



## Prácticas artísticas dialógicas frente a procesos de renovación urbana: Londres, Ámsterdam y Barcelona (1981-2010)<sup>1</sup>

Marta Serra-Permanyer<sup>2</sup>

Recibido: 11 de marzo de 2019 / Aceptado: 13 de marzo de 2020

**Resumen.** Este artículo explora los retos que las prácticas artísticas dialógicas plantean al urbanismo de la ciudad global europea. El principal objetivo consiste en identificar formas alternativas de concebir la ciudad que, procedentes del arte comprometido con la transformación urbana, contribuyen de forma clara a revisar, influenciar y abrir una mirada crítica al urbanismo gentrificador para proponer un nuevo término prestado del campo artístico: el urbanismo dialógico. La investigación se estructura en cuatro fases: primera, enmarcar el aborde de los procesos de renovación urbana desde el campo artístico. Segunda, un estudio de tres casos europeos que, situados en el campo artístico, han interpelado al urbanismo cómplice de la gentrificación. Tercera, descubrir las líneas discursivas compartidas entre la historia del urbanismo humanista y esos casos. Y cuarta, una revisión crítica del rescate de estas prácticas artísticas por parte del urbanismo. La conclusión final aborda una serie de retos que presentan el arte activista y comunitario como lente útil para identificar dificultades que servirán para interrogar y promover un urbanismo más polisémico, crítico y genuinamente participado.

**Palabras clave:** Arte dialógico; arte comunitario; gentrificación; práctica colaborativa; urbanismo participativo.

### [en] Dialogical artistic practices against urban renewal processes: London, Amsterdam and Barcelona (1981-2010)

**Abstract.** This article explores the challenges that dialogical artistic practices pose to urbanism in the European global city. The main aim consists of identifying alternative ways of conceiving the city; originating in art that is committed to urban transformation, they clearly contribute to reviewing, influencing and opening up the critical scrutiny of gentrifying urbanism to come up with a new term that is borrowed from the artistic field: dialogical urbanism. The research is structured in four phases: the first is to frame the approach of urban renewal processes from the artistic field. The second, a study of three European cases located in the artistic field that have brought into question urbanism that is complicit in the gentrification process. The third phase is discovering the discursive lines shared between the history of humanistic urbanism and these case studies. And fourth, a critical review of the rescue of these artistic practices by urban planning. Finally, it concludes with a series of challenges that present the activist and community art as a useful lens to identify difficulties that will serve to interrogate and promote a more polysemic, critical and genuinely participated urbanism.

**Keywords:** Dialogical art; community art; gentrification; collaborative practices; participatory urbanism.

<sup>1</sup> Este artículo recoge y sintetiza parte de los resultados de la investigación financiada por el programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU-MICINN) del Gobierno de España

<sup>2</sup> Universidad Politécnica de Catalunya (España)  
E-mail: [marta.serra-permanyer@upc.edu](mailto:marta.serra-permanyer@upc.edu)  
<https://orcid.org/0000-0001-7825-4965>

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Práctica artística dialógica en la ciudad gentrificada. 2.1. El *Docklands Community Poster Project* y el *People's Plan*, Londres (1981-1986). 2.2. *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*, Amsterdam (2008-2010). 2.3. Repensar Barcelona - Recuperar la Ciudad, Barcelona (2003-2008). 3. Préstamos entre la práctica artística dialógica y la historia del urbanismo. 3.1. Sostenibilidad temporal. 3.2. Autosuficiencia y ayuda mutua. 3.3. Visibilización y recuperación de saberes locales. 3.4. Inclusión del conocimiento no profesionalizado. 4. Una revisión crítica del arte y el urbanismo dialógicos. 5. Conclusiones y retos. ¿Es posible un urbanismo dialógico? Referencias.

**Cómo citar:** Serra-Permanyer, M. (2020) Prácticas artísticas dialógicas frente a procesos de renovación urbana: Londres, Ámsterdam y Barcelona (1981-2010). *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 679-695.

## 1. Introducción

Este artículo recoge las prácticas artísticas en el medio urbano y las analiza como pretexto para descubrir lo que la arquitectura y el urbanismo ya apuntaron en los años sesenta y setenta: la identificación entre la práctica arquitectónica y la transformación social. Esta tradición, que había sido inherente a los arquitectos, quedó interrumpida en el período histórico y político del desarrollismo derivado del Movimiento Moderno, etapa durante la que la arquitectura se había replegado a su ámbito disciplinar y de la que salió reforzada por algunos mitos aún hoy tan vigentes como la autoría, la genialidad y la autonomía del arquitecto creador (Till, 2005). En consecuencia, los hilos del compromiso social quedaron en segundo plano y, aunque tuvieron por otra parte espacios de respuesta teórica, fue justamente el mundo del arte quien integró con fuerza la reivindicación del repensar la relación entre el individuo y la ciudad.

Como demuestra este artículo, todavía hoy la necesidad de la integración de lo social con lo urbano sigue siendo una cuestión pendiente, y, más que en la materialidad arquitectónica, ello se expresa en intervenciones informales, sobre todo en procesos híbridos de arte activista y práctica espacial crítica. Este tipo de prácticas son presentadas por autores como Miles (1997), Rendell (2006), Ardenne (2006), Candela (2007), Miessen (2014) o Holub y Hohenbüchler (2015), quienes explican la génesis de la hibridación entre arte y arquitectura desde la perspectiva histórica. Tales autores se apoyan en las teorías de la corriente postestructuralista de pensadores como Deleuze y Guattari, Bourdieu y Foucault, cuyas tesis permiten explicar cómo en el mundo del arte la apuesta por la acción directa es el síntoma de la necesidad de transferencia de gobernabilidad, el paso de la escala de Estado a la escala de metrópoli para defender la voz de la ciudadanía y el derecho a la ciudad.

Estos autores enmarcan el sentido de las prácticas espaciales críticas que, desde la década de los ochenta, con el auge del neoliberalismo, se ocuparon de transferir y asegurar la gobernabilidad desde el espacio urbano. Se trata de un arte que ya no quiere complacer ninguna representación estética, sino reestructurar las formas de representación y redistribuir los espacios de poder de la ciudad, recuperar la justicia espacial y dar voz a otros discursos o lecturas no hegemónicos. Su verdadera síntesis va en la línea de suspender la confianza en la institución que representa a la ciudadanía y refundar esa representación como práctica popular mediante la recuperación de la identidad del territorio urbano, así como otras formas de interpelar al sujeto.

