

ANTONIO COLLADOS ALCAIDE | Departamento de Escultura, Universidad de Granada.
colladosalcaide@ugr.es

DAVID ARREDONDO GARRIDO | Departamento de Construcciones Arquitectónicas,
Universidad de Granada.
davidarredondo@ugr.es

Experiencias **artísticas** **colaborativas**

Estilos transductivos en paisajes urbanos transitorios

55-72 pp

Recibido: 07-04-2014 - revisado 30-04-2014 - aceptado: 10-05-2014

Arte y políticas de identidad
vol 10-11 / Jul-Dic. 2014

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

COLLABORATIVE ART EXPERIENCIES TRANSDUCTIVE STYLES IN TRANSITIONAL URBAN LANDSCAPES

ABSTRACT

Urban art projects where environmental awareness is present can be considered as the result of a conceptual evolution that took his key point during the 60's and 70's of the last century. After the Second World War some movements arose demanding a change in the fierce economic development of that time. Against the uncontrolled human impact on nature, several authors produced new ideas that guided a period when environmental concern was already present.

This article will attempt to create a framework in order to explain how current collaborative art practices are creating a new ecological culture in our cities. These practices can be understood as open working environments where various disciplinary and social groups join together. Guided by a common interest they try to improve the relationship between the community and its environment. Therefore they develop "transductive styles" that let them manage transitory landscapes.

Keywords

Public art, collaborative art, transitional landscape, urban intervention, cultural ecology.

RESUMEN

Podemos entender que las acciones artísticas urbanas en las que la concienciación ecológica está presente son resultado de una evolución conceptual que tuvo su punto clave en los años 60-70 del siglo pasado. En esta época surgen una serie de movimientos que reivindicaban un cambio con respecto al alto desarrollismo que dominó las décadas posteriores a la 2ª Guerra Mundial. Frente al descontrol del impacto humano sobre la naturaleza, numerosos autores produjeron un cuerpo teórico que guió un período en el que la preocupación medioambiental estaba ya presente.

En este artículo trataremos de generar un marco que explique la experiencia que determinadas prácticas artísticas colaborativas actuales aportan en relación a la gestión de una nueva cultura ecológica en nuestras ciudades. Se desarrollan como entornos de trabajo que integran grupos disciplinares y sociales diversos, guiados por un interés común en mejorar la relación entre una comunidad y el medio que habita. En ellos se producen estilos transductivos que les permiten gestionar paisajes en procesos de transición.

Palabras Clave

Arte público, arte colaborativo, paisaje transitorio, intervenciones urbanas, ecología cultural.

1 INTRODUCCIÓN

En la actualidad podemos destacar un conjunto importante de prácticas colaborativas de carácter artístico que, con una orientación reivindicativa, proponen nuevas maneras de relacionarse con el medio físico que habitan. Acciones generalmente urbanas, en las que profesionales procedentes de diversas disciplinas guían intervenciones ciudadanas sobre espacios que el desarrollo económico contemporáneo ha dejado de lado. En ellos demuestran una nueva manera de entender el espacio público y la relación con el medio ambiente, desarrollando acciones artísticas colaborativas que se funden con una concienciación ecológica, una búsqueda de un mejor contacto con la naturaleza y un interés por una equilibrada alimentación con productos locales.

2 MARCO CONTEXTUAL

Entendemos que las acciones artísticas urbanas en las que la concienciación ecológica está presente son resultado de una evolución conceptual que tuvo su punto clave en los años 60-70 del siglo pasado. En esta época surgieron una serie de movimientos que reivindicaban un cambio con respecto al desarrollismo que dominó las décadas posteriores a la 2ª Guerra Mundial. Frente al descontrol del impacto humano sobre la naturaleza, se produjo un cuerpo teórico que guió un período en el que la preocupación medioambiental estaba ya presente. Conceptos como ecologismo, sostenibilidad, reciclaje, permacultura o soberanía alimentaria, se hicieron frecuentes en el vocabulario del último tercio del siglo XX. Surgieron como reacción a un desarrollo humano producido fundamentalmente sometiendo a la naturaleza, en lugar de colaborando con ella.

Si revisamos cómo ha ido aumentando la preocupación medioambiental, podemos afirmar que las ideas del último tercio del siglo XX pueden entenderse como herederas de los planteamientos teóricos que iniciaron Patrick Geddes o Lewis Mumford, entre otros. Estos criticaron un crecimiento que no tenía en cuenta las condiciones naturales del medio en el que se desarrollaba. Antes que ellos, empezaron ya a utilizarse términos como ecología, por el historiador Haeckel en 1873, o medioambiente por el psicólogo Herbert Spencer. Aunque probablemente fuera la obra de Geddes (2009) la que influyera de manera clave en los posteriores pensadores urbanos. El escocés propuso un entendimiento regional de la actividad de los hombres, distribuyendo las actividades humanas en función de las condiciones naturales, los recursos y los límites del territorio en el que se insertan.

Lewis Mumford continuó estas ideas en varias de sus publicaciones. Concretamente en la *La cultura de las ciudades* (1945), planteó los problemas que el desarrollo capitalista estaban generando en las megalópolis contemporáneas. Un crecimiento sobre la naturaleza que no respetaba las condiciones de ésta ni de los propios hombres, lo cual terminaría por arruinar los grandes beneficios logrados por la humanidad a lo largo de la historia. Sólo una política de desarrollo regional, heredera de la que propuso su maestro Geddes y la atención a su base social, serían capaces de sostener el nuevo orden urbano de la ciudad moderna.

