



proyecto, progreso, arquitectura

ISSN: 2171-6897

revistappa.direccion@gmail.com

Universidad de Sevilla

España

Serra Permanyer, Marta
DEL GESTO ARTÍSTICO A LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO PÚBLICO: CREACIÓN Y
ACCIÓN EN LA CIUDAD VIVIDA

proyecto, progreso, arquitectura, núm. 2, mayo, 2010, pp. 47-54

Universidad de Sevilla

Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651586005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DEL GESTO ARTÍSTICO A LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO PÚBLICO: CREACIÓN Y ACCIÓN EN LA CIUDAD VIVIDA

FROM THE ARTISTIC GESTURE TO THE PRODUCTION OF PUBLIC SPACE: CREATION AND ACTION IN THE LIVING CITY

Marta Serra Permanyer

“Cuando el arte hace mucho que ha dejado de ser composición de formas y representación, cuando no responde de hecho a ninguna estética reconocible sino a infinitas posibles, el urbanismo dominante sigue siendo todavía hoy imitación de formas, composición. Es hora quizás de plantearse abandonar la idea de imitar formas, de componer, y pasar a imaginar, como el arte contemporáneo, otras posibles vías de no-forma.”¹

En los años sesenta, Guy Débord veía en el arte la realización concreta de la vida cotidiana. El arte, o simplemente la vida fue, en otros tiempos para los Situacionistas, una forma de combatir el pensamiento único, la vida única. Se luchaba por las libertades de la experiencia que procedían del movimiento dadaísta, del cual la Internacional Letrista adoptó el concepto de anti-arte.

Contra cualquier tipo de legitimación, el gesto y la provocación *dada* aportaron nuevos géneros como el happening o la performance, formas recuperadas hoy por el arte de acción, crítico y de participación. Entre un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y el frecuente potencial estético fungible de las nuevas formas de encuentro, vivimos hoy los *meetings*, las manifestaciones o sencillamente los juegos, con la conciencia de un nuevo tiempo, el efímero, y en el contexto de un nuevo espacio, el urbano. Pero huyendo del mero peso estético de tales eventualidades y rechazando las hazañas de la sociedad del espectáculo, alguna cosa se gestaba ya en el movimiento artístico estadounidense hace más de veinte años.

Una serie de artistas ponían la mirada en la ciudad. Trabajaban en el espacio público para observar y cuestionar las dinámicas políticas y económicas que modificaban su entorno cotidiano.

Tal es el caso de Nueva York, ciudad que, entre finales de los sesenta y los ochenta, se resistía a la expansión de un nuevo espacio oficial guiado por un proceso urbanístico hegemónico heredero de los efectos de una política de renacimiento capitalista. El supuesto éxito de ese modelo urbano fue polarizando el tejido social, desplazando y provocando la pérdida de calidad de vida de sus habitantes. Los barrios más afectados por estos procesos de

*gentrificación*² fueron el Soho y el East Village, ambos en el Low Manhattan.

La experiencia de la ciudad llevó a los artistas a desafiar su propia disciplina y a articular su práctica hacia un contra-discurso que reclamaba la necesidad de participación política del arte y la capacidad que tenía en la resolución de cambios urbanísticos y de emergencia social. Quedaba superada entonces la condición de objeto y autonomía en el arte moderno y se empezaba a construir una práctica en proceso donde el principal soporte serían el tiempo y el lugar, un contexto socio-ambiental como forma de interactuar con el paisaje urbano.

Artistas como Martha Rosler, Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko o Camilo Vergara entre otros, fueron el grupo motor de este arte de acción, de archivo, más híbrido y directo que ponía en solfa un espacio público que sufría los síntomas de la precariedad. Mientras y desde el ámbito de la crítica artística se empezaron a forjar voces como las de Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Jane Jacobs y Suzy Gablik que investigaron desde el ámbito académico.

