

on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art



INTERDISCIPLINA EN DISEÑO URBANO Y ARTE PÚBLICO.

ARTE PUBLICO

INTERDISCIPLINARITY IN URBAN DESIGN AND PUBLIC ART.

PUBLIC ART

Vol.27, October, 2013



UNIVERSITAT DE BARCELONA



CR POLIS. Art, ciutat, societat
Grup de Recerca Consolidat 2009 SGR 0903

on the w@terfront

ISSN 1139-7365



Director

Dr. A. Remesar, University of Barcelona. Polis Research Centre

Coordination:

Xavier Salas. University of Barcelona. CR POLIS

Editorial Board:

P. Brandão (IST UTL), J. Cunha (UNL), Helena Elias (Universidade Lusófona),
Jordi Gratacós (UB)

Scientific Committee:

J.P. Costa (UTL), Lino Cabezas (UB), F. Nunes da Silva (IST UTL), José Gilherme Abreu. (UCP), Carlos D. Coleho (UTL), F. Alves - Prefeitura de Porto Alegre (BR), A. I. Ribeiro (Museo Casa da Cerca. Almada), Joana Cunha Leal (IHA-UNL), Johanna Hamann (PUCP), Helena Maia (ESAP), Jordi Guixé (ACME)

Quality indicators:

Bases de Datos: DOAJ Directory of Open Access Journals

Catálogos indexados: Latindex (28 de 33 criterios cumplidos) Sistema regional de información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal / RESH Sistema de información de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades / DICE Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas / ISOC Sistema de información de las Bases de Datos CSIC / ZDB Specialized database for serial titles (journals, annuals, newspaper, incl. e-journals, etc.) Categorías: CARHUS Plus+: nivel C 2010. Sistema de evaluación de las Revistas Catalanas en Humanidades y Ciencias Sociales / ANEP: Categoría C. Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva / Miar Difusión ICDS: 4.14. Matriz de información para la evaluación de revistas

Repositorios: RACO Revistes catalanes amb accés obert / R3rcub Revistes científiques de la Universitat de Barcelona / CCUC Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya / Hispania Colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos de España

Address:

Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Tel + 34 628987872

mail: aremesar@ub.edu

<http://www.ub.es/escult/Water/index.htm>

Front cover image:

Bárbara Roverssi



MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN

Project
HAR 2012-30874

Public Art
& Urban Design

Observatory

PAUDO network Hum-2004-22086-E

SUMMARY

- INTERDISCIPLINA EN DISEÑO URBANO Y ARTE PÚBLICO. LA RED TEMÁTICA PAUDO (PUBLIC ART AND URBAN DESIGN OBSERVATORY) DE W@TERFRONTS A CITIES** **4-12**
INTERDISCIPLINARITY IN URBAN DESIGN AND PUBLIC ART. THE THEMATIC NETWORK PAUDO (PUBLIC ART AND URBAN DESIGN OBSERVATORY) FROM W@TERFRONTS TO CITIES
ANTONI REMESAR
- ARTE PÚBLICO E INTERDISCIPLINA. PROBLEMÁTICAS DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DISCIPLINAR.** **13-24**
PUBLIC ART AND INTERDISCIPLINARITY. THE DISCIPLINARY ARTISTIC EDUCATION PROBLEMS
VERONICA CROUSSE
- EL CUERPO Y LA CIUDAD: LA SOSTENIBILIDAD URBANA DESDE LA PERCEPCIÓN DE NUESTROS CUERPOS.** **25-47**
BODY AND CITY: URBAN SUSTAINABILITY AND THE PERCEPTION OF OUR BODIES.
NAGORE URRUTIA DEL CAMPO
- LA PROBLEMÁTICA INTERDISCIPLINAR EN LAS ARTES. ¿SON DISCIPLINAS LOS DISTINTOS MODOS DE HACER?** **48-58**
INTERDISCIPLINARITY WITHING THE ARTS. ARE DISCIPLINES THE DIFERENTS WAY OF MAKING?
JORGE DALMAU, LÍDIA GÓRRIZ



INTERDISCIPLINA EN DISEÑO URBANO Y ARTE PÚBLICO. LA RED TEMÁTICA PAUDO (PUBLIC ART AND URBAN DESIGN OBSERVATORY) DE W@TERFRONTS A CITIES

INTERDISCIPLINARITY IN URBAN DESIGN AND PUBLIC ART. THE THEMATIC NETWORK PAUDO (PUBLIC ART AND URBAN DESIGN OBSERVATORY) FROM W@TERFRONTS TO CITIES

A. Remesar
Coordinador

La red temática PAUDO es una iniciativa del Grupo de Investigación Consolidado por la Generalitat de Catalunya, Arte-Ciudad- Sociedad y del Centro de Investigación Polis de la Universitat de Barcelona que recoge la trayectoria desarrollada por la red informal Public Art Observatory [PAO].



EL PUBLIC ART OBSERVATORY

El PAO se constituyó el 1998 a partir de la red Erasmus, coordinada por el prof. John Butler desde la Universidad de Plymouth. La red, que a excepción de un apoyo de ELIA (European League of Institutions of Art) entre 1999 y 2000, nunca formalizó su existencia ni tuvo recursos propios de desarrollo, se planteó como estas tres misiones:

- 1.- Potenciar la formación y la investigación sobre la problemática del Arte Público en el sistema universitario europeo

- 2.- Organizar, de forma sistemática, una serie de acontecimientos anuales para posibilitar el intercambio de experiencias y de formación entre las instituciones participantes
- 3.- Potenciar la difusión del Arte Público mediante la utilización de las tecnologías de la información y en vinculación con las autoridades locales en las cuales residía cada una de las instituciones participantes

El primer objetivo se consiguió de forma desigual. Varias instituciones imparten módulos o cursos sobre el tema, pero, posiblemente, haya sido la Universitat de Barcelona la institución que, de modo más sistemático, ha desarrollado programas de trabajo sobre el tema que quedan de manifiesto tanto en el programa de Máster en Diseño Urbano: Arte, Ciudad, Sociedad, como en el Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana.

Respecto a la segunda actividad, debemos afirmar que la etapa de PAO fue provechosa en una doble dirección. Por una parte la organización de una serie de **“Workshops”** sobre temáticas vinculadas con el Arte Público con la participación de estudiantes y profesores de diversas instituciones europeas. Por otra, la organización del simposio internacional bi-anual **“Waterfronts of Art”**

Año	Workshop	Año	Conferencia Internacional
1999	Sites+ Situations. The Kop van Zuid Workshop organizado por la W. de Kooning AKademie de Róterdam	1999	Waterfronts of Art I Art for Social Facilitation organizado por el CR Polis de la Universitat de Barcelona
2000	Re-thinking the waterfront organizado por el CR Polis de la Universitat de Barcelona	2000	Divers[c]ities organizado por la University of Plymouth
2001	Other Places organizado por la Faculdade de Belas Artes de la Universidade de Porto	2001	Waterfronts of Art II The Arts in Urban development organizado por el CR Polis de la Universitat de Barcelona
2002	Common-Wealth. Aesthetic Diversity as a Driver of Change organizado por la Manchester Metropolitan University	2002	Inclusivity. A Challenge for Public Art and Urban Design organizado por la Faculdade de Belas Artes de la Universidade de Lisboa
2003		2003	Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives Waterfronts of Art III organizado por el CR Polis de la Universitat de Barcelona

La difusión del conocimiento sobre Arte Público se traduce en una serie de publicaciones vinculadas directamente a la actividad de la red, textos sobre los retos del Arte Público en relación a los procesos de Regeneración Urbana (1997 A.

Remesar (ed). **Urban Regeneration: A Challenge for Public Art**. Publicacions Universitat de Barcelona / 2003 A. Remesar (ed). **The Arts in urban development**. Publicacions Universitat de Barcelona), a la diversidad en la ciudad (2000 J. Butler- S. Bennett (Ed). **Diversi[c]ities**. Dover Pub), a la problemática del papel del artista como facilitador (2001 A. Remesar (ed). **Art for social facilitation**. Publicacions Universitat de Barcelona), estudios sobre programas concretos de Arte Público (1999 A. Remesar- J.C. Punsola. **Cardiff Bay Public Art**. Publicacions Universitat de Barcelona) o resúmenes de alguno de los Workshops desarrollados (1999 J.C. Punsola- A. Remesar . **The Kop-van Zuid Workshop**. Publicacions Universitat de Barcelona)

Aunque, posiblemente, la publicación que mejor define la evolución del PAO y su posterior reconversión en PAUDO sea la revista on-line indexada

on the w@terfront

The on-line magazine on waterfronts, public space, public art and urban regeneration

Respecto al tercer objetivo únicamente dos ciudades españolas avanzaron en el proyecto de desarrollar sistemas de información del arte público. Barcelona (www.bcn.cat/artpublic) la pionera y matriz para la segunda realización Zaragoza (<http://zaragoza.es/ciudad/artepublico/>). Las demás instituciones y sus respectivas ciudades o no quisieron, o no pudieron o no se interesaron por el desarrollo de estos proyectos. Curiosamente en el caso español los proyectos de Barcelona y de Zaragoza contaron con el apoyo del Ministerio de Educación y Ciencia a través de los proyectos

PB98-1251; BHA2002-00520; HUM2005-00420; HUM2006-12803-C02-01 y -02; HAR 2009-13989-C02-01

DEL PAO (Public Art Observatory) AL PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory)

Los cambios estructurales del sistema educativo europeo, sumados a los cambios geopolíticos que ha supuesto la incorporación de nuevos estados miembros de la U.E., marcaron un cierto declive de las actividades del conjunto de la red. A estos factores debemos añadir el hecho real de la falta de estructura y de financiación de la red que hacía muy difícil su mantenimiento.

Como puede observarse en el cuadro anterior, desde el 2001 se comprueba una clara hegemonía de las instituciones ibéricas en el mantenimiento de las actividades de esta red.

En buena medida este fenómeno deriva de la estrecha vinculación entre la Universitat de Barcelona y el Centro Português de Design que entre 1999 y el 2003, desarrollaron, a iniciativa de Pedro Brandão, la experiencia del postgrado y maestría interdisciplinar "Design Urbano".

Los más de 12 seminarios internacionales desarrollados en Lisboa y en Barcelona (**Jornadas LX-BCN**) a lo largo de estos años, en los que participaron miembros de la red como John Gingell de la Universidad de Cardiff, Jan Verwijnen de la UIA en Helsinki, Malcom Miles de la University of Plymouth, Blanca Fernández Quesada de la Universidad Complutense de Madrid entre otros, se convirtieron en el sustituto natural de alguna de las actividades de la red, creando, al mismo tiempo, lazos de cooperación con otras instituciones como la Câmara Municipal de Almada, la Câmara Municipal de Porto, la Câmara Municipal da Moita, la Câmara Municipal de Lisboa, el CESUR del Instituto Superior Técnico de Lisboa, la Facultad de Arquitectura de la Universidade Técnica de Lisboa....mientras que de las instituciones fundadoras mantenían su presencia, la Universidad de Barcelona, la Universidad de Zaragoza, gracias a la actividad de J.P. Lorente al frente del Observatorio Aragonés del Arte Público, la Manchester Metropolitan University o la Universidad de Lisboa, incorporándose, mediante la actividad del profesor John Butler en la Universidad de Central England.

La aparición de las instituciones de poder local se vincula, en buena medida, al desarrollo del tercer objetivo inicial de la red: el de la difusión del Arte Público de las ciudades mediante la acción coordinada entre Municipios y Universidades.

El CR Polis de la Universitat de Barcelona, inició el desarrollo de un sistema de información on-line del Arte Público de Barcelona. En el año 2000 se iniciaron conversaciones con el Ayuntamiento de Barcelona, mediante la figura del Director del Departamento de Arquitectura, Ignasi de Lecea, para desarrollar este proyecto de forma conjunta. Esta iniciativa condujo a la formalización de un convenio de colaboración entre ambas instituciones a finales del 2001 y que ha perdurado hasta 2012. Este acuerdo posibilitó que tres años más tarde se pudiera inaugurar el Sistema de Información del Arte Público de Barcelona, accesible en www.bcn.cat/artpublic.

El desarrollo de este sistema que siempre tuvo por objetivo trascender la escala de lo local para aventurarse en el espacio compartido de un portal europeo del Arte Público, es el que explica, en buena medida, la presencia de instituciones locales, interesadas por el desarrollo de sistemas similares. También hay que remarcar que la participación de algunas universidades y ayuntamientos en los proyectos de investigación fueron factores determinantes para la consolidación de vínculos de trabajo e intereses entre varias instituciones ibéricas.

Así, partiendo del sistema de información de Barcelona, la Câmara Municipal de Almada, con el trabajo de Ana Isabel Ribeiro y Angela Luzia, directoras respectivas del Centro de Arte Contemporáneo Casa da Cerca y del Museu da Cidade, desarrolla una primera catalogación del Arte Público de la ciudad que se concretará en 2004 con una exposición, la edición de un catálogo razonado y la organización de itinerarios temáticos sobre el Arte Público.

Por su parte la Asociación de Críticos de Arte Portuguesa en cooperación con el Iricup de la Universidade de Porto, avanzarán hacia el desarrollo de un sistema de información en aquella ciudad. Avance que se truncará debido al convulso ciclo electoral portugués de los últimos años. Algo parecido ocurre en Lisboa. El departamento de Patrimonio, mediante su directora la Dra. Anabela Carvalho, posteriormente bajo la batuta de Jorge Carvalho y con la inestimable colaboración de Silvia Câmara y Teresa Bispo, inician el proceso de trabajo hacia un sistema de

información propio de aquella ciudad. Parte del trabajo se plasma en una guía del Arte Público de la Lisboa publicada por las Navidades del 2005.

El cambio en las relaciones institucionales del conjunto de los socios interesados en el proyecto, llevó a la insistencia, por parte de Ignasi de Lecea, de re-fundar el Observatorio dotándole de una estructura más consistente y de una capacidad funcional que le permitiera ser el actor de coordinación entre socios con el objetivo, tanto de trabajar en la dirección de un portal europeo del Arte Público - denominación que a partir de 2004 sería substituida por la de Museo Virtual Europeo del Arte Público- como en la consolidación de las estructuras de formación e investigación sobre el tema en las diversas universidades participantes.

Así, a finales del 2004 se solicita al Ministerio de Educación y Ciencia de España, una acción complementaria, para la creación de una red temática denominada PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory) que será ratificada en 2011 con el proyecto HAR 2011-14431-E

Como puede leerse en el informe de la candidatura presentada *"Creemos que se ha conseguido una masa crítica suficiente para desarrollar una red. Y ello por dos motivos. En primer lugar por la clara diferencia que debiera existir entre el funcionamiento del proyecto común (la red como soporte y dinamizador del European Public Art Virtual Museum) y de los proyectos locales o nacionales, dependientes del sistema de financiación de Ciencia y tecnología y de las aportaciones de los Ayuntamientos.*

"En segundo lugar porqué la existencia de la red, con una estructura clara y un esquema organizativo, beneficiará al proyecto en su conjunto al poder regular de forma específica la adscripción de otras Universidades o de otros Ayuntamientos. (...) es por ello que se plantea la necesidad de formalizar la estructura del Public Art Observatory como red temática, como órgano de coordinación, que agrupe a las instituciones participantes en los distintos proyectos y establezca una estructura en la que se puedan incorporar nuevas instituciones (tanto locales, regional, europeas como Universitarias)".

"A causa de los desarrollos actuales y de los diversos acuerdos bilaterales que se han negociado o se van a negociar, que proyectan esta red a nivel europeo debido al impacto en otras ciudades e instituciones públicas, creemos que es absolutamente necesaria la estructuración de la red, en forma de Observatorio y con los siguientes objetivos:

- *Estructurar una verdadera red (no sólo académica, sino unida a las instituciones públicas responsables del arte público y diseño urbano en ciudades europeas)*
- *Separar las actividades de investigación, desarrolladas por los proyectos nacionales o internacionales, de la actividad de la red como tal, consistente en las actividades de intercambio de experiencias, análisis crítico de las mismas, valoración de actividades y generación de conocimiento mediante los workshops y seminarios internacionales.*
- *Contribuir a los proyectos de investigación, locales o internacionales, que desarrollan la idea original de la información "cruzada" entre ciudades con el objetivo de desarrollar un Museo Virtual europeo de Arte Público.*

- *Establecer una estructura estable, regulada estatutariamente, que permita que otras ciudades y universidades se agreguen al esfuerzo colectivo de la Red".*

Subscriben este proyecto la Universidad de Barcelona, mediante el CR Polis, la Universidad de Zaragoza, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidade Lusofona a través del CICANT, el Instituto Superior Técnico de la Universidade Técnica de Lisboa a través del CESUR, la Universitat de Girona a través del CID, la Manchester Metropolitan University, el Ayuntamiento de Barcelona mediante el Sector de Urbanismo y la Câmara Municipal de Almada a través de la Casa da Cerca y de su Museu da Cidade.

Entre las actividades a desarrollar en esta primera fase de existencia del PAUDO se plantean una serie de reuniones, como por ejemplo en Zaragoza para lograr el apoyo del Ayuntamiento de la ciudad, así como el desarrollo de workshops internacionales, como el realizado en Almada, que permitan dar a conocer y difundir los objetivos de la red ampliando el número de participantes.

