M.P.: A community garden is usually a temporary project. I don’t think it is important to think about such a project as a permanent thing. As I said before, the notion of **space is in flux**; today it is more about controlling, not about owning the space. It’s about a **temporary condition**, not permanence. You don’t own the space; you occupy it temporarily. That is one of the lessons I’ve learned. Another is about the power of **social architecture**. In Amsterdam, neighbourhood residents told other residents how to do the community garden. Consequently, we saw a new culture of living changing a neighbourhood in Amsterdam.

Yesterday, I was discussing this with my students. Perhaps what we desire today is space

we can control and also change. Living rooms in Japan, for example. When you wake up, you roll up your futon and the bedroom becomes the living room. So it's not about functionalism and the modernist distribution of different spaces; it's about one space that is able to change. This is what I learned from the communities in Amsterdam and Caracas. What they want is **a space to inhabit** – it's OK if it's temporary – and **a place** they are able to change. It's not about a space you pass through, and it's not about movement. It's about place-making.

M.S.: Thanks a lot for this conversation.

Un atardecer con Lara Almarcegui

18:00h // 3 Diciembre 2009 // Lara's studio, Rotterdam



Figure 7-6: L. Almarcegui in her studio, above the channels in Rotterdam. Picture sent by the artist.

M.S: Entre otras cosas me interesa tu trabajo por la relación que estableces con el espacio más allá de sus límites y condiciones de público/privado. ¿Qué podrías decir sobre el espacio público y la relación que lo conecta con tu obra?

L.A: Es difícil definir el espacio público. El espacio público se define cada vez, en cada momento y en cada proyecto, es algo muy dinámico. Cuando trabajo en un proyecto no parto de una situación determinada sino que parto de situaciones desconocidas. Trabajo en diferentes contextos y estos contextos siempre me sorprenden, tanto por el público como por la situación. Normalmente se generan discusiones, algunas provocadas y otras que puedo controlar. Hay muchas variables que no puedo controlar en absoluto.

Mis proyectos tienden siempre a generar debate, a cuestionar el pasado y futuro del lugar. Lo que se está haciendo desde el urbanismo, qué permisos existen, quién es propietario, quién va a demoler, son el tipo de conversaciones que se generan sobre mis proyectos.

Cada proyecto tiene su dinámica. Hay proyectos muy diferentes: más sociables, más amables o más duros. 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. Este aspecto no lo puedo provocar, no depende de mí, es fantástico y me sorprende.

M.S: Los descampados son un vacío donde todo es posible. ¿Podría ser otra forma de espacio público?

L.A: Sí porque permiten estar en un sitio de formas muy distintas y tener la sensación de libertad e individualidad.

M.S: ¿Cuál consideras que es tu principal material de trabajo? El mismo espacio físico, la carga de memoria y lo invisible que hay en él, las personas y las relaciones entre estas... ¿Podrías concretarlo?

L.A: Mis proyectos parten más de lo que está sucediendo en el propio espacio. Mi punto de partida siempre es una situación de urbanismo disfuncional, una situación que no funciona, un espacio olvidado, un espacio que todavía está abierto a posibilidades de ser y a mostrar lo específico del lugar. Durante el proceso del proyecto entran en juego muchos agentes: urbanistas, propietarios y vecinos. Todos ellos configuran el proyecto, pero no puedo prever cómo se articulan al final del proceso.

M.S: ¿Qué sucede a partir de ese momento? Muchas de tus intervenciones empiezan o se dan a conocer a partir del gesto poético que pone la mirada, la atención a un lugar latente. ¿Dónde acaba la intervención? ¿Buscas efectos y reacciones concretas, o dejas una puerta abierta a la libertad del propio espacio para que se defina por sí mismo?

L.A: 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. 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 interactúe con él libremente. Para mí es fundamental y en eso creo que se diferencia mi trabajo respecto del de los arquitectos.

M.S: Pero por otro lado, este “no diseñar” también se podría interpretar como una forma de diseñar.

L.A: Se me podría acusar de que el hecho de abrir una puerta de un solar ya implica diseñar mucho, definir mucho. Pero comparado con el campo arquitectónico no tiene nada que ver. Mi proyecto consiste en no construir nada físico.

M.S: Es tu opción, tu posicionamiento. L.A: Sí, es mi forma de trabajar con los lugares y es muy difícil hacer menos de lo que hago. Menos es menos, es decir, demasiado poco.

M.S: ¿Buscas alguna forma de apropiación por parte de la gente que recorre estos terrenos baldíos a través de las guías que divulgas? ¿Cuál es el papel del usuario/visitante?

L.A: Efectivamente busco esta forma de apropiación. El papel que desempeña el usuario lo decide el usuario mismo. Las guías me parecen muy adecuadas porque como formato contienen la información necesaria para poder visitarlo. Intento poner mucha atención a la hora de hacer planos y dar direcciones. Nunca marcaría un recorrido, sino que señalo los lugares y dejo abiertas las posibilidades de uso y experiencia con el lugar. La guía no es imperativa. Las visitas guiadas, con un autobús, con un guía, me inquietan a veces porque es una actividad mucho más planificada. En ocasiones es necesario para dinamizar un proyecto, como en el caso de Holanda, cuando no hay dinero para publicar una guía. Las guías dan mucha más libertad al usuario. Hay una producción y una investigación, pero son difíciles de financiar. Es un esfuerzo de diseñar, escribir y traducir.

M.S: Tus intervenciones se sitúan en espacios inquietos, latentes. Quizá dormidos y les señalas para que despierten. Pensando en G.M. Clark, él tenía una serie de intervenciones en espacios que consideraba desactivados de la historia, de su vida en relación con las personas y el contexto. ¿Es tu obra una forma en este sentido de reactivar, de rearticular y de recuperar espacios excluidos?

L.A: Los recupero solo como una opción, sin darles un formato fijo. El proceso global no consiste en una “recuperación”. Por otra parte, 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. Además, su forma de contar la historia de la construcción del edificio es algo que me ha influido muy directamente. Mostrar los materiales de construcción de un edificio es lo que veo en sus cortes.

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. De cada uno de ellos se podría escribir una novela de aventuras. Cada descampado es único, diferente del otro. Cada uno tiene su naturaleza, sus restos de escombros, y desde ellos se puede observar la ciudad de una forma distinta. El trabajo sobre solares de Gordon Matta Clark me interesa por supuesto pero echo de menos un aspecto, ¿qué sucede después de comprar los huecos? ¿Qué pasa en esas hendiduras? Imagino que no es tan fascinante la hendidura en sí como el hecho de comprarla. En los descampados encuentro la experiencia del lugar, una especie de condición aurática del mismo espacio.

M.S: Él se sitúa en un contexto muy urbano, muy denso. Tu contexto acostumbra a ser la ciudad periférica, más allá de un centro urbano. Encuentras la experiencia a partir del “vacío” en otro vacío. Él señala el vacío partiendo de lo lleno. Tus proyectos tienen sentido en otra escala, en la de la no-ciudad y ciudad dispersa. Sus espacios se encuentran en una ciudad más compacta.

L.A: Es cierto. Otra distinción con su obra es la cuestión económica. Personalmente no me interesa el hecho de comprar para conservar el vacío. En ocasiones hay amigos que me proponen que la única solución real para proteger un terreno es comprar. Por ejemplo, por el terreno protegido por un año en Madrid recibí un premio. Hubo gente que me propuso comprar el solar con ese importe y así proteger, pero conseguí ampliar el permiso y se convirtieron en tres años. 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. Tenemos ahora un terreno protegido en Taipéi, no se trata de un país pobre pero por la diferencia de dinero se hubiera podido comprar el terreno. Sin embargo me parece mucho más interesante la idea de convencer al gobierno de Taiwán que proteja esa isla. **M.S:** Se trata de una isla pequeña dentro de Taipéi? L.A: Sí dentro del río. Mucha gente pregunta “¿y por qué no compras?” Porque me niego. 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. **M.S:** Gestionar todos los impuestos que implica cada

propiedad supondría dedicarse solamente a administrar. L.A: Sí, y sería un problema. Por suerte nunca trabajo sola, siempre hay salas de exposiciones e instituciones culturales que me ayudan en las negociaciones.

