**CAT**

**[1, Título y presentación. Exterior. Entrada.]**

Una ciutat desconeguda sota la boira.
Noves imatges de la Barcelona dels barris

Laia Abril, Bleda y Rosa, Gregori Civera, Gilbert Fastenaekens/Brigitte Van Minnenbruggen, Raquel Friera/Creadoness Textil, José Luis Guerin, Manolo Laguillo, Pilar Monsell, Mabel Palacín, Pedro G. Romero, Martha Rosler, Carmen Secanella, Jeff Wall, Jorge Yeregui

*Una ciutat desconeguda sota la boira. Noves imatges de la Barcelona dels barris* traça un recorregut peculiar per la Barcelona actual a través de tretze encàrrecs que presenten una imatge relativament desconeguda de la ciutat, des del punt de vista d'algunes de les seves perifèries històriques més característiques, i també més allunyades dels llocs comuns de les representacions dominants. El conjunt contribueix a renovar la imatge de la ciutat, al marge dels tòpics de l'exclusió i de la condició urbana difusa propis d'una perifèria que ja no existeix. L'evolució urbanística de la Barcelona contemporània cap a una regió metropolitana ha superat la vella dicotomia entre centre i perifèria, i ha produït noves centralitats. L'exposició s'organitza com un recorregut geogràfic i històric per aquesta nova ciutat emergent.

Aquest projecte, promogut pel Pla de Barris de l'Ajuntament de Barcelona corresponent als període 2021-2024 i vist des de la perspectiva dels barris sorgits de l'onada migratòria del sud durant la postguerra, pretén inscriure's en una tradició local de *surveys* fotogràfics sobre processos urbans que es remunta a l'època preolímpica. Aquesta tradició entronca amb la «reinvenció del documental» iniciada als anys setanta i vuitanta que entén la fotografia com un contradiscurs enfront de la publicitat institucional i de les estratègies mediàtiques per generar consens. La fotografia documental, des del seu naixement a la dècada de 1920 amb la promesa de reflectir la complexitat social, ofereix un principi de realitat que s'oposa a les representacions idealitzades.

**[2, sobre Fastenaekens, entrada a la derecha, pared previa a Fastenaekens]**

El recorregut comença pel riu Besòs, l'esquena de Barcelona per excel·lència. Al llarg del segle XX, el creixement econòmic de Barcelona ha tendit a desenvolupar-se cap al sud, en direcció al riu Llobregat. Als barris del Besòs, que significativament travessen uns quants municipis (Montcada, Santa Coloma, Sant Adrià), s'hi han anat acumulant mancances. A l'hivern de 1989-1990, Gilbert Fastenaekens va fotografiar aquesta zona, convidat per un *survey* fotogràfic organitzat per la revista *Quaderns* del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. En aquella època l'indret era un caos urbanístic on se superposava un altre caos, el de les obres de la nova ronda de circumval·lació, amb el nus de la Trinitat com a node vial que

concentraria la més gran densitat de trànsit de l'àrea metropolitana. Una brutal concentració de viaductes inserits en un teixit urbà dens, molt difícil de pacificar. En aquell temps, les torres de la línia elèctrica baixaven per la llera del riu.

Més de trenta anys després el mateix autor, ara amb la col·laboració de Brigitte Van Minnenbruggen, ha dut a terme un nou recorregut que remunta el riu, des de la desembocadura fins al nus de la Trinitat. Una ruta amb nombroses parades en llocs que expliquen la radical transformació de la zona durant les últimes tres dècades. Algunes de les condicions que dificulten la vida urbana persisteixen, com ara la convivència amb les grans infraestructures i viaductes propis de la perifèria. Però hi apareixen situacions noves, espais públics i esportius, centres comercials, complexos residencials, centres educatius, museus, una nova qualitat urbana. El riu ha passat de ser un lloc degradat, insalubre i contaminat a convertir-se en un gran parc fluvial d'aigües netes. El recorregut explica la transformació d'un territori industrial, logístic i marginal en una àrea de nova centralitat on conviuen múltiples usos i funcions.

**[3, entrando a la izq, encima de la vitrina. Este texto convive con 1 foto de Laguillo de 1990]**

El recorregut de Fastenaekens acaba on comença el de Manolo Laguillo. Quan va participar en el *survey* de 1990, Laguillo va fotografiar la «línia de muntanya», la construcció de la Ronda de Dalt, el nou viaducte de circumval·lació per la zona alta de Barcelona. La serra de Collserola és l'altra frontera geogràfica de la ciutat, que en aquest cas travessa barris pobres i rics. Al número de la revista *Quaderns* on es va publicar el *survey* de 1990, Laguillo anticipava Fastenaekens, i indicava que els respectius treballs i zones eren els límits naturals del municipi, el final de la ciutat. L'orografia marcadament muntanyosa és la font d'algunes de les problemàtiques i deficiències específiques dels barris del nord-oest, en particular. Aquesta orografia comporta dificultats de mobilitat i un relatiu aïllament. El panorama actual que construeix Laguillo amb la seva seqüència fotogràfica va de nord-est a nord-oest, des de Roquetes fins a la Teixonera i la Vall d'Hebron. És una mena de cartografia dels barris de muntanya que, alhora, constitueix un punt de vista sobre la ciutat. L'elevació que fa de frontera entre la zona alta pobra i la zona alta rica són «els tres turons»: el Turó de la Rovira, el Carmel i la Creueta del Coll, a la intersecció dels barris del Carmel, Can Baró i el Coll. Encara avui, en alguns punts del Carmel, s'hi distingeixen les restes de les cases d'estiueig de la burgesia de principis del segle XX. I el Carmel connecta amb la Muntanya Pelada, ubicació del Park Güell i porta d'entrada a l'imaginari de la Barcelona burgesa.

**[4A, pared del fondo a la derecha. En esta pared conviven 2 bloques de texto, 4A y 4B]**

El Carmel té una centralitat simbòlica, tant en aquest projecte com dins l'imaginari de la Barcelona dels barris, gràcies a Juan Marsé i la seva obra *Últimas tardes con Teresa* (1966), la novel·la popular per excel·lència de la Barcelona contemporània.

La descripció que fa Marsé del submón proletari del Carmel i de les barraques del Turó de la Rovira es pot considerar també com una font per a les futures elaboracions artístiques de la ciutat vista des de la perifèria. Aquests turons constitueixen un mirador privilegiat, el centre d'una geografia que és alhora real i imaginària. A les seves llibretes de treball d'*Últimas*

*tardes con Teresa*, Marsé hi va dibuixar alguns esbossos d'aquesta geografia del barri. En un d'aquests dibuixos –un paisatge de la ciutat mirant cap al mar des de dalt– també hi va anotar: «Desde la cumbre del Monte Carmelo hay ocasión a veces de ver surgir una ciudad desconocida bajo la niebla.»

Jeff Wall ha agafat la novel·la de Marsé com a punt de partida per crear una imatge, una pràctica que ja ha dut a terme en ocasions anteriors, a partir d'obres d'autors com Yukio Mishima, Franz Kafka o Ralph Ellison. Per a la imatge d'*Últimas tardes con Teresa*, ha reconstruït una escena clau de la part final de la novel·la que, de fet, és una el·lipsi: el moment en què l'Hortensia denuncia a la policia el robatori d'una moto Ducati amb la qual el protagonista de la novel·la, Manolo, el Pijoaparte, pretén arribar a Blanes per trobar-se amb la Teresa i culminar l'aventura amorosa. L'Hortensia, que anomenen «la Jeringa», és un personatge secundari: una noia del barri enamorada del Manolo, però que ell ignora perquè no correspon a les seves aspiracions d'ascens social. La denúncia constitueix el moment precís en què s'escapça aquest ascens, la farsa que el jove i ben plantat delinqüent del Carmel pugui ascendir socialment per la via d'una seducció enganyosa. La imatge, tot i ser una el·lipsi i, per tant, sense una base empírica en la novel·la, ha estat realitzada amb una gran minuciositat i precisió d'acord amb un procés de recerca històrica rigorosa. Es tracta de recórrer a un enfocament documental per crear una imatge que és, en realitat, imaginària, un enfocament que Jeff Wall ha teoritzat a partir de conceptes com «quasidocumental» i «fotografia cinematogràfica». El lloc de l'escena, la rebotiga de la farmàcia on treballa l'Hortensia, ha estat reconstruït a partir de fonts diverses; la noia que interpreta el personatge té les característiques físiques que descriu la novel·la i és, de fet, una jove estudiant del barri del Carmel, de la mateixa edat que el personatge.

**[4B]**

La geografia del barri del Carmel continua a la sèrie d'imatges que han realitzat Bleda y Rosa al Turó de la Rovira. Es tracta d'un indret extraordinàriament ric que acumula diversos estrats històrics, des de vestigis d'assentaments ibers fins a paviments de les barraques de la postguerra, passant per l'emplaçament de la defensa antiaèria durant la Guerra Civil o els usos lúdics juvenils més recents, que conviuen en conflicte amb la museïtzació del lloc que s'ha produït aquests últims anys. No hi ha gaires llocs que resumeixin tan bé la història de Barcelona com aquest microcosmos. Seguint una metodologia que han aplicat en altres projectes, amb el propòsit d'objectivar i visibilitzar la densitat històrica de determinats indrets, Bleda y Rosa han dut a terme una mena d'excavació arqueològica que en fa sortir a la llum els diversos estrats. Una síntesi històrica que arrenca amb les restes arqueològiques més antigues trobades al Turó, així com amb alguns exemples o espècimens de flora i geologia. Durant la transició del segle XIX al XX, i com va passar en altres punts de la zona alta de Barcelona, hi van proliferar les vil·les d'estiueig de la burgesia, abans de l'annexió d'aquests barris al municipi. Els barris alts gaudien d'una temperatura més fresca a l'estiu. Algunes d'aquestes cases encara es conserven. La defensa antiaèria de la Guerra Civil es va desmantellar a la postguerra i se'n van fer usos molt diferents, des de la formació d'adults fins al seu ús museístic actual, integrat dins la xarxa d'espais del Museu d'Història de Barcelona. Per la seva banda, els antics habitants de les barraques van ser reallotjats en pisos nous al mateix barri, després de les últimes demolicions el 1990.

**[5, ubicado en el pasillo, o «corredor de la muerte», por eso este texto es más largo. Nos va bien que ocupe más espacio, dado que es el único elemento del pasillo. Lo podemos maquetar en 2 columnas para que sea más horizontal] - PEDRO**

La novel·la de Marsé ofereix un testimoni de la immigració pobra del sud d'Espanya que va venir a Barcelona durant la postguerra a buscar feina. Aquesta població migrant dels barris es va establir d'entrada en habitatges d'autoconstrucció i va anar progressant a pisos en blocs d'habitatges, tot i que sempre es trobaven en zones infradotades i sense integrar a la ciutat. Van haver de passar dècades de penúries i lluites veïnals perquè poguessin accedir als serveis i benestar de la resta de la ciutat. Aquestes persones protagonitzaran la gran transformació social que s'anirà gestant durant la dictadura de Franco i que eclosionarà en el moviment veïnal dels anys setanta. Aquesta serà la base de la futura «reconstrucció de Barcelona».