En definitiva, este marco conceptual constituye la base sobre la cual se desarrolla el objeto de estudio de esta investigación, las denominadas prácticas artísticas dialógicas

(en adelante, PAD) investigadas esencialmente por el historiador del arte colaborativo Grant Kester (2004) y el colectivo español Transductores (Collados et al., 2009). Como confluencia del espíritu activista y comunitario, estas formas de hacer ciudad que emergieron en los años ochenta en el contexto norteamericano y británico han sido capaces hasta hoy de priorizar la denuncia y la capacidad crítica frente a la exclusión social que han provocado muchos procesos de gentrificación.

La historiografía de la estética dialógica encuentra sus raíces en el campo de la lingüística que analiza la literatura formalista rusa y aborda, como práctica militante, el concepto de dialogismo en oposición al de dialéctica (Bakhtin, 1986). Según éste, el diálogo no se puede entender como un intercambio neutral, pues es la base del reconocimiento de la diferencia y del otro. En la práctica artística que nos ocupa, ese carácter dialógico se traduce en no querer remediar el conflicto sino en elaborar una percepción de una ciudad en cambio continuo, transicional. No se trata de construir un espacio de confrontación, sino que, corrigiendo el término “dialéctico” (dos contrarios que se oponen), lo “dialógico” no aspira a eliminar el contrario ni a producir ninguna síntesis o consenso, sino que aspira a mantener la confrontación entre adversarios alterando las posiciones que ocupan, así como sus roles de poder. Es decir, se trata de una relación entre adversarios, no entre enemigos ni tampoco entre amigos. La politóloga belga Chantal Mouffe lo explica refiriéndose a la política de la transformación del conflicto de Galtung y la presenta como prácticas agonísticas (1993) en el contexto de democracia radical europea que plantea.

Estas prácticas se consolidan también a partir de las reflexiones de autores como Henri Lefebvre o Michel de Certeau, quienes destacan otras maneras de intervenir en lo urbano: actos de resistencia y microlibertades que nacen desde abajo; lo cotidiano y relacional como acción política entre individuo, colectivo y espacio público; y tácticas que producen situaciones sociales con capacidad transformadora, de agencia y de disenso.

Aun así, numerosos artistas populares en el campo del arte urbano, legitimados por la condición de libertad, genialidad y autonomía y respaldados por circuitos artísticos de carácter neoliberal, se han convertido a menudo en cómplices corresponsables de procesos de regeneración urbana que han derivado en situaciones de auténtica gentrificación. Lo mismo ha sucedido con grandes figuras de arquitectos a quienes la administración ha recurrido en búsqueda de una marca que impactase en la economía de la ciudad, delegando al ciudadano un rol pasivo y de puro espectador-consumidor. Sin embargo, las PAD han apostado por una nueva Babilonia que el urbanismo cómplice de un sistema que reproduce desigualdades y explotación no ha conseguido generar.

Si profundizamos en las prácticas artísticas dialógicas comprometidas con la transformación urbana, podemos identificar referentes propios de la historia del urbanismo que inspiraron a esos artistas y también a movimientos vecinales. Ello nos reta a preguntarnos: ¿dónde se sitúan tales contradiscursos y cuáles fueron esos urbanistas próximos a los sociólogos urbanos y a esas prácticas artísticas? ¿Qué valores y métodos podrían caracterizar tal urbanismo más humanista y táctico? ¿Cuáles son los retos a los que hoy se enfrenta? ¿Qué podemos aprender de las PAD en cuanto a los procesos de participación en urbanismo? Recuperar el papel de esos referentes tan próximos al arte y resituarlos en el mapa de conocimiento como figura activa del urbanismo crítico y humanista es el principal propósito de esta investigación, que apuesta por la interdisciplinariedad para repensar y fomentar los procesos de participación como base de partida para el diseño del espacio urbano.

## 2. Práctica artística dialógica en la ciudad gentrificada

Metodológicamente, este ensayo se desarrolla a partir de un estudio de casos que como proyectos artísticos dialógicos se configuran a partir de tres actantes (Latour, 2005): el mismo artista-activista, con una trayectoria profesional destacada en los procesos de transformación urbana y que pone su trabajo al servicio de una comunidad; el colectivo vecinal y tejido social donde se inserta la práctica y donde aparecen otros colaboradores disciplinares como arquitectos; y el espacio urbano de la ciudad global europea, en concreto barrios de grandes ciudades afectadas por procesos de gentrificación que se constituyen como campo de batalla para la acción y la representación. Se trata de una tríada que actúa como motor de cambio repensando los procesos de diseño del espacio y, en particular, los modos de relación entre ciudadanía y gobernanza.

La selección de los casos no intenta caracterizar una forma de hacer europea, ya que los artistas impulsores de esas prácticas, incitados por los circuitos globales del arte, han intervenido en ocasiones en contextos culturales geográficamente muy diversos. En cualquier caso, los tres ejemplos comparten el formar parte de un marco económico neoliberal donde la ciudad es el motor de desarrollo y, a su vez, de crítica. La disponibilidad de entrevistar a los artistas personalmente, el trabajo de campo en cada una de las tres ciudades y la accesibilidad a las fuentes documentales y orales han permitido la elección de estos tres ejemplos que podrían ser muchos más, ya que contamos con múltiples experiencias similares y coetáneas.

El marco temporal se sitúa a partir de los años ochenta hasta 2010, fase en la que esos artistas están consolidando su carrera. Se ha optado por ciudades europeas plenamente desarrolladas por la globalización y que incluyeran barrios representativos como lugar de excepción y frontera urbana (Smith, 1996), espacios de resistencia afectados por la gentrificación. Londres, Ámsterdam y Barcelona han resultado las candidatas principales por contener múltiples intervenciones artísticas y ejemplos de las prácticas que nos interesan. Otra condición se fundamenta en la elevada repercusión de esos proyectos artísticos en contextos de divulgación arquitectónica: publicaciones, bienales, exposiciones y congresos internacionales que han contribuido a su difusión. Pero sobre todo se ha asegurado la accesibilidad a los artistas, su disponibilidad y proximidad para proporcionar entrevistas y conversaciones guiadas seguidas de visitas temporales y trabajo de campo en los barrios donde han intervenido.

