

# *Del arte público al post-muralismo.*

## *Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana<sup>1</sup>*

Antoni Remesar. Polis Research Centre- CRIT Research Group. Universitat de Barcelona

ORCID: 0000-0002-1145-6279- Scopus Author ID: 55323348400- Researcher ID: J-9745-2016

aremesar@ub.edu [www.ub.edu/escult](http://www.ub.edu/escult) DOI: <https://doi.org/10.1344/waterfront2019.61.6.1>

### Resumen

#### De la escultura al post-muralismo. Políticas de Arte Público en procesos de Regeneración Urbana

El objetivo de este trabajo es abordar las relaciones entre los procesos de regeneración urbana y el arte público. Un tema difícil y complicado debido, en gran parte, a la polisemia de los dos conceptos, a la enorme disparidad de prácticas políticas, urbanas y artísticas, y por incidir en áreas en que predomina la visión cultural del imperialismo cultural. Como sucede en otros ámbitos de las artes, y de las ciencias sociales y humanas, en las últimas décadas se ha dado una consideración muy poco crítica del *mainstream* de las disciplinas respecto a asumir las tesis de la bibliografía procedente de los EE.UU. y también del mundo anglosajón. Como es bien conocido esta bibliografía se fundamenta, únicamente, en las experiencias y reflexiones desarrolladas en su entorno sin tener en cuenta aquello que acontece en el resto del mundo. Esta actitud demuestra el valor de la penetración cultural, imperialista, en el ámbito de las disciplinas referidas.

En todo caso, parece pertinente hablar de regeneración urbana a partir de los procesos urbanos desarrollados en todo el mundo, después de la Segunda Guerra Mundial. Este concepto agrupa realidades diversas y dispares, relativas a las prácticas urbanas de renovación de los tejidos urbanos, de los nuevos tejidos y de los históricos, en el marco de los procesos de desarrollo económico y social que tuvieron lugar en el período de 1945 a 1973, con un impacto enorme en el crecimiento humano -migraciones y concentración de la población en unas pocas áreas del territorio- y en el desarrollo físico de las ciudades, dominado por los criterios de planificación urbana y por el pensamiento funcionalista del Movimiento Moderno en el marco de la consolidación del Estado de Bienestar. Estos procesos se sostenían en la creencia en el determinismo físico por parte de aquellos que diseñan las políticas de intervención, de tal modo que, basándose en este pretendido vínculo entre aspectos

1.- La trazabilidad de este trabajo puede seguirse a través de estas referencias (Remesar, A (ed), 1999; Remesar, Antoni, 2005, 2011b, 2012a, 2013a, 2014).

físicos y sociales, *“la renovación de los aspectos físicos del barrio fuera utilizada para resolver problemas eminentemente sociales. (por ejemplo, a través del caso extremo de demolición - mismas casas en buen estado - y reconstrucción)”* (Pareja-Eastaway, M, 2007).

Es en este contexto que también podemos hablar de Arte Público. En efecto, estas transformaciones urbanas van estrechamente asociadas a un conjunto -diverso y diferenciado- de intervenciones artísticas sobre el territorio y sobre lo construido, generalmente propiciada en el marco de las políticas públicas vinculadas con la Regeneración Urbana.

Por último, analizaremos la evolución de esas relaciones, cuando la transición de las sociedades industriales a las postindustriales ocurre en el contexto de la llamada “tercera revolución industrial” y el papel que ha tenido la incorporación política de las prácticas *marginales* del graffiti en ¿sustitución? de las anteriores políticas de arte público en esto que hemos venido a llamar post-muralismo

**Palabras clave:** Arte Público; Regeneración Urbana; Políticas Urbanas; Renovación Urbana; Arte Urbano; Muralismo; post-muralismo

### Abstract

#### From sculpture to post-muralism. Public Art Policies in Urban Regeneration processes

The objective of this work is to address the relationships between the processes of urban regeneration and public art. A difficult and complicated issue due, in large part, to the polysemy of the two concepts, to the enormous disparity of political, urban and artistic practices, and to influence areas where the cultural vision of the empire predominates. As in other areas of the arts, and social and human sciences, in recent decades there has been a very uncritical consideration of the mainstream of the disciplines with respect to assuming the thesis of the literature from the US. and also, of the Anglo-Saxon world. As is well known, this bibliography is based solely on the experiences and reflections developed in its environment without considering what happens in the rest of the world. This attitude demonstrates the value of cultural penetration, imperialist, in the field of the referred disciplines.

In any case, it seems pertinent to speak of urban regeneration from urban processes, developed throughout the world, after the Second World War. This concept brings together diverse and disparate realities, relating to urban practices for the renewal of urban fabrics, new fabrics and historical fabrics, within the framework of the processes of economic and social development that took place in the period from 1945 to 1973 , with an enormous impact on human growth -migrations and concentration of the population in a few areas of the territory- and on the physical development of cities, dominated by urban planning criteria and by the functionalist thinking of the Modern Movement in the framework of the consolidation of the Welfare State. These processes were based on the belief in physical determinism on the part of those who design intervention policies, in such a way that, based on this alleged link between physical and social aspects, *“the renovation of the physical aspects of the neighbourhood was used to solve eminently social problems (for example, through the extreme case of demolition - same houses in good condition - and reconstruction)”* (Pareja-Eastaway, M, 2007).

It is in this context that we can also talk about Public Art. In effect, these urban transformations are closely associated with a set - diverse and differentiated - of artistic interventions on the territory and on the constructed, generally propitiated within the framework of public policies linked to Urban Regeneration. Finally, we will analyze the evolution of these relations, when the transition from industrial to post-industrial societies takes place in the context of the so-called “third industrial revolution” and the role that the political incorporation of marginal graffiti practices has had in the substitution? of the previous policies of public art in what we call post-muralism..

**Keywords:** Public Art; Urban Regeneration; Urban Policies; Urban renewal; Urban Art; Muralism; post-muralism

### Resum

#### De l'escultura al post-muralisme. Polítiques d'Art Públic en processos de Regeneració Urbana

L'objectiu d'aquest treball és abordar les relacions entre els processos de regeneració urbana i l'art públic. Un tema difícil i complicat a causa, en gran part, a la polisèmia dels dos conceptes, a l'enorme disparitat de pràctiques polítiques, urbanístiques i artístiques, i per incidir en àrees en què predomina la visió cultural de l'imperi. Com succeeix en altres àmbits de les arts, i de les ciències socials i humanes, en les últimes dècades s'ha donat una consideració molt poc crítica del mainstream de les disciplines respecte a assumir les tesis de la bibliografia procedent dels EUA i també del món anglosaxó. Com és ben conegut aquesta bibliografia es fonamenti, únicament, en les experiències i reflexions desenvolupats en el seu entorn sense tenir en compte allò que esdevé a la resta del món. Aquesta actitud demostra el valor de la penetració cultural, imperialista, en l'àmbit de les disciplines referides.

En tot cas, sembla pertinent parlar de regeneració urbana a partir dels processos urbans, desenvolupats a

tot el món, després de la Segona Guerra Mundial.

Aquest concepte agrupa realitats diverses i disperses, relatives a les pràctiques urbanes de renovació dels teixits urbans, dels nous teixits i dels històrics, en el marc dels processos de desenvolupament econòmic i social que van tenir lloc en el període de 1945 a 1973 , amb un impacte enorme en el creixement humà-migracions i concentració de la població en unes poques àrees del territori- i en el desenvolupament físic de les ciutats, dominat pels criteris de planificació urbana i pel pensament funcionalista del Moviment Modern en el marc de la consolidació de l'Estat de Benestar.

Aquests processos es sostenien en la creença en el determinisme físic per part d'aquells que dissenyen les polítiques d'intervenció, de tal manera que, basant-se en aquest pretès vincle entre aspectes físics i socials, *"la renovació dels aspectes físics [del barri] fos utilitzada per resoldre problemes eminentment socials. (per exemple, a través del cas extrem de demolició - mateixes cases en bon estat - i reconstrucció)"* (Pareja-Eastaway, M, 2007).

És en aquest context que també podem parlar d'Art Públic. En efecte, aquestes transformacions urbanes van estretament associades a un conjunt-divers i diferenciat- d'intervencions artístiques sobre el territori i sobre el construït, generalment propiciada en el marc de les polítiques públiques vinculades amb la Regeneració Urbana. Finalment, analitzarem l'evolució d'aquestes relacions, quan la transició de les societats industrials a les postindustrials ocorre en el context de l'anomenada "tercera revolució industrial" i el paper que ha tingut la incorporació política de les pràctiques marginals del graffiti a la ¿ substitució? de les anteriors polítiques d'art públic en això que anomenem post-muralisme.