El sud és tant una geografia com una condició social. El 1962 Marsé va fer un viatge a Andalusia amb l'objectiu d'escriure un llibre de denúncia, titulat *Viaje al sur*, que va ser l'antecedent i el banc de proves per a *Últimas tardes con Teresa*. El sud simbolitza l'endarreriment i el subdesenvolupament endèmic espanyol, i el viatge de Marsé va ser un encàrrec de l'editorial de l'antifranquisme a l'exili, Ruedo Ibérico, que no es va arribar a publicar a la seva època.

El sud perviu en la cultura popular, i la música flamenca és potser la seva forma artística més característica i depurada. A l'Espanya de l'era moderna, el flamenc és el gran art dels pobres per excel·lència, i els seus ecos ressonen pels racons dels barris d'arreu de la geografia espanyola. Pedro G. Romero ofereix una interpretació de la nova escena flamenca de Barcelona, que al recent festival Desvarío, organitzat a Nou Barris, ha trobat un dels seus nous escenaris.

Dins la geografia del flamenc a Espanya, Barcelona n'és una de les capitals, un fet possiblement vinculat a les migracions del sud des de finals del segle XIX. Hi ha, a més, grans figures del flamenc associades a Barcelona, com Carmen Amaya, originària del Somorrostro i una de les icones del neorealisme barceloní dels seixanta, sobretot per la seva presència al film *Los Tarantos*, monument de la gran iconografia popular de la ciutat de la postguerra.

El flamenc es constitueix en una zona intermèdia, híbrida, entre una forma d'expressió i de resistència de les classes populars i la cultura burgesa dominant. És un art que transita en aquesta contradicció entre l'espai minoritari i secret de les comunitats gitanes i l'esfera pública *mainstream*, com també ho fa entre el localisme i el cosmopolitisme; un art que hibrida un llenguatge popular tradicional hipercodificat amb elements avantguardistes i d'altres músiques contemporànies. Pedro G. Romero l'identifica amb formes de vida subalternes, subterrànies, i també identifica un flamenc polititzat i vinculat als moviments socials i veïnals de Barcelona.

Romero traça una geografia de la cultura del flamenc a Barcelona, a partir de la nova escena de Nou Barris. Combina enregistraments actuals d'artistes com Pere Martínez, Canito, Mariví Blasco o Pedro Barragán a diversos indrets de Nou Barris, amb recorreguts per llocs significatius de la zona, com l'antic hospital psiquiàtric de la Santa Creu, actual seu del

districte i del festival Desvarío, o algunes penyes o escoles de la mateixa zona. També hi incorpora material d'arxiu, com ara fragments d'obres de Llorenç Soler, de Video-Nou o de Joan Acarín.

L'artista fa notar que, de cara a identificar històricament l'art flamenc amb l'art d'avantguarda, li ha resultat clau la traducció que el cineasta barceloní Joaquim Jordà va fer del sobrenom del cineasta soviètic Dziga Vertov (el nom del qual era Denis Abramovic Kaufman), que en rus i ucraïnès no sols significa «moviment de baldufa» o «moviment nòmada», sinó literalment «moviment gitano», on *gitano* s'ha d'entendre en el mateix sentit de *flamenc*.

**[6]**

La ciutat acaba al nord-est al riu Besòs i la serra de Collserola. Aquest límit està desbordat actualment per l'ampliació indefinida del territori metropolità, que s'estén com un continu cap a Montcada i Santa Coloma, a l'altra banda del Besòs. Malgrat que avui sigui difús i relativament indetectable, aquest límit persisteix i evoca la vella dicotomia del camp i la ciutat.

El Rec Comtal és, històricament, la primera font de proveïment d'aigua a Barcelona. Es tracta d'una sortida d'aigües freàtiques del riu Besòs que s'inicia a Montcada. En ús des de l'època romana, es va canalitzar al segle X per abastir la ciutat i les seves àrees de conreu i es va mantenir en actiu fins al segle XIX. El traçat arrencava a Montcada, travessava les zones del que avui és Vallbona, Sant Andreu, la Sagrera i algunes parts de la dreta de l'Eixample, llavors camps, fins arribar al barri de la Ribera, ja al nucli urbà antic, i extingir-se al mar a la zona de l'actual Barceloneta. Al segle XX, el sistema hidràulic de la ciutat va canviar, es va ampliar notablement a fonts d'aigua més llunyanes, de les conques dels rius Ter i Llobregat, i el Rec Comtal va caure en desús. El seu traçat va anar quedant sepultat pel creixement urbà. Actualment se'n planteja la recuperació en alguns trams de Vallbona i la Trinitat, a manera de nou parc urbà que torni a la vida algunes parts del vell traçat.

A partir del recorregut pel traçat històric del Rec Comtal, Jorge Yeregui ha realitzat un projecte que visibilitza l'estructura de l'actual proveïment d'aigua a Barcelona. En una època de sequera endèmica i d'escalfament global que altera i fa obsolets els subministraments tradicionals, l'aigua es converteix en un bé escàs. El recorregut de Yeregui per la geografia del Rec Comtal és, en bona mesura, una ruta per un lloc que ja no existeix. A les seves imatges només hi apareixen detalls anònims i banals de l'entorn construït i mineral de la ciutat. Les traces són invisibles, la ciutat s'ha girat d'esquena a l'aigua, a la natura. La desaparició del Rec Comtal és una metàfora d'una situació històrica. En el seu recorregut, Yeregui fa aparèixer les fonts actuals de l'aigua de la ciutat i les infraestructures que la canalitzen i subministren, incloent-hi el mar i els centres de dessalinització. El somni d'una aigua pura i cristal·lina que flueix de manera natural i que és accessible sense mediacions es confronta amb el malson de l'escassetat, la sequera i el canvi climàtic.

**[7, sala Guerin]**

El Rec Comtal és també un element central de la pel·lícula que ha realitzat José Luis Guerin al barri de Vallbona, als voltants de la zona de conreus de la Ponderosa. La persistència d'una zona de producció agrícola dins el territori municipal prolonga el somni d'un paradís terrenal perdut, planteja l'interrogant sobre la possibilitat de reconciliar el camp i la ciutat, i enllaça amb els debats actuals sobre sostenibilitat mediambiental i autonomia alimentària. Es tracta d'un arcaisme preurbà o d'una anticipació de la ciutat del demà? Som davant del prototip d'una nova economia urbana del futur? El progrés culminarà en un paradís recobrat? La pel·lícula ofereix una interpretació de l'entorn de Vallbona, on la ciutat sembla dissoldre's, i de la vida quotidiana i el lleure a la zona dels conreus, de fortes ressonàncies pastorals. El temps és un altre. La pel·lícula es nodreix dels records de la gent del barri, la majoria migrants del sud d'Espanya de la postguerra o bé nous migrants del sud global, i ens parla de la bona vida als barris populars.

La pel·lícula s'ha realitzat en part en format super-8 mm, que correspon al fragment que es presenta aquí. Es tracta d'un primer tempteig de cara a un llargmetratge en procés de producció.

**[8, a la izq de las fotos de Gregori]**

La dialèctica del camp i la ciutat adquireix altres formes que no passen per l'aigua i l'agricultura. El Bon Pastor, molt a prop del Besòs, ha inaugurat recentment el Museu de l'Habitatge, una nova seu del Museu d'Història de Barcelona, que queda com a testimoni històric d'un conjunt urbà en procés de desaparició: les Cases Barates, un conjunt d'habitatges unifamiliars d'una sola planta i teulada a dues aigües, que evoca l'arquitectura popular rural tradicional.

Les Cases Barates comprenen quatre promocions construïdes a finals de la dècada de 1920: tres a la zona del Besòs i la quarta a la Marina del Prat Vermell, al barri de la Zona Franca. Aquestes iniciatives habitacionals van sorgir d'una legislació espanyola de principis del segle XX per tal d'afavorir l'accés a l'habitatge de les classes humils i contrarestar la proliferació d'infrahabitatge, barraquisme i autoconstrucció. L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 va ser el catalitzador d'una operació d'imatge que també es trobava al darrere d'aquestes promocions d'habitatges. Constitueixen l'exemple més antic d'habitatge social a la ciutat i són l'origen del Patronat Municipal de l'Habitatge, que tindrà un paper clau en la proliferació posterior de barris i polígons d'habitatge social durant la postguerra. De les quatre promocions només en sobreviuen dues, la del Bon Pastor i la de Can Peguera. Les de Baró de Viver i d'Eduard Aunós, a la Marina del Prat Vermell, van ser enderrocades a la dècada de 1990.

Gregori Civera ha fotografiat la vida social a les dues promocions que perduren, tot i que cadascuna viu situacions molt diferents. El Bon Pastor, a tocar del riu Besòs, es troba en procés de demolició per decisió dels mateixos veïns, que estan sent reallotjats en noves promocions d'habitatge construïdes al voltant. D'aquest conjunt només n'ha de sobreviure el grup de cases que acullen el nou Museu de l'Habitatge. Civera ha documentat aquest moment final: el trasllat als pisos nous i la inauguració del museu. A Can Peguera la situació és diferent, ja que aquest nucli està previst que es conservi, en bona mesura gràcies a la

mobilització veïnal. En el seu recorregut, Civera també hi ha inclòs imatges dels llocs actuals corresponents a les dues promocions desaparegudes; en el cas de Baró de Viver, només en queda un monument commemoratiu.

**[9, entrando en la sala a la dcha.]**

La qüestió del límit de la ciutat es planteja de manera diferent als barris del Besòs i Collserola i als barris que envolten la muntanya i el parc de Montjuïc: el Poble-sec d'una banda i la Marina de l'altra. A Montjuïc també hi va haver nuclis barraquistes, sobretot pel costat orientat al port, amb Can Tunis i l'entorn de les antigues pedreres del Morrot com a nuclis més problemàtics. Ara bé, la proximitat d'aquesta zona al centre històric i al port ha determinat que la seva trajectòria hagi estat una altra. La muntanya, urbanitzada fa un segle per a l'Exposició Internacional de 1929, genera un altre tipus de condició perifèrica, exempta de connotacions rurals. Aquest és un paisatge bucòlic construït. Es tracta d'un extens territori de lleure ciutadà on proliferen jardins, museus i instal·lacions esportives, que va viure una llarga decadència fins a ser revitalitzat amb motiu dels Jocs Olímpics de 1992. Mabel Palacín ha fet un treball d'observació dels usos informals imprevistos a les zones limítrofes del parc amb els barris adjacents.