Podríamos considerar que una primera aceptación del cambio de paradigma ambiental comenzó a florecer en la década de los 60 del siglo XX en las actividades y publicaciones de los pioneros

del ecologismo. La idea de que los hombres y mujeres debemos pasar de considerarnos “dueños, a socios de la naturaleza” (Baridon, 2008, p. 516) aparece ya, de manera clara, en las acciones de Barry Commoner. Considerado padre del ecologismo, destacó por sus protestas contra las actividades nucleares. Fundó el *Center for the Biology of Natural Systems* y publicó *El círculo que se cierra* (1971). En el mismo contexto de Commoner podemos situar las teorías de ecologismo incipiente desarrolladas por Rachel Carson en su *Primavera silenciosa* (1962) y Paul R. Ehrlich en *La bomba demográfica* (1968); así como el trabajo de Edward Goldsmith desde *The Ecologist*, revista que fundó en los años 70 y su obra *A Blueprint for Survival* (1972).

En paralelo al nacimiento de este activismo y sensibilidad ecológica podemos situar, entre las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo, el proceso de deconstrucción de una serie de paradigmas artísticos que estaban asentados desde el surgimiento de la modernidad: como la pretendida autonomía del artista y el arte respecto a las condiciones materiales e históricas de su producción, pasando por la separación del público y su determinación como sujeto-consumidor, hasta el ordenamiento disciplinar en cajones estancos.

Coincide este proceso con lo que desde la teoría estructuralista se definió como “la expansión del campo escultórico”, un momento de revitalización que llevó a esta disciplina a una gran evolución formal y conceptual y a diluirse en contextos y medios en los que años atrás era profana. Será Rosalind Krauss quien en su célebre artículo “La escultura en el campo expandido” -publicado originalmente en la revista *October* en 1979- dé cuenta del desarrollo que estaba teniendo el género escultórico. Krauss se refería, por una parte, al impulso que las corrientes minimalistas y las intervenciones en la naturaleza, englobadas dentro de las corrientes denominadas como Land Art y Earthworks, estaban dando al género. Surge un abandono o pérdida de los límites y funciones clásicas de la escultura, desbordando las características que hasta ese mismo momento podía definirla. El paisaje y la arquitectura serán entonces elementos que, de una manera compleja, harán volver a lo escultórico hacia la idea de sitio, manifestando nuevos intereses sobre las cualidades y posibilidades de intervención y por ende de expansión de su repertorio de formas.

La crítica y activista feminista Lucy R. Lippard, desarrolló en los años setenta y ochenta todo un aparato teórico, fortalecido a su vez con proyectos y muestras, en el que intentaba romper con la amnesia social y actitud anti-histórica que afectaba –según ella- al mundo del arte de la época. Para ello toma de los movimientos ecologistas la preocupación por el entorno y por el contexto inmediato, sancionando aquellas actitudes que desdeñan el carácter “ecológico” de cualquier propuesta cultural, es decir, de aquellas que obvian que forman parte de un tiempo, de una estructura social y un orden de poderes determinado, de estar entretreídas por unas políticas relacionales que afectan y demarcan, inexorablemente, tanto el origen, los medios de producción y fines de cualquier proyecto.

En la contribución que Lucy R. Lippard hace en el volumen *Mapping the Terrain* -editado por Suzanne Lacy en 1995-, destaca esta voluntad de las prácticas artísticas de los años setenta por mirar más allá del marco institucional. Remitiéndose a un artículo propio publicado en 1980 comenta:

Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. [...] Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas

haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte (Lippard, 1995, p. 114).

Esta reflexión se situaba dentro de una corriente radical de las artes que, entre otros asuntos, se enfrentaba a las estructuras del capital y del mercado, rechazando continuar por la senda de la producción inflacionada de “objetos artísticos” que había caracterizado a las épocas anteriores. Frente a esto se produjo una corriente de producción desmaterializada y procesual, que ponía su acento en el trabajo contextual, vinculándose por tanto a lugares o situaciones concretas en las que la acción e investigación artística pudiera efectuar procesos de resemantización y transformación de estas escenas.

Estos cambios disciplinares en los ámbitos del urbanismo y del arte coexisten con un momento en el que el sistema de valores se está poniendo en crisis: los movimientos ecologistas, la reacción al belicismo, las protestas anticapitalistas, las luchas estudiantiles, la defensa de derechos de sectores marginados –por raza, creencias o condición sexual-, la emergencia de nuevos discursos identitarios... Todo ello provoca una reacción y un compromiso por parte de los sectores más críticos de la cultura que, atentos a los nuevos movimientos sociales, a sus modos de lucha y organización, e incluso –y esto importa- al nuevo lenguaje conceptual y simbólico que emerge, deciden no quedar al margen.

Si el arte crítico de los años setenta surge como reacción a la sociedad y cultura de consumo, de crear territorios abiertamente contestatarios, en los últimos años ochenta y noventa una nueva ola crítica en el arte surgió para acompañar las luchas sociales. Éstas emergieron como reacción a la erosión que el sistema democrático estaba sufriendo debido a la incidencia de las políticas económicas neoliberales que se imponían en la época. Muchas prácticas y experiencias artísticas se fraguaron dentro del magma de los movimientos sociales y plataformas activistas, de los grupos de presión y de otros movimientos informales que trataban de hacer frente a los abusos que se estaban cometiendo sobre las clases con rentas bajas; trataban de luchar por políticas de igualdad racial y de género; por denunciar la actitud opaca o cínica de las administraciones en torno al SIDA; por señalar el papel de las instituciones culturales como aparatos de propaganda de la industria del espectáculo; o por implicarse en los movimientos de protesta global y local en defensa del planeta y de la cultura ecologista.

En la actualidad, muchas de las problemáticas comentadas siguen estando vivas y se les han sumado inquietudes nuevas. El papel de los agentes sociales y culturales, como catalizadores de iniciativas de contestación ante estas situaciones, puede arrojar luz a la creación de una nueva mentalidad que contrarreste la presión que las lógicas del capital está efectuando sobre el planeta.