Workshops		Waterfronts of Art	
2005	Periferias Organizado por la red temática PAUDO con la colaboración del Centro Português de Design	2005	Remembrances of the City Waterfronts of Art IV organizado por la red temática PAUDO y el CR Polis de la Universitat de Barcelona
2006	Arte Público: Producción, Gestión y Difusión Organizado por la red temática PAUDO con la colaboración de la Câmara Municipal de Almada	2007	Public Art and Urban Design: Production, Management and Dissemination Waterfronts of Art V organizado por la red temática PAUDO y el CR Polis de la Universitat de Barcelona
		2009	Arte Público en las Dictaduras Peninsulares Waterfronts of Art VI organizado por la red temática PAUDO y el CR Polis de la Universitat de Barcelona
		2011	Transitions VIth waterfronts of art international conference Transitions. Papers Organizado por la Red PAUDO y el CESUR del Instituto Superior Técnico de Lisboa

En esta conferencia internacional (2011) anuncié que era la última organizada por la Red, exponiendo que el proceso iniciado en 1998 y centrado, fundamentalmente en el concepto de Arte Público, debía dejar paso a nuevos modos organizativos como por ejemplo el Seminario Iberoamericano titulado Interdisciplina en Arte Público y Diseño Urbano desarrollado en la Universidad de Costa Rica del 25 al 30 de setiembre 2013. Entendía que no se habían conseguido los objetivos de la Red en relación a su estructuración y funcionamiento, que el panorama de crisis internacional no permitía avanzar en la idea del Museo Virtual del Arte Público¹

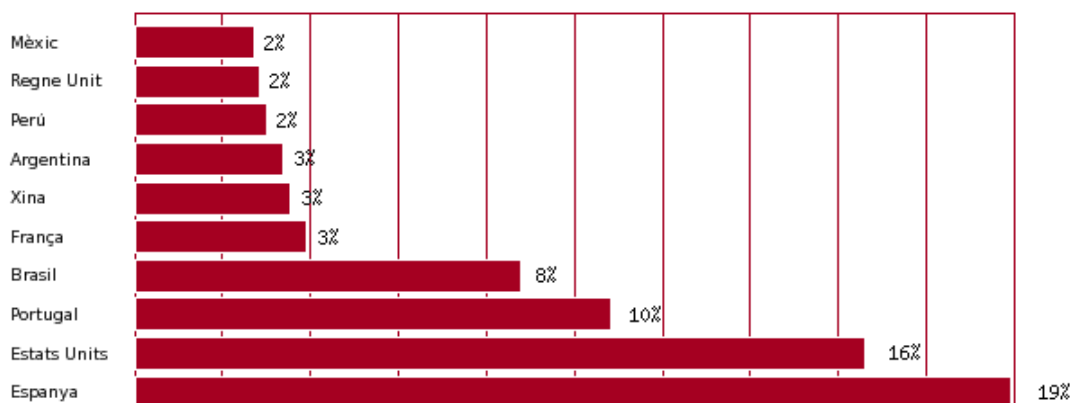
Pero, en definitiva lo que estaba planteando es un cambio en los “objetivos” de la Red. Un primer cambio de tipo temático. Efectivamente, cuando se inició la aventura la red estaba constituida por instituciones de enseñanza artística, centradas en la producción del objeto artístico y no en su estudio, análisis y diseminación.

Con el tiempo, especialmente a partir de la puesta e marcha del Máster en Diseño Urbano, el foco de interés derivó hacia “la problemática de la ciudad”. Planteado en otros términos, mientras que en la etapa PAO el interés era encontrar una relación conjuntiva (y) entre el Arte Público y su contexto de producción, a partir de las experiencias de participación ciudadana desarrolladas por nuestra parte en Barcelona y de la experiencia de contacto con las disciplinas vinculadas con el Diseño Urbano el interés se centraba “en”, es decir el Arte Público ya no se contemplaba como un fenómeno autónomo sino como una fenómeno que formaba parte del Diseño Urbano, de los modos de hacer ciudad.

Por otra parte, el programa de doctorado en Espacio Público y Regeneración Urbana empezaba a producir sus frutos en forma de tesis y proyectos doctorales, el Máster en Diseño Urbano pasaba a formar parte de la oferta de másteres oficiales de la Universitat de Barcelona y el “know how” acumulado durante este periodo, recomendaba, especialmente a partir de la Tesis de Pedro Brandão, orientar nuestra actividad hacia el amplio campo de la “interdisciplinar” en los procesos de hacer ciudad. Además, el desarrollo de la actividad de investigación en doctorado, empezaba a generar un conjunto de Doctores que desarrollaban su actividad en el contexto de las instituciones iberoamericanas.

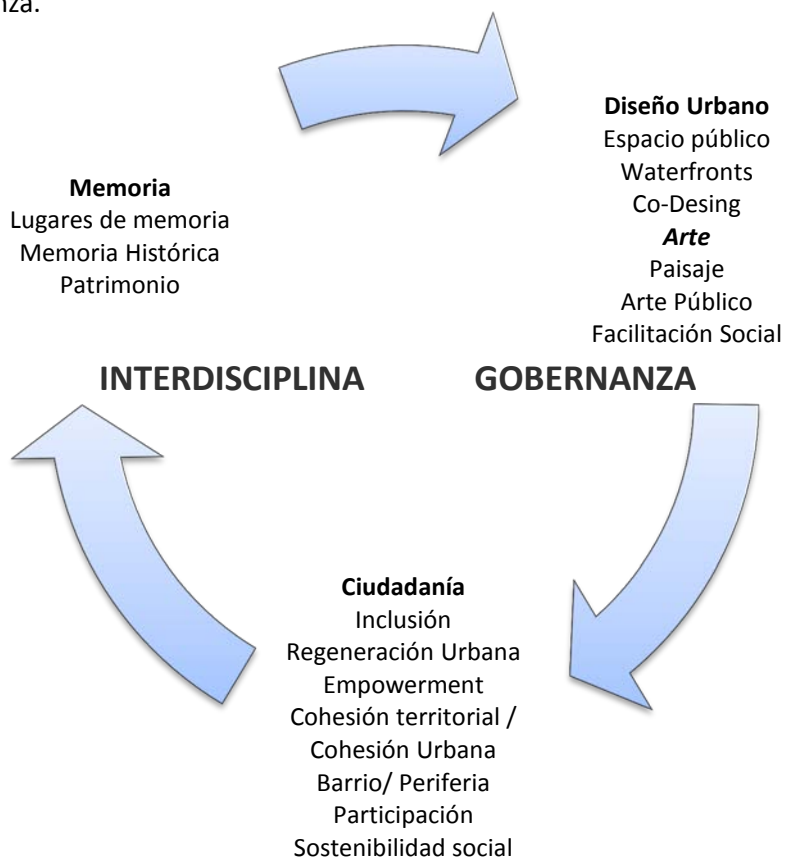
Si por una parte las instituciones locales entraban en una crisis financiera y política de gran magnitud, por otra se empezaba a dibujar una “red institucional” de carácter interdisciplinario y académico. Una red fundamentalmente iberoamericana. Demostración de ello es el gráfico de consulta de la revista “on the w@terfront” producido por el repositorio Revistes Catalanes d’Accés Obert (RACO)

¹ En este sentido consultar mi trabajo [Being global? La crisis y los museos virtuales en arte público y diseño urbano](#) en On the w@terfront, nr 19, September, 2011



Un rápido análisis de los trabajos publicados en la revista y en las tesis doctorales realizadas, también nos indica los contenidos temáticos y de investigación que esta red puede plantearse. Si partimos de los 10 artículos más consultados en los años 2011-2013 y los cruzamos con la producción de tesis doctorales, podremos establecer una especie de mapa de los intereses temáticos, tanto de los lectores como de los editores de la revista.

El Arte Público sigue estando presente pero en una articulación distinta, en cuanto parte calificadora del **Entorno Construido**, de la ciudad, como elemento del Diseño Urbano. Un diseño urbano que se define por su vinculación con la ciudadanía y la participación ciudadana y con los procesos de memoria, especialmente los de memoria histórica. El cuadro resume lo que podríamos llamar nuevo abordaje a los temas del Arte Público y Diseño Urbano. Fundamentado en la convicción de la necesaria interdisciplina y en la inevitabilidad de trabajar desde la perspectiva de la gobernanza.



Pero, no sólo han cambiado los focos sobre el problema. También ha cambiado la estructura de relaciones institucionales. El enfoque hacia la ciudad ha ampliado las bases disciplinares de la red. Si en un principio los ámbitos se centraban en el Arte y el Diseño, ahora aparecen los ámbitos de la Arquitectura, el Urbanismo, la Economía, la Psicología Ambiental, la Sociología, la Historia, la Historia del Arte, las Ciencias del Patrimonio, ... e incluso la Política

Si en un principio la Red tenía miras ambiciosas, ahora, en un contexto de crisis – tanto económica como de instituciones, la Red sólo persigue la producción de conocimiento anclado en la voluntad de transformar la realidad urbana, su diseño y su arte. Por ello, simplemente, ahora la red es una estructura que permite relacionar grupos de investigación que compartan sus objetivos. No es preciso formalizarla, más allá de las posibilidades que pueden ofrecer programas ministeriales competitivos y acuerdos de cooperación mutua.

Sin por ello olvidar que la coordinación con las instituciones locales (públicas o ciudadanas) es fundamental para el desarrollo efectivo de trabajos que conduzcan a la transformación de nuestras ciudades.

Este número de On the w@terfront, es el primero de una entrega de 3, en los que se presentarán las distintas ponencias aceptadas en el Seminario Iberoamericano en Interdisciplina en Arte Público y Diseño Urbano. El primero de ellos, este que tienen entre manos, recoge las aportaciones dedicadas al Arte Público. El segundo (nº 28) se centrará en las aportaciones que en el Seminario discutieron los aspectos socio conductuales del espacio público y de la ciudad. El último número (nº29) se centrará en las conferencias invitadas en el Seminario y que suponen un avance teórico en el estudio de la interdisciplinariedad.

La vida de la red sigue su camino como demuestra que tras el momento de reflexión que supuso el Seminario, hayamos organizado ya otro tipo de eventos que desplazan el foco de atención inicial hacia la problemática más general de las ciudades. **Cities, interdisciplinary issues on built environment, urban design and urban regeneration**, intentará substituir adecuadamente la experiencia anterior. Han sido 15 años fructíferos que esperamos puedan producir otro ciclo parecido a pesar de que las circunstancias actuales no acompañen.



ARTE PÚBLICO E INTERDISCIPLINA. PROBLEMÁTICAS DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DISCIPLINAR

PUBLIC ART AND INTERDISCIPLINARITY. THE DISCIPLINARY ARTISTIC EDUCATION PROBLEMS

Veronica Crousse

PUCP, Lima

vcrouss@pucp.edu.pe

Abstract

The process of recognition of the characteristics and differences between art, art in public space and public art have been clarifying which are the competencies that a public artist must have. The traditional artist, accustomed to act inside the introspective and self-referential art field, has not necessarily the skills or the methodological tools to act in a complex and dynamic environment as the public space, which requires that *the other - the public* - is centered in the project objectives. The complexity of the public space cannot be covered by a single discipline, so that in the urban design and public art processes, becomes a necessity the interdisciplinary work in order to achieving a broad vision and an integrating synthesis of the problems, to propose adequate responses to the complexity of these projects that include the needs and expectations of the community.

How should be the proper educational training of a public artist? Should it start under a disciplinary training integrated with other disciplines such as design - which have a marked vocation towards *the other* - or should it be necessary to create a specific training capable of both integrate the communicative and expressive skills through aesthetics – as the artistic language – and satisfy the collective needs. All these with the development of interdisciplinarity work competences in order to address projects of art and design in the public realm.

We came to the conclusion that it is important the disciplinary artistic training, as the base of a specialized knowledge. Developing an educational attitude for interdisciplinary work, that releases the artist from the introspective aspects of the artistic training to the interdisciplinary work for the collective.

Key words

Art, public art, artistic educational training, interdisciplinarity, design

Resum

El reconeixement de les característiques i diferències entre *art*, *art en l'espai públic* i *art públic* han d'aclarir quines són les competències que ha de tenir un artista públic. L'artista tradicional, acostumava a actuar dins l'àmbit de l'art introspectiu en referència a un mateix, no necessàriament habilitats o eines metodològiques per actuar en un entorn complex i dinàmic com l'espai públic, el qual exigeix que l'altre - el públic - es situï en el centre dels objectius d'aquests projectes. La complexitat de l'espai públic no pot ésser cobert per una sola disciplina, així que en els processos de projectació urbanística, l'art públic esdevé treball interdisciplinari; necessari per assolir una visió àmplia i sintètica integrant diversos problemes, per donar respostes a la complexitat que inclouen les necessitats i expectatives de la comunitat. Com ha de ser doncs la formació d'un artista públic? S'ha de partir de la formació disciplinar integrant-la amb disciplines com el disseny - les quals tenen una marcada vocació envers l'altre - o s'ha de crear una formació específica que doti a l'artista tant de les habilitats comunicatives i expressives a través de l'experiència estètica -pròpies del llenguatge artístic- como de la vocació de satisfer les necessitats de la col·lectivitat - pròpies del disseny i la capacitat de treballar interdisciplinament?

Arribem a la conclusió que es important la formació artística disciplinar com a bagatge de coneixement especialitzat a compartir en el treball interdisciplinari, però acompanyat d'una educació actitudinal que alliberi a l'artista públic de les dificultats pròpies de l'aspecte introspectiu de la seva formació artística. En especial formar l'artista amb metodologies i dinàmiques de treball necessàries per desenvolupar-se positiva i productivament en contextos de treball interdisciplinari.

Paraules clau

Art, art públic, ensenyament artístic, interdisciplinarietat, disseny

Resumen

El reconocimiento de las características y diferencias entre *arte*, *arte en el espacio público* y *arte público* han ido clarificando cuáles son las competencias que debe tener un artista público. El artista tradicional, habituado a actuar dentro la esfera introspectiva y autorreferencial del arte, no necesariamente tiene las aptitudes necesarias ni las herramientas metodológicas para actuar en un entorno complejo y dinámico como el espacio público, que exige que *el otro -el público-* esté en centro de los objetivos de estos proyectos. La complejidad del espacio público no puede ser abarcada por una sola disciplina, por lo que en los procesos de diseño urbano y arte público se hace necesario el trabajo interdisciplinario conducente a lograr una visión amplia y una síntesis integradora de sus problemáticas, para proponer respuestas acordes a la complejidad que estos proyectos tienen que enfrentar, entre las cuales se encuentran las necesidades y expectativas de la colectividad.

¿Cómo debe ser entonces la formación de un artista público? ¿Se debe partir de la formación disciplinar integrándola con disciplinas como el diseño -que tienen una marcada vocación hacia *el otro-* o es que hay que crear una formación específica que dote al artista público tanto de las habilidades comunicativas y expresivas a través de la experiencia estética -propias del lenguaje artístico- como de la vocación de satisfacer las necesidades de la colectividad -propias del diseño- y la capacidad de trabajar interdisciplinariamente -que es lo óptimo a la hora de abordar proyectos de arte o diseño en el espacio público?

Llegamos a la conclusión que es importante la formación artística disciplinar como bagaje de conocimiento especializado a compartir en el trabajo interdisciplinario, pero acompañada de una educación actitudinal que libere al artista público de las dificultades que el aspecto *introspectivo* de su formación artística le puede acarrear, así como formarlo con las metodologías y dinámicas de trabajo necesarias para desenvolverse positiva y productivamente en contextos de trabajo interdisciplinario.

Palabras clave

Arte, arte público, enseñanza artística, interdisciplinariedad, diseño

Arte y arte público

Desde el momento que el *arte* actúa en el espacio público constituyéndose en *arte público* para actuar en el medio urbano, medio definido por la complejidad de sus transformaciones, deja de tener una aproximación disciplinar a las cuestiones del medio urbano para convertirse en un contexto de trabajo interdisciplinar. El arte público es interdisciplinar en esencia, ya que por la naturaleza compleja del medio urbano, no se pueden resolver las problemáticas que plantea desde un “único método o enfoque”. Se hace necesaria la participación y aplicación de diversas competencias y conocimientos especializados, armonizándolos y entretejiéndolos para poder abarcar la multidimensionalidad del medio urbano.

A diferencia del *arte público*, el *arte* es una disciplina que define su ámbito de actuación al interior de sus propios límites. El artista realiza sus obras dentro de sus propias metodologías, parámetros e intereses temáticos personales, ya que es él el dueño del trabajo producido en la introversión de su taller. Es el mismo artista el que eventualmente decide que la obra se visibilice a través de los canales establecidos por el mercado del arte. Tiene entonces el *arte* un mecanismo que opera de *adentro hacia afuera*, desde la esfera privada y personal del artista y su taller hacia el ámbito colectivo donde el mercado maniobra.



Complejizando este mecanismo, se crea aquel a través del cual se amplía el campo de acción del artista para actuar en el espacio público. Se instaura un proceso en el que el artista tiene mayor relación con el mundo exterior, desde la interacción con el cliente-gestor hasta con el público.



Esta fórmula es la que produce obras de *arte en el espacio público*, obras que tienen como programa el resolver cuestiones estéticas, simbólicas o significativas desde los intereses del artista como partida, centro y fin de estas cuestiones. De esta manera de hacer arte público son ejemplo las *plop sculptures* que aún hoy vemos en las ciudades

como reflejo tanto de la separación disciplinar del arte moderno -y del aislamiento o ensimismamiento en el que opera el artista moderno desde su formación profesional- así como de la aplicación del mecanismo *afuera-adentro-afuera* para la producción de estas obras. Esta fórmula tiene debilidades que dejan en evidencia problemas no secundarios, en cuanto que no queda claro quién es el cliente, si el organismo/funcionario que encarga la obra o el público que convivirá con ella a diario). El célebre caso de *Tilted Arc*, de Richard Serra en la Federal Plaza de Nueva York (1981-1989) dejó en claro que este tipo de mecanismo establecía un proceso de encargo-creación-producción dividido en fases bastante desvinculadas, y donde intervenían el organismo gestor del encargo y el artista, mientras que el público resultaba siendo sólo el receptor final y pasivo de la obra, sin plantear una real interacción entre las tres partes. Finalmente se aprendió que se debían crear procesos que permitieran armonizar las pretensiones de los gestores, los deseos y propuestas de los artistas y las costumbres de uso, necesidades y expectativas del público.