La seqüència d'imatges ofereix una mena de retrat col·lectiu de les persones que poblen la muntanya, un territori amb una condició urbana molt ambigua, com també ho és la condició social dels habitants i usuaris de la zona. Els qui practiquen esports o fan un ús lúdic de la muntanya es barregen amb gent que viu en infrahabitatges o que pateix diversos graus d'exclusió. Una comunitat erràtica, desarrelada. Alhora, la seqüència incorpora un element de distanciament o interrupció, una línia central que talla horitzontalment les imatges i problematitza el naturalisme de la representació. L'enfocament documental s'articula amb el seu contrapunt, l'autocrítica entorn de la transparència de la imatge.

**[10, entrada a la izquierda]**

Baixant de Montjuïc i travessant el Poble-sec ens endinsem al Raval, el nucli històric de la ciutat profundament connotat per la llegenda dels baixos fons. Els dos projectes duts a terme al Raval aborden problemàtiques associades als estigmes històrics del barri, vinculats a la pobresa i la marginalitat. I tots dos ho fan des d'una perspectiva de gènere que contribueix a desnaturalitzar aquests estigmes.

El Raval ha estat un barri d'arribada d'immigrants a la ciutat, un aspecte que sembla que s'ha vist potenciat amb la gran onada migratòria del sud global a partir de la dècada de 1990.

En ple Raval, l'associació Creadoness ha obert un local que inclou un taller i una botiga. Ofereixen formació en tècniques de costura per a dones migrants i refugiades amb risc d'exclusió. Els seus mètodes de treball incorporen a la formació professional les tècniques del «teatre de l'oprimit» d'Augusto Boal o de l'artteràpia. Per a aquesta iniciativa, s'ha partit d'un taller de brodat amb un grup heterogeni de dones refugiades de l'Afganistan que van fugir del conflicte que va esclatar al país amb l'ascens al poder dels talibans el 2021, després

de la retirada de l'ocupació militar nord-americana iniciada arran dels atemptats de l'11 de setembre de 2001. Espanya les ha acollides com a beneficiàries de protecció internacional, i han obtingut l'estatut de refugiades. El taller ha estat dirigit per Raquel Friera, una artista que desenvolupa projectes de llarga durada amb grups de dones on aborda qüestions de gènere, treball i ocupació del temps. Friera s'ha inspirat, en part, en l'obra de Martha Rosler, tant en els seus vídeos i performances sobre la feina de les dones i la crítica als aspectes disciplinaris i repressius que reprodueixen els estereotips de gènere a través del llenguatge de la moda, com en els seus projectes col·laboratius sobre problemàtiques urbanes.

El taller combina les tècniques de brodat amb mètodes artístics. A més de ser una tradició artesanal a l'Afganistan, el brodat remet a experiències d'autoeducació i de treball col·lectiu de dones, com és el cas de les arpilleres xilenes, que van donar testimoni de la dictadura militar mitjançant tècniques de l'artesania popular. Les dones, sense una educació artística prèvia, han treballat amb vista a presentar aquesta instal·lació, un exemple d'aprendre mentre es fa i una defensa de l'educació femenina com a precondició per a l'emancipació, en un context en què aquesta se'ls nega, com passa sota el règim talibà. Les participants han produït una sèrie de dibuixos i textos que denuncien les experiències traumàtiques viscudes quan van ser expulsades del sistema educatiu. Aquests dibuixos i textos s'han traduït en brodats damunt els característics mocadors blancs que porten les joves estudiants sobre els vestits negres com a part de l'uniforme escolar al seu país, i que a l'exposició es presenten en maniquins. Aquests brodats dialoguen amb fotomuntatges de Martha Rosler al·lusius a les guerres de l'Afganistan i l'Iraq, conseqüència de l'esmentada invasió nord-americana.

Rosler ha estat una participant singular d'aquest complex espai de treball col·laboratiu, l'evolució del qual ha comportat una redefinició de les expectatives inicials. Tot i que el projecte es va originar com una proposta a Rosler per representar una situació de treball de dones en condicions de precarietat, la dinàmica del taller ha desbordat tota possibilitat de representació. L'obra, aquí, és l'activitat mateixa que s'hi ha dut a terme: el treball no es representa, es produeix.

**[11, al fondo de la sala a la izq.]**

En els seus treballs, Laia Abril ha abordat, des d'un enfocament feminista, problemàtiques associades a l'avortament clandestí, la violació o la salut mental. Aquí ha fet una observació del Centre d'Atenció Sociosanitària (CAS) Baluard i la cooperativa Metzineres, que ofereix sales de venopunció i aixopluc al Raval, centrant-se en la política de reducció de danys des d'una perspectiva de gènere.

Aquests espais ofereixen un entorn segur per al consum de drogues, amb la finalitat de minimitzar-ne l'impacte en l'aspecte sanitari, a més de proporcionar suport social, legal i de cura als usuaris. El consum supervisat és una part important d'aquest servei, però no l'única: també inclou accés a menjar calent, rentadores, dutxes, ordinadors i internet, així com tallers d'autocura relacionats amb la salut i el benestar. Les dones i persones no binàries que usen drogues s'enfronten a un estigma més gran, així com a múltiples situacions de vulnerabilitat i violència estructural. Sovint són persones sense sostre o sense llar, amb experiència migratòria, racialitzades, treballadores sexuals o supervivents de violències

sexuals o domèstiques. Aquests espais estudien i dissenyen protocols adreçats especialment a elles, que en situacions de crisi acostumen a ser desateses pel sistema d'atenció social habitual.

El projecte de Laia Abril és una investigació sobre una política no punitiva en un lloc considerat un focus de conflicte dins el barri del Raval, al qual s'oposa una part del veïnat. En una societat cada vegada més orientada a l'ús de fàrmacs, les qüestions de drogodependència són d'interès general de cara a d'altres barris de la ciutat amb la mateixa problemàtica, que no és exclusiva del Raval, malgrat que aquí enllaci amb la llegenda històrica dels baixos fons. A l'època postpandèmica, en què la precarietat de la sanitat pública ja està estructuralment instal·lada, aquesta obra explora la possibilitat de desmitificar i canviar la percepció d'aquestes institucions, alhora que evita discursos de victimització.

La instal·lació es compon de tres elements: un conjunt de documents que inclouen entrevistes amb educadors socials, infermeres, acadèmics, així com informes de dades, campanyes de reducció de danys i textos; una sèrie fotogràfica en blanc i negre que mostra els recorreguts pel Raval que fan cada dia els treballadors socials i activistes per recollir xeringues i ajudar les persones que dormen al carrer; i una sèrie d'imatges creades als espais de Baluard, Metzineres i els laboratoris Energy Control, que exposen diverses interaccions i activitats quotidianes.

**[12, en el pasillo de acceso]**

Els dos últims encàrrecs d'aquest projecte s'articulen dialècticament al voltant del debat sobre el llegat del moviment veïnal dins la història urbana de la Barcelona posterior a la dictadura franquista. Plantegen l'interrogant que s'obre sobre el futur d'una ciutat l'èxit urbanístic de la qual s'ha basat precisament en un diàleg productiu entre govern municipal i moviment social.

La memòria de la vella perifèria i del moviment veïnal dels setanta és el punt de partida de la instal·lació fílmica de Pilar Monsell, que té en compte la inflexió que suposa el sorgiment a escala local dels nous moviments socials aquests últims vint anys. Dins la conjuntura actual, el moviment veïnal clàssic veu com els seus últims protagonistes estan a punt de desaparèixer d'escena.

Monsell ha centrat la seva investigació en la figura d'Aurora Álvarez, més coneguda com a Yoyi, una activista veïnal que ha passat per diverses experiències i col·lectius, com el Centre Social Roquetes o l'Ateneu Popular de Nou Barris, i que ara està activa a l'Associació Veïnal de Verdum. La seva instal·lació fílmica s'articula com una llarga entrevista amb Yoyi, de la qual sorgeix el títol, *La periferia de la imaginación*. Yoyi diu: «La meva Barcelona era Nou Barris. I a través de l'Ateneu molt més, perquè la sort de participar-hi i poder-hi treballar et permet veure que aquesta ciutat es fa i se sosté a través del que es fa als barris, la suma és el que és Barcelona, o el que hauria de ser. Viure, treballar, desenvolupar-te a la perifèria; malgrat que Nou Barris és cada vegada menys perifèria, encara és perifèria, és una oportunitat. T'ofereix oportunitats que ser al centre no t'ofereix. Primer perquè la

imaginació és molt més gran des de les perifèries i segon perquè, quan l'Administració et vol controlar, si no ets al focus, no s'hi fixen tant, i això dona més llibertat.»

**[13, entrando a la izq]**

Els barris de la Marina, tradicionalment coneguts com a Zona Franca, són a la frontera amb l'Hospitalet, i la seva ubicació darrere de la muntanya de Montjuïc n'ha determinat l'aïllament de la resta de la ciutat. Aquesta zona viu actualment una profunda renovació, caracteritzada per la convivència caòtica d'usos i activitats. L'aparició d'un nou districte administratiu els últims anys coincideix amb una promoció massiva d'habitatges ara mateix en construcció, que transformaran radicalment la zona al llarg de les pròximes dues dècades. És un barri residencial en procés de formació, que sorgeix del que va ser una zona industrial, logística, de tallers i magatzems. L'actual mutació d'aquest territori és la més dinàmica i radical de totes les que s'estan produint avui a Barcelona. Hi ressona un eco de les transformacions dels barris del Besòs durant el Fòrum de les Cultures 2004. Però, a diferència del Besòs, aquesta és una zona menys poblada i que no compta amb un moviment veïnal organitzat i, per tant, l'operació es du a terme sense la interlocució social que ha caracteritzat la història urbana contemporània de Barcelona.

Carmen Secanella ha abordat la representació d'aquesta complexa mutació de l'última perifèria de Barcelona. Ha organitzat les imatges amb un criteri geogràfic en sis recorreguts per la zona, des del darrere de la muntanya de Montjuïc fins a la frontera amb l'Hospitalet i el port. El seu treball s'ha caracteritzat per la dificultat de construir un punt de vista de la transformació en curs, atesa la impossibilitat d'identificar una veu crítica a escala local sobre el futur del barri. Els seus itineraris també són una recerca frustrada d'una comunitat local. Això no vol dir que no hi hagi grups socials, entitats, cooperatives o associacions amb interessos i lluites concrets, sinó més aviat que assistim a una fragmentació extrema dels nous subjectes socials. Una fragmentació que no permet una visió de conjunt.

**[1, Título y presentación. Exterior. Entrada.]**

Una ciudad desconocida bajo la niebla.
Nuevas imágenes de la Barcelona de los barrios

Laia Abril, Bleda y Rosa, Gregori Civera, Gilbert Fastenaekens/Brigitte Van Minnenbruggen, Raquel Friera/Creadoness Textil, José Luis Guerin, Manolo Laguillo, Pilar Monsell, Mabel Palacín, Pedro G. Romero, Martha Rosler, Carmen Secanella, Jeff Wall, Jorge Yeregui

*Una ciudad desconocida bajo la niebla. Nuevas imágenes de la Barcelona de los barrios* traza un peculiar recorrido por la Barcelona actual a través de trece encargos que ofrecen una imagen relativamente desconocida de la ciudad, desde el punto de vista de algunas de sus periferias históricas más características, y también más ajenas a los lugares comunes en las representaciones dominantes. El conjunto contribuye a renovar la imagen de la ciudad, al margen de los tópicos de la exclusión y de la condición urbana difusa propios de una periferia que ya no existe. La evolución urbanística de la Barcelona contemporánea hacia una región metropolitana ha superado la vieja dicotomía entre centro y periferia y ha producido nuevas centralidades. La exposición se organiza como un recorrido geográfico e histórico por esta nueva ciudad emergente.