Para cada caso se ha abordado la historia de la ciudad y el contexto sociopolítico que han conllevado la transformación del barrio en cuestión. De cada uno se analiza el contexto que justifica la emergencia de tal práctica, los principales agentes que la conforman, sus objetivos, los dispositivos utilizados para su alcance y desarrollo, y el impacto generado por la misma. Se ha examinado la historiografía de la obra de los artistas seleccionados para comprender su motivación por los estudios urbanos y su experiencia en las PAD. En distintas entrevistas se les ha interpelado por su percepción y relación con el urbanismo y, sobre todo, por qué modelo de ciudad están defendiendo o queriendo recuperar.

### 2.1. El *Docklands Community Poster Project* y el *People's Plan*, Londres (1981-1986)

El primer caso de práctica dialógica se sitúa en la periferia londinense, el East End, donde residían unas 50.000 personas a lo largo de los muelles industriales del Támesis,

los Docklands. La zona fue objeto de renovación urbana para la atracción de capital a través de un plan de gobierno que designaría el consorcio London Docklands Development Corporation (LDDC). Entre 1981 y 1989, el LDDC implantó un nuevo planeamiento para gestionar la privatización de los terrenos y sustituir la economía local de la ciudad industrial por la economía global de la futura ciudad en red (Sassen, 1991). Varios autores (Brownill, 1990, p. 109; Rogers et al., 1992, p. 102; Barker, 1999, p. 103) destacan el conflicto de este caso por obviarse las necesidades de los residentes y evitar su implicación en la toma de decisiones de las cuestiones que les afectaban: la sustitución de la vivienda existente y de los equipamientos, y la desaparición de los puestos de trabajo de la comunidad obrera.

En 1981, un consejo de sindicatos locales invitó a los artistas londinenses Lorain Leeson y Peter Dunn, del colectivo Art for Change, para promover una campaña de denuncia del plan de la LDDC. La preocupación central de los artistas fue tomar conciencia del papel que el urbanismo podía jugar a la hora de potenciar o minimizar la capacidad de representación local. Sus preguntas de partida fueron ¿cómo transmitir el impacto del futuro plan en la vida cotidiana de los Docklands? ¿Qué alternativas construir y cómo oponer resistencia? (Dunn y Leeson, 1993).

Para desarrollar el proyecto, los artistas contactaron con grupos de acción de los distritos afectados. Se organizaron en cooperativa de trabajo con las asociaciones locales y consiguieron financiación para trabajar a largo plazo con sindicatos, comerciantes, residentes y propietarios. Así nació el proyecto *Docklands Community Poster Project* (DCPP), que establecía tres objetivos: generar apropiación del espacio urbano para reforzar la memoria urbana, informar del proceso de gentrificación y diseñar contrapropuestas. Se decidió conjuntamente que el medio de trabajo sería la foto-mural, ubicada en ocho localizaciones del espacio público de la zona y los alrededores. Se escogió el gran formato de los pósters publicitarios (5 x 3,5 m) para crear un espacio comunicativo donde representar la voz del vecindario, así como toda la información ocultada por los medios de comunicación (Leeson y Mörsch, 2005) (Fig. 1).

A partir de 1983, el DCPP se integró en otro proyecto paralelo, el *People's Plan for the Royal Docks*, que consistía en una modificación del planeamiento urbano para diseñar, de manera colaborativa y horizontal, una alternativa a la sustitución de los usos industriales y residenciales de la zona de North Woolwich, donde estaba previsto el aeropuerto de Newham (Mackintosh y Wainwright, 1987). El *People's Plan* fue único e innovador por integrar el lenguaje artístico con herramientas de transformación urbanística. Este plan popular incluyó los deseos de la población, potenció los valores y recursos de la zona y animó a sus residentes a expresar su opinión y a proponer ideas. El resultado se divulgó a través de una publicación local muy detallada y concisa para promover su efectividad (Fig. 2).

En 1989, la estructura organizativa del DCPP y del *People's Plan* se había disgregado por frustración y falta de recursos. El suelo había sido vendido por la LDDC y el proyecto llegaba a su fin. Pero, aun así, la insistencia del proyecto consiguió asegurar parte de la vivienda social, un trazado nuevo para una carretera que hubiera fracturado el barrio de Wapping, y la protección de una granja urbana en Isle of Dogs. Art for Change no fue inmune al desgaste de esa batalla perdida y se disolvió, pero los artistas Leeson y Dunn siguieron implicados en la transformación del barrio, desarrollando nuevos proyectos desde una perspectiva comunitaria. El proyecto ha sido reseñado en una extensa bibliografía como referente icónico sobre arte activista y gentrificación urbana (Rosler et al., 1991, y Kester, 2004, entre otros).



Figura 1. *Housing 3*. Tercera imagen de la serie *Opening Interiors* (1984-1985). (Imagen de Peter Dunn y Loraine Leeson, © DCP. Fuente: cortesía de Loraine Leeson.)



Figura 2. Portada de la publicación del proyecto *People's Plan* en 1983 para la GLC Popular Planning Unit. (Fuente: autora del texto.)

## 2.2. *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*, Ámsterdam (2008-2010)

El segundo caso se traslada a otra periferia: el oeste de la ciudad de Ámsterdam, en el distrito de Westelijke Tuinsteden, que significa “ciudades jardín del oeste”. El barrio fue diseñado en 1935 por el urbanista Cornelis van Eesteren y se presentaba como el primer gran desarrollo urbanístico del Movimiento Moderno europeo para satisfacer el crecimiento demográfico previsto hasta finales de siglo xx. El plan, un referente funcionalista perfecto (Hellings, 1997, p. 21), se desarrolló en la época de posguerra y no fue capaz de absorber las fluctuaciones migratorias que pedían calidad y flexibilidad en un parque edificado y en un espacio público que con los años se fue degradando y privatizando. En 2004, el ayuntamiento publicó un plan parcial que fijaba fases de sustitución y renovación edificatoria para 2015 (Bureau Parkstad, 2004) reduciendo al mínimo la vivienda social y maximizando la privatización del *stock* inmobiliario. Ello implicaba una demolición de 670 viviendas y un enorme reto, una mediación con la comunidad afectada que no se llevó a cabo (Mepschen, 2011, p. 20).