Experiencias como esta ayudan a ir dejando atrás la idea de *arte en el espacio público* para ir construyendo el concepto de *arte público*. Éste se delinea como una complejización del primero, ampliando su campo de acción desde los problemas estéticos e interdisciplinarios hacia la disolución de los límites disciplinares, buscando ser una respuesta desde el arte a las necesidades de un entorno específico y de la comunidad que lo ocupa. Éste parte de premisas totalmente distintas, desde el momento que se genera desde un encargo que una institución pública le hace al artista para intervenir con su obra un sitio específico del espacio público, que por esencia le pertenece a la colectividad, y por lo tanto, será también de la colectividad la obra que en él se instalará. Es una operación de *afuera-adentro-afuera* complejizada multidireccionalmente con numerosas intervenciones y aportes de especialistas de otras disciplinas y/o procesos participativos con la colectividad.



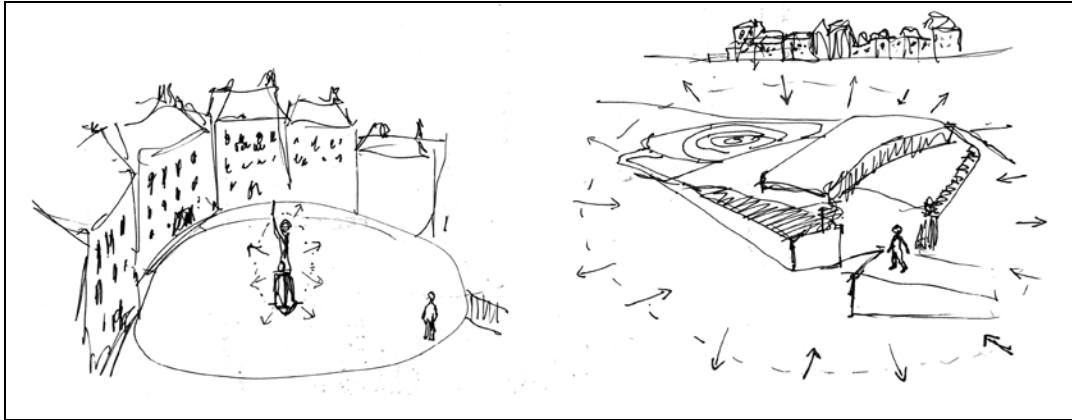
Un ejemplo exitoso de transposición de prácticas surgidas al interior del arte hacia el espacio público es el de los espacios, plazas y jardines urbanos contemporáneos creados por artistas, teniendo como referente muchas veces los preceptos de modelación del territorio del Land Art. Tal vez este éxito provenga del interés de partida tanto el Land Art y los Earthworks de trabajar directamente el paisaje como materia, quedando la

obra indisolublemente ligada al lugar. Surge el concepto de *site specific*, del lugar como uno de los componentes fundamentales de la obra y que la articula significativamente, dejando de ser simplemente el sitio donde ésta se instala.



Parques diseñados por artistas (desde extremo izquierdo superior y en sentido horario): *History of Tampa Tapestry* (1993-1995) de A. Sonfist, *Parc de l'Estació del Nord* (1986-1991) de B. Pepper, *Wave Field* (1995) de M. Lin, *Dark Star Park* (1984) de N. Holt, *Getty Central Garden* (1994-1997) de R. Irwin,

El desplazamiento de la esfera donde reside de la significación de la obra -desde la significación contenida en el objeto a la significación que se libera del objeto para esparcirse en el sitio y fusionarse con él- es importante porque permite incluir al individuo como parte o actor de la obra. Y es que supone un quiebre con los intereses tradicionalmente abordados por la escultura en el espacio público -centrada en la conmemoración y/o la representación, o incluso en el ornato, emanando su significado *desde el interior del objeto hacia afuera*. Trasladando el centro significativo de la obra desde el objeto al espacio que está fuera de él, desde la representación que el objeto encarna a la experiencia que esos espacios pueden suscitar en el público, la obra disuelve su objetualidad, se expande y materializa directamente en “el afuera”, incluyendo en esta transformación variables como el tiempo, el movimiento, la acción y abarcando en ese ampliarse al individuo, pues éste también está ligado al lugar.



El objeto contiene su significación, que comunica de adentro hacia afuera. En el arte público espacializado la significación reside en la relación que instaaura con el entorno. La obra es *el afuera*, modela el territorio, incluye al sujeto y genera experiencia e interacción. Dibujos: V. Crousse.

Esta admisión del individuo como parte de la obra es la premisa para que

“la contextualización urbana de estas prácticas ha hecho necesaria la consideración de la especificidad de la obra no sólo en relación al sitio sino también respecto a la comunidad en la que se inserta. Estas consideraciones han aclarado paulatinamente la diferencia entre el arte en el espacio público y el arte público: Además de mantener vigentes los aspectos simbólicos y significativos propios del arte, el arte público considera necesariamente los aspectos comunitarios, participativos, utilitarios y las necesidades de la comunidad.”

Queda claro que para abarcar todos estos aspectos, la fórmula moderna del *afuera-adentro-afuera* queda estrecha. Se hace necesario diseñar procesos de trabajo más complejos y multidimensionales, fluidos, abiertos e interconectados, no creando fases diferenciadas y excluyentes según intervengan las distintas disciplinas implicadas y actores involucrados en su producción -desde autoridades, comisionantes, financiadores, administradores, consultores, curadores, planificadores, políticos y comunidades- sino que el artista pueda estar involucrado ampliamente en cada fase del proceso y no sólo en la fase creativa. El artista entonces es sólo uno de los múltiples actores que intervienen en el proceso de hacer *arte público*, proceso del cual está lejos de poder reclamar la paternidad, como tampoco lo puede hacer de la obra de la cual es autor.

Resulta entonces que el *arte público* ya no es la respuesta de la visión de un artista, sino un proceso complejo donde están implicados muchos otros actores. El arte público tampoco pretende dar una solución estática a problemas del entorno, por el contrario, debe poder lidiar con la esencia dinámica del medio urbano.

“Su objetivo es crear nuevos lugares y regenerar los existentes a través de la visión de artista para infundirles cualidades únicas, reavivando y animando espacios a través de la creación de entornos estimulantes. El arte público se ha desarrollado y diversificado, incluyendo un amplio margen de prácticas artísticas contextuales, temporales o permanentes u orientadas hacia procesos más que a la obtención de resultados o productos. El arte público es compromiso y discusión, sobre nuevas formas de pensar y ver, pone retos, es creativo, ambicioso e incluso controversial.”

El artista en los procesos de hacer *arte público*.

De esta introducción surgen las siguientes preguntas: ¿cómo se desenvuelve un artista formado al interior de su propia disciplina cuando tiene que intervenir en una obra de arte público? ¿Está preparado para hacerlo? Y en todo caso, ¿Cómo debe ser su formación para poder participar positivamente en proyectos interdisciplinares?

Un artista formado en un entorno educativo separado en disciplinas artísticas se especializará y dominará un medio específico, sus reglas internas, técnicas y procesos. Es esperable que un escultor formado así intervenga en el espacio público con una *escultura*, entendiendo *escultura* como la define Krauss, una obra objetual, ligada al monumento –conmemorativa y en virtud de esto, que funciona a través de la representación y el señalamiento a través de la figuración, el pedestal y su forma eminentemente vertical. O puede por el contrario, resolver el encargo a la manera moderna, con una obra desarraigada, funcionalmente desubicada y fundamentalmente autorreferencial. Es decir, un objeto escultórico que parte desde el deseo del artista y que responde a las certezas que éste ha adquirido en su formación disciplinar.

Este objeto escultórico estático y autosuficiente será insertado en un medio público dominado por el contrario por la incertidumbre y la complejidad. Obras así no provienen del conocimiento que otorga la experiencia de la observación del espacio público como sujeto, sino de aplicar un *know-how* que proviene de la observación al interior del arte mismo como sujeto. El partir de una disciplina “introspectiva” para actuar en un entorno público y de interacción social, que reclama que “el otro” sea el centro en los procesos de diseño, plantea una contradicción entre el proceso que se establece y el fin que debe satisfacer. Como hemos visto, el *arte en el espacio público* conlleva el riesgo de no considerar también las problemáticas de uso y de convivencia colectiva que están en la base del arte público, como tampoco considera que el medio urbano es un campo eminentemente cambiante.

Un *artista público* debe entrar en una relación significativa con la colectividad y con su contexto, siendo justamente la interdisciplinariedad una forma de *otredad* en las problemáticas urbanas de diseño, además de un medio para incluir al público activamente y desde el inicio de los procesos de generación de la obra. Por eso, los intereses y metodologías del artista público no son las del escultor tradicional, si no las del director ambiental, urbanista, arquitecto, ingeniero civil o antropólogo cultural, y debe estar preparado para poder trabajar con esas disciplinas.

Parecería claro que una formación disciplinar de las artes en que el centro de la problemática de estudio sea el propio medio artístico no sería la adecuada para formar *artistas públicos*. Y es que el *arte público* no tiene el mismo fin que *la obra de arte*, ni los mismos objetivos, ni los mismos procesos de análisis, creación y desarrollo. Existe una zona compartida entre arte y arte público, que es la de crear obras capaces de comunicar y significar estableciendo un vínculo con *el otro* (el público) a través de una experiencia estética. Pero los fines, objetivos y procesos son distintos en los dos campos. A la vez, éstos son determinantes para que una obra vaya en una u otra dirección, por lo que la formación de los artistas y artistas públicos debe tomar en cuenta estas diferencias fundamentales. El hecho que el arte público tenga *al otro*, a la colectividad como fin, usuario, receptor y finalmente cliente de la obra, acerca al arte público a las disciplinas de diseño y a todas aquellas áreas disciplinares que se ocupan de la transformación del espacio público a través de él. Por lo tanto, el arte público comparte esferas tanto con el arte como con las disciplinas de diseño, y esta doble direccionalidad debería estar considerada en la formación de un artista público.

La interdisciplinariedad en la formación de artistas y diseñadores.

¿Se hace preciso entonces establecer programas formativos específicos para los artistas públicos, constituyendo en los centros universitarios una disciplina artística distinta? O es posible abordar la formación de artistas públicos desde la separación disciplinar pero creando vínculos entre las especialidades artísticas y las de diseño?

Recientemente, en programas universitarios que abordan tecnologías emergentes, se fomenta la formación de *especialistas con visión general*, que dominen profundamente sus disciplinas pero que sean capaces de poder conocer otras aunque no en profundidad. Sin embargo, si bien esto puede darle al alumno una apertura de visión y un “desenclaustramiento” disciplinar, no asegura la adquisición de destrezas y capacidades para abordar ámbitos que requieren de una aproximación multidisciplinar como es el caso del arte público.

He podido observar, como docente universitaria de arte, que la formación “especializante” y disciplinar de un artista, es bastante incompatible con su posibilidad de intervenir exitosamente en proyectos interdisciplinares. Esto porque la formación disciplinar enseña no sólo lenguajes, técnicas, tecnologías y tratamientos de materiales pertinentes a cada medio, sino que establece una metodología de trabajo del tipo “introspectivo” del que se hablaba al inicio de este ensayo.

Nuestra Facultad, tiene una estructura académica básicamente anclada en la modernidad aunque con ciertos elementos curriculares que apuntan a una apertura posmoderna. La facultad está separada en cinco especializaciones artísticas –pintura, escultura, grabado, diseño gráfico y diseño industrial- de tres o cuatro años dependiendo de sus currículos, precedidos por dos años de estudios generales de arte que otorgan los fundamentos básicos comunes a estas disciplinas y las introducciones a cada una de ellas, que pretenden otorgar a todos los alumnos –independientemente de la especialización que escogerán a partir de tercer año- una base de conocimientos y

experiencias artísticas compartidas. A pesar de esta base, que en principio crearía una plataforma común desde la cual poder desarrollar trabajos interdisciplinarios -al menos entre alumnos de estas disciplinas- la realidad es que no es suficiente para establecer cimientos de conocimiento común desde el momento que la separación disciplinar empieza ya a fundarse desde el inicio.

Existen asignaturas transversales como *Integración de las artes*, cuyo objetivo es desarrollar proyectos artísticos interdisciplinarios entre alumnos de las especialidades “artísticas”, pero es ya una señal alarmante que en este curso no participen los alumnos de las especialidades dedicadas al diseño. El mensaje que se da subliminalmente es que incluso para desarrollar temas dentro del ámbito académico-formativo, existe una incompatibilidad entre los objetivos, metodologías y procesos de las disciplinas artísticas con las de diseño, pudiendo trabajar en proyectos comunes sólo aquellos alumnos formados en el interior de las disciplinas “introspectivas”. A la vez se desprende de esta exclusión que los problemas que esas disciplinas abordan son ajenos a los objetivos de las disciplinas de diseño, orientadas a resolver problemáticas y desarrollar productos para “el otro”.

Es evidente que de esta manera la interdisciplinariedad no se da -o se da problemáticamente- dentro de una facultad de arte disciplinar. Esto se hace aún más evidente en ciertos cursos electivos, cuando nuestros alumnos tienen que formar grupos de trabajo interdisciplinarios con alumnos de otras facultades –arquitectura, comunicaciones, artes escénicas, etc.- que aun siendo disciplinas creativas tienen sus propias visiones y procesos -códigos, lenguajes y especificidades proyectuales- que son percibidas como poco compatibles con las de las especialidades artísticas y un estorbo para lograr resultados inmediatos que se adapten a los tiempos de entrega de los trabajos.

Y es que la interdisciplinariedad en la universidad no puede ser abordada desde la disciplinariedad sólo creando asignaturas que posibilitan la reunión de alumnos de distintas especialidades para trabajar en un proyecto común. Si bien esto en teoría es ya positivo, en la práctica sirve de muy poco sin la premisa de haber generado una educación actitudinal de apertura a enfoques distintos, aprendiendo a negociarlos con los propios para llegar a una síntesis y a esa visión general enriquecida que es lo que aporta el trabajo interdisciplinario bien entendido.

Al mismo tiempo, estas asignaturas deben incidir no en la obtención de resultados tangibles como prueba del éxito o fracaso de los proyectos, sino en valorar los procesos generados. Debe ser una prioridad el generar las metodologías y dinámicas de trabajo para establecer procesos creativos realmente interdisciplinarios. Eso es lo que estos asignaturas debieran enseñar y donde reside la complejidad y el reto de estos cursos, pues es el proceso bien articulado el que sienta las bases para el resultado positivo de un trabajo interdisciplinario.

Pero enseñar a trabajar interdisciplinariamente es complejo pues justamente la interdisciplinariedad reclama la complejidad de convocar distintos saberes, prácticas y visiones en esencia disímiles. Para una equitativa posibilidad de aporte y participación de los miembros de un proyecto interdisciplinar, es necesario generar una base de conocimiento común sobre el tema que se trata y de ideas guía, visiones y objetivos consensuados, posponiendo el inicio de la etapa de desarrollo proyectual o diseño hasta haber logrado esos consensos. Esto porque en la etapa proyectual empieza a ser necesario aplicar parámetros, procesos y metodologías que el especialista va a estar tentado de resolver según las especificidades de su propio conocimiento disciplinar, pudiendo resultar algo excluyente para algunos miembros. Es por esto que el énfasis interdisciplinar debe estar puesto en las primeras etapas del trabajo:

- En la etapa de análisis del contexto a intervenir y en la etapa de análisis conceptual, que posibilitan la identificación de las problemáticas a las que el proyecto deberá intentar dar solución.
- En la etapa creativa, que permitirá delinear el enfoque conceptual consensuado y las posibles soluciones a desarrollar formalmente en las siguientes etapas proyectuales de representación y producción.

Algunas conclusiones. Relación entre la formación artística disciplinar y la participación en proyectos interdisciplinarios.

La interdisciplinariedad no va entendida como la participación de especialistas de distintas disciplinas sino como una *metodología de trabajo* que permite acceder a la comprensión amplia y multidimensional de una problemática compleja para generar soluciones igualmente multidimensionales y acordes a la complejidad de la misma.

Para abarcar esta complejidad, es necesario involucrar en los equipos interdisciplinarios a aquellas disciplinas que han desarrollado conocimientos sobre el espacio público, para aportar desde su experiencia los distintos aspectos que exploran, tanto en el ámbito teórico, conceptual al creativo y proyectual, pasando por la etapa fundamental de recabar el conocimiento práctico y directo del que vive en el entorno.

Los procesos interdisciplinarios pueden tornarse muy complejos por las distintas visiones que necesita abarcar y por los distintos lenguajes y enfoques de las disciplinas implicadas, que se tienen que de una u otra forma compatibilizar. Se necesita de un actor que haga la parte de facilitador neutral guiando los procesos de trabajo de los actores conceptuales, creativos y ejecutores.

La interdisciplina no se enseña pero tampoco se improvisa; lo que sí se deben enseñar son las metodologías y las prácticas que conducen a trabajar positiva y productivamente en equipos interdisciplinarios

Trabajar en equipos interdisciplinarios significa ser capaz de dejar de lado arrogancias disciplinares para aprender a valorar de la misma manera los aportes de experiencia y know-how propios y de los otros actores. El diálogo horizontal entre los miembros del

equipo de trabajo es uno de los requisitos para que el trabajo interdisciplinar se convierta en una plataforma estimulante y de aprendizaje, logrando superar sus dificultades intrínsecas para conseguir el intercambio de conocimientos, experiencias y enriquecimiento de enfoques con los otros integrantes del equipo.

En este sentido, la formación disciplinar es fundamental y positiva para poder aportar al equipo conocimiento especializado y profundo, y a la vez adquirir enfoques igualmente específicos de otras áreas disciplinares que permitan ampliar los propios.

Ese conocimiento especializado no será un obstáculo al trabajo en proyectos interdisciplinarios si es que esta profundización va acompañada desde el inicio de la formación por la impartición de herramientas conceptuales, de prácticas metodológicas y dinámicas de trabajo que le permitan al alumno emerger de las profundidades de su saber disciplinar para encarar problemáticas complejas –como el arte público- que requieran de un enfoque interdisciplinar. Si no se adquieren estas destrezas ni se aplican como prácticas habituales, es poco probable que el artista disciplinarmente formado pueda desenvolverse adecuadamente en entornos creativos multidimensionales como los del trabajo interdisciplinar.