En este artículo trataremos de generar un marco que explique la experiencia que determinadas prácticas artísticas colaborativas aportan en relación a la gestación de una nueva cultura ecológica en nuestras ciudades. Entendiéndolas como entornos de trabajo donde se integran grupos disciplinares y sociales diversos, guiados por un interés común en mejorar la relación entre una comunidad y el medio que habita.

3 CASOS DE ESTUDIO

Las intervenciones que se presentan a continuación no se desarrollan en los entornos más cualificados de las ciudades, sino que normalmente aparecen sobre los vacíos, sobre los espacios transitorios, sobre lugares sin cualificación. Y tampoco son activadas por medio de grandes intervenciones urbanísticas, arquitectónicas o artísticas, sino que lo hacen gracias a acciones desarrolladas por una comunidad. Intervenciones colaborativas ejecutadas por redes ciudadanas que participan en ellas para llenarlos de valor y significado.

Estas acciones ponen en valor paisajes que se han denominado *banales, distales o en tránsito*. Son varios los autores que han tratado en las últimas décadas estas situaciones transitorias. Un repaso por los más relevantes debe comenzar por las visitas a los lugares *banales* de la ciudad de París organizadas por los dadaístas en 1921, generando todo un catálogo de la “ciudad banal”: un conjunto de espacios intersticiales que eran el “líquido amniótico del cual obtenía la linfa vital la ciudad” (Hugnet, 1973), como referían los surrealistas. Continuando con el aporte teórico que supuso la obra de Marc Augé y sus “no lugares” (2001), quien expuso las consecuencias de una dispersión urbana configurada como un movimiento expansivo sobre el territorio, que lo despoja de sus rasgos rurales pero que sin embargo no lo cualifica con atributos urbanos, convirtiendo determinados lugares en “no-ciudad”. También se pueden destacar los “paisajes entrópicos” (1967) de la obra artística de Robert Smithson. El artista americano realizó intervenciones sobre los lugares más desolados de las periferias, como aparcamientos vacíos, zonas industriales, canteras abandonadas, obras detenidas, etc. a los que considera los nuevos monumentos de la metrópoli postindustrial americana (Smithson, 2006). Sin olvidar el término *terrain vague* acuñado por Ignasi de Solà-Morales (1996, pp. 10-23). Con él propuso reivindicar la ausencia en la metrópolis contemporánea, valorando las áreas abandonadas, los espacios y edificios obsoletos e improductivos, a menudo indefinidos y sin límites determinados. Solà-Morales reclamó el valor de su estado de ruina e improductividad, ya que tan sólo así estos extraños espacios urbanos pueden manifestarse como ámbitos de libertad alternativos a la realidad lucrativa imperante en la ciudad tardocapitalista.

Para entender las iniciativas estudiadas debemos sumar otro repaso conceptual referido a las acciones artísticas colaborativas, modelo de intervención de los casos de estudio. De tal manera, recordamos cómo emergieron, a partir de la década de los sesenta del siglo pasado, una serie de nuevas formas culturales híbridas entre el mundo del arte, del activismo político y de la organización comunitaria. Formas de producción cultural que se instituyen en grupos, espacios u otras estructuras flexibles (acción directa, asambleas, grupos de discusión, etc.) y que, frente a una visión mercantil de la práctica cultural, proponen otro tipo de políticas de organización y acción con unos objetivos polarizados en una dirección diametralmente opuesta: dar forma a *proyectos colaborativos* para responder a necesidades contextuales concretas mediante la puesta en práctica de medios culturales diversos con los que *transducir* situaciones conflictivas determinadas. Con ello se intenta producir un cambio social encaminado a promover una transformación –mediante aprendizajes continuos– de los propios agentes sociales y culturales implicados. Puede tratarse de un problema social que afecte a una comunidad, un conflicto intercultural, una resistencia global, o necesidades particulares como la constitución de espacios de auto-formación, de lucha contra la precariedad laboral, mejora de la calidad de su ambiente o su alimentación, etc.

Como hemos tratado de apuntar anteriormente, en las prácticas colaborativas de trabajo comunitario, los artistas y ciudadanos no se constituyen como trabajadores culturales desde un único campo o disciplina, sino que se contaminan desde las relaciones políticas que establecen con el amplio campo de lo social. Es precisamente en estos territorios contaminados o de cruce interdisciplinarios donde se están dando las prácticas de acción política, trabajo cultural e intervención educativa más interesantes hoy en día. Estas fomentan la construcción de espacios donde se experimentan y dan lugar formas alternativas de construir nuevos campos de acción cultural y de aprender colaborativamente entre instituciones, organizaciones y personas con saberes muy diferentes entre sí.

Por lo tanto, a continuación podremos ver cómo en algunos de los citados paisajes transitorios se están desarrollando formas alternativas de creación cultural, por parte de artistas, asociaciones y grupos de ciudadanos, que consiguen sacarlos a la luz para reivindicar sus potenciales usos culturales y sociales. Es precisamente la indefinición y falta de cualificación de estos paisajes la que permite su reactivación a través de actividades de diverso tipo, incluso de carácter rural o agrícola dentro de la ciudad. En ellas se demuestra una actitud activa, gran creatividad, un interés por establecer un nexo de conexión con el hábitat urbano, una necesidad de mejorar el entorno, etc. que se canaliza a través de este tipo de usos. Los artistas, profesionales implicados y los propios vecinos viven en primera persona estos paisajes cotidianos que se presentan como oportunidades para atender personalmente y sobre los que volcar tiempo, ganas y trabajo, apropiándose de ellos de manera comunitaria.