En 2009 se empezó a informar a la población, pero un año antes un museo del distrito afectado por su futura deslocalización invitó a la artista y arquitecta eslovena Marjetica Potrč a desarrollar un proyecto en el espacio urbano. La artista, reconocida internacionalmente, contactó con el colectivo multidisciplinar Wilde Westen, implicado previamente en el espacio. Juntos empezaron a investigar sobre la historia urbana del barrio y descubrieron que el origen del nombre Westelijke Tuinsteden correspondía a un protoplan que nunca llegó a desarrollarse. La propuesta anterior a la de C. van Eesteren implementaba el modelo de *Social City* ideado por Ebenezer Howard (1898), un referente que apostaba por la confianza en la organicidad espacial, la descentralización, la creación de redes, la gestión mancomunada del suelo y la autosuficiencia del vecindario.

Del concepto original de ciudad jardín como alternativa, además de la evidencia de un espacio público en ese momento vacío y que no satisfacía las necesidades de la población inmigrante, surgió el proyecto *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*. El proyecto planteó como principal propósito fomentar el arraigo comunitario y potenciar la fusión entre individuo y naturaleza. En la entrevista realizada, la artista explica que su preocupación fue conseguir un nivel de autosuficiencia muy elevado a través del espacio público infrautilizado del barrio, y se preguntaba sobre las características que podía recuperar la ciudad global del modelo de ciudad jardín howardiano, así como por sus implicaciones sociales (Fig. 3).

El proyecto situaba el espacio público como mediador para hacer visible una comunidad estigmatizada y al mismo tiempo reactivar la capacidad productiva del vacío urbano. La propuesta actuó, por un lado, a escala de barrio, generando un contraplan que interconectaba los espacios verdes para convertirlos en huertos productivos y además abastecer a los residentes. La producción local de alimentos en el barrio redefiniría la coexistencia entre lo rural y lo urbano y contribuiría a una red de espacios libres a base de jardines productivos (Potrč, 2010). Por otro lado, a escala local, se consiguió un permiso temporal para ocupar una zona verde comunitaria (*kijkgroen*, en holandés) donde crear un huerto gestionado por los vecinos. También se ocupó un local abandonado para construir una cocina colectiva que se autoabastecería del huerto. Ambas intervenciones conformaron un conjunto relacional que ofrecían la vida urbana que la zona había perdido.

Por desgracia, la falta de una normativa que permitiera el uso prolongado del espacio público con prácticas informales supuso el cierre de la cocina y del solar, y el control pasó a manos de agencias inmobiliarias. Aun así, el proyecto se replicó en un par de espacios más, reconociendo la escala de barrio que perseguía. Una rigurosa y extensa publicación sintetizó las voces de los agentes implicados, los resultados derivados del proceso de reflexión, las fases del proyecto y, sobre todo, enfatizó y divulgó la historia socioespacial del barrio para recuperar las bases de la ciudad jardín que nunca llegó a triunfar (Potrč y Wilde Westen, 2010). El proyecto ha sido divulgado recientemente en congresos de arquitectura y proyectos de comisariado como *Hands on urbanism* del Arkitektur Zentrum of Wien o la Bienal de Arquitectura de Venecia.

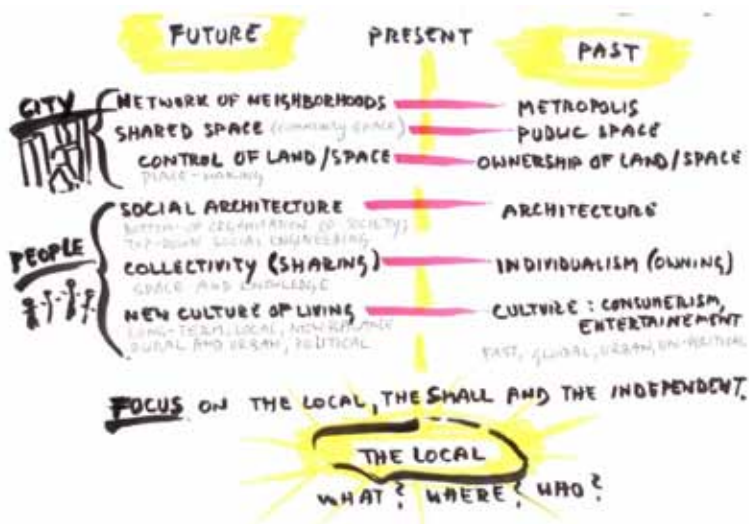


Figura 3. Organigrama conceptual de la artista Marjetica Potrč.  
(Fuente: cortesía de la artista Marjetica Potrč.)

### 2.3. Repensar Barcelona - Recuperar la Ciudad, Barcelona (2003-2008)

El tercer caso consiste en una serie de proyectos dinamizados por el colectivo artístico Sitesize en el barrio barcelonés de Poblenou. En el año 2000, la ciudad anunciaba un plan para la transformación del tejido industrial al sector terciario, el Plan 22@. El colectivo artístico se conformó justo después, preocupado por los efectos que podía provocar el plan. En consecuencia, Sitesize impulsó en 2002 el proyecto *Poble9*, un seguimiento de la transformación urbana que exploraba la respuesta de los vecinos afectados por las expropiaciones del Plan 22@. En paralelo a las obras del Foro de las Culturas, en 2004 editaron el documental *Ciudadans22@* en el que investigaban la historia del tejido social del barrio en contraste con las políticas urbanas de la ciudad. Contactando con asociaciones de vecinos y plataformas de afectados, identificaron los relatos de la población excluida en la toma de decisiones de ese cambio de rumbo socioespacial. Toda esta experiencia permitió activar el proyecto *REpensar Barcelona - REcuperar la Ciutat*, caracterizado por tomar una forma muy singular: jornadas de



debate a lo largo de dieciséis semanas a través de sesiones públicas y sin financiación, que ofrecían un espacio de aprendizaje colectivo autónomo como si se tratara de una universidad popular autogestionada. Colaboraron profesionales del ámbito académico y de la historia local, pero también, y sobre todo, expertos en la historia libertaria de la ciudad durante la Segunda República y la Guerra Civil española.