Esta formación metodológica en la dinámica del trabajo interdisciplinar debe estar acompañada de *una educación actitudinal*: tener la voluntad de abrirse a enfoques nuevos o distintos a los propios, dejar de lado los egos personales y la soberbia disciplinar, aprendiendo a negociar (sustentar y ceder). Esto es importante pues para el artista disciplinar acostumbrado desde su formación a actuar introspectivamente y dentro de los parámetros de la propia disciplina, resulta frustrante el no poder imponer su propia visión y problemático el tener que negociarla.

Sin embargo, quedan algunas interrogantes que el desarrollo de este texto abre:

Si bien la interdisciplinariedad no es una fórmula establecida sino un proceso colaborativo y reflexivo para lograr nuevas respuestas a nuevas problemáticas y nuevos contextos urbanos, para enseñar a trabajar interdisciplinarmente es necesario identificar sus fundamentos, metodologías y dinámicas. Y cuando estos aspectos se identifiquen y se estandaricen como los procesos a seguir -como los tiene cualquier otra disciplina- ¿se convertirá ella también en una?

¿La interdisciplinariedad se circunscribe solo a la etapa/proceso de generación y producción de la obra? O son interdisciplinarios también aquellos proyectos que no necesariamente parten de un proceso de ese tipo pero cuyo impacto rebasa el ámbito artístico, desencadenando procesos o conocimiento interdisciplinario?

Referencias

Brandao, Pedro y Antoni Remesar. *Interdisciplinarity - Urban Design practice, a research and teaching matrix*. On the w@terfront, vol.16, Decembre 2010.

Climent, Ricardo. *Reinventando la interdisciplinariedad a través de las nuevas tecnologías*. PDF versión digital en:

http://www.novars.manchester.ac.uk/people/principal/r_climent/papers/R_ClimentCIMTECO06.pdf Enlace activo al 30/06/2013

Crousse, Veronica. *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. 2011. Pag. 86

Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Lecea de, Ignasi. *Sobre los jardins da arte e a arte dos jardins. Notas sobre o jardim urbano contemporâneo*. En: On the waterfront N. 8, Abril 2006.

Maderuelo, Javier. *Paisaje, un término artístico*. En: *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007.

Public Art Handbook for Northern Ireland.

http://www.artscouncil-ni.org/departs/creative/public_art/Arts%20Council%20handbook%20full.pdf
Enlace activo al 30/06/2013

Proyecto Rímac.

<http://rimac.wordpress.com/>
Enlace activo al 30/06/2013



EL CUERPO Y LA CIUDAD: LA SOSTENIBILIDAD URBANA DESDE LA PERCEPCIÓN DE NUESTROS CUERPOS.

BODY AND CITY: URBAN SUSTAINABILITY AND THE PERCEPTION OF OUR BODIES.

Nagore Urrutia del Campo
Universidad Politécnica de Madrid
nagore.urrutia@upm.es

Abstract

The paper is focused on the ability of urban design to create the physical framework for urban life. This is an analysis of the experience of the city through body and senses where the citizen is the main element of the public space. The influence of urban conditioning in environmental sustainability, comfort, habitability, well-being and everyday life of the inhabitants is analyzed. Urban design as a tool to build up urban vitality and to construct cities and urban spaces for human relations.

This is a search and compilation of urban design theories and tools that consider the inhabitant a citizen and not just a pedestrian or a client and that make us aware of being part of a group, both social and natural.

A healthy, bioclimatic and environmentally sustainable urban planning is required to strengthen the senses and the well-being and to enable human relationships in urban open spaces.

Keywords:

Citizen, senses, comfort, habitability, urban design, urban life.

Resum

El present article pretén posar en valor la capacitat del disseny urbà de crear suports físics per al desenvolupament de la vida a les ciutats.

S'analitza la vivència de la ciutat a través del cos i dels sentits, situant el ciutadà com a centre de l'espai públic i veient com el condicionament urbà repercuteix en la sostenibilitat, confort, habitabilitat, benestar i vida quotidiana dels habitants. El disseny urbà com a mitjà per a la potenciació de la vitalitat urbana i la creació de ciutats i espais públics per a la trobada i relació entre persones.

És la recerca i recopilació de teories i eines de disseny urbà que consideren l'habitant, ciutadà, i no tan sols vianant o client i que ressalten que som part d'un conjunt, tant social com natural.

Es parteix com a base d'un urbanisme sa i respectuós amb el medi ambient, bioclimàtic i adequat als condicionants locals que potenciarà els sentits i buscarà el benestar i la facilitació de les relacions socials.

Paraules clau:

Ciutadà, sentits, confort, habitabilitat, disseny urbà, vitalitat urbana

Resumen

El presente artículo pretende poner en valor la capacidad del diseño urbano de crear soportes físicos para el desarrollo de la vida en las ciudades.

Se analiza la vivencia de la ciudad a través del cuerpo y los sentidos, situando al ciudadano como centro del espacio público y viendo cómo el acondicionamiento urbano repercute en la sostenibilidad, confort¹, habitabilidad², bienestar³ y vida cotidiana de los habitantes. El diseño urbano como medio para la potenciación de la vitalidad urbana⁴ y la creación de ciudades y espacios públicos para el encuentro y relación entre personas.

Es la búsqueda y recopilación de teorías y herramientas de diseño urbano que consideran al habitante ciudadano, y no tan sólo peatón o cliente y que resaltan que somos parte de un conjunto, tanto social como natural.

Se parte como base de un urbanismo sano y respetuoso con el medioambiente, bioclimático y adecuado a los condicionantes locales que potenciará los sentidos y buscará el bienestar y la facilitación de las relaciones sociales.

Palabras clave:

Ciudadano, sentidos, confort, habitabilidad, diseño urbano, vitalidad urbana.

Introducción

"Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos"
(I. Calvino, 1972)

Aunque existen numerosas disciplinas y herramientas necesarias para democratizar la ciudad y adecuarla a las necesidades reales de sus ciudadanos este trabajo se centra en la capacidad del diseño y acondicionamiento urbano para la materialización de espacios habitables y saludables que mejoren de la vitalidad urbana. El diseño urbano siempre tendrá un impacto en la vida en los habitantes, por lo que se requiere de una visión más amplia que la del técnico, que la positivista, funcionalista o mercantilista.

Los espacios vivos, aquellos en los que se dan las relaciones interactivas entre los ciudadanos son los representantes de la diversidad y multiplicidad de las ciudades. Estos espacios suelen ser los que dan sentido a la ciudad creando una estructura base tanto física como mental que satisface las necesidades y los deseos de los ciudadanos.

Las ciencias humanas que analizan y construyen las ciudades han desarrollado conocimientos sobre cómo percibimos el mundo y herramientas para potenciar los sentidos que podrían ser aplicados a la construcción y reconstrucción diaria de la urbe. La ciudad se puede sentir a través de las múltiples modalidades sensoriales en lugar de únicamente “leerse”, “visualizarse” o analizarla como la “materialización” de un conjunto de valores sociales dados.

La Revolución Industrial⁵ da lugar a radicales transformaciones culturales, socioeconómicas y tecnológicas que modificarán radicalmente el modo y los tiempos de construcción de las ciudades. La universalización de los principios de Movimiento Moderno en el s.XX, si bien logró dar cobijo a numerosas personas, también creó notables disfuncionalidades: la negación de la ciudad tradicional, la estandarización, la globalización, la sobreproducción tecnológica, la descontextualización del entorno natural y la mercantilización de la ciudad, dando todo ello lugar a espacios urbanos deshumanizados, fuera de escala y antidemocráticos.

El presente artículo pretende presentar un análisis de la ciudad a través de su vivencia mediante el cuerpo y los sentidos, un análisis más cercano, ligado a la vivencia cotidiana. Se sitúa al individuo como centro de la percepción del entorno urbano. La piel como punto de contacto con el mundo. La ciudad como lugar de encuentro y de relaciones entre personas.

Por una parte, se presenta el empobrecimiento de los sentidos y pérdida de conciencia de nuestros cuerpos, así como la modificación de nuestra percepción con la aparición de nuevas tecnologías y sus consecuencias. Por otra parte, se trata de identificar cómo sería la intervención urbana desde la conciencia de nuestros cuerpos, detectando las claves de la sostenibilidad, del bienestar en el espacio urbano y de la creación de espacios para la convivencia.

En la ciudad vivida existen lugares de reunión que los individuos unimos con lazos invisibles pero que se pueden sentir, la ciudad es una secuencia temporal. Un buen proyecto urbano es el que saca a la luz la delicada red de flujos naturales tapada por otras presencias: luz, viento, actividades sociales, sonidos, el flujo natural del agua, tensiones estructurales o recorridos.

“La arquitectura y las artes en general deberían hacer visible como nos toca el mundo.” (M. Merleau-Ponty)

1. El cuerpo, los sentidos, la percepción y la ciudad.

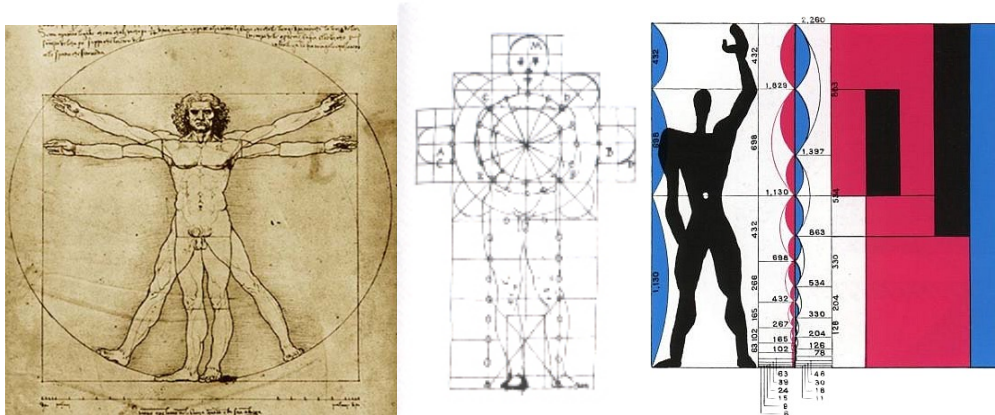
1.1. El cuerpo.

En el presente artículo el cuerpo se entiende como la referencia para determinar el confort o el bienestar que nos produce un espacio público concreto. Es el puente entre lo íntimo y lo público, operador de prácticas y usos complejos, contenedor de experiencia y memoria cultural y herramienta de expresión e identidad.

Tradicionalmente el ser humano ha empleado su cuerpo para dimensionar las construcciones, los espacios públicos y las ciudades. La construcción estaba guiada por el cuerpo. La tradición antropocéntrica se remonta al Antiguo Egipto, Grecia y Roma. El cuerpo además se representará de diversos modos a lo largo de la historia, adquiriendo, por ejemplo, las formas puras durante el Renacimiento (Alberti, Vitrubio, Leonardo da Vinci) o el Movimiento Moderno y siendo éstas trasladadas a la construcción arquitectónica y urbana.

Además, diversos descubrimientos sobre el cuerpo como el sistema de circulación o la importancia de la transpiración darán lugar por ejemplo a normativas de higiene en Europa en el s.XVIII.

El concepto de cuerpo enfermo se ha empleado para explicar la complejidad y problemáticas de las grandes ciudades.



El hombre (Leonardo Da Vinci), la iglesia ideal (Francesco de Giorgio Martini) y el Modulor (Le Corbusier).

1.2. Los sentidos.

Los sentidos son nuestro modo de aprendizaje. La interacción de nuestro cuerpo con el espacio se da mediante ellos, dando lugar a la vivencia sensorial de la ciudad. Los sentidos no funcionan de un modo aislado, están interrelacionados entre sí, modificando la percepción⁶.

La fisiología clasifica los sentidos en dos grupos principales, aquellos que perciben el mundo interno a la persona y aquellos que perciben el mundo externo.

Los primeros, los sentidos endoperceptivos, son los:

- Cenestésicos: informan del estado visceral e influyen sobre la percepción.
- Y quinestésicos: informan de la posición del cuerpo e influyen en la estabilidad del movimiento.

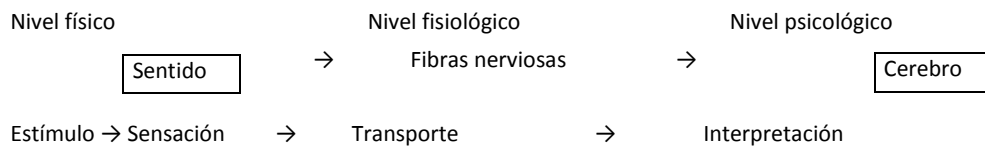
Los segundos, los extraperceptivos son:

- Vista
- Oído
- Olfato y gusto
- Tacto
- Sentido álgico: sensación de dolor, protege de la agresividad.
- Sentido criostésico: sentido térmico, regula la temperatura del cuerpo.

La historia sensorial⁷ describe la evolución de la importancia de los sentidos a lo largo de la historia, así, mientras que en la Era Premoderna los sentidos eran un global y cada uno de ellos se asociaba a un elemento⁸, a partir del Renacimiento, con el nacimiento de la perspectiva y generalización de la escritura serán los sentidos públicos (visión y oído) aquellos que adquirirán una mayor importancia perpetuándose hasta la actualidad e incluso agudizándose con el desarrollo de las tecnologías audiovisuales.

1.3. La percepción.

Existen 3 niveles de percepción que nos informan de las características del entorno (Serra et al., 1995):



La sensación de confort, bienestar y protección está enraizada, además de en aspectos puramente fisiológicos, en condicionantes relacionados con nuestra psicología: memoria, experiencias pasadas, en los hábitos, costumbres o acciones repetidas a lo largo de innumerables generaciones. El sentido del espacio urbano está también relacionado con los recuerdos⁹ y las respuestas del cuerpo al entorno.

La percepción es también un hecho político y cultural. Cada sociedad crea un modelo sensorial asociado a significados y valores, a partir del cual el mundo se hace más comprensible.

Las diversas formas de asentamientos y estructuras sociales han estado tradicionalmente asociadas a condicionantes locales concretos y a las percepciones ambientales de cada cultura, que se enfrentaba de un modo diferente a los condicionantes agresivos de su entorno.

1.4. Cuerpo y clima

El confort higrotérmico es fisiológico y perceptual. Se basa en el modo en el que el cuerpo encuentra el balance térmico, esto es, se calienta o disipa ese calor, con un mínimo de energía requerida. Existe además una variabilidad en los límites climáticos que cada una persona soporta: aclimatación, actividad metabólica, cultura, sexo, edad...

El urbanismo ambiental comprende los flujos naturales existentes en el lugar y sus potenciales para ponerlos en valor, visualizarlos y materializarlos, de modo que se respete el entorno natural y se reduzca la necesidad de recursos naturales, al tiempo que crea entornos confortables que por lo general producen bienestar a los ciudadanos que en ellos se encuentran.

2. Las consecuencias de la insensibilización en las ciudades

El sistema universal de construcción de edificios y ciudad con criterios de rentabilidad ha triunfado frente a una construcción colectiva del espacio depurada en el tiempo. Esto ha tenido repercusiones directas en el modo en que vivimos en las grandes ciudades, donde el cuerpo ha quedado relegado, prácticamente inexistente.

La ciudad ofrece al hombre un exceso de estímulos imposibles de asimilar frente a los cuales el habitante de la ciudad crea un mecanismo de "desestimulación defensiva" (E. Goffmann, 1963) para protegerse frente al vértigo sensorial, para evadir lo ambiguo, lo desconocido, lo complejo. Diferentes disciplinas y autores, como Lewis Mumford (1952), Ramón Fernández Durán (2009), Toyo Ito (2000) o Jean Baudrillard (1978), entre otros, tratarán el tema de la reproducción incesante

de imágenes y la insensibilización e incapacidad de selección y asimilación que ésta produce.

Esta sobreestimulación que embotella los sentidos es denominada en sociología "privación sensorial".

El exceso de estímulos hace ver el entorno como hostil, lo que da lugar a la "sobreprotección del cuerpo". Las relaciones se empobrecen y se potencia la pasividad, homogeneización e insensibilización. Se tiende a intelectualizar ese caos, a racionalizar esos estímulos, a normarlos y en la arquitectura esto se traduce en edificios estandarizados que sólo modifican su máscara, en espacios zonificados que pretenden organizar el desorden de la urbe, con grupos de gentes iguales.

Es el gueto de la experiencia personal, que nunca se enfrenta a la diversidad y a convivir con el diferente.

2.1. Los sentidos en las grandes ciudades

La polución, el ruido, la isla térmica, la velocidad y la motorización dificultan el empleo de nuestros sentidos.

La vista se ha convertido por ejemplo en órgano de tacto, empleándolo en numerosas ocasiones sólo para trasladarnos, calculando distancias hasta los obstáculos o peligros, en lugar de para el disfrute del entorno.

En la ciudad en muchas ocasiones es difícil escuchar nuestros propios pasos y dar escala al entorno, tanto porque casi todos los sonidos se han convertido en ruido como por las dimensiones fuera de la escala humana. Además, cada vez más los sonidos de la ciudad se han tecnificado.

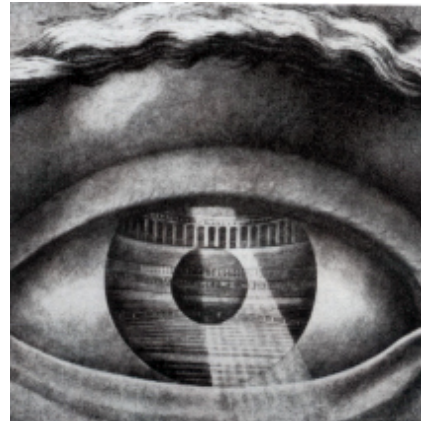
Por otra parte, las ciudades han adquirido un olor urbano uniforme. La vegetación se ha transformado en color, es casi imposible olerla debido a la contaminación y los estímulos circundantes. Al igual que los sonidos los olores y gustos son cada vez más artificiales, se han "higienizado".