M.S: ¿Cuál es el motivo por el que te fijas en los vacíos, descampados o terrenos baldíos?

L.A: Empecé a trabajar con descampados en Ámsterdam. Ámsterdam es una ciudad tremendamente diseñada, muy turística y con muy poco espacio. **M.S: Sí, muy perfecta.** L.A: Sí, 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. Al pensar en Ámsterdam, la imagen que se tiene desde el extranjero es una ciudad en la que se permiten muchas actividades que simplemente están prohibidas en muchos otros lugares del mundo, por ejemplo la prostitución o el fumar. 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.

Fue esta particularidad de Ámsterdam lo que me generó esta necesidad. Cuando empecé a trabajar con descampados 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.

El trabajo con descampados me llevó a investigar en fuentes bibliográficas. Estaba estudiando un posgrado en Ámsterdam, en The Atteliers, con artistas y curadores. Era impresionante porque yo intuía que existían textos sobre descampados pero no encontraba las fuentes, mis profesores no tenían referencias al respecto. Entonces

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. Uno de los textos que me pasaron fue el texto de Ignasi de Solà-Morales sobre el *terrain-vague*. Lo tengo en inglés y también la versión traducida al castellano pero me parece menos concisa. 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.

M.S: Siguiendo con los referentes que se pueden relacionar con tu trabajo, el concepto de entropía de Robert Smithson, esta energía que está latente en los lugares ya sea de forma física como mental, ¿cómo la entiendes o relacionas con tu obra?

L.A: 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. Ese proyecto consiste en coger un autobús por New Jersey y recorrer la cuenca del río Passaic, un domingo por la mañana cuando parece estar toda la actividad industrial parada. Muestra una serie de excavadoras, maquinaria trabajando en las infraestructuras, arreglando la carretera, construyendo un puente... También hay unas ruinas, un edificio a medio construir. Simplemente describe todo lo que ve y toma alguna foto. Posteriormente realizó una proyección de diapositivas de todo el recorrido con su voz en *off* pero también publicó las fotos con el texto en *Artforum* en 1967. Un texto muy bueno en el que reflexiona sobre las ruinas al revés, reflexiona sobre el concepto de entropía y va mostrando lo que percibe, reflexionando sobre el antimonumento, sobre el negativo de la ciudad. La idea de que un paseo, una visita desde un autobús, pueda ser un proyecto artístico es algo que aprendí a partir de su texto. Es un referente clarísimo en mi obra. Si puedo hacer proyectos que son guías es gracias a Robert Smithson. Él se debió inspirar con los dadaístas y los surrealistas, aunque los paseos *dadá* son otro mundo. Cuando hago talleres, este

texto lo paso siempre a los estudiantes, para mi es básico.

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. 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. En cualquier ciudad hace falta diseño y arquitectura, pero esto no quiere decir que no me pueda seguir interesando un descampado en São Paulo o en Ámsterdam.

M.S: Resiguiendo los lugares y países en los que vas realizando proyectos se puede trazar una forma de mapa que entrelaza varios continentes. Estás reconociendo síntomas sociales y políticos representados a través del espacio en distintos y casi opuestos lugares del mundo. ¿Estás enfrentándote a una forma de globalización?

L.A: Aunque trabajo por todo el mundo, el caso es que trabajo donde me invitan, dicho claramente. Trabajo también mucho en Liverpool, es una ciudad que me interesa, que va empequeñeciendo, allí hay muchas ruinas industriales. ¿Conoces el proyecto *Shrinking Cities*? Pero también trabajo allí porque hay una bienal y me han contratado. Inevitablemente trabajamos dentro del sistema.

He trabajado en muchas ciudades, pero una vez estoy en cada ciudad intento trabajar en el contexto más local posible. Intento evitar las comparaciones entre ciudades. 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 concierdo 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. En

todo el mundo funciona mejor sentarse a trabajar con alguien experto que no intentar llegar a la información vía indirecta. Siempre acabo descubriendo cosas que funcionan muy diferentes en cada lugar, por ejemplo sobre la propiedad del terreno o sobre la especulación. Intento adaptarme trabajando con gente del lugar, no tengo mi propio equipo en Rotterdam que venga conmigo.

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.

Por estas razones veo muy distinto trabajar en cada país y evito siempre las comparaciones entre proyectos. También me interesa mucho ver el grado de transparencia de las secciones de urbanismo de las distintas ciudades donde intervengo. Me doy cuenta del grado de transparencia o de corrupción de forma muy obvia. Al fin y al cabo soy española y, dentro de Europa, la transparencia en Holanda me interesa mucho. Contrariamente, el grado de secretismo de la sección de urbanismo de Alcorcón era impresionante. A veces la información no fluye porque no se puede forzar. Y simplemente recibo un “no” como respuesta y no puedo ir más allá. En otros países de Europa no sucede así, incluso en Francia juegan a la transparencia, recibes un dossier muy completo y difícil de comprender pero facilitan toda la información posible. Incluso en el País Vasco me he sentido mucho mejor que en Madrid. En Bilbao me trataron de maravilla y se me facilitó toda la información que solicitaba, como en Holanda. Estos retos y dificultades me interesan mucho aunque nunca haría un proyecto comparando estas situaciones. Es una información que guardo para reflexionar sobre mi condición de española, sobre cómo presumimos de la idea de democracia.

En Holanda esta democracia se la han ganado con años de trabajo y de transparencia. En España, cruzo los dedos para que algún día pueda ser así.

Otra diferencia es que en los Países Bajos no hay demasiado respeto a la propiedad privada. Alguien es propietario del lugar pero eso no quiere decir que uno no pueda atravesarlo, pisarlo, usarlo o pasar. En mi trabajo estoy

sistemáticamente entrando en edificios abandonados y descampados. Me encuentro con todo tipo de barreras y conflictos (propietarios, policías, perros de vigilancia...). En un país como Holanda el acceder a un espacio es mucho más tranquilo. Hay veces que alguien me sorprende dentro y solamente me preguntan qué hago allí. En España he tenido situaciones mucho más complicadas en las que se genera un conflicto por estar dentro de su propiedad.

Hay toda una tendencia entre arquitectos teóricos y artistas muy comprometidos que suelen comparar las ciudades globales y el urbanismo informal. A mí me interesa entrar a fondo con el contexto local, aunque sea en un pueblecito tan pequeño como Xàbia en el que existen unas ruinas de trece casas y poder contar la historia de ellas una a una. Investigar sobre las historias orales de los vecinos y las historias de vida de cada casa es lo que me interesa. No me interesa hacer un trabajo tipo mosaico comparando las experiencias de los lugares donde he estado como Taiwán, los Emiratos Árabes Unidos o Palestina.

Quieras o no trabajamos globalmente. Nos vemos hoy aquí y mañana viajo a China. Formo parte de una globalización que no me gusta. Hubiera podido negar esta dinámica y haberme quedado trabajando en Zaragoza, pero por motivos personales es una ciudad que no me interesa. El anclaje local que uno puede tener en Barcelona yo no lo tengo en Zaragoza. Este anclaje lo podría buscar en Rotterdam, porque es una ciudad muy internacional y todo el mundo viaja mucho aquí. Cuando llegué hace diez años ya era así. 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.

M.S: Al recorrer tu trayectoria da la impresión que en una primera época (tus huertos en Rotterdam, el albergue en la estación de Fuentes de Ebro o el barco arreglado en el muelle de Estocolmo) realizabas proyectos en los que la acción recuperaba un uso que no está en esta fase actual más analítica, más antropológica o casi arqueológica respecto a los espacios en los que pones la mirada (montaña de escombros en Murcia, demoliciones, análisis de ciudades como en Lund, Dijon, guías de terrenos baldíos) ¿Cuál es el proceso

que te ha llevado de una forma a la otra, de esta acción directa a este otro gesto poético de “señalar”? ¿Qué podrías decir de estas dos actitudes, son excluyentes?

L.A: A veces suelo separar mi trabajo cuando hago una publicación o doy conferencias, puesto que mis proyectos son como cajones que ya funcionan juntos o necesitan ir por separado. 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. Aunque lo he ido dejando lo sigo llevando conmigo. Cuando llego a una ciudad nunca tengo una idea preconcebida de lo que quiero desarrollar. Según las características del lugar derivo hacia un trabajo más optimista o bien más pesimista. Son tres temas diferentes que tienen que ver mucho entre ellos.