**Paraules clau:** Art Públic; Regeneració Urbana; Polítiques Urbanes; Renovació Urbana; Art Urbà; muralisme; post-muralisme

El contenido de las políticas de regeneración urbana "difiere acentuadamente de una ciudad a otra, dependiendo de los objetivos perseguidos, de quien usa la iniciativa o de los mecanismos utilizados para proyectar la implementación de la política." (Martí-Costa, M, Parés, M (Coord, ), 2009)

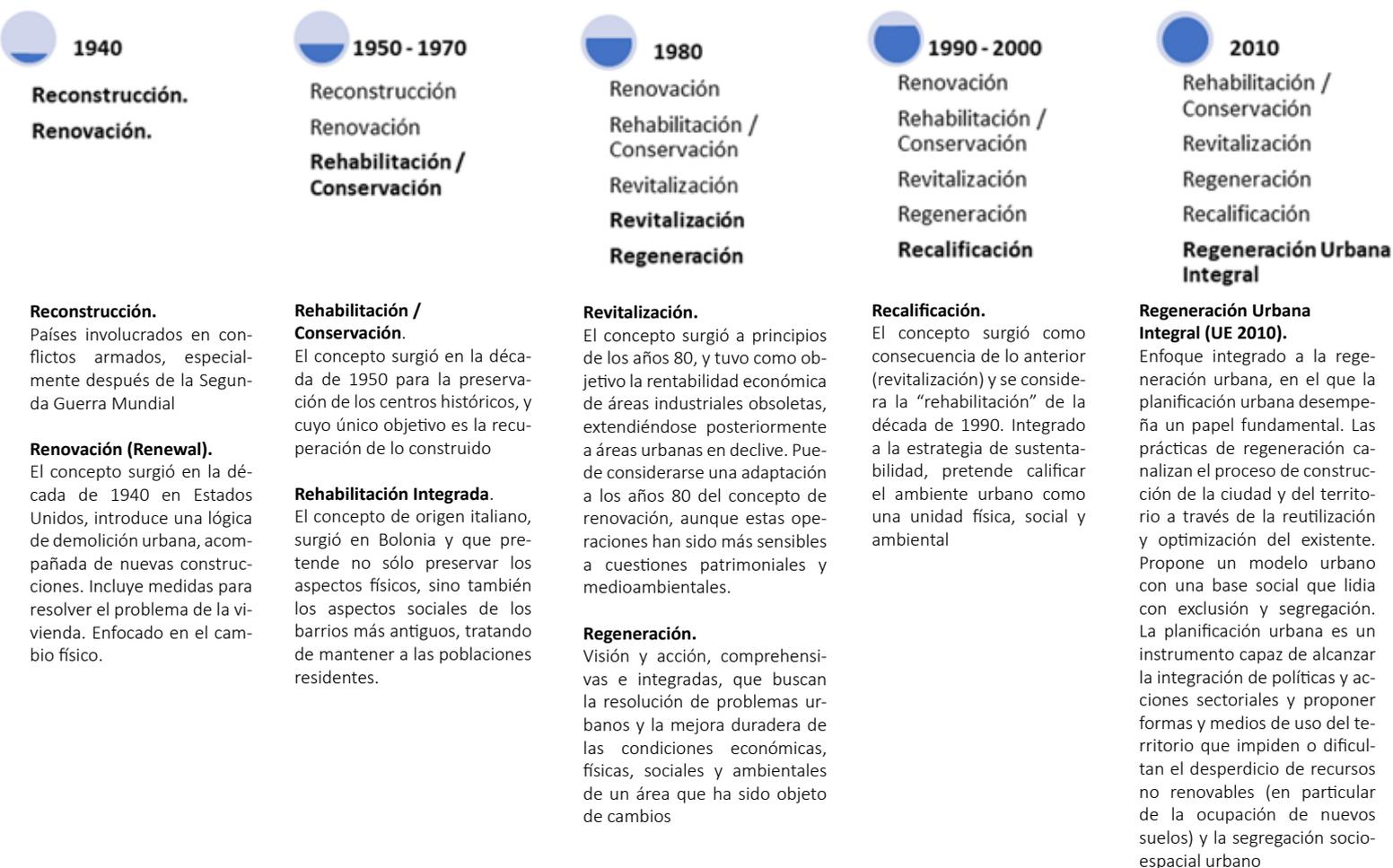
## Síntesis de los conceptos

Regeneración Urbana y Arte Público, son dos conceptos que, a pesar de una producción académica importante, carecen de consolidación teórica suficiente para avanzar en una discusión generalizadora. No debemos sorprendernos. Ambos términos se refieren a prácticas específicas de intervención sobre la ciudad y, las referencias académicas, reflejan su atomización, ya que "cada caso es particular" en relación al contexto -histórico, económico, político, ambiental y social- de la realidad material en que se produce.

La tabla 1 sintetiza y generaliza la evolución de los términos que pueden explicar el concepto de Regeneración Urbana, hasta llegar al de "Regeneración Urbana Integrada", que es una pieza clave de las actuales políticas de la Unión Europea. Este esquema nos ayudará a desarrollar, los aspectos esenciales de la evolución del concepto.

Muchos autores coinciden en contemplar la "Regeneración Urbana" (sea cual sea el rótulo de su definición) a partir de, al menos, cuatro perspectivas: la de las políticas, la de los programas, la de los procesos y la de los proyectos. Políticas activas, capaces de implementar programas operativos, y dinamizar procesos integrados implantados en el territorio que se despliegan en varios proyectos. El proyecto de regeneración urbana es el aspecto más cercano a la ciudadanía y al territorio, aunque debe formar parte de un proceso más amplio para la ciudad o región. Las actuaciones de regeneración urbana deben ser entendidas desde una perspectiva integral, pues operan más allá de los objetivos, aspiraciones y conquistas de las reformas urbanas y del desarrollo urbano, y van más allá de la transformación del espacio físico, puesto que deben orientarse hacia la transformación socioeconómica y hacia un cambio en las formas

**Tabla 1.- ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DEL**



No toda literatura académica o todos los discursos políticos usan el concepto de Regeneración Urbana. El gráfico resume la evolución de los términos en que se puede incluir el concepto. Elaboración propia de las siguientes fuentes (Álvarez Mora, A; Roch Peña, F (Dir), 2010; Colantonio, A; Dixon, T (Eds), 2011; Evans, Richard, 1996; Hall, Peter, 1997; Leary, Frank E.; McCarthy, J, 2013; Remesar Aguilar, Nemo A., 2009; Robert, P- Sykes, H, 2000; Simó Solsona, M, 2016)

**Tabla. 2.- ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO**



Diferentes conceptos de la teoría de la urbanización que intentan relacionar prácticas artísticas con prácticas arquitectónicas y de planificación urbana.(Alphand, Adolphe, 1867; Broerman, Eugène, 1898; Jaussely, Leon, 1907; Abreu y Barreda, Gabriel, 1919; Bonnier, Louis, 1917; Burnham, Daniel H & Bennett, Edward, H., 2009; Villanueva, Carlos Raúl, 1980; Le Corbusier, 1937; Sert, Josep Lluís, Léger, Fernand, & Giedion, Siegfried, 1943; Sert, Josep Lluís, 2011; Le Corbusier, 1952; Mitchell, W.J.T., 1990; Maderuelo, Javier, 1990, 1994; Senie, Harriet F., 1992; Lacy, Suzanne, 1995; Remesar, A (ed), 1999; Finkelppearl, Tom, 2000; Hall, Tim; Robertson, Iain, 2001; Blanco, P; Carrillo, J; Claramonte,J; Expósito, M, 2001; Remesar, Antoni, 2004, 2005; Abreu, José Guilherme, 2006; Remesar, Antoni, 2007; Leal, Joana da Cunha, 2010; Remesar, Antoni, 2016c, 2012a; Remesar, A (ED), 2016; Gralinska-Toborek, A; Kazimierska-Jerzyk,W., 2016)

*“Es esencial que las políticas sectoriales se transformen en políticas territoriales, volviéndose barrios o áreas con proyectos territoriales ‘en vez de’ barrios o áreas con proyectos sectoriales” (Hernando, Mateo, Remesar Aguilar, Nemo A., 2011)*