3.1 The Dalston Mill

Un primer ejemplo a destacar es *The Dalston Mill* [<http://www.exyzt.org/the-dalston-mill/>], la activación de un solar abandonado al Este de Londres (en el barrio de Dalston) por parte del colectivo francés EXYZT. Con motivo de la exposición *Radical Nature-Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* celebrada en la Barbican Art Gallery de la capital inglesa en el verano de 2009, EXYZT desarrolló una intervención externa durante tres semanas basada en actualizar la obra *Wheatfield – A Confrontation 1982*, que la artista Agnes Denes realizó ese año convirtiendo una gran parcela del Battery Park de Manhattan en un campo de trigo. Esta obra, ya clásica del arte eco-ambiental, fue el punto de partida para desarrollar el proyecto en Dalston, un barrio en pleno proceso de reconversión urbanística debido a la inminente celebración de los Juegos Olímpicos en Londres.

En este contexto de cambio, el proyecto se vinculaba con la acción del *Cultural Development Team*, una oficina gubernamental dentro del equipo de gestión de las obras urbanísticas. Desde la organización se propuso utilizar fondos para desarrollar programas artísticos participativos en esa zona, en lugar de invertirlos en intervenciones de carácter simbólico (instalación de monumentos por ejemplo) y con ello intentar mitigar las perturbaciones causadas por el cambio urbano de la zona. El objetivo era que la reconversión urbanística pudiera tener efectos positivos para las comunidades locales y que el impacto provocara nuevos marcos relacionales y de colaboración entre ellas.

El *Cultural Development Team* junto con el equipo J&L Gibbons LLP, dedicado al arte y la arquitectura en el paisaje, identificaron lugares susceptibles de activarse como espacios comunales e invitaron al centro cultural Barbican a desarrollar una propuesta. Esto posibilitó la

llegada del equipo EXYZT para generar una intervención temporal que pudiera rescatar un solar curvo que dejaba un antiguo recorrido ferroviario. Partiendo de la creación de una plantación urbana de trigo (recuperando la intervención en los primeros ochenta de Denes), EXYZT diseñó una infraestructura que habilitaba el espacio abandonado como un nuevo lugar de encuentro para desarrollar actividades dedicadas al ocio, la cultura y la agricultura local. Su signo más visible fue la instalación de un molino de viento capaz de producir energía eléctrica de baja tensión con la que dar luz al solar y energía con la que moler trigo, haciendo funcionar un horno de pan que sería gestionado por un panadero de la zona.

El proyecto consiguió conectar a los residentes locales y los visitantes de otras zonas mediante la concatenación de actividades basadas en la comunidad. También trató de inspirar el espíritu comunitario y el cuidado del medio ambiente local a través de la creación de un foro y un lugar de reunión permanente en la que los residentes locales pudieran discutir temas de actualidad.

The Dalston Mill promovió una nueva conexión con el lugar y permitió a las comunidades locales experimentar modos de relación más saludables entre ellos y su entorno. Esto dio pie a desarrollar nuevas iniciativas de temporalidad más larga y estable en las que los residentes identificaron necesidades de cambio, desarrollando propuestas para mejorar el entorno.

3.2 ECObox

El segundo caso que presentamos para entender esta relación entre prácticas artísticas colaborativas y cultura ecológica es el proyecto *ECObox* [<http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html>]. Se trata de una iniciativa del colectivo francés Atelier d'Architecture Autogérée (aaa), una asociación sin ánimo de lucro fundada en 2001. Su actividad se centra en desarrollar estrategias alternativas para la regeneración urbana, en relación a las mutaciones y a las prácticas socio-culturales emergentes en la ciudad contemporánea. Atelier d'Architecture Autogérée es una organización interdisciplinar que incluye arquitectos, urbanistas, paisajistas, artistas, sociólogos, estudiantes y residentes del área donde trabajan. Fundamentalmente realiza investigaciones y acciones participativas para la reapropiación y reinención del espacio público mediante actividades cotidianas (jardinería, cocina, charlas, lecturas, debates, etc.), con el propósito de promover redes de espacios autogestionados (Transductores, 2009).

En el año 2001 inician una serie de acción en La Chapelle, barrio periférico de París, con el objetivo de facilitar el acceso de los residentes de la zona a espacios infrautilizados de la misma (solares, descampados, naves abandonadas, etc.). El punto de partida de este proyecto fue la rehabilitación y reutilización de una nave ferroviaria en desuso como jardín temporal. A partir de la creación de una red intergeneracional e intercultural de colaboradores, se consiguió, compartiendo los deseos, afectos, saberes y habilidades, abrir y mantener durante cinco años un jardín urbano denominado *ECObox*.

El proyecto se centró en trabajar dinámicas participativas para analizar los intereses de los vecinos y las redes locales, localizar espacios potenciales y estructurar un trabajo colectivo entre diversas comunidades. A partir de este momento se construyó el espacio autogestionado de *ECObox*, inicialmente como un huerto transcultural, donde participaron vecinos, artistas, arquitectos, trabajadores sociales, familias y niños.

A partir de este primer acondicionamiento, se desarrolla una rehabilitación más integral del lugar que termina construyendo un espacio social en red que permite la incursión de colaboraciones con diversos artistas, escuelas de arquitectura, talleristas, redes locales o externas, centros educativos y otros colectivos. Toda esta red permite convertir *ECObox* en un espacio multifuncional. Así se producen eventos, acciones, talleres educativos, cenas o charlas, o espacios de oficinas para aaa y otros colectivos incluso.