Este proyecto, promovido por el Plan de Barrios del Ayuntamiento de Barcelona correspondiente al periodo 2021-2024 y visto desde la perspectiva de los barrios surgidos de la oleada migratoria del sur durante la posguerra, busca inscribirse en una tradición local de *surveys* fotográficos sobre procesos urbanos que se remonta a la época preolímpica. Esta tradición entronca con la «reinvención del documental» iniciada en los años setenta y ochenta que entiende la fotografía como un contradiscurso frente a la publicidad institucional y a las estrategias mediáticas para generar consenso. La fotografía documental, desde su nacimiento en la década de 1920 con la promesa de reflejar la complejidad social, ofrece un principio de realidad que se opone a las representaciones idealizadas.

**[2, sobre Fastenaekens, entrada a la derecha, pared previa a Fastenaekens]**

El recorrido empieza por el río Besòs, la espalda de Barcelona por excelencia. A lo largo del siglo xx el crecimiento económico de Barcelona ha tendido a desarrollarse hacia el sur, en dirección al río Llobregat. En los barrios del Besòs, que significativamente atraviesan varios municipios (Montcada, Santa Coloma, Sant Adrià), se han ido acumulando carencias. En el invierno de 1989-1990, Gilbert Fastenaekens vino a fotografiar esa zona, invitado por un survey fotográfico organizado por la revista *Quaderns* del Colegio de Arquitectos de Cataluña. En ese momento el lugar era un caos urbanístico al que se superponía otro caos, el de las obras de la nueva ronda de circunvalación, con el nuevo nudo de la Trinitat como nodo vial que concentraría la mayor densidad de tráfico del área metropolitana. Una brutal concentración de viaductos insertados en un tejido urbano denso, de muy difícil pacificación. Por aquel entonces, las torres del tendido eléctrico bajaban por el cauce del río.

Más de treinta años después, he aquí un nuevo recorrido que remonta el río, desde la desembocadura al nudo de la Trinitat, llevado a cabo por el mismo autor ahora en colaboración con Brigitte Van Minnenbruggen. Una ruta con numerosas paradas en lugares que explican la radical transformación de la zona en las últimas tres décadas. Algunas de las condiciones que dificultan la vida urbana persisten, como la convivencia con las grandes infraestructuras y viaductos propios de la periferia. Pero aparecen situaciones nuevas, espacios públicos y deportivos, centros comerciales, complejos residenciales, centros educativos, museos, una nueva calidad urbana. El río ha pasado de ser un lugar degradado, insalubre y contaminado a convertirse en un gran parque fluvial de aguas limpias. El recorrido da cuenta de la transformación de un territorio industrial, logístico y marginal en un área de nueva centralidad donde conviven múltiples usos y funciones.

**[3, entrando a la izq, encima de la vitrina. Este texto convive con 1 foto de Laguillo de 1990]**

El recorrido de Fastenaekens termina donde empieza el de Manolo Laguillo. También participante en el *survey* de 1990, Laguillo fotografió entonces la «línea de montaña», la construcción de la Ronda de Dalt, el nuevo viaducto de circunvalación por la zona alta de Barcelona. La sierra de Collserola es la otra frontera geográfica de la ciudad, que en este caso discurre por barrios pobres y ricos. En el número de la revista *Quaderns* donde se publicó el survey de 1990, Laguillo anticipaba a Fastenaekens, indicando que los respectivos trabajos y zonas eran los límites naturales del municipio, el final de la ciudad. La orografía fuertemente montañosa es la fuente de algunas de las problemáticas y deficiencias específicas de los barrios del noroeste, particularmente. Tal orografía da lugar a dificultades de movilidad y a un relativo aislamiento. El panorama actual que construye Laguillo con su secuencia fotográfica va de noreste a noroeste, desde Roquetes hasta La Teixonera y Vall d'Hebron. Es una suerte de cartografía de los barrios de montaña que, a la vez, es un punto de vista sobre la ciudad. La elevación que ejerce de frontera entre la zona alta pobre y la zona alta rica son los *tres turons* o las tres colinas constituidas por el Turó de la Rovira, el Carmelo y la Creueta del Coll, en la intersección de los barrios del Carmelo, Can Baró y El Coll. Todavía hoy se distinguen los restos de las casas de veraneo de la burguesía de principios del siglo XX en algunos puntos del Carmelo. Y el Carmelo conecta con la Montaña Pelada, ubicación del Park Güell y puerta de entrada en el imaginario de la Barcelona burguesa.

**[4A, pared del fondo a la derecha. En esta pared conviven 2 bloques de texto, 4A y 4B]**

El Carmelo tiene una centralidad simbólica tanto en este proyecto como en el imaginario de la Barcelona de los barrios, gracias a Juan Marsé y su *Últimas tardes con Teresa* (1966), la novela popular por excelencia de la Barcelona contemporánea.

La descripción de Marsé del submundo proletario del Carmelo y de las chabolas del Turó de la Rovira puede verse también como la fuente para las futuras elaboraciones artísticas de la ciudad vista desde la periferia. Estas colinas constituyen un mirador privilegiado, el centro de una geografía que es a la vez real e imaginaria. En sus libretas de trabajo de *Últimas tardes*

*con Teresa*, Marsé dibujó esa geografía del barrio en algunos esbozos. En uno de ellos, un paisaje de la ciudad mirando hacia el mar desde lo alto, también anotó: «Desde la cumbre del Monte Carmelo hay ocasión a veces de ver surgir una ciudad desconocida bajo la niebla».

Jeff Wall ha tomado la novela de Marsé como punto de partida para crear una imagen. En ocasiones anteriores ha producido imágenes a partir de novelas, de autores como Yukio Mishima, Franz Kafka o Ralph Ellison. Para la imagen de *Últimas tardes con Teresa* ha reconstruido una escena clave de la parte final de la novela, pero que en realidad es una elipsis: el momento en que Hortensia denuncia a la policía el robo de una moto Ducati con la que el protagonista de la novela, Manolo, el Pijoaparte, pretende llegar a Blanes para encontrarse con Teresa y culminar el romance. Hortensia, apodada la Jeringa, es un personaje secundario: la joven del barrio enamorada de Manolo, pero ignorada por él dado que no corresponde a sus aspiraciones de ascenso social. La denuncia es el momento preciso en que se trunca ese ascenso, la farsa de que el joven y apuesto delincuente del Carmelo pueda ascender socialmente por la vía de una seducción engañosa. La imagen, aun siendo una elipsis y por tanto sin una base empírica en la novela, ha sido realizada con gran minuciosidad y precisión en función de un proceso de investigación histórica rigurosa. Se trata de un enfoque documental para crear una imagen que es, en realidad, imaginaria, enfoque que Jeff Wall ha teorizado a partir de conceptos como «casi documental» y «fotografía cinematográfica». El lugar de la escena, la trastienda de la farmacia donde Hortensia trabaja, ha sido reconstruido a partir de fuentes diversas; la joven que interpreta al personaje tiene las características físicas que describe la novela y es, de hecho, una joven estudiante del barrio del Carmelo, de la misma edad que el personaje.

**[4B]**

La geografía del barrio del Carmelo continúa en la serie de imágenes que han realizado Bleda y Rosa en el Turó de la Rovira. Se trata de una ubicación extraordinariamente rica que acumula diversos estratos históricos, desde restos de asentamientos íberos hasta los pavimentos de las chabolas de la posguerra, pasando por el emplazamiento de la defensa antiaérea en la Guerra Civil o los usos lúdicos juveniles más recientes, que conviven en conflicto con la musealización del lugar que se ha producido en los últimos años. Este es un microcosmos que resume como pocos lugares la historia de Barcelona. Siguiendo una metodología que han aplicado en diversos proyectos, que intenta objetivar y visibilizar la densidad histórica de ciertos lugares, Bleda y Rosa han hecho una suerte de excavación arqueológica que hace emerger esos diferentes estratos. Una síntesis histórica que arranca con los restos arqueológicos más antiguos hallados en el Turó, así como con algunos ejemplos o especímenes de flora y geología. En la transición del siglo XIX al XX y como ocurrió en otras partes de la zona alta de Barcelona, proliferaron las villas de veraneo de la burguesía, antes de la anexión de estos barrios al municipio. Los barrios altos disfrutaban de una temperatura más fresca en verano. Algunas de esas villas aún se conservan. La defensa antiaérea de la Guerra Civil fue desmantelada en la posguerra y el emplazamiento tuvo usos muy diferentes, desde la formación de adultos hasta su utilización actual como museo, parte de la red de espacios del Museo de Historia de Barcelona. Por su parte, los antiguos

habitantes de las barracas fueron realojados en pisos nuevos del barrio, tras las últimas demoliciones en 1990.

**[5, ubicado en el pasillo, o «corredor de la muerte», por eso este texto es mas largo. Nos va bien que ocupe mas espacio, dado que es el único elemento del pasillo. Lo podemos maquetar en 2 columnas para que sea más horizontal]**

La novela de Marsé ofrece un testimonio de la inmigración pobre del sur de España que vino a Barcelona en la posguerra en busca de trabajo. Esa población migrante de los barrios se establecería de entrada en viviendas de autoconstrucción e iría progresando a pisos en bloques, aunque siempre en zonas infradotadas y sin integrar en la ciudad. Tendrían que pasar décadas de penuria y de luchas vecinales para por fin poder acceder a los servicios y al bienestar del resto de la ciudad. Estas personas protagonizarán la gran transformación social que se irá gestando durante la dictadura de Franco y que eclosionará en el movimiento vecinal de los años setenta. Esa será la base de la futura «reconstrucción de Barcelona».

El sur es tanto una geografía como una condición social. En 1962 Marsé hizo un viaje a Andalucía con el objetivo de escribir un libro de denuncia, titulado *Viaje al sur*, que fue el antecedente y terreno de pruebas para *Últimas tardes con Teresa*. El sur simboliza el atraso y subdesarrollo endémico español, y el viaje de Marsé fue un encargo de la editorial del antifranquismo en el exilio, Ruedo Ibérico, que no llegó a publicarse en su época.

El sur pervive en la cultura popular y la música flamenca es acaso su forma artística más característica y depurada. En la España de la era moderna, el flamenco es el gran arte de los pobres por excelencia, y sus ecos resuenan en los rincones de los barrios de toda la geografía española. Pedro G. Romero ofrece una interpretación de la nueva escena flamenca de Barcelona, que ha encontrado en el reciente festival Desvarío, organizado en Nou Barris, uno de sus nuevos escenarios.