Respecto al tacto en la ciudad este se da principalmente a través de los pies, al caminar sobre diversos pavimentos. El pie cede frente a pavimentos más pensados para el movimiento rodado que peatonal. Además, aún y cuando estamos rodeados de gente en una gran ciudad, son muy escasas las ocasiones en las que se toca a otra persona, se dan tan sólo roces casuales y accidentales, generalmente con las manos.

2.2. El predominio de la vista

"El acontecimiento fundamental de la edad moderna es la conquista del mundo como una imagen" (Heidegger, 1938).

La separación de la vista del resto de sentidos surge ya en el Renacimiento, cuando el ojo se comienza a relacionar con la razón. Con la aparición de la perspectiva y la escritura el sentido de la vista tomará una importancia sobre el resto de los sentidos que se ha mantenido hasta la actualidad, dejando de lado los modos espontáneos a través de los cuales las personas crean orden y dan sentido a la ciudad. La arquitectura y la ciudad será concebida para "ser vista" desde puntos concretos.



Escuela de Atenas, Raffaello Sanzio y Ojo reflejando el teatro Beçason, Ledoux.

El predominio de la vista frente al resto de los sentidos no significa forzosamente la exclusión de los mismos. Así, D.M. Levin diferencia dos miradas (Pallasmaa, 2005):

- La mirada asertórica: estrecha, intolerante, rígida, dogmática, excluyente, no conmovedora.
- La mirada aletheica: múltiple, pluralista, democrática, inclusiva, generosa, contextual, horizontal.

Existe la tendencia tanto en el urbanismo como en la arquitectura de estudiar el terreno desde la lejanía, a través de planos u ortofotos, de modo que el sentido y el carácter de un lugar, compuesto por voces, sonidos u olores, no se pueden apreciar. La visión lejana supone una privación sensorial, y ha dominado la producción artística y cultural, convirtiendo la arquitectura en un juego intelectual, un medio de autoexpresión que dejaba de lado las conexiones mentales y sociales fundamentales. Se debilitó nuestra empatía, participación en el mundo y capacidad de compasión.

A través del análisis se intenta “simplificar e interpretar” el espacio para poder representarlo de un modo legible (Scott, 1999), pero la mirada distante da tan sólo lugar a una ciudad zonificada y nacida a través de los ejes de transporte, sin identidad.

El sentido cercano es mucho más complejo, pero es cálido, involucrado, rico e incluye muchas más dimensiones a parte de la intelectual, hecho imprescindible en aquellas intervenciones en lugares con especiales problemáticas sociales. La “visión focalizada” no puede sustituir a los “ojos de la calle” de los propios residentes (Jacobs, 1961).

2.3. El movimiento en la ciudad

Moverse por la ciudad cada vez exige menos esfuerzo y menos participación, se emplea la mínima energía y compromiso corporal para realizar cada acción. Actualmente el confort se asocia a la ausencia de movilidad, de modo que las actividades cotidianas a desarrollar se realizan sin que el cuerpo emplee todo su potencial. El movimiento, que por definición debería ser algo placentero va asociado a falta de confort.

Con la necesidad de circulación rodada y peatonal en las grandes ciudades existen numerosas normas que condicionan nuestros movimientos en el espacio. Lo funcional se ha impuesto frente a la capacidad expresiva y de comunicación. Existe la "doma" de nuestras pautas y movimientos cotidianos tal y como lo define Lefebvre (1992).

Empleamos pequeños movimientos de modo automático, secuencias de movimiento perfectamente aprendidos, repetidos una y mil veces. La búsqueda de la efectividad, automatismo y monotonía en los movimientos¹⁰ da lugar a espacios y a objetos diseñados para una inmovilidad activa del hombre. Además, nos hemos adaptado a convivir con gran cantidad de cuerpos, adaptándonos a la multitud sin ni siquiera rozar al otro al desplazarnos¹¹ y nos hemos acostumbrado a la contención y a espacios pequeños.

Mientras el cuerpo se queda inmóvil muchas de nuestras actividades se limitan al terreno intelectual. Numerosos deseos y acciones no realizadas se almacenan exclusivamente en la fantasía. Ese mundo paralelo de pensamientos es lo que el cuerpo no se atreve a expresar.

Los movimientos del cuerpo vienen condicionados por la escala de lo que nos rodea, nacen del reconocimiento de las características de los objetos con los que nos vamos a relacionar. La modificación del entorno físico modificará nuestro vocabulario corporal.

2.4. El tiempo y la ciudad

La arquitectura y el urbanismo acotan el espacio y el tiempo confiriéndoles una escala humana en la que se pueda desarrollar la vida, de modo que podamos habitarlo y comprenderlo. La materialidad de la ciudad además, nos hace conscientes de nuestro papel temporal en el mundo .

Los materiales tradicionales y naturales expresan su edad, el paso del tiempo y sus orígenes. El uso añade una pátina que expresa la experiencia y la historia de la urbe y los edificios. La materialidad está presente en ellos. Sin embargo, muchos de los materiales actuales no incorporan en ellos el paso del tiempo, pretenden ser eternamente jóvenes y perfectos, no se aprecia la materialidad en ellos, pero por ese negar el paso del tiempo, se deterioran con facilidad. Quizá reflejen nuestro propio miedo a envejecer, a la soledad y a la muerte. Lefebvre (1981), los ritmos cíclicos de la naturaleza y de la vida (estaciones, día-noche, vida-muerte) han sido sustituidos por ritmos lineales asociados al proceso productivo.

Mientras que antiguamente se buscaba la durabilidad de los edificios, el tiempo en la ciudad contemporánea tiene muy corta duración y se vive en una constante velocidad que no deja cabida a la reflexión. El presente y el instante efímero han cobrado mucha importancia y el sistema económico actual se basa en ese concepto de temporalidad, se impone la cultura de usar y tirar, del consumir constantemente, que ha llegado a la arquitectura. El capitalismo que ha vaciado de significado las revoluciones y diferencias produce ahora también espacio público creando un cambio muy profundo en el modo de construir ciudad.

"El cuerpo que se resistía a ser consumido está a punto de ser tragado por la ciudad anclada al presente constante" (Ito, 2000).

2.5. La técnica, las nuevas tecnologías y la ciudad

La técnica ha conseguido en muchas ocasiones eliminar históricas aberraciones simbólicas y ha permitido al hombre avanzar en sus conocimientos. Pero desde finales del s.XVIII la naturaleza íntima del hombre y su expresión mediante las artes fue arrinconada, equiparada a lo trivial o irracional. El conocimiento "no objetivo", emocional, se convirtió en irreal. Se pasó de valores a hechos. Con ello se arrinconan los valores históricos del ser humano que lo hacen más humano junto con la razón.

"Nuestra época no es tan sólo la de Faraday o Einstein, también lo es de Marx, Freud o Geddes" (Mumford, 1952).

La tecnología ha excedido su carácter instrumental para constituirse en la matriz y escenario de las relaciones sociales, de la representación y comprensión de la realidad, del conocimiento, del trabajo y hasta del entendimiento de la vida y la muerte, dejando de ser tan sólo un objeto material. Esta especialización y ampliación de los dominios de la tecnociencia han multiplicado los efectos de la misma, siendo en muchas ocasiones impredecibles.

La sobrevaloración de la técnica e infravaloración del arte tiene efectos muy graves como la fe ciega en que la tecnología lo resolverá todo y nuestro alejamiento de las realidades materiales que soportan las ciudades, al vivir cada vez mayor número de experiencias simuladas que sentimos como reales.

Como señala Toyo Ito (2000) existen "dos ciudades":

- La ciudad como objeto material (cuerpo material): corresponde a la organización social ordenada en individuo-familia-comunidad local-estado.
- La ciudad como fenómeno (cuerpo virtual): surgió con los media. Ciudad como información y ciudad virtual como acontecimiento.



Las dos ciudades

Para mantener la ciudad como fenómeno deben existir espacios reales que sostienen la ficción: puertos de carga y descarga, centrales eléctricas, vertederos, agricultura, mataderos...La ciudad glamurosa requiere de mucha energía, recursos y gente que está invisibilizada, de la ciudad material.

También se ha dado una homogeneización de la arquitectura y de la sociedad. Todos aquellos artículos que parecen tan personalizados son homogéneos, y sólo las pequeñas diferencias superficiales garantizan la aparente individualidad. Las tecnologías han permitido construir igual en cualquier parte del mundo, independientemente del clima local. Se economiza el confort y el bienestar que tradicionalmente se buscaba mediante arquitecturas y espacios adecuados a las realidades locales y a escala humana.

3. La ciudad analizada desde los sentidos, la percepción y el confort del ciudadano.

3.1. Intentos de retorno a la ciudad a escala humana

La pérdida de los valores tradicionales del espacio urbano como lugar de relación y la falta de adecuación a la escala humana de las ciudades se convirtió en un tema central de crítica y estudio a lo largo del s.XX.

En lo referente al diseño urbano y su capacidad para fomentar la vitalidad del espacio público surgen varios autores como Jane Jacobs, Kevin Lynch, Jan Gehl, William H. Whyte, Donald Appleyard o Mark Francis, entre otros.

Appleyard (1981) se centrará en el estudio de la relación entre el nivel de tráfico y el uso que las personas hacen de la calle. Propondrá el término de "calle habitable"¹² ("livable street").

Gehl, Whyte o Jacobs realizarán observaciones del modo en que la gente usa el espacio analizando variables como el número de personas, el tiempo de estancia, la actividad, la localización y su distribución temporal en relación a la configuración física de los espacios y los usos existentes.

Por otra parte, desde la psicología urbana se definirá un modelo de ciudad desde los cuerpos individuales, donde la percepción del entorno se asienta en los deseos, las emociones y los sentimientos individuales, en lugar de los objetos y sus formas, señalando como los factores culturales, personales y psicológicos determinan las motivaciones y emociones hacia un espacio determinado (Bandura, 1987; Gil 2007).

Por otra parte, la Escuela Fenomenológica, con Edmund Husserl, reivindicó a principios del s.XX el papel de los sentidos corporales para la comprensión del entorno, entendiendo que la fuente de conocimiento personal está en el cuerpo. Cuestiona el funcionalismo a través de la propia experiencia vital, rescatando la subjetividad para comprender el mundo. Su técnica es la suspensión del tiempo, "el tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades" (Lyotard, 1989).

Henri Lefebvre va aún más allá proponiendo su método de observación y estudio de la vida cotidiana y sus ritmos: el ritmoanálisis. Es una observación crítica del espacio urbano y del uso que las personas hacen de él, detectando los diversos ritmos y flujos y definiendo el presente a través del pasado e intentando vislumbrar el futuro, detectando continuidades y discontinuidades en el tiempo. Los ritmos además de temporales también son espaciales, donde el cuerpo humano es el punto de comparación para definir la escala de un espacio.



Centro histórico, Roma, Italia.

Barrio del EUR, Roma, Italia.

La ciudad compleja y a escala del hombre frente a la arquitectura que domina al hombre, que lo supera en escala y lo encoge. Espacios vivos frente a espacios desolados.



Centro histórico y barrio del EUR, Roma.

3.2. La búsqueda de ciudades adecuadas al medio natural

A lo largo del siglo XX se comienza a tomar conciencia de la problemática ambiental del planeta tras observar y sentir las consecuencias del desarrollo industrial y las políticas capitalistas (Odum, 1953; Mumford, 1956; Margalef, 1958; Alexander, 1965; Schumacher, 1973, entre otros).

El urbanismo bioclimático¹³ y ambiental¹⁴ es una técnica de diseño y planeamiento urbano desarrollada a lo largo del siglo XX y del presente siglo centrada en la adecuación climática, reducción de impactos medioambientales y la mejora de la salud y el confort¹⁵ de los ciudadanos. Las técnicas bioclimáticas recuperaron los conocimientos tradicionales de adecuación al medio circundante, empleando los flujos medioambientales como el aire o la luz como herramientas de proyecto en lugar de medios mecánicos de acondicionamiento.

Las bases del diseño bioclimático actual fueron establecidas por autores como Victor Olgyay (1963), Baruch Givoni (1969), M.A. Humphreys (1978) o Edward Marzia (1979) que definieron parámetros de confort tanto para espacios cerrados como abiertos y desarrollaron los sistemas de acondicionamiento pasivo empleando la realidad climática local.

Recientemente, J.M. Aroztegui (1995), M. Nikolopoulou (Nikolopoulou et al., 2004) o G. Scudo (2005), entre otros, desarrollaron índices de confort en exteriores y señalan la calidad, cantidad y forma de uso de los espacios públicos como determinantes de las condiciones microclimáticas y el confort.

4. Herramientas de diseño urbano para la intensificación de los sentidos y las relaciones sociales.

Son muchas las variables de las que depende la vitalidad de los espacios públicos como por ejemplo el confort higrotérmico (Olgay, 1963), la legibilidad del espacio, la accesibilidad, la imagen mental (Lynch, 1980) o la variedad de usos y actividades (Jacobs 1961) que se desarrollan. Todas ellas dependen en cierta medida de las propias características físicas del espacio: dimensión y proporciones, morfología urbana, materiales, mobiliario urbano...

El acondicionamiento urbano, mediante el proyecto de urbanización, es capaz de modificar ciertos condicionantes físicos del espacio público que repercuten tanto en la calidad ambiental (factor extrínseco, sentidos extraperceptivos) como en la imagen mental que el ciudadano se construye del entorno (factor intrínseco, sentidos endoperceptivos). Éstas actuaciones influyen en la sensación de confort higrotérmico, bienestar psicológico, sensación de seguridad, significación e identidad y sostenibilidad ambiental. Esto influye directamente en el modo y en la frecuencia de uso del espacio público y en sus movimientos y estancias en el mismo (Lang, 1987).

La interacción entre las variables físico espaciales, de usos y ambientales de los espacios públicos orientada a la búsqueda de calidad de vida y significación del entorno urbano hace que estos espacios se consoliden como lugares vivos y relevantes en la estructura urbana.

Las herramientas para el diseño urbano que se presentan a continuación se basan en diversas investigaciones:

- Por una parte, se adoptan los criterios del urbanismo bioclimático para la mejora del microclima basados en las investigaciones de autores como Olgay (1963), Givoni (1998) o Ramón (1980), entre otras, y autores posteriores como Erell et al. (2010) o proyectos como CRES (CRES, 2004).
- Por otra, las investigaciones de autores como Jacobs (1961), Whyte (1980) o Gehl (1971) o estudios posteriores como los de Gil (2007) o Pozueta (2011).

Los datos que se facilitan a continuación se han distribuido de acuerdo a tres ejes principales de acondicionamiento urbano:

- Intervenciones ambientales: Repercusión en el confort higrotérmico y sostenibilidad ambiental.
- Intervenciones con el cuerpo como referente: Influencia en el bienestar, y sensación de seguridad.
- Diseño urbano para el fomento de actividades en el espacio público: Influyente en la frecuencia y modo de uso del espacio y en la accesibilidad.

4.1. El clima y microclima urbano en el planeamiento y diseño urbanos.

La ciudad que toma los sentidos y al ciudadano como referencia incorpora los parámetros del urbanismo bioclimático para desarrollar nuestra vida de un modo saludable y más confortable.

Existen dos escalas de trabajo en las técnicas bioclimáticas y ambientales en el urbanismo:

- Escala de territorio y urbana: planeamiento territorial y urbano.
- Escala de espacio público: diseño urbano a partir de características microclimáticas.

Aunque el presente trabajo se centra en esta última escala, cabe señalar que la escala territorial es imprescindible a la hora de crear asentamientos adecuados al entorno y a las necesidades de los habitantes.

La escala territorial requiere de un análisis del medio en el que se analizan factores geomorfológicos, geológicos, de soleamiento y viento, la vegetación fauna y paisaje. En base a los factores analizados se definirán los recursos potenciales del territorio, analizando la capacidad de acogida y de carga del territorio para la adecuada localización de los usos en el territorio.

Tanto el planeamiento territorial como el diseño urbano requieren de un estudio climático para la determinación de necesidades y estrategias bioclimáticas en el que se analizan la temperatura seca, humedad relativa, radiación solar incidente y nubosidad, velocidad y temperatura del aire, precipitaciones, evapotranspiración y balance hídrico y vientos de invierno y verano.

A través de la realización de climogramas de bienestar higrotérmico, diagramas climáticos y máscaras de sombra se determinarán cuáles son las necesidades de acondicionamiento ambiental y si éstas se pueden cubrir mediante medidas pasivas como captación solar, sombreado, humectación o desecación del aire, ventilación natural o forzada y enfriamiento evaporativo.

Una vez definidas las necesidades, a escala de planeamiento urbano se puede comenzar el proceso de diseño definiendo (Higueras, 2006):

- Estructura urbana con criterios de soleamiento y viento
- Calles adaptadas a la topografía y con orientaciones óptimas de soleamiento y viento.
- Zonas verdes adecuadas a las necesidades de humedad y evaporación ambiental y con una superficie adecuada a los usuarios.
- Parcelación que genere edificios bien orientados y situados.
- Morfología urbana que genere fachadas bien orientadas y adecuado factor de forma y proporción de llenos y vacíos.
- Tipología edificatoria rica, diversa y adecuada a las condiciones del sol y viento y que evite el consumo excesivo de suelo.

Finalmente, para la escala de diseño de espacio público se debe realizar un estudio microclimático, pues el clima es uno de los condicionantes principales para el uso y desarrollo de actividades, siendo el soleamiento la variable dominante. El diseñador

urbano no pretende crear un espacio con una temperatura o humedad concretas, sino "hacer más amable el tránsito y estancia en las calles y plazas de la ciudad sobre la que actúa" (Hernández, 2013).

En el espacio público se desarrollan numerosas actividades, se encuentran gentes diversas en intereses o edades y se dan diferentes situaciones climáticas dependiendo del momento del día o la época del año. Por lo tanto, si pretendemos crear un espacio útil, habitable, vivo y que estas cualidades permanezcan en el tiempo, resulta necesario diseñar un espacio público que acoja todas estas situaciones y gentes diversas.

Así, el requisito principal es la creación de espacios abiertos con diferentes condiciones de uso y ambientales que permitan al ciudadano escoger el lugar donde se encuentra más confortable y que le permite cubrir sus necesidades.