Como decíamos, la gestión de la red poli-dimensional de *ECObox* permitió que se convirtiera en un espacio experimental, un laboratorio colaborativo para la creatividad y planificación urbana. *ECObox* fue una experiencia sostenible en el tiempo gracias, precisamente, a la gran red de personas e instituciones que se vincularon de manera diversa al proyecto y a las coaliciones que se efectuaron entre ellas. Pero esta experiencia no quedó aislada, sino que a su vez sirvió como laboratorio donde se ensayaron futuras multiplicaciones del proyecto, vinculadas a la misma red de agentes de La Chapelle (*ECObox #2*, y *#3*), o en otras zonas, y mediante la activación de otras redes en la ciudad, como es el caso del posterior proyecto *56stBlaise*. Éste consistió en la disposición y puesta en marcha en 2005, por más de cuarenta personas, de un “eco-intersticio”, una parcela urbana para la generación de actividades culturales y ecológicas en el también barrio parisino de Saint Blaise.

3.3 Théâtre Évolutif

En esta misma línea podríamos señalar las intervenciones realizadas en Burdeos denominadas *Théâtre Évolutif*. Ésta se enmarca dentro del proyecto artístico *Evento2011: L'art pour re-évolution urbaine*, el cual propuso el rediseño colectivo de la céntrica Place André Meunie en la ciudad francesa. Promovido por la administración local, para dar solución a un espacio vacío contiguo al que se estaba construyendo un parking, el proceso de intervención se prolongó desde mayo a octubre del año 2011. En ese tiempo varios equipos de artistas y arquitectos, como OOZE Architects, Bureau d'études y Marjetica Potrč (Ooze, 2012), desarrollaron acciones con la participación de los residentes en la zona de Saint-Michel, siendo los arquitectos los guías del proceso.

El diseño consistió en una estructura de troncos de madera recuperados, en forma de red, que conecta varios árboles de la plaza. La red surge desde una acumulación de tierra procedente de la excavación del aparcamiento subterráneo anexo, y sobre ella se emplaza un espacio cultivable por la comunidad. Estos cultivos se amplían en pequeñas superficies elevadas, apoyadas en la red de troncos. En el centro de la acumulación de tierra se instaló un pequeño estanque con peces.

El conjunto se completa con espacios cerrados, una cafetería y cocina para la comunidad, fuentes, colectores de agua y baños ecológicos con purificación de aguas por medio de plantas macrófitas. Bajo la malla de madera que conecta los árboles, se sitúan otros usos temporales recreativos, expositivos o de reunión para las asociaciones; como una biblioteca, aulas para niños, almacén de herramientas, zona de laboratorio, de música, o de picnic (Ecosistema Urbano, 2012).

Se desarrolló por tanto, casi como si de una operación de acupuntura urbana se tratase, una acción colaborativa guiada por arquitectos y artistas; en donde la administración posibilitó el diseño, construcción y gestión de nuevos espacios públicos de uso transitorio que atendían demandas vecinales concretas.

3.4 Campo de Cebada

El *Campo de Cebada*, es un espacio común gestionado por vecinos del Distrito Centro de Madrid, situado en el solar que dejó el derribo de la Piscina Municipal de la Latina. Este agujero de hormigón de 5.500m², oculto tras una valla, fue ocupado por los vecinos en el verano de 2010 con la intención de activar un espacio muerto y convertirlo en un lugar público por medio de la implicación vecinal. Gracias a ello, consiguieron el apoyo del Ayuntamiento de Madrid, con el que actualmente co-gestionan las actividades del *Campo de Cebada* desde 2011. En su interior, junto con proyecciones de cine, actividades teatrales, musicales, reuniones, asambleas, partidos de baloncesto, etc. los interesados tienen la posibilidad de cultivar pequeños huertos.

El modelo de gestión tampoco ha sido habitual, como afirman los arquitectos del colectivo Zuloark (Pascual, M, Mora, C y Herrero, P., 2012) muy implicados en el proyecto desde el inicio; sino que, en lugar de esperar a la inauguración oficial de un espacio, los vecinos han sido parte del propio proceso de construcción. Así, poco a poco, los 5.500m² de hormigón se han ido llenando de actividades de horticultura y jardinería, usos deportivos, talleres de construcción y diseño de mobiliario, conciertos, teatro, cine y todo tipo de eventos que cualquier vecino puede proponer. Pese a existir una gran libertad en la gestión de actividades por parte del colectivo, hacen especial hincapié en trabajar codo a codo con las instituciones, implicándolas e intentando contagiarlas de un proyecto que surge desde la ciudadanía.

Así, las piezas del mobiliario urbano han sido construidas *in situ* y se han ejecutado en su mayoría con objetos reciclados, dominando la madera como material constructivo. De esta manera, se han ejecutado gradas, bancos, parterres, maceteros, mesas, etc. y se han revestido contenedores de carga, suavizando su imagen externa. Los demás elementos no construidos *in situ*, han sido comprados como piezas de segunda mano: sillas para el auditorio, canastas, etc. En el interior se sitúa un espacio de deportes; junto a él, una zona de sombra con almacenes y, tras estos, los huertos y el jardín comunitario. En el otro extremo del solar, se dispone el espacio multiusos donde se celebran conciertos, cine al aire libre, asambleas, etc. Un baño, casetas para las instalaciones y una plaza con bancos autofabricados, completan las instalaciones.

El *Campo de Cebada*, pertenece a la Red de Huertos Urbanos de Madrid, y contiene un espacio cultivable formado por 7 mesas de cultivo. Éstas tienen una dimensión aproximada de 3m x 1,5m, situando el nivel de tierra fértil a 1,2m para facilitar su trabajo. Se colocan perpendicularmente al muro oeste del solar (medianero con el mercado) y entre ellas se dispone un espacio que permite el cuidado y cultivo de las mismas. Las camas están realizadas en madera y fueron construidas *in situ* en los talleres de fabricación de mobiliario urbano. En ellos los vecinos cultivan todo tipo de verduras y hortalizas, destacando albahaca, rábanos, pepinos, col, tomates, lechugas, etc.