De este proyecto destacan los referentes de la tradición libertaria de principios de siglo XX, en concreto alusiones directas al movimiento anarquista y a la Escuela Moderna (Barcelona, 1907-1909), que se inspiraban en las bases del aprendizaje popular en la época de la represión obrera (Sitesize, 2009) para defender una educación sobre lo urbano desde la participación comunitaria y la auto-organización (Fig. 4).

Del proyecto derivó el documental visual *La Ciutat Suplantada* (Repensar Barcelona y Sitesize, 2006), un contra-relato al modelo de ciudad turistificada y global que muestra una urbe compuesta por fragmentos históricos y de resistencia invisibilizados que influenciaron en la morfología de la ciudad y en el uso de sus espacios públicos. Los artistas se sirvieron de derivas urbanas, mapeos, sociogramas, exposiciones que se definen como archivo y encuentros de debate para mediar en la construcción del imaginario territorial local con otras esferas técnicas que controlan los procesos de diseño:

En relación con las situaciones de transformación urbanística del paisaje actual, se debe proporcionar una valoración crítica de las vías de pensamiento que guían y afectan los procesos de transformación territorial y social: una “vía analítica-proyectual”: proyectos de transformación territorial político-administrativa, junto con una visión técnica-económica; y una “vía creativa-identitaria”: trabajos culturales en la esfera del imaginario social (Sitesize, 2008, p. 44).

El proyecto y el documental fueron mostrados en la Bienal de Arte de Venecia dentro del proyecto de comisariado *La Comunidad Inconfesable*.



Figura 4. Cartel *Transmisión, aprendizaje, acción, creación* para conmemorar los sucesos de la Semana Trágica de 1909. (Fuente: cortesía de Sitesize.)

### 3. Préstamos entre la práctica artística dialógica y la historia del urbanismo

El análisis de estos tres casos y de otros estudiados permite la identificación de resultados que, como rasgos comunes, traducen las características de las prácticas artísticas dialógicas al lenguaje del urbanismo. Para avalar esta translación de préstamos, este artículo conecta con referentes de la historia del urbanismo que o bien son citados por los mismos artistas, o bien son reseñados en la historiografía de cada caso, e incluso que destacan por compartir valores muy afines sin una conexión previa preestablecida. Así, esta puesta en común de afinidades llena un vacío inexplorado, ya sea en el campo artístico, ya sea en el de la teoría de los estudios urbanos. Asimismo, pone de relieve conexiones que como resultado apuntan a la resignificación de lo que podría denominarse “urbanismo dialógico” o, en otras palabras, “urbanismo táctico o interdisciplinar basado en la participación directa”.

#### 3.1. Sostenibilidad temporal

La primera característica que comparten estos tres casos coincide con el rasgo fundamental de las prácticas dialógicas anunciado por Kester (2004): la continuidad en el tiempo. El caso de Art for Change en Londres es el más claro: años de tácticas de resistencia y trabajo de base que a partir de la aprobación del plan LDDC mutaron en otros proyectos de mediación comunitaria por parte de los artistas; así lo explica Leeson en la entrevista realizada:

Desarrollamos el proyecto de los Docklands que se convirtió en el brazo cultural de una extraordinaria campaña comunitaria durante un período de diez años. Habíamos encontrado la forma de aportar lo que sabíamos y entendimos que sería el poder del arte y el poder de la cultura que influiría en los problemas sociales (Leeson, 2010).<sup>3</sup>

Aunque con una temporalidad mucho más corta, el colectivo artístico Sitesize con motivo de respaldar al vecindario expropiado por el Plan 22@ de Poblenou en Barcelona, explica que cambiar el paradigma de diseño de la ciudad implica no solamente participar y delegar, sino hacer un seguimiento previo y de acompañamiento a largo plazo. Esto pone de manifiesto el problema de la gestión de la participación en urbanismo donde los tiempos burocráticos de los intereses políticos no coinciden con los biorritmos que implica el trabajo con una comunidad y su resiliencia. En este sentido, el ejemplo de Ámsterdam fracasó en continuidad por estar condicionado por el tiempo de respaldo de uno de sus actores principales: el museo local que financiaba el proyecto. Tanto por su naturaleza como por los objetivos que planteaba, hubiera requerido varios años más para llegar a diseminar y replicar las acciones de forma autónoma.

#### 3.2. Autosuficiencia y ayuda mutua

Los tres proyectos proponen un modelo de ciudad organicista que parte de una comunidad autosuficiente basada en la cooperación y la conciencia de límite. Marjetica Potrč y Wilde Westen lo demuestran investigando el modelo de la *Social City* de Ebenezer Howard, urbanista que influenció a Patrick Geddes y también al paisajista Leberecht

---

<sup>3</sup> Traducción de la autora.

Migge, bien conocidos ambos por Sitesize. La aproximación howardiana de Potrč está más basada en el potencial productivo del espacio libre y su interconexión, pero es precisamente Sitesize quien se interesa por la capacidad de organización cooperativa de este modelo que proponía el traslado de la población obrera al campo. Este movimiento *back-to-the-land* alejaba a la ciudadanía de los efectos nocivos de la urbe industrial creando una red de comunidades autosuficientes y conectadas entre sí para evitar la especulación del uso del suelo en la ciudad, especulación que se reproduce en el barrio de Poblenuou a finales del siglo xx. Pero además, y por influencia del anarquista y geógrafo Kropotkin (Hall y Ward, 1998), el aspecto cooperativista se traducían en la compra de terrenos por parte del Estado y en la construcción de las viviendas a partir de la aportación de capital de los sindicatos de trabajadores, sustentando una economía circular dentro de la propia comunidad. Los diagramas de la artista Potrč podrían recordar las palabras clave howardianas como *social opportunity, freedom y cooperation*, expresadas en “The Three Magnets” (Howard, 1898), por aglutinar los valores más singulares de las formas de vida que reclaman este tipo de intervenciones que también vemos en el caso de los Docklands.