Las variables principales que se tienen en cuenta en el diseño bioclimático del espacio público son:

- Sol:

Estudio de accesibilidad y obstrucción solar: definición de los espacios de soleamiento y sombreamiento en base a la realidad construida para definir espacios estanciales de verano e invierno.

Las zonas verdes requieren estar en espacios soleados, mientras que las actividades al aire libre y zonas de niños requieren de sol en los meses infracalentados y de sombra en los sobrecalentados. La opción más optima es crear una variedad de espacios tanto al sol como a la sombra (sistemas de sombreadamiento).

- Agua:

En base a la realidad climática local puede ser necesario aportar agua al ambiente o por el contrario, desecar el aire.

El aporte de humedad se puede realizar mediante láminas de agua, pulverizadores, fuentes, saltos de agua o pavimentos permeables que acumulen humedad. El agua controla el incremento de la temperatura sensible. Los pavimentos permeables además, respetan el ciclo natural del agua y reducen el volumen de agua a depurar.

La desecación del aire se suele realizar permitiendo la entrada del viento, así como colocando materiales menos porosos o más impermeables que no acumulen el agua y que tan sólo la dirijan a puntos muy concretos y controlados.

- Viento:

El viento permite la reducción de la temperatura y humedad ambiente pudiendo, además, condicionar la calidad del aire urbano al arrastrar los contaminantes atmosféricos.

Se debe conocer cuales son los vientos dominantes en los meses infracalentados y en los sobrecalentados para crear espacios protegidos de los primeros y abiertos a los segundos.

La morfología y estructura urbana y los materiales y texturas de la ciudad pueden favorecer o frenar la entrada de viento. Se pueden crear además microbrisas generando espacios con diferencias de temperatura.

Hay que tener en cuenta que el viento produce diferentes efectos en base a los condicionantes de entorno (efecto Venturi, rodillo, abertura o barrera, esquina o rebufo) que condicionan el confort.

- Vegetación:

La vegetación puede mejorar las condiciones de humedad y controlar la temperatura para establecer un microclima local adecuado. Crea espacios de sombra y puede además crear barreras frente al viento.

Además, reduce los contaminantes del aire, proporciona espacios recreativos, amortigua los ruidos, refleja los cambios estacionales y ornamenta la ciudad (Sukopp y Werner, 1989).

Es importante además la creación de redes de espacios verdes para el control del agua, permitir la entrada de vientos y el movimiento de diversas especies.

- Materiales:

Los materiales en el diseño urbano influyen tanto en el balance térmico como en el balance hídrico del espacio urbano.

Los materiales absorben, almacenan y emiten energía radiante. Así, se pueden emplear materiales de alta inercia térmica para que acumulen el calor del sol o el frescor de la noche en ellos. Aquellos con texturas y colores más oscuros acumularán mayor energía solar. Los más ligeros serán empleados cuando no interese la acumulación de energía en ellos. Este puede ser el caso del mobiliario urbano y de los bancos, para que no estén demasiado fríos o demasiado calientes y se adecúen con rapidez a la temperatura corporal.

Los materiales permeables en el pavimentado urbano respetan el ciclo natural del agua permitiendo la entrada del agua hasta el terreno.

Deben ser duraderos y necesitar un escaso mantenimiento y que puedan reutilizarse, reciclarse o recuperarse. Además, no deben ser tóxicos o nocivos para la salud humana o el entorno natural y suelos y deben tener la menor energía incorporada posible. Se deben adecuar al entorno tanto a nivel paisajístico como a nivel climático y al uso para el que van a ser destinados teniendo en cuenta si son superficies sobre las que se va a caminar o se van a realizar actividades estanciales.

4.2. Diseño urbano: sentidos, percepción e intervenciones materiales y espaciales.

En las relaciones sociales la distancia se emplea para intensificar o regular la intimidad (E.T. Hall, 2001). Los contactos emocionalmente intensos se dan en distancias entre 0 y 0.5m y el resto de los contactos sociales más interesantes están entre 0.5 y 7m.

Hay que tener en cuenta a la hora de diseñar un espacio que cada uno de los sentidos tiene un radio de acción determinado. El radio máximo en cuanto a relaciones con los demás está entre 20 y 100m.

Así, respecto al oído los 7m es la distancia máxima a la que se puede mantener una conversación. Si estamos escuchando a un ponente esa distancia se amplía hasta los 35m. A más de 1Km se perciben sólo los sonidos más fuertes.

En lo referente a la vista, se puede distinguir a una persona caminando a distancias entre 0.5 y 1Km, pero el "campo social de la visión" (Gehl, 1971) se encuentra a distancias inferiores a 100m. Entre 70 y 100m se puede distinguir que hace una persona, su sexo y su edad. Los 70m suele ser la distancia máxima para poder disfrutar de un espectáculo. A 30m se reconoce a la gente. En el teatro la distancia máxima entre actores y público se establece entre 30 y 35m.

Entre los 20 y 25m las relaciones sociales comienzan a enriquecerse, pues a partir de estas distancias comienzan a entrar en juego el resto de los sentidos. Kevin Lynch (1962) marca como dimensión más idónea para poder ver lo que sucede alrededor los 25m y señala que los buenos espacios urbanos no se suelen tener una dimensión superior a 110m.

Los espacios levemente elevados (2 ó 3 escalones, 30-40cm) o con una leve pendiente con zonas estanciales en su parte alta, mejoran la visión del espacio público.

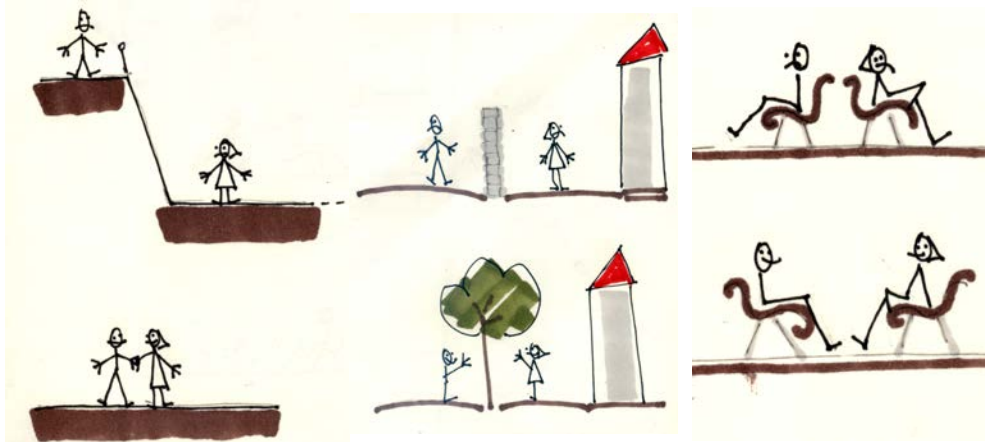
Finalmente, respecto al olfato, entre 0 y 1m se puede percibir cualquier olor de una persona, sin embargo, entre 2 y 3m sólo nos llegan los olores más fuertes. A partir de 3m, la capacidad olfativa se reduce notablemente. Esto se deberá tener en cuenta a la hora de diseñar espacios con plantas y vegetación determinando correctamente distancias y cantidad.

Es en zonas paseables y estanciales donde se da el tiempo para procesar la información del entorno, pues los sentidos están programados para percibir y procesar detalles a una velocidad entre 5 y 15km/h (andando o corriendo). Éstas se pueden diseñar con más detalle pues éstos serán percibidos por el viandante, al contrario de lo que ocurre en los entornos pensados para moverse en coche, donde aparecen edificios mayores, más llamativos y con pocos detalles. Los pequeños detalles determinan la calidad de un espacio y su mayor o menor uso.

La distancia que permite observar y sentir con detalle es la de 3m, por lo que las actividades y negocios a nivel de calle o con un máximo de 3m por encima o debajo suelen ser las que más triunfan. Se considera además, que aquellas calles configuradas por edificios de entre 3 ó 4 pisos suelen ser las más vivas, pues las actividades a partir de estas alturas no pueden prácticamente ser percibidas.

La disposición física de los elementos urbanos y constructivos también tiene influencia en la frecuencia de uso de calles y espacios urbanos. Las calles a diferentes niveles o las que tienen frentes con muros ciegos, por ejemplo, son menos empleadas que las que se encuentran a nivel o las que tienen una visión más amplia

al dar mayor seguridad. La localización del mobiliario también condiciona notablemente el uso del espacio público.



Disposición física de los elementos urbanos.

La transición entre los espacios privados y públicos es una de las variables clave que modifican el mayor o menor uso del espacio público y que han sido extensamente estudiados (Gehl, 1971; Whyte, 1980; Gil, 2003; Pozueta, 2011, entre otros). A mayor relación entre espacio público y privado se dan mayores actividades en el espacio público. Algunos de los criterios que favorecen la creación de espacios vividos son los siguientes:

- Frentes de fachada y accesos más estrechos, variados y con numerosas entradas a diferentes locales fomentan el paseo y la estancia en el espacio público.
- La alineación a vial de los edificios para una mayor área de conexión pública-privada y eliminación de muretes opacos.
- Permeabilidad visual entre el espacio público y privado con el uso de superficies transparentes que permitan una profundidad visual.
- Permeabilidad física entre espacio público-privado integrando o penetrando la actividad privada en el espacio público.
- Irregularidad en la superficie de contacto público-privado.
- Aleros/pórticos como protección frente al clima que dan lugar a fachadas más variadas y ricas.
- Calidad y detalles de los cerramientos.

Los factores ambientales como la sensación de seguridad son imprescindibles en el diseño de espacios urbanos. La creación de espacios protegidos debe tener en cuenta:

- Seguridad frente a enfrentamientos:

Se requiere una buena iluminación, no demasiado intensa, pero correctamente direccionada.

Es importante también la accesibilidad fácil a los espacios, donde deben existir visuales abiertas que nos permitan controlar el entorno.

Los edificios con fachadas directamente alineadas con la calle son más fácilmente controlables por los ciudadanos en caso de altercados.

Los espacios con numerosas actividades que se desarrollan a lo largo de diferentes horas del día son más seguros al haber siempre gente. Cuando las calles se van vaciando por tener un uso único, el espacio privado y público totalmente separado o actividades que no están asociadas al día a día de los habitantes ese espacio se vuelve peligroso. Cuando la ciudad pierde los ojos se vuelve peligrosa (Jacobs, 1961). La mezcla de usos y de gentes hace el espacio más interesante y seguro.

- Seguridad frente al tráfico:

El tráfico rodado reduce notablemente las actividades en la calle. No siempre es eficaz la eliminación total del tránsito de vehículos, aunque si lo es el hecho de convertir al coche en un invitado del peatón para mantener o fomentar el desarrollo de actividades.

Es importante la creación de barreras arquitectónicas, vegetales o cambios de cota entre zona rodada y peatonal como protección frente al tráfico.

Son numerosas las posibles soluciones para la reducción del tráfico: uso de la bicicleta, mejora del transporte público, reconducción del tráfico creando zonas peatonales, cierre temporal de algunas carreteras o templado del tráfico...

- Protección frente a factores ambientales:

Los pórticos, aleros y porches son lugares de protección frente al clima, tanto para la lluvia como para el sol.

Respecto al ruido, cuando éste excede los 60db es difícil mantener una conversación (calle rodada de doble vía con tráfico pesado), necesitando una distancia inferior a 15cm entre las personas para oírse. Reduciéndolo a 45-50db se puede mantener una conversación, oír los pasos, canciones, otras voces... (Abildgaard et al., 1978). Además, los espacios adecuados a la escala humana además devolverán los sonidos de la ciudad.

La amortiguación de los ruidos se puede realizar con el mobiliario o edificaciones (pantallas sonoras...), cambiando los acabados superficiales y materiales (más irregulares) o mediante barreras vegetales. La vegetación trae además nuevos sonidos a la ciudad.

4.3. Actividades en el espacio público

Jan Gehl (1971) clasifica en tres tipos principales las numerosas actividades que se desarrollan en el espacio público: actividades necesarias (trasladarse, trabajar, comprar, ir al colegio, esperar a alguien...), opcionales (pasear, tomar el sol, descansar...) y sociales (jugar, conversar, escuchar y ver a otros...). Son éstas últimas las que se quieren incentivar mediante el diseño urbano adecuado a las personas. Tanto Gehl como Whyte (1980) señalan que la principal actividad en la calle es la de mirar y escuchar a los demás, así como conversar y estar cerca de otros, por lo que buscamos espacios donde hay gente¹⁶.

Es por ello que se deberían evitar los barrios monofuncionales, los grandes espacios infrautilizados o vacíos como aparcamientos o gasolineras o limitar el ancho de fachada de edificios con usos privados o fachadas ciegas a la calle y fomentar los espacios estanciales en la transición entre el espacio público y privado.

Las actividades deben ser acordes a las necesidades diarias de los habitantes y a la realidad social del lugar. Por ejemplo, existen zonas especialmente pensadas para los niños, pero muchas veces, los adultos, aparte de pasear o sentarse tienen poco que hacer en la calle.

También resulta necesaria la creación de espacios sin uso aparente o polifuncionales que los propios ciudadanos van cargando de identidad y actividades.

Es tan importante el número de actividades como el tiempo que la gente permanece en el espacio público para que éste sea vital. Jan Gehl señala que se deben asegurar lo que él denomina "actividades básicas" (estar, caminar y sentarse) para que éstas puedan dar lugar a "actividades sociales más complejas".

Actividades no estanciales: diseño de espacios para caminar:

El hecho de que en un espacio de la ciudad ocurran cosas debe ir de la mano de la facilidad de comunicación de ese espacio con el entorno inmediato.

Para llevar a cabo los pequeños quehaceres diarios el viandante adulto se desplaza unos 500m en el caso de que tenga servicios accesibles en su barrio.

El límite de densidad de personas por un ancho de calle de 1 metro de entre 10 y 15 personas, viéndose reducido por elementos como carritos de niño, cargas que se trasladan, sillas de rueda o carros de la compra.

Los trazados además tienen que unir puntos significativos de la ciudad, dado que si el destino queda a la vista se tomará siempre el camino más corto, los atajos, y no la dirección establecida. Sólo las grandes barreras urbanas, los muros, o el tráfico denso rompen este patrón. Los caminos localizados en el borde de un espacio urbano abierto se hacen más atractivos al tener una visual abierta del lugar y poder apreciar los detalles de las fachadas por otro.

Existen diferentes configuraciones de las calles que hacen sentir que las distancias recorridas son menores: calles que no son totalmente rectas, combinar las calles con pequeños espacios laterales, plazas o cambios de anchura, combinar calles estrechas y anchas en lugar de circular continuamente por calles muy anchas. Todo ello hace que la ruta se perciba por etapas y hace el recorrido más intenso e interesante. Llegar a un espacio abierto a través de una calle estrecha hace que este espacio se aprecie con más fuerza.

Solemos preferir los tramos planos y evitamos los cambios de nivel pues estos suponen un sobreesfuerzo y un cambio de ritmo. En los cambios de nivel serán preferibles las rampas frente a las escaleras, pues dan accesibilidad a todos los ciudadanos.

Finalmente, señalar que los pavimentos más incómodos suelen ser los desiguales (grava suelta, cantos rodados espaciados o arena o adoquines irregulares). Se tiende a evitar los pavimentos húmedos o resbaladizos, el agua, la nieve y el barro.

Actividades estanciales: diseño de espacios para estar y para sentarse:

Las actividades estanciales pueden ser de diverso carácter y duración. Las paradas menos largas (esperar al semáforo, arreglar algo, mirar algo concreto, hablar con un conocido con el que te encuentras...) se hacen en cualquier lugar independientemente del espacio físico. Sin embargo, en las paradas más largas (esperar a alguien, ver los alrededores o lo que pasa en un lugar, sentarse...) escogemos el lugar.

Las actividades estanciales más prolongadas se mueven desde los bordes del espacio público hasta el centro del espacio:

"Si el borde falla el espacio nunca estará vivo"¹⁷ (Alexander, 1977).

Cuando nos paramos tendemos a buscar zonas de transición entre un espacio y otro, donde es posible observar los dos al mismo tiempo. Nos situamos en lugares con visuales abiertas y tendemos a proteger nuestra espalda con algún elemento urbano. Los espacios para estar pueden ser arcadas, toldos, voladizos, sombrillas, retranqueos de fachada, paredes, portales, vallas, porches, jardineras, esquinas, salidas, columnas, árboles, farolas o bolardos. Siempre se busca alguna referencia. En espacios vacíos es difícil encontrar gente parada.

La existencia de mobiliario urbano como bancos o lugares con la posibilidad de sentarse da lugar a estancias más prolongadas en el espacio público y así aparecen nuevas actividades más complejas.

Se escoge el lugar para sentarse porque es acogedor, porque se quiere disfrutar del tiempo o por las vistas. Se prefieren zonas en los bordes de un espacio abierto, con la espalda protegida y mirando hacia el espacio abierto, siendo mucho menos utilizados los que dan la espalda a la actividad. Los bancos situados en medio de un espacio abierto o en zonas apartadas no suelen ser muy usados. Las terrazas y cafés que se sitúan a pie de calle son las que más triunfan.

Además, los bancos colocados juntos, uno frente al otro, colocados en ángulo recto o entorno a una mesa, podrán dar lugar a más conversaciones, incluso entre desconocidos, que los bancos muy separados o colocados espalda con espalda.

Los factores climáticos serán determinantes a la hora de escoger un lugar para sentarse, buscando espacios soleados y protegidos del sol y la lluvia en los periodos infracalentados y la sombra y las brisas en los sobrecalentados.

La ergonomía de los bancos y sus materiales también condicionan la mayor o menor duración de la estancia: materiales duros o blandos, cálidos o fríos, suaves o ásperos. Las demandas varían según la edad. Los niños y los jóvenes se sientan prácticamente en cualquier lugar: en el suelo, en escaleras, jardineras... (asientos secundarios) la situación es más importante que el tipo de asiento. Sin embargo los

adultos y personas más mayores emplean sólo los asientos, sillas y bancos (asientos primarios) (Gehl, 1971).