LA EXPERIENCIA DE LA CIUDAD: DEL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO AL ARTISTA COMO ACTIVISTA

Como respuesta a la crisis económica de esa época, la ineficacia de la política social provocó la desaparición de ayudas destinadas a las instituciones culturales. El artista se encontraba con la responsabilidad de visibilizar y dar recursos al “*espacio cultural*” desde la posición e idea del “*otro*”. A partir de entonces, la nueva antropología cultural se aplicará al campo del arte y se reflejará en el papel del artista como etnógrafo que actuará como revelador de cartografías de realidades desplazadas y rechazadas. El artista etnógrafo, concepto desarrollado por Hall Foster,

1 OYÓN, José Luís. *La Ciudad y La Vida: Ideas e Intervenciones por un Urbanismo Informal* [en línea]. Multiplicity: an approach to the contemporary production of space, E-Archidoc (Virtual Campus on Post-Master Studies in Architecture): septiembre 2008- [citado noviembre 2008]. Disponible en World Wide Web: www.e-archidoc.eu

2 El término *gentrificación* procede del inglés “*gentrification*” y se refiere al proceso por el cual una población de un barrio degradado y empobrecido es sustituida por otra (nuevos vecinos, nuevos usos) de mayor nivel adquisitivo. En español se puede traducir como “*elitización*” o “*aristocratización*”.

estudiará a un grupo de personas (acostumbradas a estar juntas) durante un cierto período de tiempo y partiendo de la observación participante, las entrevistas, la implicación y interacción, interferirá en el comportamiento social del grupo, provocando cambios en su estructura o bien fuera de ella.

Entendiendo el arte como mediador en la sociedad y vinculado a la semántica de la antropología cultural, Lucy Lippard, crítica y activista feminista, apostaría en esos años por reencontrar el arte en la parte más humana de lo que vivimos en la ciudad. Lippard reorientaba el concepto de lugar entendiéndolo como un emplazamiento social con contenido humano. Se oponía a las actitudes anti-históricas de la sociedad del momento que cada vez se desvinculaba más de las problemáticas que se daban tanto en el espacio urbano como en el doméstico. Se trataba de recuperar la dimensión mítica y cultural de la experiencia “pública”, contribuyendo a la construcción social de un paisaje a través del trabajo con la comunidad. Jeff Kelley destacaba al mismo tiempo este contenido de la experiencia y la latencia del lugar, apuntando hacia la ciudad practicada y el espacio vivido *lefebvriano*:

“Los emplazamientos son como marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar. Los emplazamientos son como mapas y minas, mientras que los lugares son las reservas de contenido humano, como la memoria o los jardines. Un emplazamiento es útil y un lugar es utilizado”³.

Los primeros proyectos más representativos basados en este marco teórico reafirmaron y consolidaron las prácticas artísticas basadas en la comunidad y la colaboración en la ciudad. Así pues, *CitySites: Artists and Urban Strategies* reunió en 1989 y por primera vez, a diez artistas que se preocupaban de forma conjunta por las cuestiones que afectaban a la ciudad. También en el mismo año se celebró *Mapping the terrain: new genre public art*, un proyecto que, organizado por Suzanne Lacy, comprobaba si este modelo de nuevas prácticas en el espacio público podía enmarcarse en un entorno favorable o no, proponía dibujar un estado de la cuestión que situase la experiencia pública como punto de partida para la recuperación de la noción de lugar.

El artista etnógrafo se convertiría a partir de entonces en un catalizador, un informador, un analista de las dimensiones prácticas, psicológicas y económicas del lugar urbano, siempre desde la colaboración, el intercambio y el respaldo organizativo y mutuo.

A la apreciación de la diferencia, la comprensión del contexto y la capacidad de llevar a cabo juicios críticos comparativos a partir de la empatía y la evidencia se le sumó la idea de autogestión y el incremento de poder de la comunidad. Esta sería la finalidad del proyecto artístico que trasladaba la vocación social al cambio político y a la casi material transformación y modificación urbana. El artista, un sujeto más agenciado, actuaría desde los márgenes, desde los discursos no oficiales explorando el espacio para crear una esfera pública de oposición, es decir, fomentar un debate, un estado conflictual que discutiera la condición de dominio en la que nos encontramos como sujetos inter-relacionados. Los límites físicos del espacio público serían cuestionados a partir de la *performance*, género en el que la presencia, la corporeidad y el espíritu crítico recuperarían la cotidianidad como espacio personal bajo el lema *lo personal es político*.