*“It is precisely in the way of ordering cities, more than anywhere, that art has to exercise its educational influence as its activities are felt in every moment in the soul of the people, and not, for example in concerts or shows reserved for wealthy classes of the nation. It would therefore be desirable that the government provides to the aesthetics of the street all the importance it deserves” (Sitte; Camilo, 1889).*

En el entorno anglosajón este tipo de movimiento condiciona la aparición de lo que se vino en llamar “Arte Municipal”. *“What is Municipal Art? May not this term be used as synonymous with its civic beauty, and does it not mean the orderly fitting and appropriate manner of carrying out all civic enterprises? Is it not meeting our common problems in a way pleasing to the eye in addition to satisfying their practical demands? Is it not “solving the problem of utility in terms of beauty”? Is it not the art of doing necessary things in an effective way, yet never doing anything “for effect”? Is it not creating the City Beautiful by directly and beautifully meeting its real needs in a dignified and orderly manner? Municipal Art in this sense can hardly be expected to result merely from such excellent palliative expedients as tend to do away with positive nuisances and to rectify initial mistakes. Such enterprises as regulating sign-boards, putting up statues and fountains, building great public buildings and having them decorated with mural paintings are excellent and necessary, but Municipal Art, in its broader sense, goes deeper and concerns itself with the whole city as an organism” (Perkins, Lucy Fitch, 1903)*

de la gobernanza:

En cuanto al arte público, podemos argumentar de manera semejante. El concepto Arte Público intenta explicar un conjunto de políticas urbanas, que integran diversas prácticas artísticas en los procesos de “hacer ciudad”. Diversos conceptos como se puede ver en las tablas 2 y 3, intentan explicar este tipo de prácticas.

El concepto *Art Urbain* introdujo en las ciudades occidentales la proporción, regularidad, simetría y la perspectiva, aplicándolas a las carreteras, plazas, edificios y, también, al tratamiento de sus relaciones y sus elementos de conexión (arcadas, columnas, puertas, arcos, jardines, obeliscos, fuentes, estatuas, etc.) (Choay, Françoise, 1998; Monclús, F.J., 1995). El concepto de *Ornato Público* u *Ornato urbano* fue muy utilizado a lo largo del s.XIX para explicar la intervenciones artísticas en el espacio urbano que, ahora, se caracterizaba, también, por la invasión del mobiliario urbano (Cerdà, Ildefons, 1991; Alphand, Adolphe, 1867; Gil, Rafael; Palacios, Carmen, 2000; Remesar, Antoni, 2007).

Por su parte, el concepto de *Art Publique* tiene otra consideración y se refiere a un movimiento que se extendió por Europa desde finales del s.XIX al tercer decenio del s.XX y que intentaba reflexionar sobre la calidad del entorno urbano. En este movimiento estaban preocupados muchos políticos del ámbito francófono por lo que algunas de sus ideas se concretaron en las ciudades de esta área de influencia, especialmente Bélgica. El concepto de Arte Público utilizado en la transición del siglo XIX al XX incluyó aspectos que después de la tercera década del siglo XX darían lugar a disciplinas autónomas. (1) El cuerpo de conocimiento relacionado con la Conservación y Restauración (Carta de Atenas, 1931). (2) El cuerpo de conocimiento que recibirá el nombre de urbanismo (desde la Asociación de Planificación de Pueblos y Paisajes de 1899 bajo la influencia del movimiento de Ciudades Jardín, el CIAM y la Carta de Atenas, el Museo Social y la Sociedad Francesa de Urbanistas que se constituirá en 1933). (3) El área disciplinaria llamada Educación Artística. (Abreu, José Guilherme, 2006; Remesar, Antoni, 2016b;).

En paralelo, un movimiento similar, el del *Civic Art* (Hegemann, W; Peets, E, 1922; Bohl, Ch.C - Lejeune, J-F (ed), 2009), se extendió por los EE.UU. como una extensión de los trabajos del movimiento *City Beautiful* (Robinson, Ch. Mulford, 1904). El despliegue del pensamiento de la ciudad jardín en toda Europa, con la idea del *Civic Design* facilitó también la emergencia de la preocupación por la estética de la ciudad. En los tres casos, *Art Public*, *Civic Art* y *Civic Design*, emergió una práctica habitual en las ciudades: la constitución, de modo público o privadamente, de innumerables comisiones de lo que podemos resumir como *Estética ciudadana* (Verheij, Gerbert, 2017). Estos conceptos estaban, también, en la base del inicio de políticas públicas de alcance nacional como fueron las desarrolladas por Mussolini (Collina, Claudia, 2017;

Tabla. 3.- ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DE L



Tabla. 4.- RESUMEN VISUAL DEL CONCEPTO DE “CAMPO EXPANDIDO” DE ROSALIND KRAUSS (Krauss, Rosalind, 1985)

Síntos señalizados	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se opera una intervención física /simbólica sobre el espacio (obra)</li> <li>Se “aumenta” la obra con dibujos, fotos, videos.... Webs</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Naturaleza</li> <li>Espacio Urbano</li> <li>Earthworks</li> <li>Landart</li> </ul>	Smithson, Heizer, Richard Serra, Morris, Carl André, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis, De Maria					
Construcción de sitios	Por sus características la obra consitituye un emplazamiento	<ul style="list-style-type: none"> <li>Naturaleza</li> <li>Espacio urbano</li> </ul>	Smithson, Morris, Robert Irwin, Alice Aycock, Heizer, Charles Simonds					
Estructuras axiomáticas	La obra interviene en el espacio de la Arquitectura mediante reconstrucciones parciales o con otros medios	<ul style="list-style-type: none"> <li>Espacio Urbano</li> </ul>	Lewitt, Serra, Robert Irwin, Alice Aycock, Heizer, Charles Simonds					
“Escultura”	Expansión medios ejecución’ especialmente a partir de los electrónicos Contención de la figuración	Espacio Urbano Diversos territorios Mix-Media						

*"a critique of Western representation(s) and modern "supreme fictions"; a desire to think in terms sensitive to difference (of others without opposition, of heterogeneity without hierarchy); a skepticism regarding autonomous "spheres" of culture or separate "fields" of experts; an imperative to go beyond formal filiations (of text to text) to trace social affiliations (the institutional "density" of the text in the world); in short, a will to grasp the present nexus of culture and politics and to affirm a practice resistant both to academic modernism and political reaction These concerns are signalled here by the rubric "anti-aesthetic, which is not intended as one more assertion of the negation of art or of representation as such. It was modernism that was marked by such "negations," espoused in the anarchic hope of an "emancipatory effect" or in the utopian dream of a time of pure presence, a space beyond representation." (Foster, 1983)*

*"Hoy estamos familiarizados con espacios que contienen escultura, pero, el concepto de espacio escultural prácticamente no ha cambiado. Los escultores piensan en el espacio como un receptáculo para la escultura y, en todo caso, esa escultura ya es obra en sí ... La tradición académica engulle el encargo y lo convierte en decoración" (Noguchi, Isamu, 1968)*

*"La escultura pública es una producción colaborativa, otras personas además del artista comparten la responsabilidad del trabajo, y atribuir todo el mérito sólo al artista es engañoso y erróneo ... La escultura pública apunta a desmitificar el acto creativo. no es arte en espacios públicos, existen aquellos que quieren colocar el arte "allí" y "aquí." Otros quieren construir, hacer el "aquí" y el "allá." El primero se llama "arte en el espacio público", el segundo se llama "arte público" (Armajani, Siah, 1995)*

Spigno, Rocco Pietro,

2017), por la dictadura del *Estado Novo* (Elias, Helena, 2007; Andrade Marques, Inês Maria, 2017) o en el marco del *New Deal* como veremos más adelante.

El conjunto de estas prácticas artísticas pueden ser estudiadas , esquemáticamente, a partir de

[1] la perspectiva de la "obra de arte" y, consecuentemente, de su autoría y

[2] la perspectiva de la "obra de arte" como un artefacto necesario en los procesos de "hacer ciudad", esto es, como un componente de las políticas urbanas, lo que significa incluir el desarrollo de estas prácticas, tanto en el organigrama de la entidad administrativa responsable, como asignar el presupuesto necesario para su implantación.