4 DINÁMICAS DE DESMATERIALIZACIÓN DE LO URBANO

Esta selección de prácticas colaborativas de intervención en el espacio público son sólo una muestra de una realidad presente, aunque minoritaria, en nuestra contemporaneidad. Como iremos viendo, entendemos que surgen como respuesta a una serie de dinámicas sociales actuales y como una nueva manera de entender el espacio público y la capacidad de actuar sobre él.

Dinámicas como, por ejemplo, el alejamiento de las condiciones naturales que nos mantiene vivos. Como ya afirmara Michael Hough (1998), uno de los problemas sociales actuales más importantes es la desconexión de la ciudad de los procesos naturales que sostienen la vida. Las condiciones físicas, de orden geográfico, geológico, meteorológico, biológico, etc., que permiten nuestra estancia sobre el globo, pasan cada vez más desapercibidas tras las sucesivas capas protectoras que el desarrollo urbano crea. Vías rápidas que separan físicamente la ciudad del campo, infraestructuras que canalizan desde kilómetros de distancia el abastecimiento de agua, construcciones climatizadas que nos protegen artificialmente de las situaciones menos agradables, jardines poblados sólo por plantas y animales admisibles para el entorno urbano, etc. A esta desnaturalización podemos incluso sumar la industrialización del proceso de la alimentación. La comida que encontramos en las tiendas tiene muy poca conexión con el entorno de cada ciudad, depende de las redes de distribución y transporte basadas en acuerdos de mercado internacionales.

Vivimos parapetados tras un complejo sistema de instalaciones que reducen el impacto de los fenómenos naturales sobre nosotros. Abastecidos por una cadena alimentaria industrializada y en contacto con una flora y fauna controlada y regulada.

Esta desconexión vital con la naturaleza, que el progreso ha facilitado, se produce en paralelo a una desconexión con la realidad física. Algunos autores que citaremos a continuación hablan ya de una progresiva *virtualización* de las actividades físicas humanas. Cada vez son más las acciones que no se realizan sólo de manera física, sino que virtualizaciones de las mismas son aceptadas como reales. Las tecnologías de la información permiten comunicarnos, escribir, dibujar, leer, pintar, jugar, o incluso realizar acciones administrativas y legales, sin necesidad de producir más que un conjunto de bits por medio de nuestros ordenadores. Actividades reales virtuales enormemente cómodas y efectivas, que están marginando acciones equivalentes que requieren una acción física mayor.

Esta tendencia hacia la *virtualización* de las actividades físicas tiene una implicación cada vez más presente en la formalización de la ciudad. Como Carlos García Vázquez afirma en su libro *Ciudad Hojaldre* (2004) una de las capas de la ciudad contemporánea, cada vez más importante, es la generada por las actividades propias de la actual era de la informática. Manuel Castells ya hablaba que en esta “ciudad informacional” (1995) se pueden destacar como condiciones urbanas dominantes la *desmaterialización* y la *desmovilización*. Es decir, se está produciendo una progresiva desmaterialización de lo urbano, una desaparición física de la ciudad que “está justificada porque muchas de sus actividades están siendo emplazadas por sus equivalentes virtuales” (García Vázquez, 2004, p. 179).

Podríamos afirmar, por tanto, que la sociedad contemporánea sufre de cierta *ateritorialidad*. Esto es, de una desconexión física con respecto a nuestro entorno. La relación con el medio se está reformulando hacia una menor dependencia del lugar de residencia. Si en el pasado era casi absoluta, en la actualidad se reduce gracias a las facilidades de conexión, tanto física como virtual: “el acceso al espacio de los flujos no depende tanto de las infraestructuras como de las mucho más asequibles nuevas tecnologías” (García Vázquez, 2004, p. 58). Tenemos medios para vivir en otras dimensiones espaciales, entre las cuales podemos decidir cuál tomar como propia, sin estar limitados por la distancia física. Esto permite el consumo de mayor número de espacios, aunque de una manera menos profunda, más superficial, “afectados por la urgencia” (Hiernaux, 2009, p. 243-264).

De manera que podríamos decir que nuestra vida se desarrolla en “páginas escogidas” (Maspero, 1990); esto es, en lugares físicos y virtuales que no son continuos en el espacio. Tenemos los medios para saltar de un espacio a otro; en un tiempo mínimo nos movemos por entre un conjunto indiferenciado de lugares a los que apenas prestamos atención hasta llegar al siguiente punto vital. Como afirma Joan Nogué (2008), nuestra vida se desarrolla a una velocidad tal que está llena de hechos invisibles, situaciones que se superponen, que desaparecen instantáneamente sin dejar un especial recuerdo en nuestras vidas. Este estilo de vida no permite, o no dejamos que permita, tener el suficiente tiempo para entrar en profundidad a conocer lo que hay “detrás de la imagen” (Muñoz, 2009, pp. 331-342), detrás de nuestro objetivo. Se podría decir que nos conformamos con lo exterior, lo visual, lo instantáneo. Ello implica asimismo una desafección por el lugar físico en el que vivimos, ya no dependemos tanto de él.

Esta *aterritorialidad* que comentamos posibilita que nos acerquemos a paisajes de fácil consumo, generados exclusivamente a partir de imágenes que representan realidades sin serlo, casi a modo de ficción; es decir, paisajes de una dimensión, de imágenes huecas sin la profundidad de acontecimientos necesarios para su creación real. A este concepto presente en nuestra contemporaneidad le llama Francesc Muñoz *urbanización* (2008): la urbanización a través de elementos banales que pueden ser sustituidos sin la menor afección o repetidos en lugares diferentes sin que esto suponga mayor problema.