“Necesitamos entender lo drásticamente que ha cambiado nuestro sentido de lo que es público. Vemos el espacio público como algo a través de lo que se pasa, no como un lugar donde congregarse. ¿Se está evaporando el espacio frente a nuestros ojos? ¿Está desapareciendo el espacio público para el debate de las ideas? ¿Cómo vamos a hacer para crear espacio? Tenemos, los artistas, que insistir en crear un espacio dentro de la sociedad para la discusión de las ideas en las que estamos interesados, y de esta forma trabajar por la posibilidad de una sociedad democrática.”⁴

La artista activista que más paradigmática resultó en la década de los ochenta fue Martha Rosler, quien en 1991 coordinó *“If you lived here: the city in art, theory and social activism”*. En este proyecto se reunieron por primera vez y de forma oficial –la realización se llevó a cargo del *Day Art Foundation*– arquitectos, urbanistas, periodistas, regidores, artistas, okupas, estudiantes universitarios y los mismos ciudadanos afectados. Todos ellos contribuirían a dar una respuesta a los problemas de la vida urbana y la falta de vivienda, creando una forma alternativa basada en la colaboración, la acción y la participación multidisciplinar. Rosler recuperó el valor crítico de las contra-representaciones en una ciudad abordada a partir de la idea del conflicto y la diferencia:

“La ciudad ha de considerarse tanto una entidad material como una serie de procesos o de principios rectores. La ciudad, cualquier ciudad, es un conjunto de relaciones a la vez que una concentración de construcciones: es un lugar geopolítico. Más que una simple intersección de representaciones en conflicto, la ciudad está compuesta de

múltiples realidades que raramente se cruzan y que cuentan desigualmente en los modos en que la sociedad se representa a sí misma. La ciudad es un lugar de creación de significados productivos; un espacio que es asimismo producido”.

PRÁCTICA ARTÍSTICA, COMUNIDAD Y ESPACIO PÚBLICO

Marcel Duchamp defendía el arte como un juego entre los hombres de todas las épocas, a la vez que Pierre Bourdieu lo entendía como un espacio de relaciones objetivas entre diferentes posiciones. Este *juego* entre hombres y este *espacio de relaciones* se unen en una intención transformadora que es la que puede abrir al campo arquitectónico nuevas posibilidades a la hora de proyectar.

Los ejemplos anteriores muestran como el espacio público recoge o rechaza, intensifica o apacigua, el tejido de interacciones entre personas, presentándose como escenario y laboratorio de las relaciones entre la ciudad y la vida.

La organización de la ciudad, el papel del arte en el espacio público como vehículo de discursos no propios para este, y las nuevas formas de expresión cultural asociadas a lo urbano, ponen a prueba los límites del dominio público. La emisión de mensajes no habituales y la constitución de una comunidad temporal de acción permiten a este arte “público” descontextualizar significados y compartir experiencias de participación, articulando especificidades que resultan de los fenómenos de crecimiento y de transformación urbana de nuestras ciudades.

La apropiación de una forma de hacer individual o colectiva, utilizada por los ciudadanos en su cotidianidad y articulada de forma efectiva en términos políticos o de funcionalidad es lo que define Michel De Certeau al hecho artístico como práctica. El principal objetivo de este nuevo género de arte público recae en el potencial de su acción transformadora, es decir, en la capacidad de visibilizar, provocar o bien generar un estado conflictual. Formas

híbridas entre el activismo y lo relacional conducirán a metodologías colaborativas basadas en formar parte de un conjunto de personas que actúa de forma cooperativa y coordinada hacia un estado de autogestión. Un proceso de empatía y intercambio favorece el paso de la mirada única a la mirada compleja y multidimensional⁶, hecho que conducirá a una pérdida de autoría del artista en el proceso de creación.