### 3.3. Visibilización y recuperación de saberes locales

Citado varias veces por Sitesize, destaca la influencia de uno de los padres fundadores del urbanismo ecológico, el británico Patrick Geddes (1854-1932). Geddes aportó el concepto de Ciencia Cívica en 1905, un enfoque metodológico que hacía prevalecer la diagnosis (“*survey*”) frente a la intervención o el proyecto urbanístico. El papel del estudio y del análisis previo eran claves para la viabilidad y sostenibilidad de cualquier planeamiento. Pero aún más, esta diagnosis requería ser participada, es decir, el urbanista no tan sólo recurriría a la documentación gráfica, sino que debería practicar la observación y la escucha activas para reconocer la dimensión simbólica del lugar, el patrimonio inmaterial e intangible de la vida urbana al igual que reclaman Art for Change, en los Docklands, y Sitesize, en Poblenuou.

Para Geddes se trataba de abordar el espacio identificando prácticas tradicionales, relatos, costumbres, imaginarios, simbolismos, técnicas e identidades. Esta forma de observación participante presentada por las PAD había sido anticipada en 1905 cuando Geddes planteó que la idea de región estaba directamente relacionada con la construcción cultural y social del espacio, palabras que resuenan estrechamente con las tareas de recuperación de relatos de Art for Change en las secuencias de paneles murales y en el documental de Sitesize. A su vez, Potrč habla también de la necesidad de la transmisión del conocimiento oral, y abre de nuevo el problema de la dificultad de inversión de roles de poder en los procesos participativos actuales, es decir, la imposibilidad de sublevar la verdadera vocación de la mayoría de esos procesos más consultivos que no codiseñados a partir del saber local.

En consecuencia, una práctica urbanística dialógica pondría en primer término el reconocimiento de los denominados eco-saberes. En el pasado los habían defendido varios arquitectos del Team X, como Van Eyck o De Carlo, en “An Architecture of Participation” (1980) y *Architecture without Architects* (Rudofsky, 1964). Incluso algunos urbanistas, como P. Barker, coautor del *Non-Plan: an Experiment in Freedom* que hizo referencia al caso de los Docklands años más tarde en el ensayo “Non-Plan revisited: or the real way cities grow” (1999), propusieron preguntas revolucionarias

y hoy de nuevo necesarias: “¿Qué pasaría si no hubiera un plan urbanístico? ¿Qué preferiría hacer la gente si sus elecciones no tuvieran limitaciones? ¿Las cosas serían mejores, peores, o serían más o menos lo mismo?” (Banham et al., 1969, p. 436).<sup>4</sup>

### 3.4. Inclusión del conocimiento no profesionalizado

La cuestión anterior va directamente relacionada con la inclusión proyectual de la experiencia de los supuestamente “no expertos” o perfiles no profesionalizados. Loraine Leeson de Art for Change plantea en la entrevista realizada: “Algo que he aprendido es que para hacer que las cosas sucedan es mejor implicarse con la experiencia de la gente en otros campos. Eso no significa necesariamente conocimiento profesional” (Leeson, 2010)<sup>5</sup>, palabras que refuerzan el carácter colaborativo entre saberes interdisciplinarios. De aquí deriva la necesidad del trabajo colaborativo que algunos urbanistas detectaron hace décadas. No casualmente eso se expresa de nuevo en el modelo de la *Social City*:

Emplearía los más altos talentos de ingenieros de todo tipo, de arquitectos, artistas, médicos, expertos en saneamiento, jardineros paisajistas, agrónomos, aparejadores, constructores, fabricantes, comerciantes y financieros, organizadores de sindicatos, mutuas y cooperativas, así como las formas más simples de trabajo no calificado, junto con todas esas prácticas de menor habilidad y talento que se encuentran en un ámbito intermedio (Howard, 2010 [1898], p. 140).<sup>6</sup>

También podemos recurrir a otros urbanistas, como el británico John F. C. Turner, que, influenciado por la corriente anarquista británica y en especial por la obra de Geddes, reivindica en este sentido la reeducación del arquitecto: “Una vez confrontado a través del contacto profesional con las realidades locales y las personas que las viven, el especialista creativo o profesional de mentalidad abierta se ve obligado a cambiar su actitud” (Turner, 1972, p. 139).<sup>7</sup>

Ello cuestiona la forma habitual de diseñar procesos participativos, que generalmente van dirigidos a la ciudadanía no organizada sin incluir en el propio proceso la interacción con perfiles técnicos o políticos para que la discusión pueda nutrirse y complejizarse en un mismo plano entre agentes muy diversos, suprimiendo así la distancia entre actor y espectador y apostando por una participación asimétrica, es decir, entre no-iguales.

## 4. Una revisión crítica del arte y el urbanismo dialógicos

Plantear un urbanismo dialógico, es decir, el rescate de los préstamos que las PAD pueden proporcionar a la arquitectura, resulta un ejercicio un tanto ingenuo si consideramos las dificultades a las que se enfrentan las propias PAD, más aún si además consideramos que la propia historia de la arquitectura y el urbanismo ofrece episodios o contracorrientes caracterizados por el impulso de una responsabilidad social que nunca llegó a triunfar o a instaurarse. Ya sea en el caso de Londres, Ámsterdam o Barcelona, los proyectos artísticos terminan con éxitos muy tímidos en cuanto a su lucha de oposición a un

<sup>4</sup> Traducción de la autora.

<sup>5</sup> Traducción de la autora.

<sup>6</sup> Traducción de la autora.

<sup>7</sup> Traducción de la autora.

plan de renovación urbana. A pesar de la percepción de fracaso, la arquitectura y el urbanismo rinden tributo, desde sus canales de difusión y formas de hibridación con las artes, a tales ejercicios artísticos de resistencia urbana. Las causas de esta paradoja de estetización residen en la necesidad de repensar una disciplina que evidencia la crisis de responsabilidad social del arquitecto en un contexto cultural y económico muy concreto: la ciudad global en la era neoliberal. Y esta relación es reversible, ya que se evidencia también en la capacidad de los circuitos de arte contemporáneo para absorber las prácticas de urbanismo táctico y presentarlos como ejercicios artísticos. En definitiva, el triunfo del capital resulta elocuente, pues ni arte ni arquitectura pueden escapar con facilidad de la lógica de *destrucción creativa*, término que popularizó el economista austríaco Joseph Schumpeter (1983 [1942]) refiriéndose al papel que juega la innovación del emprendedor creativo como fuerza motriz de los ciclos de crecimiento económico que derivan en desarrollo urbano.