En la geografía del flamenco en España, Barcelona es una de sus capitales, posiblemente vinculada a las migraciones del sur desde finales del siglo XIX. Hay además grandes figuras del flamenco fuertemente asociadas a Barcelona, como Carmen Amaya, originaria del Somorrostro, y uno de los iconos del neorrealismo barcelonés de los sesenta, sobre todo por su presencia en el film *Los Tarantos*, monumento de la gran iconografía popular de la ciudad de la posguerra.

El flamenco se constituye en una zona intermedia, híbrida entre un modo de expresión y de resistencia de las clases populares y la cultura burguesa dominante. Un arte que transita en esa contradicción entre el espacio minoritario y secreto de las comunidades gitanas y la esfera pública *mainstream*, como también lo hace entre el localismo y el cosmopolitismo. Un arte que hibrida un lenguaje popular tradicional hipercodificado con elementos vanguardistas y de otras músicas contemporáneas. Pedro G. Romero lo identifica con modos de vida subalternos, subterráneos, e identifica asimismo un flamenco politizado y vinculado a los movimientos sociales y vecinales en Barcelona.

Romero traza una geografía de la cultura del flamenco en Barcelona, a partir de la nueva escena de Nou Barris. Combina grabaciones actuales de artistas como Pere Martínez, Canito, Mariví Blasco o Pedro Barragán en diferentes puntos de Nou Barris, con recorridos por lugares significativos de la zona, como el antiguo hospital psiquiátrico de la Santa Creu, actual sede del distrito y del festival Desvarío, o algunas peñas o escuelas de la misma zona. Incorpora también material de archivo, como fragmentos de obras de Llorenç Soler, de Video-Nou o de Joan Acarín.

El artista hace notar que, de cara a identificar históricamente el arte flamenco con el arte de vanguardia, le ha resultado clave la traducción que el cineasta barcelonés Joaquim Jordà hizo del apodo del cineasta Dziga Vertov (cuyo nombre era Denis Abramovich Kaufman) que, en ruso y ucranio, no sólo significa «movimiento de peonza» o «movimiento nómada» sino, literalmente, «movimiento gitano», entendiéndose ese *gitano* en el sentido mismo de *flamenco*.

**[6]**

La ciudad termina al nordeste en el río Besòs y la sierra de Collserola. Ese límite está actualmente desbordado por la ampliación indefinida del territorio metropolitano, que se extiende como un continuo hacia Montcada y Santa Coloma, al otro lado del Besòs. Aunque hoy sea difuso y relativamente indetectable, ese límite persiste y evoca la vieja dicotomía del campo y la ciudad.

El Rec Comtal es históricamente la primera fuente de abastecimiento de agua en Barcelona. Se trata de una salida de aguas freáticas del Besòs que se inicia en Montcada. Ya usada en la época romana, se canalizó en el siglo X para abastecer a la ciudad y sus zonas de cultivos y se mantuvo en activo hasta el siglo XIX. El trazado arrancaba en Montcada, atravesaba las zonas actuales de Vallbona, Sant Andreu, la Sagrera y algunas partes de la derecha del Eixample, entonces campos, hasta llegar al barrio de la Ribera, ya en el casco urbano antiguo, y extinguirse en el mar en la zona de la actual Barceloneta. En el siglo XX, el sistema hidráulico de la ciudad cambió, se amplió notablemente a fuentes de agua más lejanas, de las cuencas de los ríos Ter y Llobregat, y el Rec Comtal quedó en desuso. Su trazado fue quedando sepultado por el crecimiento urbano. En la actualidad se plantea su recuperación en algunos tramos de Vallbona y la Trinitat, a modo de nuevo parque urbano que devuelva a la vida algunas partes del viejo trazado.

A partir del recorrido por el trazado histórico del Rec Comtal, Jorge Yeregui ha realizado un proyecto que visibiliza la estructura del actual abastecimiento de agua en Barcelona. En una época de sequía endémica y de calentamiento global que altera y deja obsoletos los suministros tradicionales, el agua se convierte en un bien escaso. El recorrido de Yeregui por la geografía del Rec Comtal es, en buena medida, una ruta por un lugar que ya no existe. En sus imágenes solo aparecen detalles anónimos y banales del entorno construido y mineral de la ciudad. Las trazas son invisibles, la ciudad se ha olvidado del agua, de la naturaleza. La desaparición del Rec Comtal es una metáfora de una situación histórica. En su recorrido, Yeregui hace aparecer las actuales fuentes del agua de la ciudad y las infraestructuras que la

canalizan y suministran, incluidos el mar y los centros de desalinización. El sueño de un agua pura y cristalina que fluye de manera natural y que es accesible sin mediaciones se confronta con la pesadilla de la escasez, la sequía y el cambio climático.

**[7, sala Guerín]**

El Rec Comtal es también un elemento central en el film que ha realizado José Luis Guerin en el barrio de Vallbona, en los alrededores de la zona de cultivos de La Ponderosa. La persistencia de una zona de producción agrícola en el territorio municipal prolonga el sueño de un paraíso terrenal perdido, plantea el interrogante sobre la posibilidad de reconciliar el campo y la ciudad, y enlaza con los actuales debates sobre sostenibilidad medioambiental y autonomía alimentaria. ¿Se trata de un arcaísmo preurbano o de una anticipación de la ciudad futura? ¿Estamos ante el prototipo de una nueva economía urbana por venir? El progreso, ¿culminará en un paraíso recobrado? El film ofrece una interpretación del entorno de Vallbona, donde la ciudad parece disolverse, y de la vida cotidiana y el ocio en la zona de los cultivos, de fuertes resonancias pastorales. El tiempo es otro. El film se nutre de los recuerdos de la gente del barrio, en su mayoría migrantes del sur de España de la posguerra o bien nuevos migrantes del sur global, y nos habla de la buena vida en los barrios populares.

El film ha sido realizado en parte en formato super-8 mm, que es la parte que aquí se presenta. Se trata de un primer tanteo de cara a un largometraje en proceso de producción.

**[8, a la izq de las fotos de Gregori]**

La dialéctica del campo y la ciudad adquiere otras formas que no pasan por el agua y la agricultura. En Bon Pastor, muy cerca del Besòs, se ha inaugurado recientemente el Museo de la Vivienda, una nueva sede del Museo de Historia de Barcelona, que queda como el testimonio histórico de un conjunto urbano en proceso de desaparición: las Casas Baratas, un conjunto de viviendas unifamiliares de una sola planta y techo a dos aguas, cuya tipología evoca la arquitectura popular rural tradicional.

Las Casas Baratas son cuatro promociones construidas a finales de la década de 1920: tres en la zona del Besòs y la cuarta en La Marina del Prat Vermell, en el barrio de la Zona Franca. Estas iniciativas habitacionales surgieron de una legislación española de principios del siglo XX para favorecer el acceso a la vivienda de las clases humildes y contrarrestar la proliferación de la infravivienda, el chabolismo y la autoconstrucción. La Exposición Internacional de Barcelona de 1929 fue también el catalizador de una operación de imagen que está detrás de estas promociones de viviendas. Constituyen el ejemplo más antiguo de vivienda social en la ciudad y están en el origen del Patronato Municipal de la Vivienda, que será central en la proliferación posterior de barrios y polígonos de vivienda social en la posguerra. De las cuatro promociones solo sobreviven dos, Bon Pastor y Can Peguera. Las de Baró de Viver y de Eduard Aunós, en La Marina del Prat Vermell, fueron demolidas en la década de 1990.

Gregori Civera ha fotografiado la vida social en las dos promociones que perviven, aunque en cada una se dan situaciones muy diferentes. Bon Pastor, junto al río Besòs, está en proceso de demolición por decisión de los propios vecinos, que están siendo realojados en nuevas promociones de vivienda construidas alrededor. De este conjunto solo sobrevivirá el grupo de casas que acogen al reciente Museo de la Vivienda. Civera ha documentado este momento final, la mudanza a los nuevos pisos y la inauguración del museo. En Can Peguera la situación es otra, ya que este núcleo está previsto que se conserve, en buena medida por la movilización vecinal. En su recorrido, Civera ha incluido también imágenes de los lugares actuales correspondientes a las dos promociones desaparecidas, de las que en el caso de Baró de Viver solo queda un monumento conmemorativo.

**[9, entrando en la sala a la dcha.]**

La cuestión del límite de la ciudad se plantea de forma diferente en los barrios del Besòs y Collserola y en los que rodean la montaña y el parque de Montjuïc, el Poble-sec por un lado y La Marina por otro. También hubo núcleos barraquistas en Montjuïc, sobre todo por el lado orientado al puerto, con Can Tunis y el entorno de las antiguas canteras de El Morrot como los núcleos más problemáticos. No obstante, esta es una zona cuya cercanía con el centro histórico y con el puerto ha determinado que su trayectoria haya sido otra. La montaña, urbanizada hace un siglo para la Exposición Internacional de 1929, genera otro tipo de condición periférica, exenta de connotaciones rurales. Este es un paisaje bucólico construido. Se trata de un extenso territorio de ocio ciudadano donde proliferan jardines, museos e instalaciones deportivas, que vivió una larga decadencia hasta ser revitalizado con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992. Mabel Palacín ha hecho un trabajo de observación de los usos informales imprevistos en las zonas limítrofes del parque con los barrios adyacentes.

La secuencia de imágenes ofrece una suerte de retrato colectivo de las personas que pueblan la montaña, un territorio cuya condición urbana es muy ambigua, del mismo modo que lo es la condición social de los habitantes y usuarios de la zona. La gente que practica deportes o usa lúdicamente la montaña se mezcla con habitantes de infraviviendas y otros en diversos grados de exclusión. Una comunidad errática, desarraigada. A la vez, la secuencia incorpora un elemento de distanciamiento o interrupción, una línea central que corta horizontalmente las imágenes y problematiza el naturalismo de la representación. El enfoque documental se articula con su contrapunto, la autocrítica acerca de la transparencia de la imagen.

**[10, entrada a la izquierda]**

Bajando de Montjuïc y atravesando el Poble-sec nos adentramos en el Raval, el núcleo histórico de la ciudad fuertemente connotado por la leyenda de los bajos fondos. Los dos proyectos llevados a cabo en el Raval abordan problemáticas asociadas a los estigmas históricos del barrio, vinculados a la pobreza y la marginalidad. Y ambos lo hacen desde una perspectiva de género que contribuye a desnaturalizar tales estigmas.

El Raval ha sido un barrio de llegada a la ciudad para inmigrantes, un aspecto que parece haberse visto potenciado con la gran oleada de migración del sur global a partir de la década de 1990.