Por poner un ejemplo: Murcia o Dijon son ciudades pequeñas en las que no apetece trabajar con descampados. Sin embargo en Bilbao sí, ya que se presta para hacer una guía de descampados. Depende del interés y la escala de la ciudad, cada una pide cosas distintas.

Además hay otra cuestión, no es tanto el “tema” sino el **tipo de acción** que marca estas diferencias entre proyectos. Al inicio de mi trayectoria realicé muchas acciones en las que lo que buscaba realmente era un posicionamiento como artista. Esto son sobretodo proyectos que hice al principio, sobre el año 95, como renovar el espacio en el mercado de Grosz. Luego seguí con acciones similares pero cada vez son ya menos. Esta transición se debe a que estas acciones implican una actividad muy física que con los años es más dificultosa. Como artista lo esencial era cuestionarme “qué es lo que yo hago aquí, por qué quiero hablar de esto y cómo puedo involucrarme al máximo sobre la cuestión de la que quiero hablar”. El objetivo era involucrarse, *engagement* (implicación). Para ese tipo de proyectos no era preciso la labor de archivo o escritura sino contactar directamente con el cuerpo, ponerse a cavar, realizar una actividad física. En eso consistía la **acción**. En mi opinión se puede relacionar con el hecho de empezar y querer definir la identidad de uno. Actualmente estoy reconciliada en este aspecto porque es algo por lo que ya he pasado. Me siento con experiencia y si, por ejemplo, me reúno con alguien con quién trabajamos en un taller con hortelanos puedo transmitir mis conocimientos sobre las huertas. He tenido una huerta tres años

y puedo hablar de lo que he aprendido.

Cuando decidí hacer un proyecto sobre el estudio de las huertas, me di cuenta de que necesitaba tener una huerta, y en la huerta pasé tres años aprendiendo a cultivar para saber de ella. Lo mismo me sucedió con el hecho de cavar. No me supone ningún problema encontrarme con un hombre con una máquina en Madrid e intentar meterme en la obra a trabajar con él porque también he estado un tiempo excavando. Físicamente me involucré mucho en estos procesos.

Respecto al proyecto *Hotel de Fuentes de Ebro*, lo hice en colaboración con Begoña Mobillán cuando aún éramos estudiantes. Duró una semana y a partir de allí los habitantes se propusieron mantenerlo. Les facilité toda la información y documentación pero finalmente nunca les dieron el permiso ya que era un lugar ferroviario muy estratégico, en la línea del tren Barcelona-Madrid. Ahora pasa el AVE por allí y el edificio no tenía ningún valor para Renfe. Los invitados del hotel querían que se repitiera cada año, pero era estratégicamente imposible. Fue mucha responsabilidad y un trabajo muy duro.

M.S: ¿Estas experiencias, estas acciones, te han generado empatía con el lugar?

L.A: Sí, evidentemente. Trabajar en la huerta fue una experiencia muy intensa. Cuando decidí llevar a cabo esas acciones era porque básicamente yo amaba esos lugares. El mercado de Grosz me generaba admiración, igual que la huerta. Recuerdo que una vez un grupo de artistas muy críticos me cuestionaban si quería subvertir las huertas. Mi objetivo era simplemente aprender de la huerta y de los vecinos. Siempre hay disonancias, conflictos, pero todo forma parte de la cultura del lugar. Me fui a las huertas porque amaba las huertas. Se trata sobre todo de una actitud de admiración y de reconocer el interés por aprender de ese sitio.

El arte en el espacio público puede servir para cambiar las cosas, pero también para cambiar uno mismo. Yo también puedo disfrutar de ello como situación de transformación personal. Voy a las huertas a aprender de ellas. Cómo ellas me afectan a mí y qué aprendo de ello. Por esta razón nunca voy a decirle a nadie como tiene que cultivar su jardín.

M.S: El hecho de querer transmitir un mensaje pero a la vez poner énfasis en

la transformación, en cambiar las cosas pero empezando desde lo más personal. Transformarse a través del espacio y actuar de dentro hacia fuera, cruzando y traspasando escalas de intervención. La transformación entre el lugar y uno mismo es recíproca.

L.A: En ocasiones uno va con una idea muy determinada sobre lo que quiere cambiar. No me refiero a que los lugares me transformen, ya que sería pedirles mucho, pero la actitud con la que intento llegar a un lugar es aprender de lo que está pasando allí. Hace poco, en León, en un taller de huertas se contactó con una asociación de hortelanos muy buenos y muy experimentales. Querían dejar a los abuelos una huerta diminuta solamente para un año. Yo les propuse un período de tiempo más largo, para toda su vida, por ejemplo. En el jardín lo que importa es el tiempo, que uno se lo pueda sentir suyo aunque sea alquilado, irlo construyendo con el tiempo para poderse meter en aventuras de plantar y cultivar. Permitir un año es como quitarles la posibilidad de transformar e implica generar un estrés. He sido hortelana y hay que hacer contratos de mínimo diez años o de por vida y no dar solamente 50 m² sino 200 m².

M.S: Entrar en un descampado es una forma elegante y sutil de desvelar un conflicto. De meterse dentro del silencio, de las historias calladas o no visibles, que aún no han sido de ese lugar. Y esto a través de la no-acción, o del silencio. Quizá intentas decir muchas cosas sin mencionarlas.

L.A: Este es otro aspecto más personal sobre los descampados a parte de la entropía y la posibilidad. Mis amigos me dicen “todos hemos jugado en los descampados”, y esto es porque era un lugar donde se estaba bien, porque daba pie a inventarse un mundo. Siempre había un sofá abandonado o una 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. En esa condición yo no había puesto mucha atención pero ahora me doy cuenta de que es un caso común, que 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. Ese proceso lo hemos pasado todos. Es como un espacio de

libertad de la infancia. Hemos ido creciendo a medida que el espacio de la ciudad se ha ido transformando. Después de tenerlo olvidado lo he ido incorporando a mi trabajo, todas esas imágenes de la infancia están allí en cada descampado.

M.S: Al leer publicaciones sobre tu obra se identifican toda una serie de palabras comunes: "paisaje", "memoria", "naturaleza radical"... ¿Representa para ti la naturaleza un espacio utópico donde regresar? ¿Un espacio que se debe conservar?

L.A: 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. He aprendido mucho en temas de vegetación a través de los descampados. Siempre intento averiguar la historia de los edificios, así como las leyes y los códigos de la naturaleza que hay allí. Quiero aprender de la naturaleza "bastarda", es decir, la naturaleza que surge y que casi se entromete en la ciudad. Este aspecto se ha estudiado bastante aquí en Holanda. La botánica es algo muy local y hay estudios sobre esta naturaleza extranjera, a veces portuaria, esta naturaleza inadecuada que se supone que no debería estar.

Tengo contacto con una serie de botánicos que me ayudan a identificar la flora de los descampados. 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.

M.S: ¿Cómo es la relación que estableces con los arquitectos? ¿Trabajáis de forma conjunta eventualmente?

L.A: 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 tira y afloja 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.

Hace varios años hice una conferencia en el instituto Berlage. Los estudiantes empezaron a cuestionar mis críticas. Uno me preguntó qué haría si me ofrecieran un proyecto que fuera para siempre. Recuerdo contestarle en clave de humor, proteger un terreno para que los arquitectos no pudieran proyectarlo. Años más tarde, cuando me ofrecieron realizar una intervención en un descampado, me acordé de aquella contestación como primera oportunidad para hacer justo eso, nada, proteger.

La idea de proteger surgió de la discusión en aquella charla. La oposición al no proyectar fue una experiencia placentera que permitió radicalizarme más a la hora de no intervenir. Esta provocación de "no intervenir" me generó proyectos muy interesantes.

Tengo la sensación de que en España no se está así de receptivo a las críticas o al discurso discutido. No hay tanta conciencia de *feedback* y uno se pone a la defensiva con más facilidad como si fuera intocable. La arquitectura y el urbanismo son un contexto que siempre genera respuesta. Esta bienal en la que participo ahora en China también es de arquitectura.