Así pues, una revisión crítica de las prácticas dialógicas implica reconocer el proyecto, ya sea artístico o arquitectónico, como producto cómplice de una innovación que alimenta el sistema al que ambas disciplinas se resisten. Los casos examinados, y otros coetáneos característicos de esta hibridación, permiten identificar toda una serie de contradicciones y ambivalencias que se pueden ejemplificar concretamente a través de los siguientes factores que sitúan los proyectos en la condición de “producto”: la dependencia de una institución que financia y que se rige por la tónica de generar proyectos como medio de justificación de ayudas otorgadas; la dificultad de resiliencia de los entornos donde se actúa, contextos muy supeditados a las lógicas económicas que dominan la transformación de la ciudad, como el turismo, por ejemplo; el riesgo de la figura del catalizador ya sea artista o arquitecto, en vez de mediador, por la dificultad de arraigo en un lugar que permanece más allá de su incursión y desaparición; la distribución o difusión de los proyectos en círculos enmarcados en estructuras diseñadas por el mercado del arte y la cultura arquitectónica, como hemos visto en el caso de las bienales donde se expusieron los casos de Ámsterdam y Barcelona; la ausencia de un grupo motor local que pueda asegurar vías de continuidad más allá de la acción artística o arquitectónica; la autoría atribuida a la figura del artista o arquitecto cuando se trata de una práctica colaborativa; y la gestión de la evaluación basada en unos indicadores de éxito que suelen medir la correspondencia entre objetivos prediseñados e impactos conseguidos.

Frente a esta serie de factores que limitan la naturaleza de la función social y transformadora de las prácticas dialógicas de los casos estudiados, Grant Kester invita a preguntarse sobre la relación entre la acción local en situaciones concretas y la capacidad de interferencia en un contexto político más amplio (Kester, 2010, p. 33). El autor explica que esta cuestión tan compleja ha sido desarrollada por otros autores como Félix Guattari (1999) en *Las verdades nómadas*, donde propone la posibilidad de un cambio sistemático o revolucionario que transforme radicalmente las fuerzas del capitalismo, un modo de acción política autónoma capaz de mantener un distanciamiento absoluto con los mecanismos contaminantes del sistema capitalista. Según Kester, esa separación radical de cualquier interacción u organización social vinculada tangencialmente con el Estado capitalista implica el riesgo de vulnerar la sociabilidad y subjetividad de cualquier contexto local. Por consiguiente, la dificultad de acción autónoma dentro de un sistema coercitivo forma parte de la naturaleza constitutiva de los procesos dialógicos. Ésa es la principal dificultad que reta al arte y la arquitectura orientados a la transformación social.

## 5. Conclusiones y retos. ¿Es posible un urbanismo dialógico?

Mirar al arte para revisar el urbanismo permite reconocer una de las primeras conclusiones: en los casos estudiados, y en otros coetáneos de índole dialógica, los artistas activistas se inspiran en la teoría de la historia del urbanismo. Esta transferencia de saberes hace evidente un primer reto a la hora de plantear un urbanismo dialógico: la necesidad de superar la infrautilización de la historia del urbanismo dentro de la propia disciplina arquitectónica. Parece ser que al urbanismo contemporáneo le es más accesible aproximarse a las prácticas artísticas para tomar en préstamo metodologías y valores que aporten en cuanto a lo social, y en concreto a la participación, en vez de investigar en la propia historiografía para redescubrir arquitectos y urbanistas del pasado que ya se pronunciaron sobre ello. Las causas podrían ser la agilidad y legitimidad del ámbito artístico, así como su capacidad de alcance desde los medios y las instituciones culturales, pero también por el desplazamiento que ha sufrido la cultura arquitectónica en pro de la técnica en el ámbito académico.

Las prácticas artísticas presentadas están trabajando por una cultura del urbanismo más próxima a la estética dialógica y a los sociólogos, los geógrafos y los antropólogos. Y los artistas lo explicitan claramente al anunciar que la ciudad no se diseña formalmente sino a partir de los discursos que se construyen sobre ella misma. Por lo tanto, un segundo reto es integrar una “mirada periférica”, término acuñado por el arquitecto J. Pallasmaa (2005), quien proponía una reeducación de la mirada que incluyera todo aquello que queda fuera del foco principal. Por consiguiente, este otro urbanismo más atento a la ética del cuidado, que debería abrirse a lo heterogéneo, a aquello que queda fuera de su campo de visión, no para integrarlo sino para reconocerlo y diseñar desde lo que nos une y desde lo que nos separa, modificando así las relaciones preestablecidas y procurando un resultado realmente transformador y que trate de equilibrar la inevitable inequidad que subyace en las formas de proyectar.

Muchos de estos casos presentan otro problema en primer lugar: la suspensión de la confianza de los procesos participativos organizados sobre la base de representación política. La representatividad, los tiempos cortos y la búsqueda de consensos anulan parte de la capacidad de implicación y compromiso real antes y después del propio proceso planteado. Así, un tercer reto y asignatura pendiente es la necesidad de compromiso a largo plazo. En *Planning the Unplanned: Towards a new Function of Art in Society*, la artista Barbara Holub, impulsora del proyecto *Transparadiso*, que funde arte, urbanismo, arquitectura y teoría, hace evidente la dificultad de transformación de las prácticas dialógicas que le representan:

Estas prácticas artísticas nuevas aún no han logrado encontrar su modo de hacer dentro del procedimiento de planificación establecido. En el contexto del arte, los proyectos participativos y los proyectos que fomentan el compromiso crítico abordando problemas urbanos generalmente siguen siendo temporales, por ejemplo durante una bienal o en una capital de la cultura, o se usan indebidamente como “uso temporal”. Los artistas y los denominados “creativos” reciben espacios de forma provisional, preparando el terreno para la reevaluación, lo que a menudo conlleva procesos de gentrificación (Holub y Hohenbuchler, 2015, p. 21).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Traducción de la autora.

Holub plantea que para gestionar los procesos de renovación urbana desde una aproximación artística inclusiva es esencial evitar proyectos cortoplacistas. También apunta a proteger la incertidumbre de unas prácticas de corte social que se comportan como sistema abierto e imprevisible, como ciclos no cerrados, para evitar que el proyecto se asimile como producto de consumo donde el modelo final a consumir se puede diseñar y predecir.