*“Llamamos arte colaborativo al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos, de relación, es decir libera una obra de arte.”*⁷

Según Vito Acconci, el nuevo género de arte público servirá para “hacer o romper” un espacio público. El adjetivo “público” recupera la condición de discusión procedente del ágora clásica desarrollada por Jean-Pierre Vernant, y dará lugar en la contemporaneidad a un laboratorio que hace visible todo lo que tiende a ser olvidado desde el espacio más íntimo, dando voz a todas las formas que quedan silenciadas en un contexto de subordinación. Este arte tratará de repensar un tiempo y un lugar, articulará cambios en las formas de convivencia. Las múltiples situaciones de la experiencia urbana posibilitarán concebir el espacio público como lugar para la temporalidad ingobernable, un intento de recuperación, según Manuel Delgado, que ha quedado desatendido por el urbanismo convencional, y que recuperará la noción de uso en el cual los sujetos no quedan reducidos al simple papel de consumidores.

OTRAS MIRADAS: MODOS DE HACER EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Si los artistas estadounidenses de hace un par de décadas se lanzaban a la calle para luchar ante un estado de emergencia social, los artistas europeos contemporáneos pondrán sus esfuerzos en recuperar la noción de ciudad vivida. El arte público contemporáneo, basado

3 KELLEY, J.: “Common Work”. En LACY, S (Comp.): *Mapping the terrain*. New Genre Public Art.- Seattle: Bay Press, 1995.- pp. 142.

4 David Ávalos cita a Group Material, colectivo activista en Nueva York en los años ochenta. Su artículo “Cultural Participation” aparece citado en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, pp. 47.

5 ROSLER, M.; WALLIS, B: *If you lived here: The City in Art, Theory, and Social Activism*.- New York: The New Press, 1991.- pp. 15.

6 RODRIGO, J.: “De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales”. En *Actar: Idensitat 2007: Arte, experiencia y territorios en proceso*. Calaf / Manresa: 2007, pp. 88.

7 CLARAMONTE, Jordi. “Arte colaborativo: política de la experiencia”. [en línea] En el blog *Estética y teoría del arte*. Escritos inéditos. 31 de mayo 2008 [visitado el 7 de octubre 2008]. Disponible en Internet: <http://jordiclamonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>



1. "Docklands Context Map", panel designed by Sandra Buchannan circa 1986, formó parte de "the Docklands Roadshow", 1988.

2. "What's Going On, from the The Changing Picture of Docklands' Series of 18ft x 12ft photomurals by Peter Dunn & Loraine Leeson 1981-83. "What's Going On 2, from the The Changing Picture of Docklands'.

3. "What's Going On 2, from the The Changing Picture of Docklands' Series of 18ft x 12ft photomurals by Peter Dunn & Loraine Leeson 1981-8.

1

igualmente en la colaboración y el régimen de encuentro de las comunidades, se diferenciará del americano por poner en crisis el modelo urbano heredero del Movimiento Moderno. Intentará recuperar la calidad de la experiencia de un espacio público que se caracteriza por su cuantía o superficie desaprovechada. Apostará por salvarlo de un uso que se ve empobrecido, donde las posibilidades de encuentro y co-presencia son cada vez más mínimas y menos frecuentes.

"Otras miradas"⁸, en el sentido de "otros conflictos" y "otros debates", vienen dadas de nuevo por los artistas de hoy que buscan fórmulas de acción a partir de la interacción compartida en los espacios públicos contemporáneos, preocupándose por otros modos de hacer, por lo social, por el espacio del otro y la posición de sí mismo como ser público en la ciudad. Los artistas "públicos" irán forjando sin darse cuenta un urbanismo informal que señalará caminos para repensar nuestras formas de hacer ciudad.

Algunos de ellos trabajan desde la memoria o el *terrain vague*, otros desde la pura práctica cotidiana, otros dentro de los hábitats de autonomía temporal. Derivas *performativas*, subversión plástica, o acción urbana, todos ellos y posiblemente muchos más, son los modos de hacer de estas miradas, "otras", que toman voz a partir de historias que se despliegan, construyendo un imaginario colectivo que se apropia y transforma un espacio en estado latente.

Loraine Leeson, Marjetica Potrč y Lara Almárcegui coinciden en ser mujeres artistas que ponen su atención entre los límites de lo público y lo doméstico, creando espacios y condiciones para una sociabilización que parecía haber sido olvidada.