M.S: ¿Qué te parece que puede aportar la mirada del artista que no contemple la de un arquitecto o urbanista a la hora de pensar la ciudad?

L.A: Obviamente la libertad de lenguaje. Como artista se me permite entrar por donde quiero, es una especie de carta blanca que se le permite al arte. El terreno de Shenzhen espero que permita llevar a gente para acceder a él. Es un descampado en la frontera, un terreno en la parte sur del río que separa los dos países: Hong Kong de la parte de China, aunque sigue habiendo frontera. Entonces era Hong Kong, pero se eliminaron los meandros para estirar el río ya que se producían muchas inundaciones, y ahora el terreno ha quedado en la parte norte del río con lo que debería pertenecer a China aunque sigue siendo propiedad de Hong Kong. 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. Hay mucha vigilancia, guardias de seguridad... Es un caso paradójico porque he sido invitada por la bienal de arquitectura de Shenzhen (China) pero el terreno donde trabajo es propiedad de Hong Kong. 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.

Cuando recorrí todo el territorio, esa zona fue lo más interesante que encontré. Quiero además llevar a la gente allí aunque estoy teniendo dificultades porque a través de la bienal no se me permite, esto me da un poco de miedo. Muchos proyectos se pierden al no conseguir permisos, pero al menos en el proceso aprendo mucho. Esta es la libertad de movimiento que tenemos en el arte. Efectivamente existe una ligereza, una licencia en la que todo está permitido, aunque a veces no “todo”, y esta incertidumbre da juego. El proyecto no consiste solamente en llegar, hacer y marcharse, sino entrometerse e implicarse en cuestiones muy complicadas, encontrándose con temas muy duros. A veces quien lleva diez años trabajando en un proyecto urbanístico en la ciudad quiere colaborar conmigo y solo por como funciona el sistema no puede o no se le permite.

M.S: Muchas gracias Lara.

An afternoon with Loraine Leeson

15:00h // October 26th 2010 // cSPACE office, University East London



Figure 7-7: L.Leeson in her office at cSPACE. Picture taken by M. Serra during the interview.

M.S: Thinking of space as a concept, I'm trying to relate some artists regarding different ways of involving people in public space. I'd like to ask you how you understand public space. How would you define it?

L.L: In terms of the public domain, public space is a place which is not just a physical space, it is a social space with its own histories and a space of dialogue. What I'm interested in is the way in which the different voices can be heard in that space. A lot of my work is enabling these voices to be heard in the public domain.

M.S: Which public spaces do you use most in your everyday life?

L.L: In my work I regularly use virtual space such as websites. What I'm also doing is linking different locations. For instance I have two main projects running at the moment. One is *The Young Person's Guide to East London*. This is dealing with real space - the location of East London, and I am working with young people to photograph and document what they think about it, putting it onto the website for people coming to visit East London as well as those who already live here.

M.S: Regarding these young people you're working with, which feature would you emphasize the most?

I am representing space through their own eyes. At the moment it will be the only guide of London for young people, there is no other at the moment. As we'll have the Olympics happening in 2012, it's important to consider that the representation of the space will be constructed through the eyes and cultural works of several hundred young people. Nobody knows what that will be. It's a side of East London that nobody has ever seen before and I'm interested in making that visible. I'm achieving that by creating a structure through which they can make their contributions, and out of this a totality will emerge. Normally young people are excluded from representation in the public domain. I'm enabling a process that allows them to think about how they see the space they live in and then the rest of the world can see what they think. It's quite similar to VOLCO (another project that I worked on) where younger children were creating a whole society, a whole new world out of their ideas. *The Young Person's Guide to East London* is the same process except it takes place in a real space.

M.S: Who will receive these guides?

L.L: The guide is online and for use mainly by young people, but thousands of visitors who come to the Olympics will look at the website and will look at their ideas. People are already accessing the website from other countries. If the funding project is successful what we want to do is produce a newspaper version of the guide that the young people will distribute, so when visitors arrive they will get a copy and find places they would never have thought of.

M.S: What kinds of spaces are represented in the Guide? Would you consider them spaces of possibility, latent spaces?

L.L: Through this process I've discovered places in the area where I've lived most of my life, that I had never dreamt existed, whether it's a shop, a club, a café or a park, you know, the most amazing places. To me they are spaces that exist but are not seen, and not represented. So that's what I can do, I can create the framework that allows these points of view to be represented.

M.S: Which methodology is used to engage young people to produce the content for the guide

L.L: I worked with a group for about three or four days. I can't teach them photography, but I can teach them how to look. They are teenagers aged 14-19 years. I have a set of six cameras which I teach them how to use, then we go around the centre where they are based to take a set of photographs. We take details that can tell you a lot: you can look at the floor, or at the ceiling. I tell them that they don't have to stand to take photographs, they can lie on the ground for example and see things from a different perspective... they have discovered many ways of looking at things. I work with young people in many different places with a range of experiences, from schools to reform units. They usually end up taking really interesting pictures. When I see kids who have become disenfranchised with education and they get really engaged, I feel very proud of that.

M.S: Do you think we are experiencing a kind of crisis of public space? Are public spaces frequently used by people? How can we improve them? Is it a matter of capacity, quantity, quality...?

L.L.: It depends on the spaces. If you take a long view, people are not using spaces in the way they did because a lot of people are using virtual spaces and virtual communication rather than meeting people on the streets. We are used to speaking on the phone or playing games on the computer. So in that sense space is being used differently. But there are so many public spaces. That's what is complicated. In Spain you have more squares, more spaces where people gather. That doesn't exist in this country, we have parks, cafés, pubs... but it's not really a café culture. I suppose people go out less to meet other people. Because the weather is different here it's not a place where you want to hang out all the time because it's cold and wet throughout the year. So there are indoor spaces where people meet. We are not so used to sitting or meeting on the street.

M.S: How did you begin your career in Fine Arts? What did you bring to build your profession as an artist?

L.L.: I studied Fine Art and knew, even then, that I actually didn't want to do what my lecturers did - teaching part-time and exhibiting in galleries. I understood that I didn't want to produce work for the gallery-going public, but rather an art that engages with society and supports social change. When I looked around to find references I found these in Russian revolutionary art and Chinese wall painting, even in the Renaissance.

When I was at art college in the seventies there were many artists coming out of Germany at that time who were using their work to engage with social issues. One of these was Joseph Beuys. My Art History lecturer used to with him, so I became involved in the Free International University, through which we held interdisciplinary meetings and events. I even went to DOCUMENTA when Beuys was part of it. At that time in London a very influential exhibition¹ also took place at the ICA (Institute of Contemporary Art), *Art into Society - Society into Art*, featuring German artists including Joseph Beuys, Hans Haacke and Gustav Metzger. These were artists looking for different ways to engage with social space.

When I left university I won a DAAD scholarship, which enabled me to go to Berlin and live there for a year. It didn't live up to expectations however. I went there because all of this was going on, but I didn't find it in Berlin: the Wall was still there and everything was very limited.

1. Description about this exhibition available at: <http://www.mathewstone.co.uk/hans-ulrich-obrist/>

I saw all this activism going on in the students union but the college was extremely traditional. I was looking for something that I didn't find there at that time.

M.S.: What did you do when you came back to London?

L.L.: When I came back to London I began working with my ex-partner Peter Dunn. We were looking for ways to develop work outside of art institutions. Initially we did some work which we displayed in libraries, though felt somewhat unsatisfied since we saw there was no real connection between our work and local people. It felt like a drop in the ocean. However later we discovered how to become part of a groundswell through our work for the Campaign to Save Bethnal Green Hospital (1977). We ran workshops, a video, posters and an exhibition for the hospital, and through that found a way to create work with real meaning. Then we developed the Docklands project which became the **cultural arm of an extraordinary campaigning community over a period of ten years**. We had found a way to bring what we knew and understood to be **the power of art and the power of culture to bear on social issues**. We learned through working with these people how we could share our skills. The people who were experts in their field - they might be activists or other professionals - knew the information to work with. We were able to bring our knowledge of how to represent all these voices through an artistic process. This wasn't just about representation - we knew the power of art to celebrate, to consolidate, to create meaning. And so particularly in the Docklands project you can see how the role of culture in campaigning environment enabled those things to happen.