Fomentar la imprevisibilidad será pues un cuarto reto, propósito que va asociado a la capacidad de experimentar tal como se propone en *The nightmare of participation. Crossbench Praxis as a Mode of Criticality* (Miessen, 2014). Si un proyecto quiere evitar a toda costa el fracaso, la posibilidad de sorpresa o de generar conocimiento nuevo estará muy limitada. Así, el factor riesgo en proyectos que no saben muy bien cómo acabarán ni cuáles serán los resultados de su investigación permite un potencial de transformación más resiliente.

Y, finalmente, un quinto reto plantea la oportunidad de la percepción de fracaso. El autor Colin MacCabe (citado en Miessen, 2014) piensa que el éxito se ha convertido en el indicador principal. Para MacCabe, el fallo, el fracaso, como ausencia de éxito se convierte en un componente crucial tanto para el desarrollo del conocimiento científico como de la experimentación creativa de las artes. El autor se pregunta a partir de qué umbral podemos considerar que un proyecto fracasa o no, y qué ocurre cuando en el contexto contemporáneo europeo la financiación cultural pública o privada se diseña en función de indicadores de éxito. Según Keller Easterling (2019) también para estos laboratorios culturales estudiados el fracaso es el material indispensable de conocimiento e investigación.

En definitiva, la posibilidad de un urbanismo dialógico residirá en la gestión de esta serie de retos que comparte con el arte. Para una forma dialógica de proyectar y de crear, la oportunidad de convertir los problemas, riesgos y fallos que generalmente se consideran déficits en activos, evitará ocultar, desplazar o descartar los conflictos derivados de la renovación urbana en la ciudad global.

## Referencias

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Bakhtin, M. (1986). *The Dialogical Imagination*, en Holquist, M. (ed.). Austin TX: University of Texas Press.
- Banham et al. (1969). Non-Plan: an experiment in freedom. *New Society*, 20, pp. 435-443.
- Barker, P. (1999). Non-Plan revisited: or the real way cities grow. The tenth Reyner Banham memorial lecture. *Journal of Design History*, 12, n.º 2, pp. 95-110.
- Brownill, S. (1990). *Developing London's Docklands: another great planning disaster?* Londres: Paul Chapman Publishing.
- Bureau Parkstad (2004). *Richting ParkStad 2015: Ontwikkelingsplan Voor De Vernieuwing Van Amsterdam Nieuw West*. Ámsterdam: Gemeente Amsterdam Bureau Parkstad. Recuperado de <https://www.parkstadamsterdam.nl>
- Candela, I., (2007). *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza.
- Collados, A., Rodrigo, J., Romero, Y., (2009). *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.

- De Carlo, G. (1980). An architecture of participation. *Perspecta*, 17, pp. 74-79.
- Dunn, P. y Leeson, L. (1993). The Art of Change in Docklands. En Bird, J. (Ed.), *Mapping the futures: local cultures, global change* (pp. 136-150). Londres: Routledge.
- Easterling, K. (2019). *Going Wrong. e-flux architecture*. Recuperado de <https://www.e-flux.com/architecture/collectivity/304220/going-wrong/>
- Guattari, F. (1999). *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*. Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal.
- Hall, P. y Ward, C. (1998). *Sociable cities: the legacy of Ebenezer Howard*. Nueva York: J. Wiley.
- Hellinga, H. (1997 [1983]). Plan general de Ámsterdam. A. U. P. (I). *Cuaderno de notas*, 5, pp. 13-38. Recuperado de <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/788/818>
- Holub, B. y Hohenbuchler, C. (eds.) (2015). *Planning Unplanned. Towards a new function of art in society*. Manchester: Cornerhouse Publications.
- Howard, E. (2010 [1898]). *To-morrow: a peaceful path to real reform*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- Leeson, L. y Mörsch, C. (eds.) (2005). *Art for Change - Loraine Leeson: works from 1975-2005*. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin.
- Kester, G. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.
- Kester, G. (2009). Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo. En Collados, A. et al. (Eds.), *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 30-42). Granada: Centro José Guerrero.
- Mackintosh, M. y Wainwright, H. (1987). Docklands for the people. En *A taste of power: the politics of local economics* (pp. 298-325). Londres: Verso.
- 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*. Recuperado de <http://www.rc21.org/conferences/amsterdam2011/edocs/Session%2023/23-DPMepschen.pdf>
- Miessen, M. (2014). *The nightmare of participation. Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*. Berlin: Sternberg Press.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Mouffe, C. (1993). *The Return of the Political*. Londres y Nueva York: Verso.
- Pallasmaa, Y. (2005). *The eyes of the skin*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons.
- Potrč, M. (2010). A case study in participatory design: the cook, the farmer, his wife and their neighbor. En Heide, A. y Krasny, E. (Eds.), *Other places: Vienna Lerchenfelder Street* (pp. 170-179). Viena: Verlag Turia + Kant.
- Potrč, M. y Wilde Westen (2010). *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*. Ámsterdam.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: a Place Between*. Londres: I. B.Tauris.
- Repensar Barcelona y Sitesize (2009). *La ciutat suplantada*. [DVD]. Barcelona.
- Rogers, R., Fisher, M. y Baistow, P. (1992). *A new London*. Londres: Penguin Books.
- Rosler, M., Dia Art Foundation y Wallis, B. (Eds.) (1999 [1991]). *If you lived here: the city in art, theory, and social activism*. Nueva York: New Press.



- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art; Londres: Academy Editions.
- Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Sitesize (2008). *S.I.T. Servei d'interpretació territorial Manresa*. Barcelona: Sitesize.
- Sitesize (2009). *D'allò comú permanent: quadern pedagògic*. Barcelona: Sitesize.
- Smith, N. (1996). *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Schumpeter, J. (1983 [1942]). *Capitalismo, socialismo y democracia*. Barcelona: Orbis.
- Till, J. (2005). *What is architectural research? Architectural research: three myths and one model*, Discussion Paper, RIBA. Londres.
- Turner, J. F. C. (1972). The reeducation of a professional. En Turner, J. F. C. y Fichter, R. (Eds.), *Freedom to Build, dweller control of the housing process* (pp. 122-147). Nueva York: Collier Macmillan.