La primera opción es la mayoritaria en la literatura y responde a la idea de que la obra de arte es "*Arte en el espacio público*". Un arte que deja el sistema galería-museo para ser instalado en las calles, plazas y parques de la ciudad. Sin embargo, esta salida hacia "afuera" surge sin romper el cordón umbilical con el sistema del Arte. En parte, ese posicionamiento se justifica, tanto por la historia - el papel de la obra de arte en el exterior, lo que hoy llamamos espacio público - como por la convicción, asumida desde el final del siglo XVIII, de la existencia de la autonomía del Arte. De hecho, el sistema de representaciones estructurado por la Historia del Arte, coloca en su centro al par artista- obra. Un artista, autónomo de otras esferas de la realidad social que, a través de sus obras "únicas e irrepetibles", desarrolla un "estilo propio" - una poética que lo define - y lo enmarca con otros artistas con quienes comparte convicciones, posiciones y técnicas en una "corriente", "tendencia" o "Estilo". Armajani, entendió la escultura pública y, por extensión, el Arte Público, como una producción social y cultural basada en necesidades concretas. En ese sentido, "*La ciudad no es un museo ... ni un almacén de trastos y [...] el espacio público no es la residencia de las musas, sino el de los ciudadanos, sacralizándolo lo empobrece*" (Lecea, Ignasi de, 2004)

La segunda opción, minoritaria en la literatura, es más compleja, pues aborda diferentes dimensiones. Cerdà ya consideraba la instalación de lo que hoy llamamos arte público (Cerdà, Ildefons, 1991), como un factor importante en la urbanización de la ciudad, una ciudad que debe responder activamente a los principios de "decoro urbano" (Gil, Rafael; Palacios, Carmen, 2000; Remesar, Antoni, 2016c). La expresión Arte Público no es de las más felices y plantea una serie de conflictos dialécticos entre sus defensores y sus detractores. Sin embargo, es un concepto que se ha revelado operativo en los procedimientos de planificación estratégica de las ciudades. De hecho, ninguna verdadera ciudad, ninguna ciudad que tenga un proyecto real de desarrollo puede renunciar a este tipo de artefactos. Una ciudad bella y armoniosa requiere espacios públicos adecuados en cantidad, proporción y medida. Espacios

## Tabla. 5.- ARTE PÚBLICO: "SIGNIFICANDO" ESPACIO CIUDADANO. ESTATUARIA Y MONUMENTOS

Battery Park (15 esculturas)

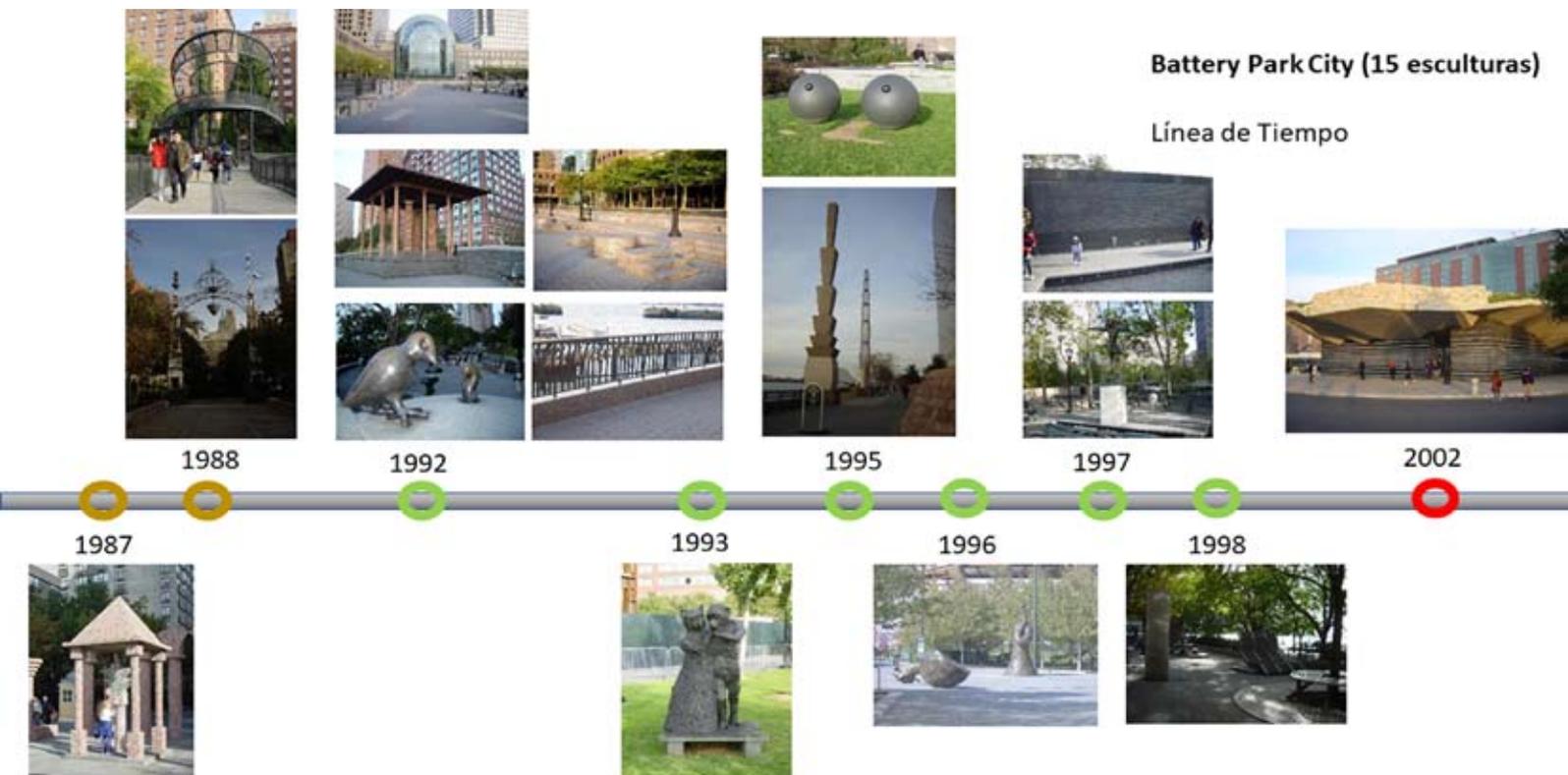
Línea de Tiempo



## Tabla. 6.- ARTE PÚBLICO: "AMBIENTANDO" UNA OPERACIÓN DE REGENERACIÓN URBANA. NUEVOS LENGUAJES

Battery Park City (15 esculturas)

Línea de Tiempo



**New York.** Uno de los programas de arte público más referenciados es el de Battery Park City (1980-1990). Sin embargo, Battery Park es una zona claramente dividida en dos partes. Propiamente Battery Park, un aterro de finales del s.XIX que funcionó como parque de Manhattan con espectaculares vistas sobre el río. El parque estaba rodeado de infraestructuras portuarias. A partir de la década de 1960 se plantea la reconversión de estas estructuras debido a su obsolescencia, como un gran proyecto de Regeneración Urbana: Battery Park City, un conjunto residencial y de negocios en el que se construyen las dos torres del World Trade Centre destruidas en los atentados de 2011. La imagen muestra de modo bastante claro el tránsito existente en el Arte Público desde la estatuaria más tradicional a la incorporación de nuevos lenguajes incluida la obra de Armajani que consiste en una serie de poemas acerca de New York situados en la valla de la plaza principal del complejo de World Trade Cente.

### Robert Hughes

*“Se llevó cinco millones [de las antiguas pesetas] de la Olimpiada Cultural a base de reunir en un libro, la mayor colección de disparates nunca publicada sobre Barcelona. En su obra expresa extrañeza por el hecho de que haya quien pretenda enseñar en la universidad cuestiones científicas en catalán. El premio le ha venido de los sectores políticos que hace unos años montaron un cirio impresionante a Adolfo Suárez por decir más o menos lo mismo” (FAVB 1992).*

Como diría Oriol Bohigas

*“Un monumento (Latin Monere, recordar) es un objeto que ayuda a mantener la memoria del pasado, refiriéndose a un personaje o un evento histórico. Precisamente porque es un recuerdo del pasado, constituye un factor fundamental en la permanencia de la ciudad a través de caminos aleatorios de su transformación física y social. Esta cualidad de permanencia lo hace cohesivo y representativo de la identidad colectiva de un grupo social. (...) Por lo tanto, es necesario extender el concepto de monumento entendiéndolo como todo lo que da sentido a una unidad urbana permanente, desde la escultura que preside y aglutina, hasta la arquitectura que adopta un carácter representativo y, sobre todo, el espacio público capaz de subir significados” (Bohigas, Oriol, 1985)*

donde la escultura

y el arte juegan un papel importante en la creación de ambientes distintos y, simultáneamente, se constituyen como elementos referenciales de la memoria cívica (Remesar, Antoni, 2005). En este sentido, no debe sorprendernos que Bohigas propusiera, como eje estratégico de la reconstrucción de Barcelona, la necesidad de “monumentalizar” la periferia (Bohigas, Oriol, 1985), lanzando un gran programa de arte público (Hughes, Robert, 1992; Lecea, Ignasi de; Remesar, A; Grandas, C, 2004; Subirós, Pep (Ed), 1993).