Loraine Leeson: la artista activista y mediadora social en los Docklands

En 1981, los sindicatos y comunidades de vecinos de la zona de los Docklands, Londres, encargaron a Loraine Leeson una misión muy concreta: hacer visible el proceso de *gentrificación* que sufría la zona y hacer evidente las consecuencias que tendría esa nueva ciudad para los habitantes mayoritariamente obreros que consolidaban el tejido social de aquel barrio desde principios de siglo XX. Se trataba de lanzar, a través de la práctica artística, mensajes a los medios de comunicación para hacer más fuerte la voz de un barrio que estaba destinado a ser sustituido.

La artista trabajó con la comunidad de forma colaborativa, se convirtió en un agente más a la hora de actuar. Dinamizaba diálogos, provocaba reacciones y sobre todo proporcionaba las herramientas necesarias para que cada habitante de ese barrio se convirtiera en un sujeto agenciado, es decir, que se valiera por sí mismo a la hora de tomar decisiones y ejecutarlas. Las comunidades de vecinos se fueron haciendo fuertes y se organizaron para trabajar de forma cooperativa y autosuficiente.

La política urbanística de los *Docklands* (figura 1) impuso una nueva área destinada al sector terciario, donde el mundo de las multinacionales, los negocios y el auge turístico pudo más que todo un siglo de trabajo en los canales y muelles que estructuraban ese paisaje de puertos, lonjas y sindicatos.

El proyecto "*The Docklands Community Poster Project*" (figuras 2 y 3) liderado por Leeson, se desarrolló hasta 1989, momento en que se dio por finalizado después de ocho años de resistencia y confrontación. No se pudieron evitar proyectos como *Canary Wharf*, ni el paso de una

⁸ Alberto Altés desarrolla el concepto del "otro" en ALTÉS, A. "Dissensus. Otras miradas, otros paisajes". En RAMOS, A.; AÑÓN, R. M^a. (dir): *Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento*. Sevilla: 2009, p. 48-55. Recoge los contenidos presentados al Seminario Internacional "Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento", Sevilla: 2007.

4. "Marjetica Potrč, Prishtina House" 2006. Building materials, energy and communication infrastructure. Installation view at 'Marjetica Potrč and Tomas Saraceno: Personal States / Infinite Actives', Portikus Frankfurt/Main

autopista ni la implantación de un aeropuerto. Pero sí se consiguió dotar a todos sus habitantes de herramientas suficientes para hacerse respetar a partir de la reutilización de sus saberes. Aprendieron a convertir en arte el detalle más común, sus propias vidas.

Marjetica Potrč: de la estética relacional a la intervención arquitectónica informal

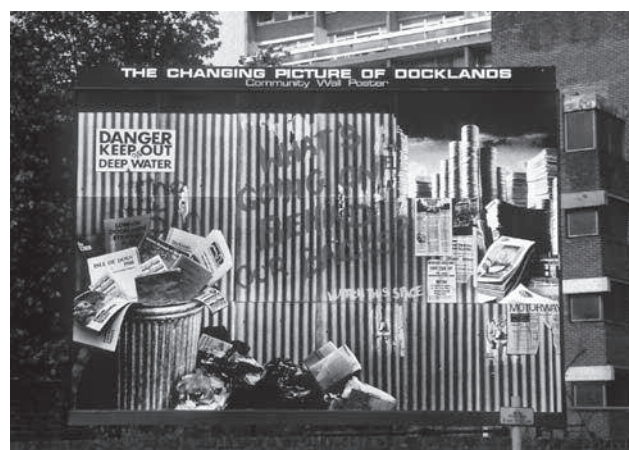
Esta artista nacida en 1953, Ljubljana, se licenció en arquitectura y muy pronto fue conocida por la "anti-arquitecta" del urbanismo informal. A lo largo de su trayectoria, Marjetica Potrč pone la mirada más allá del espacio urbano que consideramos público y entrará puertas adentro del espacio doméstico y familiar.