La cantidad de "asientos primarios" será limitada, para evitar que haya muchos bancos vacíos y de sensación de abandono. Se colocarán bancos incluso lugares sin carácter estancial para que las personas de más edad puedan descansar.

Los "asientos secundarios"¹⁸ serán elementos que permitan sentarse para los momentos puntuales en los que la demanda de zonas para sentarse crece notablemente (escaleras, pedestales, muros bajos, retranqueos de fachada...)

5. Reflexiones

Cabe recordar que la capacidad del acondicionamiento urbano para la creación de espacios urbanos incluyentes, democráticos y vivos es limitada y que se requiere de otras disciplinas y herramientas sociales, económicas y políticas para caminar hacia este objetivo.

Pero son numerosos los proyectos de urbanización que se ejecutan en el día a día en las ciudades, y éstos tienen un impacto notable en la vivencia cotidiana de la ciudad, por lo que resulta necesario identificar aquellos factores que facilitan la vida y democratizan el uso de la ciudad.

Esta interpretación y recopilación de pensamientos, criterios, investigaciones y herramientas técnicas pretende resaltar que es posible caminar hacia lo que en un principio podría considerarse una visión idílica de la ciudad. Existen los conocimientos para mejorar éstas intervenciones cotidianas, ahora toca encontrar el interés y la voluntad de hacerlos realidad.

Notas

¹ Aquello que produce bienestar y comodidades. Fuente: RAE.

² Calidad de habitable (que puede habitarse). Habitar: Vivir, morar. Fuente: RAE.

³ 1.Conjunto de las cosas necesarias para vivir bien. 3. Estado de la persona en el que se le hace sensible el buen funcionamiento de su actividad somática y psíquica. Fuente: RAE.

⁴ Calidad de tener vida. Fuente: RAE.

⁵ Periodo histórico comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX localizado en la Europa Continental y Reino Unido.

⁶ Sinestesia.

⁷ La historia sensorial aborda no sólo la historia de los sentidos sino también su construcción social y cultural, así como su papel en la historia.

⁸ Louise Vinge, "The 5 senses: Studies in a literary tradition" 1975. Constance Classen, "The colour of Angels" 1998. Steven Pack, "Discovering (through) the dark interstice of touch".

⁹ Memoria háptica.

¹⁰ El "virtuosismo del micromovimiento", R. Sennet, 2003.

¹¹ El "virtuosismo del desplazamiento en masa", R. Sennet, 2003.

¹² J.Jacobs propondrá el término "grandes calles" (1996) y M. Francis "calles democráticas" (1987) intentando definir la relación entre la vida en las calles y sus características de habitabilidad.

¹³ Planificación urbana que tiene en cuenta los condicionantes de clima, sol y viento.

¹⁴ Planificación urbana que tiene en cuenta los condicionantes de clima, sol, viento, agua, vegetación, terreno y ecosistemas naturales.

¹⁵ El bienestar higrotérmico se establece cuando el cuerpo pierde calor a la velocidad adecuada: una mayor velocidad implica sensación de frío y una menor velocidad, sensación de calor.

¹⁶ "Nothing happens because nothing happens" "Something happens because something happens because something happens" ("Nada ocurre porque nada ocurre" "Algo ocurre porque algo ocurre porque algo ocurre") Gehl, 2001.

¹⁷ "If the edge fails, then the space never becomes lively"

¹⁸ Término original del autor: "Sitting landscapes"

Referencias

ÁBALOS, I. (2000): "*La buena vida*", Editorial GG, Barcelona.

ALEXANDER, C.; ISHIKAWA, S.; SILVERSTEIN, M. (1977): "*A pattern language*", Oxford University Press, Nueva York.

ÁLVAREZ, S.; CEJUDO, J.M.; GUERR, J.J.; MOLINA, J.L.; RODRIGUEZ, E.A.; VELÁZQUEZ, R. (1992): "Control climático en espacios abiertos: Proyecto Expo '92", Grupo de termodinámica, Universidad de Sevilla. Edita: Secretaría General Técnica del CIEMAT, Madrid.

APPLEYARD, C.; GERSON, M.S.; LINTELL, M. (1981): "*Livable streets*", University of California Press, Berkeley.

BACHELARD, G.(1957): "*La Poétique de l'espace*". Versión en castellano "La poética del espacio", Fondo de cultura económico. Segunda reimpresión en España, 1998.

MCGLYNN, S.; SMITH, G.; ALCOCK, A.; MURRAIN P.; BENTLEY, I. (1985): "*Responsive Environments: A Manual for Designers*". Robert Hartnoll, Gran Bretaña.

CALVINO, I. (1972): "*Le città invisibili*". Versión en castellano, "Las ciudades invisibles", Siruela, 2012.

CHEN, L.; NG, E. (2011): "*Outdoor thermal comfort and outdoor activities: a review of research on past decade*", Cities 29 (2), pág. 118-125.

CRES. (2004) "*Designing open spaces in the urban environment: A bioclimatic approach*", [en línea]. Proyecto Europeo RUROS (Rediscovering the Urban Realm and the Open Spaces, Coordinado por CRES (Centre of Renewable Energy Resources).

ERELL, E.; PEARLMUTTER, D.; WILLIAMSON, T. (2010): "*Urban microclimate: designing the spaces between buildings*", Earthscan, Londres.

FARIÑA TOJO, J. (1990): "*Clima, Territorio y urbanismo*", E.T.S. de Arquitectura, Madrid.

FRANCIS, M. (1987): "*The making of democratic streets*". Columbia University Press, Nueva York.

GEHL, J. (1971): "*Life between buildings. Using Public Space*" 1ª Edición. Arkitektens Forlag. The Danish Architectural Press. Copenhagen.

GIL, T. (2007): "*Influencia de la configuración del borde público-privado: Parámetros de diseño*". Instituto Juan de Herrera, Madrid.

GIVONI, B. (1998): "*Climate considerations in building and urban design*", John Wiley and sons, Nueva York. Versión en castellano (1998). *Arquitectura y clima. Manual de diseño bioclimático para arquitectos y urbanistas*. Edit Gustavo Gili, Barcelona.

HALL, E. T. (1966): "The hidden dimension". Versión en castellano "La dimensión oculta", Siglo XXI, 2001.

HARVEY, D. (1989): "*The urban experience*", Johns Hopkins University Press.

HEIDEGGER, M. (1938) "*The age of the world picture*", ponencia presentada con el título de "*The Establishing by Metaphysics of the. Modern World Picture*" Friburgo.

HERNÁNDEZ, A. (2013). "*Manual de diseño bioclimático urbano. Recomendaciones para la elaboración de normativas urbanísticas*." Bragança [Portugal]: Instituto Politécnico de Bragança.

HIGUERAS, E. (2006): "*Urbanismo bioclimático*". Editorial GG, Barcelona.

ITO, T. (2000): "Escritos", Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Artes gráficas Soler, S. L. Valencia.

-
- JACOBS, J. (1961): *"The Death and Life of the Great American Cities"* Random House, New York.
- REVOL, C (2011): *"La rue Rambuteau hoy: el ritmo análisis en práctica"* Revista URBAN, NS 2: Espectros de Lefebvre, pág. 125-136.
- LEFEBVRE, H. (1992): *"Eltonents de rythmanalyse"*, Syllepse, París. Versión en inglés (2004): *"Rhythmanalyse: Space, Time and Everyday Life"*, Continuum, Londres.
- LYNCH, K. (1968): *"La Imagen de La ciudad"*, G. Gilli. Barcelona.
- MUMFORD, L. (1952): *"Arts and Technics"*, Columbia University Press. Nueva York. *"Arte y Técnica"*, Nueva Visión. Buenos Aires, 1957.
- NEILA, F. J. (2004): *"Arquitectura bioclimática en un entorno sostenible"*, Munilla Lería, Madrid.
- OLGYAY, V. (1963): *"Design with climate"*. New Jersey: Princeton University Press, Princeton. Reed. *"Arquitectura y clima. Manual de diseño bioclimático para arquitectos y urbanistas"*, Barcelona: GG, 1999.
- PALLASMAA, J. (2005): *"Los ojos de la piel"*, Editorial GG, Wiley Academy, Chichester, West Sussex.
- Pozueta, J.; Lamíquiz, F.J.; Porto, M. (2010): *"La ciudad paseable"*, Ministerio de Fomento, CEDEX, Madrid.
- RAMÓN, F. (1980): *"Ropa, sudor y arquitecturas"*, Blume, Madrid.
- SENNET, R. (2003): *"Carne y piedra"*. Alianza Editorial. Segunda reimpresión, Madrid.
- SERRA, R.; COCH, H. (1995): *"Arquitectura y energía natural"*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL, Barcelona.
- WHYTE, W. (1980): *"The Social Life of Small Urban Spaces"*. The Conservation Foundation. Washington. D.C.
- PROJECT FOR PUBLIC SPACES INC. (2008): *"Project for Public Spaces"*, Nueva York, NY. URL: <http://www.pps.org>



LA PROBLEMÁTICA INTERDISCIPLINAR EN LAS ARTES. ¿SON DISCIPLINAS LOS DISTINTOS MODOS DE HACER?

**INTERDISCIPLINARITY WITHIN THE ARTS.
ARE DISCIPLINES THE DIFFERENT WAYS OF
MAKING?**

Jorge Dalmau
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona
jdalmau@ub.edu

Lidia Górriz
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona
lgorriz@ub.edu

Abstract

The disciplinary and interdisciplinary issues in the arts and their transitions into new denominations or ways of operating, leads to rework a space for reflection and general fragmentary approximations, around some concepts that affect procedural displacement of the artistic practices of the last decades. Understanding the countless heterogeneous joints that are generated from multiple perspectives (artistic, social, cultural) exchanges and transversalities that complement, supplant and / or lead to other practices, may allow greater integration of open theoretical and practical knowledge from the complexity

Key Words

Artistic processes, disciplinarity, interdisciplinarity, ways of operating

Resum

La problemàtica disciplinar-interdisciplinària en les arts i les seves transicions en noves denominacions o maneres de fer, ens porta a la reelaborar un espai de reflexió i aproximacions generals fragmentàries, al voltant d'alguns conceptes que incideixen en els desplaçaments processuals de les pràctiques artístiques de les últimes dècades. Comprendre les innombrables articulacions heterogènies que es generen des de les múltiples perspectives (artístiques, socials, culturals), en intercanvis i transversalitats que complementen, suplantem i / o dirigeixen a altres pràctiques, potser permeti obrir una major integració de coneixements teoricopràctics des de la complexitat.

Paraules clau

Processos artístics, disciplinarietat, interdisciplinarietat, maneres de fer

Resumen

La problemática disciplinar-interdisciplinar en las artes y sus transiciones en nuevas denominaciones o modos de hacer, nos lleva a la reelaborar un espacio de reflexión y aproximaciones generales fragmentarias, alrededor de algunos conceptos que inciden en los desplazamientos procesuales de las prácticas artísticas de las últimas décadas. Comprender las innumerables articulaciones heterogéneas que se generan desde las múltiples perspectivas (artísticas, sociales, culturales), en intercambios y transversalidades que complementan, suplantam y/o dirigen a otras prácticas, quizás permita abrir una mayor integración de conocimientos teórico-prácticos desde la complejidad.

Palabras Clave:

Procesos artísticos, disciplinariedad, interdisciplinariedad, modos de hacer

1. Introducción

La problemática interdisciplinar, tratada ampliamente en publicaciones y artículos desde diversos ámbitos, nos lleva a definiciones con objetivos comunes y propósitos integradores, heterogéneos. Diferenciándose de la transdisciplinariedad: forma práctica de investigación liberada de los límites disciplinarios para definir y analizar sus problemas de forma independiente (Mittelstrass 1988) ; o como modo de producción del conocimiento vinculado a un contexto de actores sociales, económicos y políticos como elementos constitutivos del proceso (Gibbons et al. 1994).

Multidisciplina, pluridisciplina, interdisciplina, transdisciplina, no dejan de ser modos de “implosión” disciplinar surgidos desde la teoría del conocimiento para transitar y expandirse en espacios de diálogo, esfuerzos indagadores e integradores, entre compartimentos del saber contemporáneo, para enfrentarse a las problemáticas de nuestra sociedad.

Nuestro objetivo es abrir un espacio de reflexión sobre la complejidad de los tres ejes que sostienen el título, Arte, Interdisciplinariedad y Modos de Hacer, conceptos textuales desde y en los que las experiencias de prácticas artísticas de las últimas décadas se han ido posicionando.

Desde los años 60 se han sucedido experiencias diversas, en contextos donde se desarrollaron nuevos comportamientos artísticos mediante el cuestionamiento, superación o reflexión sobre el objeto artístico y el espacio: espacios lúdicos y de acciones, ambientes, happenings, arte póvera, procesual, ecológico, land art, etc. en

una serie de acontecimientos causales, no rectilíneos; desmaterializaciones objetuales a través del arte de comportamiento, body art y arte conceptual.

Pero no todo se redujo a lo anti-objetual, produciéndose una aparente expansión de los dominios del arte a través de la apropiación de realidades no artísticas y aspectos extra-artísticos e interdisciplinarios que incluirían los antropológicos y sociológicos, entre otros. Aparecen tendencias científicas de contextos complejos (movimiento, luz, color y espacio circundante) y experiencias que se ocupan del espacio interno en el marco de la tradición óptica y perceptiva, así como ambientes tecnológicos (cibernéticos, rayos láser, holografías...).

La *experiencia* física, social, cotidiana, vehiculará unas prácticas críticas híbridas que conformarán el legado de los 60, 70 ampliándose en los 80 e institucionalmente asumidas en los 90 por las formas de la cultura.

Alrededor de las prácticas propias y ajenas, encontraremos reflexiones críticas diversas, acerca de las intervenciones, concepciones y tipologías del espacio: la transformación de la noción de espacialidad como elemento contextual dialogante con el espectador y el entorno - *campo expandido* - (Rosalind Krauss); la eliminación de los límites entre galería y ámbito de acción social; el concepto de espacialidad y arte público, como campos de acción de los grupos sociales que lo habitan, dando lugar a un intervencionismo crítico sobre el espacio y evidenciando la heterogeneidad del espacio público contemporáneo como realidades socioeconómicas (Rosalind Deutsche/ Martha Rosler), etc., entre otras referencias.

¿Pueden mostrar éstas experiencias y reflexiones, en algún caso, la interdisciplinariedad en las artes?

Asimismo, no podemos evitar cuestionarnos ¿Cuál es el objeto del arte en esa disolución territorial? ¿Cómo repensar y designar lo que el 'artista' hace o debe hacer?

En palabras de Kaprow "el arte No-arte es más arte que el arte Arte":

"

No-arte es aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente (...) existe sólo fugazmente, como una partícula subatómica o quizás sólo como postulado. De hecho, en el momento en que éste ejemplo se hace público, se convierte automáticamente en un tipo de arte (...) la vida del no-arte reside precisamente en su identidad fluida"¹

Por otro lado Michel de Certeau sostiene una concepción del arte como articulaciones o repertorios de 'modos de hacer', mediaciones, encuentros entre los saberes tácticos de las gentes y las operaciones realizadas en las obras de los artistas, tácticas de la cotidianidad, práctica colectiva procesual en dispositivos de apropiación y tergiversación. Así pues siguiendo con las palabras de Bourriaud en este ciclo de reapropiaciones "el productor no es más que un simple emisor para el siguiente productor"²

El proceso es evolutivo y requiere tiempo. Las reformulaciones de estos recorridos que se articulan de innumerables modos, aluden a un intercambio y transversalidad de lenguajes visuales, icónicos y verbales. Las disciplinas han tenido que sufrir una mutación verbal para poder designar sus innumerables articulaciones y desplazamientos heterogéneos.

¿Son los modos de hacer el modo de designar las heterogéneas articulaciones de la realidad contemporánea? ¿Son las disciplinas el concepto que sólo puede designarse desde las instituciones?

El arte produce dislocamientos. La Historia del Arte presenta en los sucesivos movimientos artísticos una secuencia de rupturas de éstos con sus precedentes. Sus modos de hacer, de observar o interactuar con sus propios contextos articulan también “sinapsis sociales, culturales y políticas”. Lo artístico no recae exclusivamente en el “producto”. Los procesos que lo articulan, las exploraciones que investigan como operan las imágenes o las formas, reúnen un universo de imaginarios, conceptos y mecanismos sociales complejos.

2. Aproximación general a los procesos artísticos “inter-trans-post-disciplinares”

Las ciencias humanas desarrollan una mayor variedad de situaciones excepcionales, por lo tanto ya no es su análisis sino su sistemática la que presenta síntomas de características heterogéneas.

Cada vez nos encontramos con diferentes posicionamientos y situaciones más alejados del propio mundo del arte. No en su esencia, pero sí en cuanto su formulación. Situaciones afines y disciplinas afines que complementan, suplantando y/o dirigen a otras prácticas que vienen a sumarse al territorio de las artes. Cuanto más se especializa el término y se acota en palabras clave, antes observamos como la especialización surge en una suma de factores que se interseccionan creando nuevos parámetros.

Duchamp por ejemplo, desplaza la problemática del proceso creativo y la estrategia de ideación del arte cuando trabaja con un objeto manufacturado. En la elección reside el acto creativo en sí mismo³

Dependiendo de los diferentes contextos en los que nos encontramos, podemos referirnos a distintos puntos de partida. Esto supone un exceso de situaciones no cuantificadas y su exploración crea un problema susceptible de investigación o de aproximación.

El intento de análisis de estos procesos nos puede llevar a territorios cercanos a la ideación, posturas metodológicas efímeras y a ejercicios de antimétodo. Podemos llegar a la posibilidad de encuentros que en su núcleo, pudieran ser capaces de producir saltos cualitativos en cuanto a un esquema metodológico o que los sistemas en sí mismos, fueran capaces de autogenerarse y eliminar diferentes barreras conceptuales del hacer. La frase -las metodologías sirven de guía para llevarnos a un tipo de resultado- es correcta pero también es un modo de articular restricciones.