El Arte Público, con independencia de sus prácticas, tiene como misión significar la ciudad, dotándola un ciertos “sentidos” y eso de dos maneras no necesariamente complementarias y muchas veces antagónicas: Como ejercicio del poder de las clases dominantes o, por el contrario, como ejercicio del poder - entendido como capacidad- de la ciudadanía. El arte público tiene la misión de construir paisajes urbanos, ambientes urbanos. “*Embellecer la ciudad*” y acercar las “*prácticas artísticas contemporáneas*” a los ciudadanos, con el cambio de formas pertinentes a los tiempos. El Arte Público mantiene viva la tradición de la “conmemoración” y del rescate de la memoria de los personajes, personas y lugares de una ciudad e, incluso a través de la “ausencia activa de monumentos”, permite la crítica social y urbana. (Remesar, Antoni, 2012a, 2016c). Esta ausencia activa se refiere a situaciones en las que hay una presencia negativa de un monumento, como sería el caso, en Barcelona, de la des- inauguración del monumento a António López en 2016. La revisión de la historia por algunos movimientos de ciudadanos concluyó que Barcelona no podría mantener el monumento y que, por lo tanto, la memoria viva del “héroe” de la Barcelona del siglo XIX que acumuló su fortuna con el tráfico de esclavos no podría mantenerse en el espacio público. El ayuntamiento procedió a retirar la estatua con una gran fiesta ciudadana. Sin embargo, el pedestal se mantiene y una placa explica lo que el monumento ausente fue.

En la ciudad, el Arte Público es uno de los recursos de las políticas de “monumentalización” (Bohigas, Oriol, 1985; Subirós, Pep (Ed), 1993) y contribuye a la organización del espacio-tiempo urbano y a su capacidad de comunicación (Lynch, Kevin, 1960, 1985; Rapoport, Amos, 1977, 1982). Si, como se ha señalado repetidamente, la ciudad es su espacio público (Borja, Jordi (ed), 1995), es difícil entender el espacio público “vacío de significados”. El arte público contribuye a generar estos significados mediante “monumentos”, siendo un monumento “*todo lo que da sentido permanente a una unidad urbana [los objetos que] ayudan a mantener la memoria del pasado, ... aglutinadores y representantes de ciertos aspectos de la sociedad “identidad colectiva”*” (Castells, Manuel, 2003) o como diría Oriol Bohigas.

[Los polígonos] *“la mayoría de ellos promovidos públicamente para albergar familias de bajos ingresos, aparecieron primero en los años 50 y luego se multiplicaron en los años 1960 y principios de los años 1970 como la respuesta oficial a la falta de vivienda. Debido a la prioridad de albergar cada vez más personas, la provisión de instalaciones públicas para esos proyectos fue sistemáticamente descuidada. Además, los “polígonos” se localizaban frecuentemente en asentamientos aislados, mal construidos, con densidades generalmente superiores a 70 apartamentos por acre y llegando a 150 en algunos casos. No es de sorprender que hayan generado los conflictos más agudos”* (Castells, Manuel, 1972)

*“La Academia de Construcción Civil y Arquitectura de la URSS elaboró un nuevo sistema de construcción de ciudad cuyo principio subyacente es el desarrollo sistemático de todas las formas de servicios, empezando con los más simples localizados en las instalaciones de casas residenciales o grupos de residencias y extendiéndose a los centros públicos destinados a servir a la población de distritos enteros. Un sistema donde cada distrito está dividido en complejos residenciales - microdistritos - con una población de 6.000 a 10.000 probó ser mejor. Cada microdistrito tendrá una escuela, dos establecimientos infantiles preescolar combinados (un jardín de infancia y una guardería), una tienda de alimentos, una tienda de servicios personales, una cafetería, un club y una oficina de mantenimiento predial. Todos los edificios residenciales dentro de un microdistrito deben haber organizado en grupos más pequeños con una población de alrededor de 2.000 cada uno. Cada uno de estos grupos tendrá su puesto de mantenimiento principal. Servicios de entrega y máquinas automáticas de venta proporcionar a los residentes alimentos, comidas listas y alimentos semipreparados. Los residentes podrán relajarse en el salón de recreación, entretener a los invitados y tener los asuntos de la familia y las celebraciones de los niños, y hacer su propio trabajo en los talleres del edificio”*.(Obratsov, A., 1961)

## Regeneración Urbana: Operaciones físicas [Reconstrucción, Renovación, Rehabilitación. “El corazón de la ciudad”]

El esfuerzo muy intenso de reconstrucción de las ciudades europeas se desarrolló en paralelo con movimientos migratorios significativos de zonas poco privilegiadas hacia las zonas industrializadas, implicando un enorme problema residencial. Problema que, con posterioridad, se daría en los países en vías de desarrollo industrial.

La solución generalmente adoptada privilegió cuatro tipos de intervenciones:

[1] Nuevas zonas residenciales de baja densidad (Morgan Bell, Daniel, 2014), incluso con procesos autogestionados y protegidos por el Estado, como sería el caso de *Villa El Salvador* en Lima (Tokeshi, Juan, 2006) o de las diferentes urbanizaciones que el Ministerio de Vivienda realizó en el distrito de *Pavas*, en la capital de Costa Rica (Sasa, Zuhra, 2017).

[2] Desarrollo de grandes polígonos residenciales de alta densidad, de acuerdo con los principios ideológicos, constructivos y técnicos de la arquitectura moderna, modelo que podemos encontrar en las áreas periféricas de las grandes ciudades entre las décadas de 1950 y 1980. (Capel, Horacio, 2013; Ferrer, Amador, 2010; Jacobs, Jane, 1961; López Lucio, Ramón, 2012; Portas, Nuno, 2005; Ríos Díaz, Marien, 2017; Sambricio, Carlos, 2014).

[3] Creación de nuevas ciudades, las Ciudades Lineales y las Ciudades Satélites en la URSS (May, Ernst, 1931, 1932) y posteriormente el desarrollo de los “microrayons”; las “New Towns” inglesas (Hall, Peter, 1997, 2014), Las nuevas ciudades en los Estados Unidos, al amparo de la protección de *National Urban Policy and New Community Development Act of 1970*; el surgimiento de las llamadas “ciudades comerciales” (Gruen, Victor; Smith, Larry, 1960); las “grandes ciudades universitarias” como la de Caracas (Marín, Ana Maria (ED), 2007) hasta los grandes proyectos de Brasilia ou Chandigarh. (Hall, Peter 2014; Rowe, C - Koetter, f 1983).

[4] En paralelo, el urbanismo del Movimiento Moderno, promueve la creación de nuevos centros cívicos en la ciudad, con la idea de atraer servicios públicos, corporativos y financieros, hacia el “corazón de la ciudad” (Giedion, Siegfried, 1952; Le Corbusier, 1952; Sert, Josep Lluís, 1952). Estos centros, también llamados “centros direccionales”, reproducen, básicamente, las ideas desarrolladas por los urbanistas de los movimientos de la “Beautiful City” o del “Arte Público - Arte Cívico” de inicio del siglo XX. Algunos ejemplos tardíos, ya en los años 80, pueden ser la “Macropiazza” en Monterrey (Arq. Oscar Bulnes) o el Centro Direccional en Nápoles (Arq. Kenzo Tange).