M.S: Regarding the Docklands area, what kind of agents were you collaborating with?

L.L.: East London is an area with a very specific history, it's grown up around the docks. It's the industrial side of London, an area where people had to get together to survive, so there's a real history of organization. When I first came to East London and to Bethnal Green Hospital with the health campaign I recognized the overlapping networks and how this made it possible for things to happen. When we were originally asked by the trade councils to do a poster of the Docklands we were able to get round all the different groups and

agents in the area. Each small area would have an organization that represented it: a tenants' or residents' group, trade councils and so forth. They had an action group for each small area in the Docklands and we could engage with those groups. That working-class community knew that their power came through organization, so we worked through those organizations, and also alongside the Joint Docklands Action Group. This was a group set up by the local action groups, which fundraised and appointed organizers, planners and professionals, though it was managed by the local communities through representative structures.

Our own organisation, the Docklands Community Poster Project, was organised in a similar way with a representative structure. People sat around a table once a month to talk about which issues should be addressed, and we would think about how to best represent these. We would discuss where to place the photo-murals, what they needed to say and so forth. We also attended all the meetings of all the local groups in the area.

M.S: How was the idea of the photo-murals decided?

L.L: We had been asked by the trade council to make a poster about the Docklands issues. We then developed this through visiting the local groups. The trade councils are like the trade unions in a particular geographical area, so the trade councils are the representatives of those trade unions locally. When we visited all the different groups to see if the poster was needed, people said "we want posters, but big ones". And they also wanted documentation of what was going on because the media always misrepresented them. So they wanted somebody to photograph what was going on and all the sites that were being redeveloped. They also wanted us to produce work that dealt with the issues in more depth because lots of people didn't understand what was going on in the Docklands.

M.S: In which way has your way of working been changing compared to the eighties' projects?

L.L: There isn't a popular movement like that now - it was very much of that time. My work today responds to the different circumstances in which we find ourselves. It has always been interdisciplinary however. One thing I have learned is that in order to make things happen it is best to engage with people's expertise in other fields. That does not necessarily

mean professional knowledge. For example I might work with children for the power of their imaginations, as in *VOLCO*, or with young people who have particular knowledge of what it is like to live in a particular location, as in *West Meets East* or *The Young Person's Guide to East London*.

M.S: So what is your contribution as an artist? What is your role regarding your community-based projects?

L.L.: One aspect of my role as an artist is to provide facilitation for the whole creative process. Active Energy, for example, involves engineers and a social scientist as well as other interests and agencies. However this project would not exist if it were not arts-led. Each discipline has its own remit, and from my point of view the main function of art is the creation of meaning. In this sense it is both driving the project and holding together the different inputs until something new emerges. In that sense the totality is an artistic process.

M.S: Regarding the features of those spaces, what were they like? Were they empty spaces, public spaces, derelict or accessible spaces?

L.L.: The photo-murals were sited in a range of locations - on housing estates, a shopping street, a busy pedestrian walkway, a bridge over the Thames, a leisure centre, the edge of a park. Some of these sites have been developed, and others not. They were situated in places where they could be seen by passers-by who could study them in more depth. In this sense they functioned differently to advertising billboards, which generally aim to instil a brand name in the minds of passing motorists.

M.S: Thanks a lot Loraine.

Un matí amb Sitesize

10:00h // 30 juliol 2012 // Taller barri de Gràcia, Sabadell

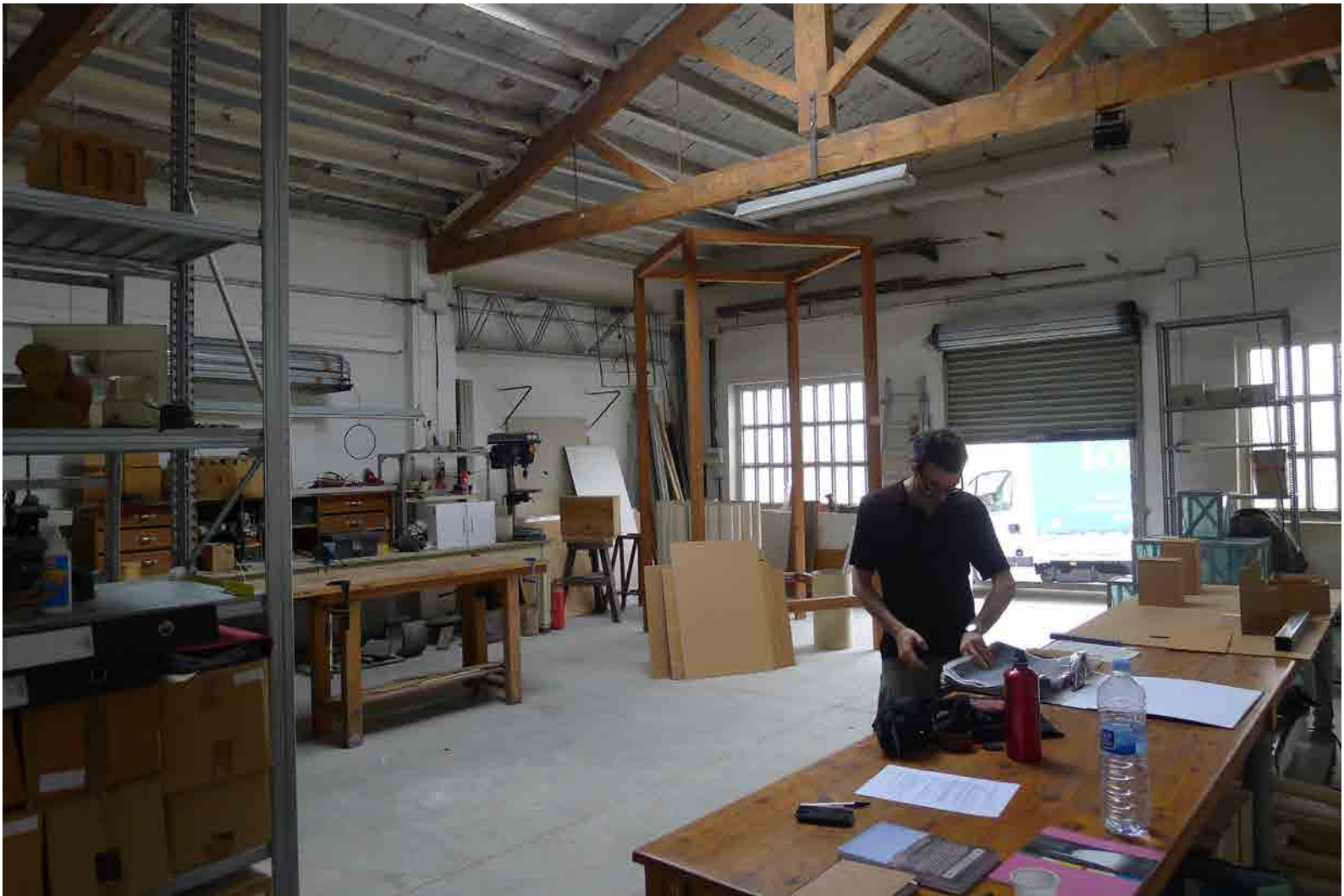


Figure 7-8: Sitesize studio in Sabadell in 2012. Interview to Elvira Pujol and Joan Vila-Puig. Picture taken by M.Serra during the interview.

M.S: Per centrar-me en el vostre treball trobo indispensable recórrer als vostres inicis. Com vau començar a treballar junts i quin va ser el context de partida?