En pleno Raval, la asociación Creadoness ha abierto un local que incluye un taller y una tienda. Ofrecen formación en técnicas de costura para mujeres migrantes y refugiadas en riesgo de exclusión. Sus métodos de trabajo incorporan a la formación profesional las técnicas del «teatro del oprimido» de Augusto Boal o de la arteterapia. Para esta iniciativa, se ha partido de un taller con un grupo heterogéneo de mujeres refugiadas de Afganistán que huyeron del conflicto que se inició en su país con el ascenso al poder de los talibanes en 2021, tras la retirada de la ocupación militar estadounidense iniciada después de los atentados del 11 de septiembre de 2001. En España han sido acogidas como beneficiarias de protección internacional, y han obtenido el estatuto de refugiadas. El taller ha sido dirigido por la artista Raquel Friera, cuyo trabajo se focaliza en iniciativas de larga duración con grupos de mujeres en los que aborda cuestiones de género, trabajo y empleo del tiempo. La fuente de inspiración ha sido en parte el trabajo de Martha Rosler, tanto sus vídeos y performances sobre el trabajo de mujeres y su crítica a los aspectos disciplinares y represivos que reproducen los estereotipos de género a través del lenguaje de la moda, como sus proyectos colaborativos sobre problemáticas urbanas.

El taller combina las técnicas de bordado con métodos artísticos. Además de ser una tradición artesanal en Afganistán, el bordado remite a experiencias de autoeducación y trabajo colectivo de mujeres, como es el caso de las arpilleras chilenas, que produjeron un testimonio de la dictadura militar mediante técnicas de la artesanía popular. Las mujeres, sin una educación artística previa, han trabajado con vistas a presentar esta instalación, un ejemplo de aprender haciendo y una defensa de la educación femenina como precondición para la emancipación, en un contexto en que esta es negada, como ocurre bajo el régimen talibán. Han producido una serie de dibujos y textos que testimonian sus experiencias traumáticas vividas en su expulsión del sistema educativo, los cuales se han transferido como bordados en los característicos pañuelos blancos que las jóvenes estudiantes usan sobre su vestimenta negra como parte del uniforme escolar en su país, y que en la exposición se presentan en maniquíes. Estos bordados dialogan con fotomontajes de Martha Rosler alusivos a las guerras de Afganistán e Irak, consecuencia de la mencionada invasión norteamericana.

Rosler ha sido una singular participante de este complejo espacio de trabajo colaborativo, cuyo proceso ha comportado una redefinición de las expectativas iniciales. Aunque este proyecto se originó como una propuesta a Rosler para representar una situación de trabajo de mujeres en condiciones de precariedad, la dinámica del taller ha desbordado toda posibilidad de representación. La obra aquí es la propia actividad del taller: el trabajo no se representa, se produce.

**[11, al fondo de la sala a la izq.]**

Laia Abril ha abordado en sus trabajos, y desde un enfoque feminista, problemáticas asociadas al aborto clandestino, la violación o la salud mental. Aquí ha hecho una observación del Centro de Atención Sociosanitaria (CAS) Baluard y la cooperativa Metzineres, que ofrece salas de venopunción y cobijo en el Raval, centrándose en la política de reducción de daños desde una perspectiva de género.

Estos espacios brindan un entorno seguro para consumidores de drogas, con la finalidad de minimizar el impacto en un plano sanitario, además de ofrecer soporte social, legal y de cuidados. El consumo supervisado es una parte importante de este servicio, pero no la única: incluye también acceso a comida caliente, lavadoras, duchas, ordenadores o internet, así como talleres de autocuidado relacionados con la salud y el bienestar. Las mujeres y personas no binarias que usan drogas se enfrentan a un mayor estigma, así como a múltiples situaciones de vulnerabilidad y violencia estructural. A menudo son personas sin techo o sin hogar, con experiencia migratoria, racializadas, trabajadoras sexuales o supervivientes de violencias sexuales o domésticas. Estos espacios estudian y diseñan protocolos especializados para ellas, que en situaciones de crisis suelen ser desatendidas por el sistema de atención social habitual.

El proyecto de Laia Abril es una investigación sobre una política no punitiva en un lugar considerado como un foco de conflicto del barrio del Raval, que cuenta con la oposición de una parte de los vecinos. En una sociedad crecientemente orientada al uso de fármacos, las cuestiones de drogodependencia son de interés general de cara a otros barrios de la ciudad con esta misma problemática, que no es exclusiva del Raval, aunque aquí enlaza con la leyenda histórica de los bajos fondos. En la época pospandémica, en la que la precariedad sanitaria pública está ya estructuralmente instalada, esta obra explora la posibilidad de desmitificar y cambiar la percepción de estas instituciones, a la vez que evita discursos de victimización.

La instalación se compone de tres elementos: un conjunto de documentos que incluyen entrevistas con educadores sociales, enfermeras, académicos, así como informes de datos, campañas de reducción de daños y textos; una serie fotográfica en blanco y negro que muestra los recorridos que hacen a diario los trabajadores sociales y activistas por el Raval para recoger jeringuillas y apoyar a los que duermen en la calle; y una serie de imágenes creadas en los espacios de Baluard, Metzineres y los laboratorios Energy Control, que exponen diferentes interacciones y actividades cotidianas.

**[12, en el pasillo de acceso]**

Los últimos dos encargos de este proyecto se articulan dialécticamente en torno al debate sobre el legado del movimiento vecinal en la historia urbana de la Barcelona posterior a la dictadura de Franco. Plantean el interrogante que se abre sobre el futuro de una ciudad cuyo éxito urbanístico se ha basado justamente en un diálogo productivo entre gobierno municipal y movimiento social.

La memoria de la vieja periferia y del movimiento vecinal de los setenta es el punto de partida de la instalación fílmica de Pilar Monsell, que tiene en cuenta la inflexión que supone el surgimiento a escala local de los nuevos movimientos sociales en las últimas dos décadas. En la coyuntura actual, el movimiento vecinal clásico ve como los últimos de sus protagonistas están a punto de desaparecer de escena.

Monsell ha centrado su investigación en Aurora Álvarez, más conocida como Yoyi, una activista vecinal que ha pasado por diversas experiencias y colectivos, como el Centro Social Roquetes o el Ateneo Popular de Nou Barris, y que ahora está activa en la asociación de vecinos de Verdum. Su instalación fílmica se articula como una larga entrevista con Yoyi, de la que surge el título, *La periferia de la imaginación*. Yoyi dice: «mi Barcelona era Nou Barris. Y a través del Ateneu mucho más, porque la suerte de participar y poder trabajar allí te permite ver que esta ciudad se hace y se sostiene a través de lo que se hace en los barrios, la suma de ello es lo que es Barcelona, o lo que debería ser. Vivir, trabajar, desarrollarte en la periferia; aunque Nou Barris cada vez es menos una periferia, todavía es periferia, es una oportunidad. Te ofrece oportunidades que estar en el centro no te lo ofrece. Primero porque la imaginación es mucho más grande desde las periferias y segundo porque, cuando la Administración te quiere controlar, pues si no estás en el foco, no te prestan tanta atención, y eso da más libertad.»

**[13, entrando a la izq]**

Los barrios de La Marina, tradicionalmente conocidos como la Zona Franca, están en la frontera con L'Hospitalet, y su ubicación detrás de la montaña de Montjuïc ha determinado su aislamiento del resto de la ciudad. Esa zona vive en la actualidad una profunda renovación, caracterizada por la convivencia caótica de usos y actividades. La aparición de un nuevo distrito administrativo en los últimos años coincide con una masiva promoción de viviendas ahora mismo en construcción, que ha de transformar radicalmente la zona a lo largo de las próximas dos décadas. Se trata de un barrio residencial en proceso de formación, que surge de lo que fue una zona industrial, logística, de talleres y almacenes. La actual mutación de este territorio es la más dinámica y radical que ocurre hoy en Barcelona. En ella resuena un eco de las transformaciones de los barrios del Besòs durante el Fórum de las Culturas 2004. Pero, a diferencia del Besòs, esta es una zona menos poblada y que carece de un movimiento vecinal organizado y, por tanto, la operación se lleva a cabo sin la interlocución social que ha caracterizado la historia urbana contemporánea de Barcelona.

Carmen Secanella ha abordado la representación de esta compleja mutación de la última periferia de Barcelona. Ha organizado sus imágenes con un criterio geográfico en seis recorridos por la zona, desde la trasera de la montaña de Montjuïc, hasta la frontera con L'Hospitalet y el puerto. Su trabajo se ha caracterizado por la dificultad de construir un punto de vista de la transformación en curso, dada la imposibilidad de identificar una voz crítica a escala local sobre el futuro del barrio. Sus itinerarios son también una búsqueda frustrada de una comunidad local. Esto no significa que no existan grupos sociales, entidades, cooperativas o asociaciones con sus intereses y sus luchas, sino más bien que

asistimos a una extrema fragmentación de los nuevos sujetos sociales. Una fragmentación que no permite una visión de conjunto.

**[ENG]**

**[1, Title and Presentation. Exterior. Entrance.]**

Unknown City Beneath the Mist.
New images from Barcelona's Peripheries

Laia Abril, Bleda y Rosa, Gregori Civera, Gilbert Fastenaekens/Brigitte Van Minnenbruggen, Raquel Friera/Creadoness Textil, José Luis Guerin, Manolo Laguillo, Pilar Monsell, Mabel Palacín, Pedro G. Romero, Martha Rosler, Carmen Secanella, Jeff Wall, Jorge Yeregui

*Unknown City Beneath the Mist. New images from Barcelona's Peripheries* traces an uncommon route through present-day Barcelona via thirteen commissions that offer a relatively unknown image of the city, from the viewpoint of several historical inner cities that are both emblematic and far removed from the most common places in mainstream representations. The ensemble contributes to renewing the city's image, leaving aside the clichés of exclusion and the diffuse urban condition typical of a periphery that no longer exists. The urban evolution of contemporary Barcelona towards a metropolitan area has surpassed the old dichotomy between the city centre and its peripheries and has produced new centralities. The exhibition is organised as a geographical and historical journey through this new emerging city.

This project, supported by Barcelona City Council's Neighbourhood Plan for 2021-2024 and seen from the perspective of the neighbourhoods that emerged from the southern Spain's migration wave during the post-war period, seeks to inscribe itself in a local tradition of photographic surveys of urban processes that goes back to the pre-1992 Olympic era. This tradition is rooted in the 'reinvention of the documentary' of the 1970s and 1980s, which understands photography as a counter-discourse to institutional publicity and media strategies to generate consensus. Since its birth in the 1920s with its promise to represent social complexity, documentary photography has offered a principle of reality that resists idealised representations.

**[2, above Fastenaekens, entrance on the right, wall before Fastenaekens]**

The route begins with the Besós River, Barcelona's quintessential backwater. During the 20th century, the city's economic growth tended to develop southward, toward the Llobregat River. In the neighbourhoods of Besós, which extend across several municipalities (Montcada, Santa Coloma, Sant Adrià), shortages of living conditions have been piling up. In the winter of 1989-1990, Gilbert Fastenaekens came to photograph the area, invited by the

magazine *Quaderns,* published by the Architects' Association of Catalonia. At that time, the place was an urban chaos superimposed upon another chaos, that of the roadwork of the new ring road, with the new Trinitat junction as the hub that would concentrate the greatest traffic density in the metropolitan area. A brutal concentration of viaducts was imposed on an already dense urban fabric, rendering the area virtually uninhabitable. In addition to this clutter, the power lines ran along the riverbed back then.