Si la ejecución de estas operaciones pretendía solucionar el problema del alojamiento de una población que [1] se había quedado sin casa a causa de las destrucciones de la guerra, o que [2] emigró de las áreas rurales a las ciudades en busca de mejores oportunidades de vida, recrudecía el crónico problema de la vivienda, colocando al emergente estado de bienestar ante una de sus muchas contradicciones todavía hoy mal resuelta. Aunque el tiempo confunde y hoy tendemos a pensar que este problema es típico de las sociedades en desarrollo, en las décadas de 1950 a 1980,

*“Neighborhood planning is the “control of disintegrating elements, the affirming of social values, and the sustaining of the cooperative community.” The neighborhood unit is, by definition, an area where safe and good residential conditions are established. No through streets should cross such areas. This permits pedestrian circulation within them to be safe and easier. These neighborhood units will reinstate the realm of the pedestrian, and open areas of natural beauty, properly landscaped, will then be found near the homes. Man’s natural environments, which were banned from the cities for greater benefit of short-sighted land speculators, should be reestablished.*

*This problem set before the city planners is that of organizing residential sectors within the city where man will find not only shelter but something more: real homes in the full meaning of the word, places of abode, peace, and rest. Yet homes, no matter how good they may be, need appropriate surroundings, an environment congenial to man.... The community services are what make the neighborhood; they provide the meeting places for the community, and they constitute its core.” (Sert, Josep Lluís 1953)*

también era un

problema de lo que consideramos sociedades avanzadas (Bohigas, Oriol, 1963; Correia, Paulo V.D.; Nunes da Silva, F, 1985; Tatjer, M - Larrea, C (EDS), 2010). Por un lado, existe un desequilibrio territorial con una despoblación gradual de las áreas rurales y una gran concentración de habitantes en ciertas áreas del territorio que generará el fenómeno de las macro-ciudades. Por otro lado, el crecimiento urbano ocurrirá con base en la segregación espacial de la vivienda obrera y popular en relación al “centro urbano”, tanto el centro histórico y el nuevo centro administrativo, comercial o financiero, ya que la territorialidad de estos centros no coincide necesariamente, como, por ejemplo, en Nápoles.. En todas partes, las llamadas “ciudades-dormitorio” ocupan las periferias urbanas, creando una gran tensión entre centro y periferia. Como causas de esta tensión, podemos indicar:

- [1] la falta de conectividad física y social en la estructura urbana;
- [2] la falta de urbanización de los nuevos emprendimientos;
- [3] una redistribución ineficiente de la riqueza económica; factores que contribuyen a la exclusión y marginación social ya la pérdida de la identidad urbana y el desplazamiento de la población de las clases media y trabajadora hacia zonas de suburbio o directamente en los progresos ilegales.

La fragmentación espacial - uno de los principales problemas- implica serias consecuencias para la cohesión urbana (Pinto, A.J.; Remesar; A; Brandão,P; Nunes da Silva, F. 2010), ya que tiene implicaciones directas en la accesibilidad urbana, restringiendo la forma en que las personas se mueven en las ciudades y limitando el acceso a las funciones urbanas; en las estructuras naturales, implicando daños irreversibles, sobre lo social generando problemas de segregación y vulneabilidad; y en la economía de la vida urbana, todo ello tiene implicaciones directas en el surgimiento de los Movimientos Sociales Urbanos (Borja, Jordi, 1973; Castells, Manuel, 1973; Domingo, Miguel –Bonet, M.R, 1998; Lefebvre, Henri, 1969, 1973).

En el caso del centro urbano, la ocupación / creación del centro por parte de las sedes de las empresas multinacionales y las instituciones produjo la desertificación de gran parte de este centro, debido al vaciado de usos y funciones, al mismo tiempo que la creación de guetos, compuestos por capas de población más pobre o étnicamente significativa como muy bien señaló Jane Jacobs (Jacobs, J. 1961). La masa poblacional residente a unos kilómetros provocó -en un tiempo de políticas de movilidad basadas en el uso del automóvil privado- la destrucción de una parte importante de los tejidos históricos de la ciudad por la creación de vías de circulación rápida, las designadas autopistas urbanas.

A partir de la década de los 60, el desplazamiento de la población estuvo acompañado por el de las actividades industriales hacia puntos del territorio relativamente distantes, pero que aprovechaban las ventajas de la accesibilidad proporcionada por las nuevas infraestructuras de transporte (terrestre, aéreo y marítimo) , resultando

*“Vamos a considerar la cuestión del centro y de la periferia. No hay ciudad o realidad urbana sin un centro. Por el contrario, el espacio urbano es definido por el vector nulo; es un espacio donde cada punto, virtualmente, puede atraer para sí todo lo que puebla los alrededores, cosas, obras, personas” (Lefebvre, Henri, 1973)*

en algunas de las primeras operaciones de regeneración de áreas industriales obsoletas, especialmente en las zonas portuarias (Bonet, A 1965; Costa, João Pedro 2007; Meyer, Han 2003, ), donde, a lo largo de más de cien años, se fueron acumulado infraestructuras de transporte y producción industrial, pero también alojamiento para trabajadores y clases populares. A finales de la década de 1950, Boston comenzó la recuperación de su zona costera en el área del West End. En la década de 1960 Nueva York lanza su estrategia para la recuperación urbana del Battery Park (Alexander Cooper Ass. 1979); y Barcelona inicia el largo proceso de recuperación, tanto de su puerto como de su frente marítimo, con el poco conocido “*Plan de la Ribera*” (Bonet Castellana, A., 1965; Berri, André, 2018), ya en los años 1970 Boston lanza la estrategia de recuperación del *Faneuil Hall Marketplace*, diseñado por Benjamin Thompson y Ass. James Rouse desarrolló el proyecto a finales de los años 1970 lo que llevó al surgimiento de mercados similares – los conocidos como *Festival Markets*- en otras ciudades estadounidenses.

Todo este sistema se desequilibró a partir de 1973 con las sucesivas crisis del petróleo, con el aumento de los costes de producción y con una crisis industrial y social sin precedentes en el mundo occidental. Así, este primer escenario de la regeneración urbana, se desarrolló en una Europa asolada por la guerra, bajo el tema de la “reconstrucción de la ciudad”, incluyendo las políticas de vivienda, los nuevos equilibrios territoriales resultantes del crecimiento urbano, la construcción de las nuevas ciudades. En EE.UU. dominaron las políticas de renovación de los centros históricos y las operaciones de generación de plusvalías con el cambio de calificación urbanística de territorios industriales o infraestructurales para áreas corporativas y residenciales destinadas a la clase media alta. Un tipo de renovación urbana que, años más tarde, se practicará, también, en la Europa más desarrollada con operaciones como la de los Docklands en Londres (Barnes, J; Colenutt, B; Malone, P, 1996; Hinsley, H; Malone, P, 1996; Meyer, Han, 2003). Por último, en los países emergentes, como Brasil o la India, pero también en la órbita de los países comunistas gobernados por los planes quinquenales, se asistió a la construcción “ex-novo” de nuevas ciudades, de carácter fundamentalmente administrativo o, para la creación de nuevos asentamientos populares, de baja y alta densidad residencial.

## Arte público: Monumentos de la reconstrucción y arte entre arquitecturas

A finales de los años 40, la mitad del mundo estaba sumido en la reconstrucción de las ciudades devastadas por la guerra. En Japón, después del horror de los bombardeos atómicos en Hiroshima y Nagasaki, se erigieron áreas cívicas dedicadas a “recordar” el horrible evento. En Hiroshima, Kenzo Tange diseñó esta área y el

*“Monumento a la*

*Paz”* en hormigón armado, ofreciendo la posibilidad de registrar los nombres de todas las víctimas. Isamu Noguchi también está activo en el Parque de la Paz de Hiroshima, con una pieza de doble significado (*“Muerte y Vida”*) realizada en hormigón. Ambas intervenciones son formas arquitectónicas, sin referencia icónica, no miméticas. Son elementos constructivos que, por estar aislados o por su función estructuradora, tienen la capacidad de conmemorar. Vale la pena señalar que la conmemoración de los bombardeos atómicos se asocia también a un **ritual**, que se repite año tras año: la celebración de un Día Nacional del Recuerdo con ofrendas de flores y lámparas que se lanzan al río, por la noche, para recordar y no olvidar.

España también se hallaba en reconstrucción después de la guerra (1936-1939) en un contexto de alianza con las potencias del Eje aun manteniendo la neutralidad durante la II Guerra Mundial. En la España de la reconstrucción la presencia del arte en los espacios públicos se tradujo en lo que se ha venido en llamar *“Arte de la Victoria”* (Cirici Pellicer, Alexandre, 1977; Barral, Xavier (ED), 1996). El régimen franquista siempre ha tenido una base de rencor acumulado como demuestran los problemas actuales en torno a la exhumación del cadáver de Franco en el Valle de los Caídos o la reticencias para el cumplimiento de la Ley de Memoria Histórica de 2007 que resulta en que España es el segundo país del mundo con fosas comunes - sin exhumar- en las cunetas .

Este rencor se plasmó en una política de monumentalización ligada a la exaltación de la heroicidad de los vencedores que implicaba un gran desprecio a los vencidos. Sin embargo, en Barcelona, la dotación de algunas infraestructuras como la provisión de agua, permitió un pequeño programa de fuentes monumentalizadas que daban continuidad al programa de fuentes de la Comisión de Ensanche (1911, 1913, 1920). La reconstrucción de algunas zonas centrales de la ciudad (Vía Layetana, Plaza de la Catedral) implicó también la erección de algunos monumentos a personajes no ligados con el régimen (Huertas, Josep M; Fabre, Jaume, 1984; Subirachs, Judith, 1989; El Haddad, Marie, 2017; Alhussin, Rana, 2017).