Interesándose por la sostenibilidad, es capaz de aprovechar las posibilidades que le ofrece el mercado del arte para intervenir de forma des-localizada. Protegiéndose bajo el paraguas del artista que se infiltra entre las oportunidades que le ofrece su mercado, de forma sigilosa y casi disimulada, destina la cantidad económica que recibe de la institución (bienal o museo) para invertirla en la recuperación de un "ecosistema social" desequilibrado. Es así como consigue rehabilitar una granja para la recogida de agua en el extrarradio de la ciudad de Murcia dentro del marco de la bienal "Estratos 2008". La artista elude el contexto expositivo y se introduce en el medio socio-ambiental, interviniendo y reconfigurando espacios del anonimato y del paisaje periférico (figura 4).

Lo mismo sucede cuando es invitada para la Bienal de Istanbul, esta vez trabajando sobre el concepto de habitabilidad e interviniendo en el tejido urbano. El visitante de la bienal no puede acceder a la visualización de la obra desde la galería o museo, ya que ésta se encuentra en una calle de la ciudad. Es en esa calle donde en la última planta de un edificio habitado por una familia de muy pocos recursos, la artista recupera una terraza mal construida para transformarla en un espacio habitable para ese hogar de dimensiones mínimas y de distribución nada flexible. Des-localizándose de nuevo con su acción, se separa radicalmente de la mirada del consumidor de obras de arte. Su obra tiene un gran potencial a la hora de reconstruir intimidades de vidas urbanas, colaboraciones cotidianas que van más allá de los límites entre lo público y lo privado, una forma elegante de subvertir.



2



3



4



5

5. "La Montaña de escombros", Sint Truiden 2005. Lara Almárcegui.

6. "Un descampado. Puerto de Rotterdam 2003-2018". Lara Almárcegui.

Lara Almárcegui: del gesto poético a la memoria de los solares vacíos

Robert Smithson hablaba a finales de los setenta de la entropía de los lugares y las cosas. Este proceso por el cual la pérdida de energía desgasta la materia, hace que los lugares se encuentren en un estado constante de transformación. Solares abandonados, antiguas estaciones ferroviarias en desuso, descampados en la orilla de un puerto y viviendas en proceso de demolición es el material que utiliza esta artista zaragozana (figura 5).

Lara Almárcegui interfiere en la fase de incertidumbre del lugar y la perpetúa. Intenta congelar en el tiempo el vacío de memoria de un solar abandonado, de una casa desahuciada o de unas huertas descuidadas. La artista explora, observa y realiza un detallado trabajo de campo, elaborando inventarios sobre estos otros lugares que han sido desactivados de la historia. Los dará a conocer, los descontextualizará y llegarán a ser recuperados por el uso de los vecinos en algunos casos. No importará tanto lo que en ellos suceda sino que se intentará dar un giro a su fortuna. Así pues, el ayuntamiento de Rotterdam decidirá preservar durante 15 años un solar vacío cerca de los muelles (figura 6), otro en Madrid quedará protegido durante un año, o bien se concederán dos años más sin edificar para un solar vacío en Ámsterdam. El lugar recupera para todo este período la posibilidad de re-articularse en el espacio público, dejando su posible imaginario en al azar.

REFLEXIONES EN UN ESPACIO COMPARTIDO

Es un tópico compartido, y erróneo, el hecho de entender el espacio público como vacío urbano, como ausencia de alguna cosa, un espacio laico donde se agradece

hacer una propuesta de valores para que deje de ser neutro. Producto de esto el espacio público se proyecta como alguna cosa interiorizada que no tiene valores por sí misma, que se presta a ofrecerse a la publicidad, al espacio de intercambio económico donde se compra, se vende. Por otro lado también se entiende como lugar puramente lúdico, como un lugar de juego degenerado a una forma estética, manipulada y alejada de su capacidad política.

No podemos caer en decir, que si no fuera por los poderes dominantes, el espacio público sería maravilloso. Deberíamos despertar nuestro rol activo y no olvidarnos de nuestra capacidad de intervención. Estos cambios, de los cuales podemos ser co-autores, no tienen por qué empezar ni acabar en el espacio público, los podemos reconocer al abrir las puertas de nuestra casa, en el espacio más íntimo, el doméstico, cuando nos miramos al espejo y decidimos hacer crecer una planta en el balcón o saludar a un vecino. Entender la práctica creativa no como una lucha contra un poder superior permite recibirla como una forma de construcción de nuestras realidades, de nuestros deseos y como medio para posibilitar nuevas oportunidades.