More than thirty years later, the same artist, this time in collaboration with Brigitte Van Minnenbruggen, returns to the area following a similar route, one from the river mouth to the Trinitat junction with numerous stops in places that explain the radical redevelopment of the area. Some of the difficult living conditions persist, such as the coexistence of the large infrastructure and the viaducts typical of the peripheries. But there have been significant quality of life improvements, such as public and recreational spaces, shopping malls, residential complexes, educational centres, and museums. The river has gone from being a rundown, unhealthy and contaminated place to becoming a large park with clean water. The route tells of the transformation of an industrial, logistical and marginal wasteland into an area of new centrality where multiple uses and functions coexist.

**[3, entering on the left, above the display case. This text accompanies 1 photo of Laguillo from 1990]**

Manolo Laguillo's route begins where Fastenaeken's ends. Also a participant in the 1990 survey, Laguillo then photographed the 'mountain line', the construction of the Ronda de Dalt --the new ring road through the upper area of Barcelona. The Collserola mountain range is the city's other geographical border, which in this case runs through both wealthy and low-income neighbourhoods. In the magazine *Quaderns* in 1990, Laguillo anticipated Fastenaekens, indicating that the respective areas they photographed were the natural limits of the municipality, the end of the city. The heavily mountainous orography is the source of some of the specific problems and deficiencies of the northwestern neighbourhoods in particular. Such orography causes mobility issues and relative isolation. The current panorama that Laguillo constructs with his photographic sequence spans the northeast to the northwest, from Roquetes to La Teixonera and Vall d'Hebron. It is a kind of cartography of the mountain neighbourhoods that, at the same time, is a lookout over the city. The elevation that acts as a border between the poor upper area and the wealthy upper area are the *tres turons* or the three hills constituted by the Turó de la Rovira, El Carmelo and the Creueta del Coll, at the intersection of the El Carmelo, Can Baró and El Coll neighbourhoods. The remnants of the bourgeois summer villas of the early 20th century are still recognizable in some areas of El Carmelo. El Carmelo also connects with Montaña Pelada, the site of Park Güell and the gateway to the imaginary of a bourgeois Barcelona.

**[4A, back wall on the right. On this wall, 2 blocks of text coexist, 4A and 4B].**

El Carmelo has a symbolic centrality both in this project and in the imaginary of Barcelona's working class neighbourhoods, due to Juan Marsé's novel *Últimas tardes con Teresa* [*Last Afternoons with Teresa*] (1966), the quintessential popular novel of contemporary Barcelona.

Marsé's description of the proletarian world of El Carmelo and the slums of Turó de la Rovira can also be seen as the source for later artistic elaborations of the city seen from the margins. These hills constitute a privileged vantage point at the centre of a geography that is both real and imaginary. In his notebooks for *Últimas tardes con Teresa*, Marsé depicted this geography in several sketches. In a cityscape looking towards the sea from above, he also noted: 'From the summit of Mount Carmelo there is sometimes an opportunity to see an unknown city beneath the mist'.

Jeff Wall has taken Marsé's novel as a point of departure for creating a picture. Previously, he produced photographs based on novels by authors such as Yukio Mishima, Franz Kafka and Ralph Ellison. For *Últimas tardes con Teresa*, he reconstructed a key scene from the end of the novel, which in reality is an ellipsis: the moment when Hortensia reports the robbery of a Ducati motorcycle, which the protagonist Manolo, the *Pijoaparte*, intends to use to get to Blanes to find Teresa and consummate their romance. Hortensia, nicknamed the Syringe, is a secondary character: the young neighbourhood teenager in love with Manolo, but is ignored by him because she doesn't align with his aspirations for upward social mobility. Her report to the police reveals Manolo's farce and curtails Carmelo's young and handsome delinquent attempts at social ascension. The image, although an ellipsis and thus without an empirical basis in the novel, has been painstakingly produced after a process of rigorous historical research. The documentary approach to creating an image that is imaginary, is an approach that Jeff Wall has theorised through concepts such as 'near documentary' and 'cinematographic photography'. The scene's location, the back room of the pharmacy where Hortensia works, has been reconstructed from several sources; the young woman performing Hortensia has the physical characteristics described in the novel and she is a young student from El Carmelo of the same age as the character.

**[4B]**

The geography of El Carmelo continues in the photographic sequence that Bleda and Rosa have made of Turó de la Rovira. This extraordinarily rich location is a concentration of various historical strata, from pre-Roman Iberian settlement remains to post-war shantytown flooring, as well as the site of the Civil War anti-aircraft defence system, known as the Carmel Bunkers, that has been appropriated in the last years by young people for recreational use, which conflicts with the recent museumization of the place. This microcosm sums up Barcelona's history like few other places. Following a methodology that has been applied in various previous projects, which tries to objectify and make visible the historic density of certain places, Bleda and Rosa have made a sort of archaeological excavation that foregrounds these different strata. A historical synthesis that starts with the oldest archaeological remains found on the Turó, as well as with some examples of flora and geology. In the transition from the 19th to the 20th century, as happened in other parts of the upper area of Barcelona due to the cooler summer temperatures, there was a proliferation of summer villas for the bourgeoisie before these neighbourhoods were annexed to the municipality. Some of these villas still exist. The anti-aircraft defence was

dismantled in the post-war period and the site saw many different uses, from adult education to its present-day use as a museum, part of the Barcelona History Museum's sites. Meanwhile, the former inhabitants of the shanties were rehoused in new flats after the last demolitions in 1990.

**[5, located in the hallway, or 'corridor of death', which is why this text is longer. It's good it takes up more space since it's the only element in the hallway. We can lay it out in two columns to make it more horizontal].**

Marsé's novel offers a testimony of the poor immigrants from Southern Spain who came to Barcelona in the post-war era in search of work. These migrants first settled in makeshift housing and gradually progressed to blocks of flats, although always in underdeveloped areas that were unintegrated into the city. It would take decades of hardship and community activism for them to finally gain access to public services and decent living conditions. The self-organised inner cities movements would be leading force of the great social transformation that would unfold towards the end of Franco's dictatorship in the 1970s and culminate after the restoration of democracy in 1976, a process that architect Oriol Bohigas called the 'reconstruction of Barcelona'.

The South is as much a geography as a social condition that has traditionally symbolised Spain's backwardness and underdevelopment. In 1962, Marsé travelled to Andalusia intending to write a social reportage book titled, Viaje al Sur (*Journey into the South)*, which was the precursor and testing ground for *Últimas tardes con Teresa*. His book was commissioned by the anti-Franco publishing house, Ruedo Ibérico, established in Paris exile, which did not publish it at the time.

The South persists in popular culture and flamenco music is perhaps its most distinctive and refined art form. In Spanish Modernism, flamenco is the great artistic expression of the poor and its echoes resonate in the corners of neighbourhoods across Spain. Pedro G. Romero offers an interpretation of the new flamenco scene in Barcelona, which has found one of its new stages in the recent Desvarío festival, organised in Nou Barris.

Barcelona is one of the capitals of flamenco, possibly due to the migrations from the South since the end of the 19th century. There are also major flamenco artists strongly linked to the city, such as dancer Carmen Amaya who was from the Somorrostro shantytown in Barceloneta and was one of the icons of Barcelona's neorealism in the 1960s, in particular for her presence in the film *Los Tarantos*, a monument to the popular iconography of the city during the post-war period.

Flamenco constitutes an intermediate art form, a hybrid between vernacular expression, modes of resistance and an avantgarde form. An art form that moves in this contradiction between the minority and secret space of the Roma communities and the mainstream public sphere, as well as between localism and cosmopolitanism. It fuses a hyper-codified traditional popular language with elements of modernist music and dance. Pedro G. Romero identifies it with subaltern, underground ways of life, and similarly identifies a politicised flamenco linked to social and inner city movements in Barcelona.

Romero traces a new geography of flamenco culture in Barcelona, starting with the contemporary scene in Nou Barris. He combines present-day performances by artists such as Pere Martínez, Canito, Mariví Blasco and Pedro Barragán at different points in Nou Barris, with routes through historic places in the area, such as the old psychiatric hospital of Santa Creu --currently the headquarters of the district and the site of the Desvarío festival--, or some of the local flamenco clubs and schools. Romero also includes archival material, such as fragments of film and video work by Llorenç Soler, Video-Nou and Joan Acarín.

In order to historically identify flamenco with the avant-garde, it has been key for the artist the translation that Barcelona filmmaker Joaquim Jordà made of the filmmaker Dziga Vertov's nickname (whose name was Denis Abramovich Kaufman), which, in Russian and Ukrainian, not only means 'spinning top movement' or 'nomadic movement' but, literally, 'Gypsy movement', meaning *Gypsy* in the very sense of *flamenco*.

**[6]**

The city's northeastern boundary runs along the Besòs River and the Collserola mountain range. This boundary is now exceeded by the indefinite expansion of the metropolitan territory, which extends continuously towards Montcada and Santa Coloma beyond the Besòs. Although today it is blurry and relatively undetectable, this boundary persists and evokes the old dichotomy of the country and the city.

The channel called Rec Comtal is the earliest water supply in Barcelona. It is an outlet of phreatic water from the Besòs that begins in Montcada. Already in use during Roman times, it was channelled in the 10th century to supply the city and its agricultural areas and remained in use until the 19th century. The route started in Montcada, crossed the present-day areas of Vallbona, Sant Andreu, La Sagrera and some parts of the Dreta d'Eixample, which at that time were fields, until it reached the neighbourhood of La Ribera, in the old city centre, and flowed into the sea in the area of what is now Barceloneta. In the 20th century, the Rec Comtal fell into disuse when the city's hydraulic system changed, extending considerably to more distant water sources in the basins of the Ter and Llobregat rivers. Its path was buried by urban growth. Today, there are plans to restore it in some stretches of Vallbona and La Trinitat as a new urban park.

By tracing the historical route of the Rec Comtal, Jorge Yeregui has created a photo installation that makes visible the structure of the current water supply in Barcelona. At a time of endemic drought and global warming that is altering and rendering traditional supplies obsolete, water is becoming a scarce commodity. Yeregui's journey along the path of the Rec Comtal is, largely, a route through a place that no longer exists. In his images, only anonymous and banal details of the city's architectural and mineral environment appear. The traces are gone, the city has forgotten about water, about nature. The disappearance of the Rec Comtal is a metaphor for a historical situation. In his survey, Yeregui reveals the current sources of the city's water and the infrastructures that channel and supply it, including the sea and the desalination centres. The dream of pure, crystal-clear naturally

flowing water that is accessible without mediation is confronted with the nightmare of scarcity, drought and climate change.