J.V.P: Just ara fa deu anys que vam començar a treballar junts a través d'un col·lectiu que es deia Noda a Hangar (Barcelona), participant en un projecte d'art i interactivitat. Cap a finals dels noranta i inicis del 2000, una de les vies a explorar era el debat sobre com la tecnologia podia aplicar-se per ampliar el camp de l'art. Ens vam ajuntar gent que treballava en vídeo, interactivitat i so. L'Elvira estava més interessada en aspectes de cos i interacció física amb objectes i jo venia del paisatgisme i l'escultura. Em semblava que la forma d'interacció amb l'entorn que permetia la tecnologia podia aplicar-se com a extensió de l'escultura (a través de la domòtica aplicada, el control de l'espai, la relació temporal o les condicions ambientals). El debat del grup se centrà en com aplicar la tecnologia i a la vegada com sortir de la tecnologia mateixa, i el maig del 2002 vam fer un projecte conjunt en el barri del Poblenou que va ser definitori com a línia de projecte. Des d'Hangar vam proposar un taller obert per treballar la dimensió social. Els Platoniq (que participaren del projecte i s'especialitzaren en tecnologia i usos socials) van introduir eines com la ràdio a internet. Nosaltres ens vam encarregar dels continguts de relació amb el barri: treball amb les associacions de veïns sobre la transformació urbana que patien, ja que (a inicis del 2000) la transformació al Poblenou era brutal. Acceptàvem la tecnologia però reconeixíem la dinamització i l'ús social de la cultura que comporta relacionar-se amb les persones. La tecnologia esdevenia mitjà i deixava de ser la finalitat tal com en aquells moments molta gent s'obsessionava a defensar. Plantejàvem que l'interessant no era la interacció tecnològica sinó la interacció social vinculada amb la relació amb l'entorn.

M.S: Quins van ser altres projectes que van acabar de definir aquesta via de treball de reconeixement de l'entorn urbà?

S.S: A partir d'aquell moment vam tenir un encàrrec que va acabar de definir la nostra línia de treball conjunta: un taller sobre el riu Ripoll a Sabadell. La proposta no consistia en cap taller d'escultura o intervenció física sinó de revisió de l'imaginari social del lloc. Era un lloc que havia estat abandonat, tenia un estigma social, no era reconegut per la ciutat. Vam voler explorar la imatge pública d'aquell entorn. Treballar el paisatge no volia dir com intervenir-

hi sinó com ens relacionem socialment a partir de les imatges que el conformen, a partir dels seus relats, a partir de la manera d'apropar-nos-hi. El taller va durar dels tres mesos inicials, a un any. També vam començar el projecte Poble9 que implicava el seguiment durant tot l'any 2003, de la transformació del barri del Poblenou a Barcelona, explorant què hi estava passant a nivell de transformació urbana i a nivell de resposta ciutadana i afectació als veïns expropiats. En un altre projecte (VallsT, 2003) treballàvem l'imaginari turístic de la ciutat i el paisatge. Durant dues setmanes vam anar a viure a Valls recorrent la ciutat, fent una deriva urbana i territorial sense seguir directament les directrius del relat turístic. Si en una ciutat fas una deriva a l'atzar arribes a l'essència del lloc i del seu significat. El treball es va mostrar a través d'una exposició, una web, un catàleg i un vídeo. Aquestes metodologies en aquell moment eren molt insipients a nivell artístic, ara ja són més habituals.

M.S: Quina és la vostra vinculació, a nivell de formació, amb el paisatge o l'espai urbà?

J.V.P: Des dels vint anys havia fet escultura, també vaig estudiar a l'Escola Eina. La meua obra inicial procedeix de l'escultura però en interacció urbana: de gran format i que s'integra dins la ciutat. No és tant de galeria, objectual o conceptual sinó d'interacció. En aquesta interacció hi ha una preocupació pel context, un context que és físic, històric, ambiental i que inclou una certa complexitat de relacions. L'escultura em permetia intervenir i situar accions creatives dins d'aquest diàleg amb el context, un context a vegades molt potent i fàcil d'activar, o bé altres vegades un context més dur i complicat. A partir de l'any 2002 ja tenia clar que volia treballar d'una altra manera. Aquell any vaig inaugurar la última escultura monumental. Volia obrir una altra via, m'interessaven projectes ja no tant personals sinó crear una plataforma de projectes col·lectius i oberts. Sitesize es va definir a partir d'aquest aspecte: crear un lloc on succeeixin projectes que permetin la reflexió i la interacció establertes col·laborativament.

E.P: La meua formació ha estat molt oberta i lligada a una creativitat que s'ha aplicat a diversos mitjans. Des de la imatge, l'objecte, fins al vídeo. En la creativitat aplicada a l'experiència de la ciutat, m'ha interessat la interacció personal i les formes de relacionar-nos en una construcció col·lectiva que té aspectes lligats a la condició de gènere, la història i formes de transformació

lliure en la creació de significats que han d'estar connectats amb la vida quotidiana de les persones.

M.S: A què fa referència el nom de Sitesize?

S.S: Treballar pel lloc i treballar sobre la relació amb el lloc. Impulsar la dimensió física contextual però ampliar-la en l'àmbit social i d'interacció cultural oberta. Així la dimensió del lloc es converteix en plural, rica i transdisciplinària.

M.S: Treballar amb la ciutat ha estat sempre una condició bàsica dels vostres projectes? A què responen els espais on interveniu, és a dir, a partir de quina condició els escolliu?

S.S: El que ens interessa principalment dels llocs de treball és que siguin espais en transformació. A inicis del 2000, el què definia el territori era la seva bogeria transformadora. La transformació que vam viure aquells anys a Poblenou implicava presenciar els enderrocaments dels barris del 22@, veure com es traçava la Diagonal que abans no existia... el nivell de destrucció lliberal era espectacular. Es modificaven tant les referències que no es podia competir a nivell d'intervenció i el què calia era crear eines per assegurar un ancoratge a la realitat tant canviant. Aquesta ha estat la condició més important des dels inicis: com crear eines de construcció de la ciutat des d'altres formes.

M.S: Com eren i quins altres eren aquests espais de transformació urbana?

S.S: Aquests espais en transformació poden ser espais naturals que deixen de ser-ho o també poden ser espais històrics. En aquell moment vivíem al Raval (just s'havia inaugurat la Rambla) i vam començar a implicar-nos en les lluites contra la transformació del barri participant amb la Coordinadora contra l'Especulació del Raval. També ens vam implicar en la lluita del Forat de la Vergonya a Ciutat Vella. A través d'un projecte coordinat per Platoniq sobre radio social i interactiva en el CCCB, se'ns va encarregar fer un programa sobre el barri. Vam escollir fer un taller amb els veïns i dos programes en directe: un sobre l'illa Robadors (quan encara no hi havia res) i l'altre sobre el Forat de la Vergonya. Implicàvem els veïns i fèiem un treball de contacte directe.

M.S: Aquesta transformació urbana que us ha estimulat el fet de treballar amb la ciutat se situa tant a la ciutat cèntrica però també a la ciutat perifèrica?

S.S: La ciutat perifèrica l'hem anat reconeixent amb el temps. Un dels primers projectes en aquest aspecte va ser el Media Space Invaders (coordinat per Platoniq el 2004). Vam fer un taller d'acció metropolitana que va durar diversos dies, s'anomenava Ciutat Cooperativa. La finalitat era proposar un recorregut urbà per la regió metropolitana. Es fixava un dia per fer un recorregut de més de dotze hores sortint del Raval, passant per Poblenou, les casernes de St. Andreu, un polígon industrial de Barberà del Vallès, l'àrea del Parc Tecnològic de Cerdanyola, de nou a Sants passant per les obres de l'AVE, d'allà al barri de Bonpastor i acabàvem al Parc Central de Poblenou.

M.S: Quines característiques tenien aquests espais latents i com us hi relacionàveu?

S.S: No eren visites turístiques. Havíem analitzat prèviament el lloc i de cada un d'ells contactàvem amb una persona local per crear un anàlisi en directe sobre la transformació de la ciutat. Per exemple, a Bonpastor vam celebrar una xocolatada on els veïns explicaven què passava en el seu barri, a Sants també visitàvem Can Batlló. Buscàvem la confiança i la complicitat dels veïns per conèixer el lloc, però la intenció era començar a donar resposta.

M.S: Quina era la percepció que teniu d'aquella transformació de la ciutat? A quins aspectes us oposàveu i quines dinàmiques denunciàveu?