Otras ciudades fueron completamente devastadas durante la Segunda Guerra Mundial. Rotterdam, el principal puerto del norte de Europa, fue destruido por los bombardeos nazis. Tras el inicio de la reconstrucción de la ciudad, se planteó la necesidad de marcar la memoria del suceso mediante un monumento. Ossip Zadkine, un artista judío francés de origen ruso, fue el encargado de crearlo. Este monumento fue ampliamente criticado por sus formas expresivas. Zadkine explotó la figuración expresionista.

Caso especial, es el concurso internacional para el *“Monumento al preso político desconocido”* (1952), promovido bajo los auspicios de los Estados Unidos. En este

*“ Nosotros no imitamos - pues somos un modelo para los demás”. “Debemos siempre considerar”, dijo Péricles, “que seremos una ciudad sobre una colina, los ojos de todos sobre nosotros ”.(Kennedy, J.F., 1961)*



Un análisis del concurso para el “*Monumento al preso político desconocido*” tras el que estaba la CIA puede hallarse en (Abreu, José Guilherme, 2006; Remesar, Antoni, 2016a)

*“People want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfilment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied...The fulfilment of this demand can be accomplished with the new means of expression at hand though it is not an easy task. The following conditions are essential for it. A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them (... ) Monumental architecture will be something more than strictly*

concurso, en el

que participaron, entre otros, escultores de dictaduras del sur de Europa, como Oteiza (España) y Jorge Vieira (Portugal), se plantea precisamente la posibilidad de monumentos sin recurrir a la figuración y al realismo. En el contexto de la Guerra Fría, cuando el bloque soviético optó por un arte oficial basado en el “Realismo Soviético”, las democracias formales del bloque occidental buscan nuevas formas de expresión, basadas en el expresionismo abstracto, la informalidad y el minimalismo posterior, tratando de canalizar la necesidad social de lidiar con problemas complejos y socialmente difíciles sin recurrir a los lenguajes tradicionales. Aunque el escultor británico Greg Butler, con una propuesta en gran parte inconsistente, ganó el concurso, el monumento nunca se materializó.

El concepto de Arte Público emerge en el primer período de Regeneración Urbana analizado. Durante siglos la relación entre la Arquitectura y las Artes Mayores estaba mediatizada a través del objeto artístico, especialmente la estatuaria en su forma volumétrica o de relieve, en sus funciones conmemorativas (monumento) y en sus funciones ornamentales. Sin embargo, las experiencias de las vanguardias, con la disolución de la mimesis y la apuesta por la construcción de espacios, destruyeron esta relación. La Bauhaus o el propio CIAM reclamaban el reencuentro entre ambas. Pero los nuevos sistemas constructivos de acero y vidrio lo dificultan. A pesar de ello, razones de tipo político-ideológico lo propiciarán de nuevo. En el contexto de la guerra fría, frente al dominio del realismo soviético, las democracias occidentales, como ya hemos señalado, apostaban por la introducción de otros registros formales del Arte y, como consecuencia, de su proyección en el espacio público.

En 1943, Sert, Léger y Giedion publicaron *Nine Points on Monumentality* que podría considerarse un hito en el replanteamiento acerca del embellecimiento de la ciudad dentro del Movimiento Moderno. Al llegar a cada uno de ellos de una disciplina diferente, el manifiesto mostró su preocupación por la relación entre el arte y el espacio público, lo que refleja la posible colaboración entre arte, arquitectura e historia. De hecho, he argumentado que el Pabellón de la República Española para la Exposición Universal en París, 1937 (Sert, Lacasa), podía considerarse un “*paradigma de integración de las artes, del arte público*” (Remesar, Antoni, 2013b). Horacio Torrent sostiene la misma opinión: “*El pabellón mostró la preocupación de Sert por las formas en que la arquitectura podría relacionarse con el arte*” (Torrent, Horacio, 2010). También puede hallarse esta opinión en (Grandas, Carme, 2012). Como señala Giedion: “*Sólo en casos excepcionales (Guernica de Picasso, ordenado por el Gobierno Leal Español), los artistas contemporáneos creativos pudieron participar en una tarea comunitaria*” (Giedion, Siegfried, 1944).

Esta onda de pensamiento la concreta muy bien Raúl Villanueva, estableciendo

*functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities. Such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry, the best known artists today have a good market, but there are no walls, no places, no buildings, where their talent can touch the great public, where they can form the people and the people could form them.* (Sert, Josep Lluís, Léger, Fernand, & Giedion, Siegfried, 1943)

*“En el ambiente de las artes plásticas se formula la necesidad de una integración de la pintura y de la escultura con la arquitectura, el retorno de los antiguos elementos de color y volumen al organismo arquitectónico blanco, usando el lenguaje de las principales artes refinado por un largo proceso evolutivo, ya que una mera decoración parietal o colocar pinturas y esculturas en lugares improvisados no tiene más valor de lo que podría tener, en términos de integración de las artes, una colección de museo. La idea de esa integración sólo puede cristalizar con resultados positivos cuando la pintura y la escultura encuentren las razones arquitectónicas para su incorporación al ambiente construido, es decir, sólo cuando se pinte y se modele de acuerdo con los elementos espaciales que constituyen el trabajo arquitectónico. “Esto es, para ver bien el espíritu de la Síntesis de las Artes: corroborar, acentuar y realzar el espacio-forma real del diseño arquitectónico; o, en un proceso inverso, para dispersar, transformar los volúmenes reales en relaciones puramente espaciales, si esa es la intención del arquitecto” ( Villanueva, Carlos Raúl, 1980)*

Como una organización sin fines de lucro, el MAS moviliza a varios aliados para concentrarse en cuestiones que afectan a la ciudad, desde las aceras a los “skylines”. A través de tres áreas centrales de actuación, el MAS protege los espacios patrimoniales de Nueva York, estimula la planificación cuidadosa y el proyecto urbano y promueve los barrios inclusivos en los cinco distritos de la ciudad. En la esquina de Central Park con la 5ª Avenida existe la Doris C. Freedman Plaza en la que se exponen rotativamente obras de arte público.

una analogía entre

los zoos y los museos, al plantear que el entorno natural para las obras artísticas “*son la plaza, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre percibe al hombre como compañero, como asociado, como mano que se tiende para ayudar, como esperanza y no como la flor marchita del aislamiento y la indiferencia*” (Villanueva, Carlos Raúl, 1980)

Algunas experiencias son fundamentales en este aspecto, como el proyecto “Síntesis de las grandes artes”, realizado por Raúl Villanueva en la ciudad universitaria de Caracas. También programas de “integración” de las artes en edificios como la ONU, Nueva York 1950, o la UNESCO, París 1952. Estos programas contarán con la participación de algunos de los artistas más renombrados del momento: Picasso, Miró, Calder, Arp, Moore, Léger y Noguchi, entre otros. Estos programas apuestan decididamente por la ejecución de las obras de arte con los lenguajes derivados de las experimentaciones de las vanguardias. La figuración (expresionista y biomórfica) seguirá siendo dominante durante algunos años y, sólo de forma gradual, los lenguajes contemporáneos se introducen en los espacios públicos.

Según es habitual leer en la literatura, será en los EE.UU. con iniciativas como el programa “*Art-in-Architecture*” y posteriormente el programa “*Public Art*”, que se normalizará la costumbre de dedicar al Arte un “%” del coste de construcción de los edificios públicos. La literatura dominante tiende a situar el surgimiento de esta práctica del 1% en la implantación de la política de la GSA de Estados Unidos, desde su creación por el presidente Truman en 1949, a través de los programas, primero de *Bellas Artes* y más tarde de “*Art-in-Architecture*” (Moynihan, Daniel P., 1962; Heath, K. P., 2017). Debemos hacer notar que, tras las actuaciones de las Sociedades Municipales de Arte (MAS), como la de Nueva York, algunos municipios asignarán recursos económicos para el desarrollo del Arte Público, siendo Filadelfia la primera de ellos en 1959.