El artista asume la responsabilidad de recuperar el uso público desde la gente, entregándole de nuevo la vida que hay detrás de su abandono, pero ¿estamos los arquitectos y los urbanistas diseñando un espacio muerto? ¿Quién nos imaginamos que somos cuando ocupamos un espacio que concebimos como público? Quizá vale la pena valorar cómo nos sentimos cuando nos enfrentamos a nuestra existencia más allá de nosotros mismos, en interacción, estando juntos.



6

Bibliografía

- BLANCO, P. y otros.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- CANDELA, I.: *Sombras de Ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma, 2007.
- DE CERTEAU, M.: *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner*. Paris: Ed. Gallimard, 1990.
- DELGADO, M.: *Elogi del vianant. Del model Barcelona a la Barcelona real*. Barcelona: Editorial De 1984, 2005.
- DEUTSCHE, R.: *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge MA: Graham Foundation/MIT Press, 1996.
- FOSTER, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- KIENDL, A.: *Informal Architectures, Space and Contemporary Culture*. London: Black Dog Publishing, 2008.
- LACY, S.: *Mapping the terrain. New genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LEESON, L.: *Art for Change. Works from 1975-2005*. Berlin: NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005.
- ROSLER, M.; WALLIS, B.: *If you lived here: The City in Art, Theory, and Social Activism*. New York: The New Press, 1991.
- VERNANT, J. P.: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1985.

Marta Serra Permanyer es doctorada becaria FPU en el departamento de Urbanisme i Ordenació del Territori de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, ETSAV-UPC. Forma parte del grupo de investigación Perspectivas Urbanas y del curso de doctorado Teoria i Història de l'Arquitectura del departamento de Composició Arquitectònica. Actualmente participa coordinando la asignatura optativa "La ciudad y la vida: ideas e intervenciones por un urbanismo informal" impartida por el catedrático responsable Jose Luís Oyón.

RESUMEN Los “grands ensembles” (grandes conjuntos de vivienda social) construidos en Francia entre mediados de las décadas de 1950 y 1970 han sido objeto preferente del Programa Nacional de la Renovación Urbana (PNRU) inicialmente previsto por el gobierno francés para 2004-2008. La finalización de este periodo permite acometer la evaluación de sus resultados y, en concreto, como propone este artículo, analizar los rasgos distintivos del urbanismo de esas operaciones de renovación urbana en torno a dos ejes (argumentos justificativos y aspectos operativos, principalmente de carácter proyectivo) y a partir de una doble confrontación: (i) con el urbanismo funcionalista característico de esos grandes conjuntos; y (ii) con el urbanismo de renovación urbana masiva precedente. El análisis se nutre de textos institucionales y del estudio comparado de ocho proyectos de renovación urbana de “grands ensembles” de la región Ile-de-France. Se concluye la especificidad del urbanismo de las operaciones financiadas por el PNRU (morfología híbrida, residencial) y la identificación de diversas filiaciones y rupturas con el urbanismo funcionalista (zonificación, interpretación de la renovación y reestructuración parcelaria, entre otros).

PALABRAS CLAVE Renovación urbana, grandes conjuntos de vivienda social, Francia.

SUMMARY The “grands ensembles” (large social housing estates) constructed in France in the middle of the 1950s and 1970s have been the special focus of the National Urban Renovation Programme (PNRU) planned initially by the French government for 2004-2008. The finalization of this period allows an analysis of its results to be made. In particular, as this article proposes, an analysis of the distinguishing characteristics of the planning of those urban renovation operations around two axes. These are the justificatory arguments and the operative aspects, mainly of a planning character, and from two comparisons: (i) with functionalist planning characteristics of those large estates; and, (ii) with the planning of previous massive urban renovation. The analysis is based on institutional texts and the comparative study of eight urban renovation projects in the “grands ensembles” of the Ile-de-France region. It concludes with a review of the specificity of the planning of the PNRU financed operations (hybrid morphology, residential) and the identification of various affiliations and breaks with functionalist planning (zoning, interpretation of the renovation and plot restructuring, among others).

KEY WORDS Urban renovation, large social housing estates, France.