S.S: Durant els Jocs Olímpics la ciutat es transformava i hi havia molt poca resposta, van haver-hi algunes veus crítiques però foren silenciades. Després dels noranta, amb la transformació directa del Raval, de Sta. Caterina, ens implicàrem amb la Plataforma contra l'especulació de Barcelona, una plataforma representativa d'entitats de cada barri. Al participar activament, ens adonàvem de la dimensió completa de ciutat. Paral·lelament, com que el 2003 havíem fet un seguiment de les dinàmiques del barri del Poblenou, ens vam dedicar a editar un vídeo (Ciudadans 22@) que tractava de l'experiència dels veïns i les seves respostes davant les formes d'expropiació, la història del barri que es perdia i de la veu dels polítics.

M.S: Quedant clar el context de transformació urbana de la centralitat de Barcelona, tornem a la dimensió metropolitana. M'interessa la percepció que teniu del territori que conforma tota la regió i com us relacioneu amb el territori circumdant que està creant una centralitat pròpia.

S.S: Barcelona és una ciutat que xucla molt. Quan un viu fora s'ho pot mirar amb certa distància. Per exemple tenim aquest mapa situat del revés perquè destaca la relació que des del Vallès tenim amb Barcelona. No és que hi hagi un centre o una perifèria sinó que depèn de com ens relacionem amb la ciutat. Aquesta mirada perifèrica ens ha conduït a no percebre el Raval com al centre del món sinó a mirar enfora i saber què passa darrere, en els altres barris, a les altres poblacions que s'estan urbanitzant d'una manera en la que no estem d'acord. Per tant, una de les vies de treball de Sitesize ha estat sortir, treballar, afrontar el tema de la perifèria com a oportunitat de treball, elaborant quines metodologies ha de tenir aquesta aproximació metropolitana.

M.S: Els estudis en màster de paisatge us han influenciat d'alguna manera en aquesta aproximació territorial?

J.V.P: El màster en paisatge va ser molt arquitectònic. Em va servir com a canvi d'escala, per entrar a una escala més territorial i més complexa. En aquell moment els temes mediambientals no eren prioritaris com ara. Nosaltres ens situem en l'àmbit urbà i metropolità perquè considerem que és l'espai de construcció social. El paisatge treballa a vegades amb el sistema dels éssers vius i això implica una complexitat disciplinària molt forta. Nosaltres no caiem ni en el paisatgisme estètic ni en el paisatgisme ecològic, es tracta més d'un paisatgisme social, encara que sempre ha d'anar connectat amb els altres dos aspectes.

M.S: Com vau començar a desenvolupar les metodologies de treball i en què consisteixen?

S.S.: Vam aprendre molt amb els temes de denúncia i de seguiment, però en cert moment el que volíem era deixar la càmera i posar-nos a treballar. Després d'acostar-se al conflicte, d'intentar-lo entendre, preteníem passar del registre de la representació a la transformació. Els primers treballs estaven més centrats en la representació urbana (per exemple el projecte al

riu Ripoll) amb l'objectiu de desxifrar la seva imatge social i analitzant la seva representació en l'imaginari col·lectiu. Ens interrogàvem sobre com ha de ser el lloc, però no hi interveníem. En el cas del Poblenou es tractava del mateix. A partir d'aquí ens plantejàvem quin és el rol que ha de tenir la creació artística en relació a aquesta transformació urbana? De quin costat s'ha de posar? Què ha d'aportar? Ha de simplement filmar i fotografiar la realitat i representar a través d'una web o bé ha d'oferir alguna cosa més? Passàvem d'una visió més descriptiva per emprendre rols actius de treball a la ciutat.

Com que parlem de la ciutat extensa, complexa, el relat que hem de fer ha de ser, conseqüentment, complex. La complexitat implica que ha de ser construït per molts agents, amb molts interessos, on cadascú ha de ser capaç d'aportar la seva part. Per això especificàvem "la construcció d'un patrimoni narratiu públic". Les aportacions no han de perquè ser disciplinàries, poden partir de qualsevol font de coneixement i experiència. També treballem la relació entre el real i l'imaginat, la realitat i la ficció, on aquest creuament és un fet constructiu, on la ficció és tant potent com la mateixa realitat, possibilitant construir les pròpies ficcions vinculades a les comunitats locals. Caldria crear institucions pròpies d'escriptura i lectura de la realitat. Treballar en diferents escales narratives, entre el relat global i el relat local.

M.S: En quines metodologies ho podríem concretar?

S.S: Sobre el 2005, quan les ciutats se sotmetien a grans planejaments d'urbanització, proposàvem 3 línies de treball metodològic de treball cultural metropolità:

Per una banda la narració metropolitana: relats (orals, escrits, fílmics) que es van acumulant i que construeixen el lloc. Per l'altra les accions de creació de capital simbòlic: el treball en relació al lloc ha de ser l'oportunitat per crear capital simbòlic. Aquest pot ser físic, material o immaterial ja que partim de que la construcció del lloc té dues vies, la projectual -més pròpia dels arquitectes i urbanistes, que inclou anàlisi, projecte bàsic, executiu, i potser s'hi escola algun aspecte de participació tot i que no passa sovint a més de la segona via, l'identitària i de creació a nivell d'imaginari social. El què pretenem és fer compatible ambdues aproximacions. Les accions de creació de capital simbòlic esdevenen una altra via en paral·lel d'intervenció que consisteix en passar de l'anàlisi projectual a l'imaginari

social, a detectar els referents que projectem a través de la imaginació. Es tracta de construir la ficció que unifica i que converteix els agents en actius a través d'algun fet o espai que cohesiona imaginàriament (podria ser un projecte o intervenció, però també un esdeveniment com els Jocs Olímpics, la transformació d'un barri, la resistència a aquesta transformació, etc.)

I finalment el Servei d'Interpretació Territorial: com treballar la informació i el coneixement del lloc de manera col·lectiva. Vinculats a la transformació, hem de tenir eines per generar informació compartida a nivell ciutadà evitant dualismes entre agents experts i passius. Cal crear situacions de transversalitat. Es tracta d'un dispositiu per construir la informació ciutadana o la interpretació territorial. Això implica la recerca oberta -aproximació al lloc, a la seva gent, documentació i arxiu a partir del què ofereixen els agents del lloc-; la interpretació col·lectiva que posi al mateix nivell els diferents factors; i la difusió o accions públiques que retornen i posen al mateix nivell els experts amb els ciutadans.

Per tant els tres objectius que vam consolidar i que fins avui defineixen el nostre treball són connectar culturalment, sumar coneixement i actuar col·laborativament. I com a condicions que lliguen aquests nuclis identifiquem la creativitat, la participació i l'autogestió.

M.S: La metodologia que descriuiu a SIT Manresa és un intent de proposar eines que poden aplicar-se de forma generalitzada? És exportable en entorns diversos?

S.S: Partim de l'experiència, de l'interès de treballar al lloc on vius. Però efectivament proposem metodologies de treball que puguin ser exportables a altres llocs. Ens interessa que situacions i experiències molt locals, en diferents ciutats, cada una amb les seves particularitats, puguin connectar-se i integrar aquestes eines de treball. El cas d'Aula Permanente (Valparaíso, Xile) és un exemple. Consistia en exportar aquestes situacions d'aprenentatge per interactuar amb la dinàmica de transformació de la pròpia ciutat. Per això es va crear un grup de treball permanent d'aprenentatge i interacció amb la pròpia ciutat.

M.S: A la publicació de SIT Manresa s'inclouen esbossos de l'arquitecta Itziar González. Com valoreu la participació

dins els projectes urbanístics i quina és la participació que vosaltres proposeu?

S.S: La Itziar González és una de les persones que defensava la participació integrada a l'arquitectura. Ha tingut una participació molt cultural entrant en el lloc des de la dimensió simbòlica. Nosaltres la participació l'entendem com a participació cultural, no tant com a projecte de plaços, sinó que la pròpia relació amb el lloc ja és una participació que no necessita tenir convocatòries, ni terminis, ni pressupostos sinó que de per sí ja ha d'existir. La gent ja participa normalment en les coses. El què pretenem és integrar altres formes de relació amb el lloc que impliquen intensificar aquesta participació natural.

M.S: Podríem entendre aquesta participació com a una reactivació o intensificació de les relacions entre la gent del lloc?