5 CUALIDADES ECOLÓGICAS Y ESTILOS TRANSDUCTIVOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS

Como hemos visto, los ejemplos estudiados se alinean en la dirección completamente opuesta a esta desmaterialización de lo urbano. Producen lugares unidos a su medio físico, capaces de cohesionar su entorno social. Desde el arte, la arquitectura, el urbanismo y la ordenación del territorio toman la naturaleza, despreciada durante décadas de crecimiento, como el modelo a imitar. Se acercan a sus modos de comportamiento, sus sistemas relacionales o su aspecto externo, desarrollan por tanto una suerte de *ecomonumentalidad* que parece estar convirtiéndose en el espíritu de nuestro tiempo como afirman algunos autores (Ábalos y Herreros, 2007).

De tal manera, percibimos de manera común a todas estas iniciativas el planteamiento de un acercamiento más racional a la naturaleza. Proponen una reducción en el consumo, el uso de energías renovables, el reciclaje, la reutilización, así como los productos frescos y locales, las variedades autóctonas, la no utilización de productos químicos en los cultivos, etc. Junto con esta conciencia ecológica también está presente una conciencia del lugar. Es decir, una percepción del entorno como propio, una autorreflexión, aprendizaje y concienciación de la necesidad de establecer una más intensa y justa relación con el territorio. Una percepción que implica un interés que no está orientado solamente a aprender una condición idónea, sino también a hacer algo para mejorarlo. El hecho de ocuparse, conocer y poseer el lugar les ha llevado a desarrollar acciones para habitarlos y mejorar sus condiciones.

Acciones como las mostradas plantean una “reducción de la velocidad de nuestras vidas” (Muñoz, 2009), además de un anclaje a la realidad física en la que nos encontramos. Lo inmaterial, lo virtual, lo superficial o lo urgente, no tienen sentido en estos lugares, en donde lo cultivado tiene un papel central y, por tanto, se depende del clima, iluminación, ventilación, humedad, calidad del aire, etc. Condicionantes que atan inexorablemente al lugar.

Por lo tanto están consiguiendo “reterritorializar” sus ciudades, recuperando la relación física de los ciudadanos con su entorno, huyendo de las dinámicas comerciales. Aprovechan los desechos del desarrollo urbano, solares de barrios degradados, fábricas o instalaciones abandonadas, territorios de contacto entre las dinámicas urbanas en expansión y las rurales en contracción, etc. para sembrar nuevos hitos que se convertirán en el motor del desarrollo social del barrio.

Además de esto, es especialmente significativo cómo estas prácticas colaborativas desarrollan lo que podríamos denominar “estilos transductivos”. Se trata de una determinación, dentro de los procesos sociales, de revertir situaciones dadas a través de saltos creativos implicativos; es decir, que involucran a la comunidad o a las redes donde se da una situación problemática, generando vínculos y alianzas entre agentes diversos con el objetivo puesto en analizar, transformar o superar la realidad de partida.

Los estilos transductivos que desarrollan las prácticas artísticas colaborativas, tienen un carácter contextual, pues se implican directamente en el entorno que intentan cambiar. Se trata de proyectos o dispositivos de aprendizaje dialógicos y colectivos, que comprometen al grupo respetando sus diversas culturas e identidades, negociando e implicando las aportaciones de cada cual sin negar la diferencia. Estos dispositivos, traducen, median y producen nuevas energías -son creativos y transformadores-, y a la vez son “ecológicos”, es decir, no intentan demarcar premeditadamente la orientación o valor de esa energía, sino que esperan que el cuerpo (conjunto social) donde se inscribe el proceso de transformación, adapte y re-invierta sus capacidades e intereses en multiplicar esta energía.

De tal manera, podríamos considerar las acciones estudiadas como auténticos transductores, ya que actúan como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles, que se integran en el entramado social. Al mismo tiempo son multiplicadores que generan intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre las redes sociales implicadas. Desde la perspectiva de los movimientos sociales, estos estilos transductivos además median y negocian los objetivos políticos de un movimiento, facilitando que emerjan energías diferentes en los diversos modos de actuación y objetivos que se van redescubriendo, provocando evoluciones inesperadas. Los transductores trabajan con las sinergias de cada movimiento y situación social dada, abriendo nuevas posibilidades de cambio, más complejas e integrales, creando situaciones peculiares o actuando como disparadores. Los transductores, por ello, implican -en palabras de Villasante- “querer ser sujetos que traducen y que también dinamizan, que se implican en las reversiones, sin querer cerrar una sistematización única, sino abrir nuevos caminos más complejos” (Villasante, 2006, p. 42).

Asimismo podríamos indicar que en estas prácticas culturales se da la conformación de espacios desjerarquizados, ya que son plataformas que, como señala Reinaldo Laddaga: “intensifican procesos abiertos de conversación que involucran a no artistas [...] reduciendo la distinción estricta entre productores y receptores” (Laddaga, 2006, p. 11).