**[7, Guerin room].**

The Rec Comtal is also central to the film made by José Luis Guerin in the neighbourhood of Vallbona, around the agricultural zone called La Ponderosa. The persistence of land dedicated to agricultural production within the municipality evokes a “paradise lost” and raises the question of a possible reconciliation between the country and the city, while also addressing the ongoing debates on environmental sustainability and food sovereignty. Is it a pre-urban archaism or an anticipation of the future city? Are we witnessing a prototype of a new urban economy to come? Will progress culminate in a “paradise regained”? With strong pastoral resonances, the film offers an interpretation of the environment of Vallbona, where the city appears to dissolve, and of everyday life and leisure in the agricultural area. The film draws on the memories of the neighbourhood’s inhabitants, mostly post-war migrants from Southern Spain and recent migrants from the Global South, and depicts a timeless edenic good living in the working-class neighbourhoods.

The first part of the film, presented here, was partly shot in super-8 mm format. It is an early attempt at a feature film currently under production.

**[8, to the left of Gregori's photos].**

The dialectic between the city and the country also takes on other forms not involving water and agriculture. In Bon Pastor, very close to the Besòs, the Museu de l’habitatge (Tenement Museum) was recently opened, as a new branch of the Barcelona History Museum. The museum stands as historical testimony to an urban complex in the process of disappearing: the Casas Baratas (Cheap Houses), a group of single-family dwellings with a single floor and a gabled roof, whose typology evokes popular traditional rural architecture.

The Casas Baratas are four residential developments built in the late 1920s: three in the Besòs area and the fourth in La Marina del Prat Vermell, in the Zona Franca neighbourhood. These housing initiatives arose from a piece of Spanish legislation at the beginning of the 20th century to facilitate access to housing for the lower-income classes and to counteract the proliferation of substandard housing, shantytowns and self-builds. The 1929 Barcelona International Exhibition was also the catalyst for the image-enhancing operation behind these housing developments. They constitute the city's earliest example of social housing and are also the origin of the Patronato Municipal de la Vivienda (Municipal Housing Institute), which would be central to the subsequent proliferation of social housing complexes in the post-war period. Bon Pastor and Can Peguera are the only two of the four developments to survive. The Baró de Viver and Eduard Aunós developments, in La Marina del Prat Vermell, were demolished in the 1990s.

Gregori Civera has photographed the social life in the two surviving developments, each with a very different situation. Bon Pastor, next to the Besòs River, is undergoing demolition following a decision by the residents themselves, who are being relocated to new housing developments nearby. Of this complex, only the group of houses that comprise the new Museu de l'Habitatge will survive. Civera has documented this final moment, the move to the new flats and the inauguration of the museum. In Can Peguera, the site is expected to be preserved due to local mobilization to protect it. Civera has also included images of the current sites corresponding to the two defunct developments in his itinerary. In the case of Baró de Viver, only a commemorative monument remains.

**[9, entering the room on the right].**

The city limits take different shape in the neighbourhoods of Besòs and Collserola, and in those surrounding Montjuïc mountain, Poble-sec on one side and La Marina on the other. There were also shantytowns on Montjuïc, mainly on the side facing the port, with Can Tunis and the environs surrounding the old quarries of El Morrot as the largest pockets. Nonetheless, this is an area whose proximity to the historic centre and the port has given it a different trajectory. The urbanisation of the mountain for the International Exposition of Barcelona in 1929 generated another type of suburban condition, free of rural connotations. It is a constructed bucolic landscape. A vast area for civic leisure featuring a proliferation of gardens, museums and athletic facilities, underwent a long period of decadence until its revitalisation for the 1992 Olympic Games. Mabel Palacín has surveyed the unexpected informal uses of the areas bordering the park and its adjacent neighbourhoods.

The sequence of photographs offers a kind of collective portrait of the people who inhabit the mountain, a territory whose urban condition is very ambiguous, much like the social condition of the inhabitants and frequenters of the area. The people who play sports or use the mountain for recreational purposes intermingle with homeless inhabitants and others in varying degrees of social exclusion. Se depicts an erratic, uprooted community. The series incorporates a visual element of distancing or interruption, a central line that horizontally bisects the images and problematises the naturalism of representation. The documentary approach is articulated with its self-critical counterpoint.

**[10, entrance on the left]**

Heading down from Montjuïc through Poble-sec, we enter El Raval, the historic centre of the city, heavily marked by legends of the underworld. The two projects carried out in El Raval address problems associated with the neighbourhood's historical stigmas linked to poverty and marginality. And both do so from a gender perspective that helps to denaturalise such stigmas.

El Raval has been a gateway neighbourhood for immigrants to the city, an aspect that seems to have been boosted by the great wave of migration from the Global South beginning in the 1990s.

In the heart of El Raval, the association Creadoness has opened a space that offers seamstress training for migrant and refugee women at risk of exclusion, and also includes a shop where they sell self-produced items. Their methodology incorporates the techniques of Augusto Boal's "Theatre of the Oppressed" and art therapy into professional training. For this initiative, the project began with a workshop involving a heterogeneous group of Afghan women who fled their country in the wake of the withdrawal of the US military occupation following the attacks of 11 September 2001 and the ascension to power of the Taliban. They received international protection and have been granted refugee status in Spain. The workshop for this project was directed by the artist Raquel Friera, whose practice focuses on long-term initiatives with groups of women in which she addresses issues of gender, work and time management. The source of inspiration was in part the work of Martha Rosler, her videos and performances on what was conventionally considered women's work and her critique of the disciplinary and repressive aspects that perpetuate gender stereotypes through fashion, as well as her collaborative projects on urban issues.

The workshop combines embroidery techniques with artistic methods. As well as being a traditional craft in Afghanistan, embroidery recalls women's experiences of self-education and collective work, as exemplified by the Chilean *arpilleras*, which produced testimony to the military dictatorship through vernacular craft techniques. The women, with no prior artistic education, created artwork for this installation – an example of self-learning and a vindication of women's education as a precondition for emancipation, which was denied under the Taliban regime. They produced a series of drawings and texts that convey their traumatic experiences of expulsion from the education system, which were transferred as embroidery to the distinctive white scarves that young female students wear over their black clothing as part of the school uniform in their home country, and which are presented on mannequins in the exhibition. These embroideries are placed in dialogue with photomontage work by Martha Rosler that alludes to the war in Afghanistan.

Rosler participated in this complex collaborative workspace from a distance, which required a redefinition of initial expectations. Initially, the proposal was for Rosler to represent the work of women who live in such precarious and refugee conditions, however the dynamics of the workshop have surpassed any possibility of representation. What is presented here has been produced in the workshop itself: the work is not represented, rather it is produced.

**[11, in the back of the room on the left].**

Laia Abril has used a feminist approach in her work to address issues concerning clandestine abortion, rape and mental health. In this project she has examined the Centro de Atención Sociosanitaria (Public Healthcare Centre) Baluard and the cooperative Metzineres, which offers safe injection sites and shelter in El Raval, focusing on a harm-reduction policy from a gender perspective.

These spaces offer a safe environment for drug users, intending to minimise the impact on a sanitary level, as well as offering social, legal and welfare support. Supervised consumption

is an important part of this service, but it is not the only one: it also includes access to hot meals, washing machines, showers, computers and the internet, as well as self-care workshops related to health and wellbeing. Women and non-binary people who use drugs face a range of vulnerable situations, greater social stigma, and structural violence. They are often homeless, with a migrant background, are racialised, sex workers or survivors of sexual or domestic violence. These organisations study and design special protocols for this community, often neglected by the traditional social care system.

Laia Abril's project investigates this non-punitive approach in a place often considered a source of conflict in El Raval and faces opposition from some of its residents. In a society increasingly oriented towards the use of pharmaceuticals, questions of drug dependency are of general interest to other areas in the city with the same problem, which is not exclusive to El Raval, although it is linked here to the historical legend of the underworld. In the post-pandemic era, in which public health precariousness is systematically entrenched, this work demystifies and changes the perception of these institutions, while avoiding discourses of victimisation.

The installation is comprised of three elements: a set of documents that includes interviews with social educators, nurses, academics, along with data reports, harm reduction campaigns and texts; a black and white photo series depicting the daily rounds social workers and activists make through El Raval to collect syringes and support rough sleepers; and a series of images created in the spaces of Baluard, Metzineres and the Energy Control laboratories.

**[12, in the access corridor]**

The final two commissions in this project are dialectically articulated around the debate on the legacy of the neighbourhood movements in Barcelona's urban history after the Franco dictatorship. They raise the question that opens up around the future of a city whose urban planning success has been predicated on the productive dialogue between the municipal government and social movements.

The memory of the former peripheries and the neighbourhood movements of the 1970s is the starting point for Pilar Monsell's film installation, which examines the turning point represented by the rise of the new local global justice movements over the last two decades. In the current context, the classic neighbourhood movements see how the last of its protagonists are on the verge of disappearing from the scene.

Monsell has focused her research on Aurora Álvarez, nicknamed Yoyi, a community activist who has been involved in various projects and collectives, such as the Roquetes Social Centre and the Ateneo Popular de Nou Barris, and who is now active in the Verdum neighbourhood association. Her film installation is articulated as a long interview with Yoyi, which gives rise to the title, *La periferia de la imaginación* (The Outskirts of the Imagination). Yoyi says: ‘My Barcelona was Nou Barris. And even more so through the Ateneu, because participating and being able to work there allows you to see that this city is made and

maintained through what is done in the neighbourhoods, the sum of which is what Barcelona is, or what it should be. Living, working, developing in the periphery -although Nou Barris is becoming less and less of a suburb, it is still a suburb- it is an opportunity. It affords you opportunities that being in the centre doesn't. Firstly, because the imagination is much greater from the peripheries of the city and secondly because, when the Administration wants to control you, if you're not in their sights, they don't pay as much attention to you, and that gives you more freedom'.

**[13, entering on the left].**

La Marina, traditionally known as Zona Franca, borders L'Hospitalet, and its position behind Montjuïc has led to its isolation from the rest of the city. This area is currently undergoing a vast redevelopment, characterised by the chaotic coexistence of very diverse activities. Formerly an industrial zone with workshops and warehouses, a new administrative district has been created together with a massive housing project currently under construction, which promises to radically transform the area over the next two decades. The area's transformation is the most dynamic and radical urban change happening in Barcelona today. It echoes the transformations of the neighbourhoods of Besòs during the 2004 Forum of Cultures. But, unlike in Besòs, this area is less populated and lacks an organised neighbourhood movement and, and as a result, the operation is being carried out without the social dialogue that has characterised Barcelona's contemporary urban history.

Carmen Secanella has approached the representation of the complex mutation of Barcelona's last periphery. The images on view are organized through six itineraries, from the backside of Montjuïc to the border with L'Hospitalet and the port. Her walks compose a frustrated search for a locally-rooted community with a critical voice regarding the ongoing transformation and the future of the neighbourbood. This does not mean that there are no social groups, cooperatives or associations with their interests and struggles, but rather that we are witnessing an extreme fragmentation of the new social subjects. A fragmentation that has not incentivised a collective global vision.