S.S: Entenem la participació com al fet de reconèixer la implicació que ja té la gent. Aquesta implicació s'expressa de moltes maneres. L'urbanisme de la ciutat actual no està interessat en com viu la gent sinó en utilitzar la ciutat com a element de guany, i això xoca constantment. Nosaltres proposem retornar les formes de vida com a formes que construeixen el lloc, i lamentablement és un procés conflictiu.

M.S: Com sorgeix el projecte Repensar Barcelona?

S.S: Davant de la forma de fer ciutat del Fòrum, arriba un moment en què ens adonem que no podem només oposar-nos a aquestes dinàmiques de transformació sinó que cal aportar idees, discutir-les i analitzar-les. Amb un grup de gent molt reduït el 2005, vam muntar les jornades, setze setmanes seguides de sessions públiques sense finançament. Va ser com construir una universitat popular en el qual el tema de l'aprenentatge i l'educació entrava a través del treball col·laboratiu i comunitari. Entenem que l'acció amb la ciutat més que una participació cal que sigui un aprenentatge, un aprenentatge col·lectiu. A partir d'aquí es poden fer accions d'oposició, de construcció, d'auto-organització.

M.S: Quins són els referents que us han influenciat en el vostre treball?

S.S.: Per treballar en paisatge i territori però sense fer-ho sols obrim línies que aprenen de la geografia entesa des d'una via cultural, del paisatge a través del Joan Nogué, de la participació col·lectiva. En el cas de Repensar Barcelona vam poder connectar molt bé amb el passat històric de la ciutat gràcies a referents com el José Luís Oyón i l'Ateneu Enciclopèdic Popular, ensenyant-nos que la història de la ciutat havia estat d'una altra manera, que hi havia hagut una repressió molt forta sobre un model de ciutat construït per l'aprenentatge de trenta anys de formació popular de 1900 a 1930.

M.S.: Com descriuríeu aquest altre model de ciutat en el qual l'autogestió té un paper estructurant?

S.S.: Des de principis de s. XX (el 1902) hi ha una gran repressió contra la població, el moviment obrer té molt clar que la seva base és lluitar per una formació pròpia, crear una educació pròpia, una cultura pròpia i una forma d'organitzar el treball pròpia. I això serà la base de la transformació social del s. XX. Aquí això s'estronca amb la guerra civil el 1939, però va ser molt potent i es va aconseguir que en els anys de la República hi hagués experiències pioneres en aquest sentit d'autogestió. Repensar Barcelona va ser una forma de reconnectar amb aquest model de ciutat, de saber, d'aprenentatge, d'autorganització i de crear una altra forma de construir ciutat. Aquest seria un dels nostres referents importants que es troben en la història, en el coneixement.

M.S.: Explorant projectes com ¡Cataluña termina aquí!; Aquí empieza Murcia! quins espais físics de la ciutat podeu relacionar amb aquest model de ciutat autogestionada de principis del s. XX i la República? Quines característiques, valors o usos tenien aquests espais? Com definiríeu aquest altre model de ciutat que hi ha implícit?

S.S.: ¡Cataluña termina aquí!; Aquí empieza Murcia! vol descobrir, reconèixer i difondre aquestes experiències del passat per connectar-les amb les necessitats del present. La voluntat de construcció col·lectiva i autogestió no té models ni dimensions. Busca enllaçar amb l'experiència entre persones lligades a un lloc i unes circumstàncies, i és a partir d'elles que esdevenen responsables de l'acció des de i sobre les seves vides i recursos materials i cognitius. Reconèixer i activar esferes d'emancipació

és una via necessària de canalitzar una xarxa activa i autònoma de transformació possible. Les formes culturals que es realitzen des d'aquestes situacions són similars en objectius i específiques i diferents en necessitats i oportunitats. La seva consolidació lliure n'és la garantia del seu èxit.

M.S.: Referents com l'Eduard Masjuan i la seva recerca sobre el naturisme i l'ecologia humana també us han aproximat no tant a un retorn a la natura sinó a la capacitat d'autogestió i producció de l'espai. El cas del Jardí de l'Amistat en seria un exemple?

S.S.: El fet del retorn a la natura és un camp fonamental però, encara a explorar per nosaltres. Ens interessen altres maneres de viure la ciutat i el cas del Jardí de l'Amistat és encara un tema molt urbà. Estem parlant de Llum de la Selva, un home que vivia en harmonia amb la natura. Però què vol dir actualment això? És un tema fonamental pels nostres propers decennis.

M.S.: En relació amb aquest altre model de ciutat hereva de principis del s. XX, quin és el paper que juga el concepte de memòria? No es tracta tant d'una reivindicació o rescat, m'equivoco?

S.S.: No partim d'una mirada nostàlgica. A banda de la transformació de la ciutat s'han perdut moltes altres coses que, si no es coneix la història del lloc ni el significat d'aquestes coses que es perden, no es pot avaluar aquesta transformació. La construcció de la ciutat actual s'ha fet a partir d'arrasar-ho tot i pensant que només tenim un deure de construir una ciutat del futur que hagi de ser diferent i que no integrin els elements del passat. Quan s'integren aquests elements sovint són anecdòtics i no fan referència a una història viva ni a una història social molt rica que hi ha hagut. Al descobrir aquesta història social, quan es rescata, et trobes que ha estat una història que no ha pogut deixar grans traces (no ha tingut unes institucions representatives, ni edificis, ni empremtes físiques). Per tant el rescat de memòria és a través de l'experiència, de consciència que cal activar d'una altra manera. El Jardí de l'Amistat és un cas però tots els exemples que vam treballar a l'exposició de La Virreina són representatives com a situacions d'aprenentatge: l'aprenentatge popular vinculat a començament del s. XX fins a la Guerra Civil, com a memòria d'autoconsciència, de resistència. És una memòria immaterial que ha de tornar a ser activa amb les accions. No cal que construeixi res però

que ens sigui útil pel posicionar-nos davant la realitat. Les edicions dels Quaderns Pedagògics són el resultat del treball de ciutat i aprenentatge però integrant la mirada històrica en un escenari actual.

M.S: En quant a la proposta de projecte del Jardí de l'Amistat, projecte centrat en la reactivació de memòria, a partir de quins valors i criteris l'esteu formalitzeu el seu disseny?

S.S: Canviar el paradigma del disseny de la ciutat ens preocupa actualment. Com fer una ciutat més participada implica entrar dins una cultura que no tenim, una cultura de corresponsabilitat de les coses, que no sigui només participar i delegar sinó fer un seguiment previ però també amb el temps. El pensar un espai lliure de la ciutat que ha de ser natural o pseudonatural i que integri els valors del naturisme i l'esperit llibertari ha d'estar d'acord amb un disseny que integri la diversitat i que la pròpia construcció estigui feta a partir de la participació de la gent del lloc. A la proposta pel Jardí de l'Amistat hi ha espais que no estan intervinguts, altres que són d'interacció comunitària amb la gent. Per això plantejem un espai de jardins comunitaris (molt habituals en altres països) on els mateixos veïns es fan responsables de la producció i gestió, no planten únicament pel gaudi físic i visual sinó per l'autoconsum a través de formes de jardineria més propera. També hi ha un altre espai per l'assaig i disseny de projectes autoconstruïts. Per exemple, a Holanda, hi ha tècniques que permeten l'autoconstrucció dins l'espai públic (com ara les ecocatedrals) on un petit grup de persones engega dinàmiques de construcció espontània a partir de materials d'enderroc. Si haguéssim pogut recuperar tots els materials de l'enderrocament de la transformació urbana i aprofitar-ho per dissenyar espais públics i jardins com aquests seria una bona oportunitat per fusionar el construït amb el natural.

En el projecte *Un conservador de las cosas que se tiran* també recuperàvem aquesta idea. Aquest home que habitava al riu Ripoll construïa el seu entorn habitable a partir del què la gent tirava al riu. Ara s'ha fet un parc, tot s'ha enderrocat i no hi ha quedat res. És el parc de la Clota. Ell ja sabia que vivia en una zona expropiada. L'arquitecta responsable del projecte va estar interessada en algun moment per conservar la seva casa, però ho va tenir molt complicat. Amb el Jardí de l'Amistat volem evitar que pugui passar el mateix.

M.S: Moltes gràcies Joan i Elvira.