Finalmente, señalamos que estas prácticas artísticas colaborativas se conforman como espacios de producción cultural radical, al ser “comunidades experimentales” que conjugan saberes multidisciplinares a partir de la generación y participación (alrededor y dentro de ellos), de agentes que responden a perfiles diversos: artistas, arquitectos, investigadores sociales, profesores, estudiantes, vecinos, técnicos, etc. Y en ellos existe una clara conciencia de

constituirse en espacios políticamente activos. Es decir, no tratan de tematizar o ilustrar “la política” sino practicar unos modos de hacer que son políticos, o lo que es lo mismo, que se desenvuelven políticamente. Los agentes involucrados en una práctica colaborativa (sujetos y también instituciones u otros organismos) llevan a cabo desbordes continuos de posiciones y roles, poniendo en entredicho los lugares tradicionales en los que se ha situado la figura del artista e incluso de los públicos. Con estos desbordes, y con la voluntad de agenciamiento que se manifiesta en las metodologías colaborativas, se producen fenómenos de descentralización de la producción y de “transducción”, tanto de las características identitarias propias de los sujetos participantes como de los contextos y situaciones objeto de estudio o intervención. La “transducción”, como hemos tratado de definir, supone un acto de transformación ecológica, una reversión en la que un organismo se compromete en la realización de acciones concretas que le procuran cambios significativos.

6 CONCLUSIONES

Que un proyecto artístico colaborativo de intervención urbana pueda detentar esta característica o *estilo transductivo*, demuestra su capacidad para adaptarse a un medio y, a su vez, para intentar modificar unas condiciones de partida, en muchos casos una problemática contextual en la que una comunidad específica está envuelta o un estado de cosas que quiere alterarse o desbloquearse.

Como hemos visto la transducción supone predisponerse al cambio, no solo a la modificación de las situaciones que quieren trabajarse, también del propio estatus o posición con la que cada individuo o grupo se vincula y participa en la colaboración. Con ello, también la de los artistas y colectivos de artistas implicados, quienes han de negociar con el resto de colaboradores los modos en los que efectuar la práctica, los roles y tareas a desempeñar, los capitales que se introducen en cada caso, prever las relaciones de poder que pueden entrecruzarse, los impactos que pueden derivarse del ejercicio de colaboración, etc. y cómo todo esto compromete e, incluso, puede alterar el papel que han de desempeñar en un caso práctico.

Por todo ello entendemos que estilos transductivos como los relatados se plantean como los modos de intervención que con más éxito están resolviendo la gestión de los paisajes transitorios y sus usos como recursos sociales. Su complejidad y versatilidad está permitiendo introducir con gran soltura soluciones de plurifuncionalidad y biodiversidad en el interior de las ciudades. Consiguiendo “reinventar una dramaturgia del paisaje” (Virilio, 1997), produciendo una nueva escenografía con actores y no simplemente con espectadores.

Entendidos desde la perspectiva local, se están convirtiendo en importantes nodos desde donde “regular el dominio absoluto de los flujos globalizadores” (Boeri, 2010). Rebelándose modestamente frente a la banalidad, especialización y regulación extrema de las ciudades actuales. Están consiguiendo recuperar entre todos situaciones condenadas al ostracismo, que sin embargo no se resignan a ser olvidadas, sintiéndose aún productivas y con posibilidades de convertirse en referentes para el cambio.

Bibliografía

Ábalos, I y Herreros, J. (2007). Ecomonumentalidad. En Colafranceschi, D. (ed.), *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Augé, M. (2001). *Los "No Lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Baridon, M. (2008). *Los jardines: Paisajistas, jardineros, poetas*. Madrid: Abada.

Boeri, S. (2010). Orto planetario per la Expo 2015, *Abitare*, n. 503.

Carson, R. (2002). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.

Castells, M. (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza Editorial.

Collados, A y Rodrigo, J. (Coord.). (2009). *TRANSDUCTORES. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero

---- (2012). *TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de Arte José Guerrero.

Commoner, B. (1971). *The Closing Circle; Nature, Man, and Technology*. New York: Knopf.

De Solá-Morales Rubió, I. (1996). Presente y Futuros. La arquitectura en las ciudades. En *Presente y Futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*. Barcelona: Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània.

Ecosistema urbano. (2012). Placemaking: Ooze Talks About 'Théâtre Évolutif', *Ecosistema Urbano Blog*, 2 Enero, 2012, <http://ecosistemaurbano.org/english/placemaking-ooze-talks-about-theatre-evolutif/>

Ehrlich, Paul R. (1995). *The Population Bomb*. Cutchogue, N.Y.: Buccaneer Books.

García Vázquez, C. (2004). *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Geddes, P. (2009). *Ciudades en evolución*. Oviedo: KRK.

Goldsmith, E. y Allen, R. (1972). *A Blueprint for Survival*. Harmondsworth: Penguin.

Hiernaux, D. (2009). Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea. En Nogué, J. (Ed). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Hough, M. (1998). *Naturaleza y ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hugnet, G. (1973). *La aventura Dada: ensayo, diccionario y textos escogidos*. Madrid: Ediciones Júcar.

Krauss, R.E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Lippard, Lucy R. (1995). Looking Around: Where We Are, Where We Could Be. En Lacy, S. (Ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press

Maspero, F. (1990). *Les Passagers du Roissy-Express*. Paris: Seuil.

Mumford, L. (1945). *La cultura de las Ciudades*. Buenos Aires: Emecé.

Muñoz, F. (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: GG.

---- (2009). Paisajes aterritoriales, Paisajes en huelga. En Nogué, J. (ed), *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nogué, J. (2008). Al margen. Los paisajes que no vemos. En Maderuelo, J. (ed.) *Paisaje y Territorio*. Madrid: Abada.

Oooze (2012). Theatre Evolutif by OOZE Architects, Bureau D'études & Marjetica Potrc. En *Landezine*, 11 Febrero 2012.

Pascual, M.; Mora, C. y Herrero, P. (2012). Entrevistas en el Campo de la Cebada, entrevista por Chen Yiju, *Youtube*, Julio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=4OQr3Ur0ViY>

Smithson, R. (1967). Towards the Development of an Air Terminal Site, *Artforum* 6.

---- (2006 [1967]). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili.

Villasante, Tomás R. (2006). *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata

Virilio, P. (1997). *El Ciber mundo. La política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