Un esquema de fases de ejecución a partir de los resultados obtenidos produce globalmente, según conocemos, una primera aproximación que establece las variables de los procedimientos realizados. Exponer éstas fases en procesos más abiertos, supone “esbozar en la nada y en el todo”. Estos argumentos opcionales deben soportar una sistemática que permita empatizar las opciones y sus análisis. Todo parece indicar que podríamos establecer un procedimiento evolutivo, bajo unas dosis indefinidas de escepticismo.

El proceso puede y debe ser perfectamente interdisciplinar, dependiendo de las estrategias utilizadas.

Michel de Certeau en la *Invención de lo cotidiano: las artes de hacer*, muestra que el consumidor lejos de la pura pasividad, ya se dedica a un conjunto de operaciones asimilables a una verdadera “producción silenciosa y clandestina”⁴

El reciclaje de otros productos es también un reciclaje disciplinar y el mercado se constituye en la búsqueda de las contribuciones individuales y por lo tanto la suma de diferentes disciplinas.

Según N. Bourriaud “el desvío situacionista no representa una opción discrecional dentro de un registro de técnicas artísticas sino, el único modo de utilización posible del arte”⁵

La interdisciplinariedad es una nueva reestructuración del conocimiento y tiene en cuenta las distintas disciplinas llevadas hacia la solución de las diferentes cuestiones que se nos plantean. Y como ya hemos señalado responde a la idea de conflicto, de todo aquello que es complejo. Según Edgar Morin cada vez hay una línea de separación más profunda entre nuestros conocimientos adquiridos y segmentados y la realidad, cada vez más transversal, multidimensional y global. De aquí llegamos a comprender que lo complejo se puede llegar a solucionar con lo interdisciplinar y ésta puede acabar en la transdisciplina.

Teniendo en cuenta que las disciplinas son campos específicos de un fragmento de la realidad, es necesaria su superación porque en sí misma la disciplina es un enfoque que indica en su raíz potencial su propia expansión.

En cuanto a los procesos de creación, susceptibles de análisis abiertos podríamos aventurarnos de manera global y por experiencias análogas, a la pretensión de analizarlos:

Partiendo, por ejemplo, de la base de la asociación imagen-palabra y viceversa; con sus diferencias de calidad y cantidad podríamos iniciar el proceso ideal del “paso” de códigos y por lo tanto su transcodificación. Todo ello dependerá de la experiencia propia y/o la del lector, creador y espectador, y de su contexto cultural. El contexto actúa de forma positiva, pero también desde un aspecto de perversión mental-social, según los cánones globales establecidos. Éste destacará unos aspectos y reducirá considerablemente otros, lo que produce una relación natural en el proceso de comunicación por aseveraciones comunes, y por experiencias propias asociadas o por una supuesta capacidad crítico-personal.

En el proceso de comunicación de las ideas, el análisis y posterior construcción de la palabra o la imagen, se traduce sobre todo en material perceptivo-experimental y en establecimiento a posteriori de códigos representativos e inteligibles (aunque sea de forma abstracta).

Podríamos cifrar un “código” a través del intento de aprehensión incompleto de señalar las fuentes, los referentes y modelos asociativos subjetivos.

Si llevamos un determinado orden en el discurso, nos damos perfectamente cuenta que el propio texto construye a su vez, un texto subyacente obligado por los aspectos más racionales. Nos referimos en este caso a los contextos referenciales externos:

- las fuentes que puedan provenir de aspectos mediáticos que se interrelacionan y se reproducen en sí mismos (cine, publicidad, tv, red, etc.).
- los sociales de dominio público, pero de difícil selección “real”.
- los contextos meta-artísticos (variados, reproducibles, mecanizados, automanipulados).
- los contextos bibliográfico-literarios con códigos más definidos, pero de amplia interpretación, contextos documentales, archivos y bases de datos.
- otros contextos referenciales subjetivos, del imaginario personal y colectivo, del mundo onírico y del inconsciente racionalizado, de los acontecimientos vivenciales, tanto de la realidad como de la ficción, donde intervienen emociones, sensibilidades, posibles experiencias y otros relacionados directamente con el azar, etc.

Si introducimos otras variables podemos citar las relaciones establecidas en los párrafos anteriores y la transversalidad de los mismos. Aquí se podrían desarrollar los referentes y referencias (forma y concepto), las estrategias, métodos, los contenidos, confluencias y los territorios colindantes.

Destacaríamos en todo el proceso **la intencionalidad**, las proposiciones a realizar, que podríamos delimitar por trayectorias o itinerarios. Las trayectorias conceptuales, tendrían como posible base, las temáticas, ideas, reflexiones, discursos, etc. Las trayectorias visuales “representadas”, imágenes, esquemas, croquis, diagramas, esbozos, story-boards, etc. y las trayectorias proyectuales con el plan, el proceso, los medios, los métodos y las estrategias. Algo parecido a un “remake” de interdisciplinas.

La interdisciplinariedad, como intercambio de métodos de una a otra disciplina, tiene en el mundo del arte situaciones diversas, por lo tanto la idea de interdisciplinariedad es mestiza entre lo artístico, sus lenguajes y prácticas y su relación con el espectador depende también de los medios técnicos que los hacen posibles.

A modo de ejemplo, en los procesos digitales la pre-producción (acciones y opciones previas), tendría entre otros, como principales fuentes los documentos autográficos y los documentos de archivos. En las dos opciones tenemos suficientes ejemplos en las corrientes creativas contemporáneas, no siendo excluyentes en sí mismas. La relación entre ellos es evidente y se nutren unos de otros. Las culturas de archivo, “catalogan” aspectos básicos aparentemente útiles rescatados de diferentes clasificaciones, listas e inventarios y nos han servido de referencia ideológica, estructural y de aprendizaje a lo largo del tiempo.

Las estrategias utilizadas de formato más reconocible son las analogías, las apropiaciones (en todas sus facetas), la descontextualización, la realización por oposición, las repeticiones, acumulaciones, las deformaciones y modificaciones (de formas ya convencionalizadas) y entre otras la catalogación o la colección, etc.

Lo contextual requeriría una consideración aparte porque tendría como base de su legitimación algunos aspectos de los contextos referenciales externos antes mencionados, como son los medios de comunicación, los que provienen de la

sociedad del espectáculo, los aspectos sociales y relacionales de forma activa y militante, los contextos artísticos, literarios, documentales y parte de los contextos referenciales subjetivos cercanos a obras “in progress”, de forma parecida a lo que se refiere Bourriaud cuando comenta como habitar el mundo sin residir en ninguna parte.

En **el proceso de interpretación** podemos establecer un lugar genérico, donde tendrían cabida la representación factual (dimensión física) y la representación interpretativa (dimensión psíquica).

En la primera (representación factual), tendríamos en cuenta el carácter de la materia, los medios, soportes, formatos y dispositivos que seleccionamos. Pero no podemos olvidar que la racionalización será mucho más efectiva y se hará más inteligible cuanto mayor sea nuestra capacidad de visualización objetual y conceptual de las ideas, aquella cartografía donde se relacionan los hechos acontecidos que posteriormente recogeremos para analizar.

Y la segunda (representación interpretativa), que podríamos llamar dimensión psíquica: en este caso la representación interpretativa, sería asimilada por la representación factual en la relación definitiva de la cartografía general (en ella también tendrá cabida la experiencia y la capacidad de recoger todos los aspectos subjetivos que tengamos pendientes). Intervendrían también los significados intrínsecos y extrínsecos de las formas.

Así pues las “formas” de los referentes podrán ser objetuales, arquitectónicas, escenarios, anti-formas, cartografías y arquetipos, entre otros desplazamientos de intercambios icónicos y/o textuales entre disciplinas o post-disciplinas.

Ya en los años 90 el lugar de exhibición era un escenario múltiple entendido como una gran representación. Ello nos puede llevar a pensar en épocas, donde la interdisciplinariedad se manifiesta como solución y otros momentos donde la especificidad exclusiva de la disciplina implica que la interdisciplinariedad sea considerada como una ruptura. La interdisciplinariedad puede ser considerada como una propiedad que surge fragmentando los límites establecidos y por ello busca su propia razón de ser en otras disciplinas o campos afines, produciendo una posibilidad de asociación imposible en una disciplina aislada y que por lo tanto conduce a una organización global más clarificadora y eficaz.

Así como la multidisciplinariedad busca apoyos, la interdisciplinariedad produce interconexiones reales, que llevarían a lo denominado como transdisciplinariedad, pudiendo ofrecer un nuevo sistema combinatorio de ambas posiciones. De aquí que los factores de modificación se producirán respecto a los intereses de los actores sujetos y/o del grupo. Éstos pueden llegar, tanto de las expectativas como de la necesidad creada en un contexto múltiple.

El hábito cultural y el de **las experiencias** supone una serie de acciones tanto totales como parciales y podremos citar la relación de fragmentos, su manipulación y alteraciones, el ensamblaje de distintos elementos, reelaboraciones del original, reducción a la unidad misma del proyecto o proceso, la multiplicación, clonación y réplica de elementos, la construcción de “patterns”, la ambigüedad, la perversión y manipulación de objetivos y leyes previas (formulaciones que pueden ser indistintamente técnicas y conceptuales).

El proceso en sí implica un desarrollo metodológico que pueda dar respuestas a la necesidad de facilitar acciones integradoras interdisciplinarias. Generar metodologías creativas quizás deba ser un proceso continuo de regeneración de la propia metodología, hacia apartados básicos regulados y otros de posible fractura y reestructuración, en definitiva una mayor flexibilidad de la metodología hacia las disciplinas, multidisciplinas y acciones de aportaciones heterogéneas.

Todo ello aparece en las intervenciones urbanas que se han fijado en proyectos no institucionales en espacios públicos. Ya no son intervenciones juzgadas bajo los mismos niveles del espacio tradicional y han perdido su consideración estructural, para pasar a desmentir todo aquello que les encorseta, algo parecido a la reconsideración de la teoría académica homogénea en cuanto a los referentes, las disciplinas o las metodologías.

Los modos de hacer son formas de romper las disciplinas “la búsqueda de nuevas coordenadas para la acción sobre el medio social y reflejar prácticas con tendencia al desplazamiento y a no quedar constreñidas dentro de los campos de producción cultural prefijados o promover diversos modos de visualizar la problemática tratada”⁶

Según Rosalynd Deutsche, partimos de la captación de la heterogeneidad del espacio público contemporáneo. En los modos de hacer Michel de Certeau pretende recuperar también aspectos de diversos ámbitos, tanto prácticos como críticos, también cotidianos, lo que ocasiona rupturas en la narrativa imperante. Los modos de hacer no son disciplinas en sí mismas o no debe ser ésta su pretensión.

Nos dirigimos al fracaso más absoluto sino somos capaces de articular prácticas de oposición y antagonistas que manejen objetivos y perspectivas múltiples y que sepan *mostrarse* con distintos camuflajes allá donde operen. No conviene que el adversario conozca fehacientemente cuál es nuestro mapa de operaciones cuando nos movemos pegados al terreno. Aunque suele ser bueno dejar que lo piense⁷

Los intercambios o transversalidades múltiples se consideraran en mayor o menor grado, modos de hacer como tal, en función de su valoración y/o aceptación, por el sujeto, grupo o equipo generador, actores sociales (coincidentes o no con sus expectativas, objetivos, metodologías, necesidades, estética del momento, etc.), así como por el destinatario o espectador. En definitiva por la capacidad de insertar y desear asumir en la diversidad, otras maneras, otras “partículas” combinatorias en el contexto imperante, desde una perspectiva holística y un proceso de alteridad.

Cuando los actos no se limitan y se trasciende a la simple recepción analizando suposiciones de la complejidad, creando nuevas opciones (de un modo deliberado o no, impulsivo, conducido), éstos tendrán sus efectos teóricos o prácticos. Estos efectos resultarán en ocasiones neutros y en otros trascenderán o afectarán la aprehensión de la sociedad con nuevos enfoques y nuevas formas de producción de conocimiento.

3. Conclusiones

La problemática interdisciplinar en las artes, (como en otros ámbitos) no deja de ser una cuestión dependiente del grado de alteridad en sus articulaciones. Su “problemática” puede sustituirse por una “integración” eficaz, flexible y diversa de los sujetos y saberes a los que afecta; a través de procesos experienciales de aprendizaje mutuos y contextuales, en un contacto constante y fluido de interacción con la “realidad” (meta-artística, extra-artística, social, tecnológica, epistemológica, etc.).

Las prácticas del arte interactúan como modelos operativos abiertos, transversales, desde múltiples perspectivas, en la generación de ideas, formas e imágenes que operan de un modo u otro en los diferentes contextos (físicos, sociales, cotidianos..) y a través de sinapsis sociales, imaginarios universales, de mecanismos complejos. Conocer como éstas operan, puede contribuir a exploraciones e investigaciones que permitan comprender también, como operan las intersecciones o coyunturas del pensamiento “provisional” en los procesos y creación de parámetros diversos, en la formulación de otros modos o modelos heterogéneos. Siendo lo transdisciplinar, post-disciplinar, o modos de hacer, en contraste con lo disciplinar, saltos metodológicos o ejercicios de anti-método, que en su evolución permitieran autogenerarse, eliminando las diferentes barreras del hacer, impulsando el desarrollo de integración de conocimientos.

El contexto institucional acota para su dominio y organización estructural, designando conceptos como “disciplina”, vinculados con los medios, o “interdisciplina”, que como en toda síntesis, encuentran limitaciones en su contacto con la heterogeneidad de la realidad actual. No por ello dejan de estar aposentadas como bases precedentes implícitas (pintura, escultura, dibujo,...) en algunos de los diálogos que articulan, o como punto de partida para sus expansiones y nuevas reestructuraciones, que evolucionan acogiendo otras variables. Aunque cabe recordar que la comunicación verbal (así como la visual) produce significados no reversibles en su totalidad respecto a la cosa que designa, encontrando y complementando diferentes perspectivas, articulaciones y sentidos de significado para una misma palabra, según los sujetos o grupo de sujetos y ámbitos o áreas desde las que se tratan,

Podemos pues entender la interdisciplina como una mutación del primer concepto (disciplina), entre otras transiciones (transdisciplina) que se han sucedido y van evolucionando en el intento de definir la complejidad de la sociedad global.

Las innumerables tácticas y saberes de la cotidianidad desde perspectivas múltiples en diversos ámbitos son nombrados como ‘modos de hacer’ (modos de articulación prácticos o críticos) no siendo disciplinas en sí mismas. Los posicionamientos del sujeto-artista se diluyen y comparten con la ciudadanía del contexto social, actividades como catalizadores o re-elaboradores, entre otros. Quizás podría acercarse más a un modo donde solapar los problemas independientemente de las concepciones disciplinares/interdisciplinares, más cercanos a conceptos o problemas como objetivos que se van detectando en la sociedad contemporánea.

Así existe una palabra raíz mayormente asumida en el contexto institucional (disciplina) y otra basada en tácticas en un contexto amplio y heterogéneo de articulaciones (modos de hacer) siendo las dos formas, conceptos que comportan

distintas estrategias y perspectivas en la actividad y acotación del conocimiento: la interiorización (reducción) y la expansión. De los intereses, expectativas, intencionalidades y objetivos de los sujetos actores, dependerá el punto de partida estratégico a implementar, entendiendo sus posicionamientos en un complejo y delicado equilibrio que permita avanzar en mayor o menor medida, según resistencias y aceptaciones.

Notas

¹ KAPROW, Allan, *The Education of the Un-Artist* (1993) *La Educación del des-artista*, Árdora Ediciones, Madrid, 2007. Textos compilados por Jeff Kelley en *Allan KAPROW, Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, Berkeley, California, 1993. p.15

² BOURRIAUD, Nicolás, *Postproducción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009

³ O.c. p.24

⁴ AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001 p. 22

⁵ O.c. p.41

⁶ O.c. p.11

⁷ O.c. p.20

Referencias

AA.VV. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca,

AA.VV. *Public art and Urban Design. Issues on theory and interdisciplinarity* nr 16. On the w@terfront, Diciembre 2010 (e-book format) <http://www.ub.edu/escult/Water/w-17/onthewaterfront16.pdf>

AA.VV. *Public art and Urban Design. Issues on theory and interdisciplinarity* (2) nr 17. On the w@terfront, February 2011 (e-book format) <http://www.ub.edu/escult/Water/w-17/onthewaterfront17.pdf>

Borriaud, Nicolas. (2006) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo ed. Argentina

Bourriaud, Nicolas, (2009) *Postproducción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires

Debord, Guy. (2005) *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos,.

De Certeau, Michel,(1996) *L'invention du quotidien: Arts de faire*, Gallimard, París, 1990, Traducción: Universidad Iberoamericana, México,

De Moraes, Dênis. (2007) *La sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa,

Foucault, M. (1969) *La Arqueología del saber*. México. Siglo XXI, 1970

Foucault, Michel. (1980) *La micro-física del poder*. París: La piqueta

Gibbons, M. Et al. (1994) *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London

Habermas, Jürgen. (1981) *Historia y crítica de la Opinión Pública*. Barcelona: Gustavo Gili

Hispano, Andrés et al. (2009) *Querido Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC

Kaprow, Allan, (2007) *La Educación del des-artista*, Árdora Ediciones, Madrid,. Textos compilados por Jeff Kelley en *Allan KAPROW, Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, Berkeley, California, 1993.

-
- Klein, J.T. (1990) *Interdisciplinarity – History, Theory and Practice*. Wayne State University Press, Detroit
- Mittelstraß, J. (1998): *Die Häuser des Wissens*. Frankfurt am Main, 44
- Mittelstraß, J. (1987): *Die Stunde der Interdisziplinarität?* In: J. Kocka: *Interdisziplinarität. Praxis–Herausforderung – Ideologie*. Frankfurt am Main, 152–158
- Morin, Edgar. (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona.
- Thompson-Klein, J./W. Et al. (2001): *Transdisciplinarity: Joint Problem Solving among Science, Technology and Society. An Effective Way for Managing Complexity*. Basel