En el caso de New York en 1997 se fundó el Public Art Fund por Doris C. Freedman (1928-1981), una amante del arte público que se trabajó como Directora de Asuntos Culturales de la ciudad, Presidenta de la Sociedad Municipal de Arte, y partidaria incansable. de la legislación del 1% de la ciudad. En 1971, fundó el “Public Arts Council” y, al mismo tiempo, era presidenta de “City Walls Inc.” Bajo su liderazgo, ambas organizaciones desarrollaron programas para explorar el potencial del arte para convertirse en un aspecto integral de los espacios públicos urbanos. En 1977, fusionó los dos para formar el “Public Art Fund”, organización independiente y sin fines de lucro, que desde su creación ha presentado más de quinientas exposiciones y proyectos de artistas en los cinco condados de la ciudad de Nueva York, lo que permite a los artistas atraer a diversos públicos y, redefinir el arte público en relación con los cambios en el arte contemporáneo.

Uno de los artistas implicados en este programa y que luego sería referencia en obras de Arte Público, fue Isamu Noguchi. Entre otras obras realizó el relieve "La Carta" en la oficina de correos de Haddon Heights, NJ. El muralismo de este programa recibió la influencia de los muralistas mexicanos. José Clemente Orozco o Diego Rivera crearon importantes murales en California, Nueva York y Detroit, y al mismo tiempo artistas como Marlon y Grace Greenwood, Pablo O'Higgins o Isamu Noguchi crearon murales en la Ciudad de México, como por ejemplo el de Noguchi llamado Historia de México (1935). Mural de 21,94 metros de largo por 1,98 metros de alto, fue elaborado con cemento policromado sobre ladrillo tallado, situado en mercado Abelardo L. Rodríguez (Barba, José J., 2011)

Este tipo de análisis

no toma en consideración dos hechos relevantes. El primero es que, en la Italia fascista de Mussolini, en 1935 y 1937, el Ministerio de Obras Públicas emitió dos circulares recomendando la decoración artística en las obras de construcción. El tipo de arte que se contempla es el figurativo y, por esa razón, en 1937, Le Corbusier, en la VI Conferencia de Volta, critica fuertemente este enfoque (Le Corbusier, 1937). En 1942, esa filosofía se concretó en la llamada Ley Bottai, que marcó el 2% como inversión necesaria (Collina, Claudia, 2017; Spigno, Rocco Pietro, 2017). Del mismo modo, en el Portugal del "Estado Novo", tanto el Ayuntamiento de Lisboa como el Ministerio de Obras Públicas de Duarte Pacheco, iniciaron unos tímidos programas de potenciación del arte público, traducidos en las asignaciones presupuestarias para incorporar las artes en las obras de construcción (Andrade Marques, Inês Maria, 2012; Elias, Helena, 2007).

El segundo olvido es el de no contemplar la política artística del "New Deal" del presidente Roosevelt, a través de la "Work Projects Administration" (WPA, 1939) que, ciertamente no contemplaba la cuestión del 1%, sino la financiación de proyectos de arte (murales, esculturas ...) para edificios públicos. Ciertamente, como conjunto de acciones y programas, la WPA pretendía la creación de empleo después del colapso económico de 1929.

Además, en los EE.UU., paralelamente a la instalación gradual de obras de arte del programa "Art-in-Architecture", y siguiendo los principios de la integración de las artes, las grandes corporaciones adoptan sus principios en las nuevas sedes corporativas proyectadas por arquitectos, más o menos próximos a los postulados del movimiento moderno. Estas nuevas sedes corporativas, implican la emergencia de un nuevo espacio: la "plaza corporativa". Estas plazas, como ocurre normalmente con las plazas públicas, permiten el "descenso" de las obras de arte público del plano vertical hacia el plano horizontal, el suelo de la ciudad.

Las plazas corporativas acogerán esculturas - de diferentes formas, materiales y lenguajes, pero principalmente no-figurativos - de autores de primera línea que, en general, no las crean para el sitio, sino que autorizan cambios de escala a partir de un modelo, como sería el caso de muchas de las "obras públicas de Picasso" incluyendo los frisos del Colegio de Arquitectos de Barcelona, las versiones de su monumento a Apollinaire o su famosa escultura en Chicago (Remesar, Antoni, 1997).

Este nuevo tipo de espacio integrará, paulatinamente, las propuestas de los distintos movimientos desde el Minimalismo al Pop-Art. El arte contemporáneo, no conmemorativo, se revela como un buen medio para calificar los espacios públicos y colectivos. Poco después, este arte público corporativo se extendería por Europa pero, básicamente, como obras en las entradas y vestíbulos de edificios corporativos.

Las normas urbanas europeas no facilitaban la creación de “plazas corporativas”.

## Regeneración Urbana: Reconstruyendo la ciudad funcional. Gestión de la crisis

Un espacio de uso público no siempre es un espacio público, ya que su propiedad no es pública. A pesar de ser una propiedad privada, como sucede con las “plazas corporativas” de grandes empresas, puede ser utilizada por las personas. Llamamos ese tipo de “espacio colectivo” sin entrar en la complicada discusión sobre la diferenciación de los dos términos. (Borja, Jordi, 2003; Gutiérrez, Eduardo, 2017)

Durante los 20-25 años posteriores a la Segunda Guerra Mundial el crecimiento económico fue espectacular y continuado, al igual que la consolidación de un Estado de bienestar que garantizaba , aunque fuera rudimentariamente, el acceso a la salud, la educación y la vivienda. El propio desarrollo de la sociedad, altamente xenófoba, generó un nuevo escenario social en el que los jóvenes, las mujeres, las minorías raciales y sexuales, iniciaron un combate para tener voz. Además, el desarrollo de disciplinas como la ecología, planteaba la necesidad de reestructurar el sistema de producción industrial debido a sus efectos insostenibles sobre el medio ambiente y los recursos naturales.

La crisis social, cultural, económica y ecológica, son las dimensiones en que se inscriben los programas de regeneración urbana. Estos programas deben actuar sobre la base económica y social, y al mismo tiempo sobre el tejido urbano, según una perspectiva de sostenibilidad. Si unimos a este cuadro la revolución en los sistemas de gestión de la información tendremos el panorama de la transición de la sociedad industrial basada en la producción y el consumo masivo indiscriminado (Urry, John, 1995) a una sociedad post-industrial basada en los servicios (Bell, Daniel, 1976; Harvey, David, 1990; Lash, S - Urry, J 1994) .

La brutal descaracterización tanto de los centros históricos como de las zonas suburbanas a lo largo de más de veinte años, ligada a la emergencia de la precariedad laboral en los procesos intensivos de reconversión industrial con el consiguiente aumento del paro, suscitan las primeras medidas de regeneración urbana como medio para frenar el efecto destructivo de todos estos factores. Como correctamente señala Antonio Font (Font, Antonio, 2000, 2015), esta etapa puede ser definida como la del “urbanismo remedial”, puesto que las estrategias de recalificación urbana para la recuperación y rehabilitación de tejidos urbanos son opciones del proyecto que deben identificar las características específicas del local y detectar sus elementos estructurales, a los que los proyectos ejecutivos de acción, tanto del espacio libre como de la edificación, deben referirse. Añadiendo que un concepto integral de ordenación del territorio, también a nivel municipal, *“implica la consideración del sistema de espacios abiertos como un componente de la estructura propuesta, a desempeñar un papel vertebrador y articulador de los diferentes tejidos existentes o de*

*nueva planta*”(Font, Antonio, 2015).

La crisis general se manifiesta, también, en una crisis del Estado que, poco a poco, va descuidando sus responsabilidades sociales y de regulador de la economía. Y es la administración más cercana a los ciudadanos, la local, que se hará responsable del inicio de estas políticas. Los municipios tienen que atenuar los efectos de la pésima construcción de la ciudad en épocas anteriores debido al predominio del modelo basado en la zonificación y en el predominio de la circulación vial para satisfacer la enorme demanda de espacio que resulta de la masificación del uso del automóvil. Deben actuar llenando los déficits de urbanización de zonas residenciales para los trabajadores y las clases medias que no tienen el equipamiento necesario -fenómeno muy extendido en el sur de Europa, especialmente en sociedades como España, Grecia y Portugal, pero, también en Francia y los EE.UU. Recordemos que la demolición del polígono de Pruitt-Igoe en 1972 marca, para muchos autores, el final de etapa del movimiento Moderno en arquitectura (Jencks, Charles, 1991, 1995). El polígono se construyó entre 1954 y 1955 en Saint Louis con diseño de Minoru Yamasaki, quién también diseñó el World Trade Centre de New York destruido por ataque terrorista el 11 S.

Este urbanismo remedial implica la destrucción de parte del parque residencial construido en años anteriores, y que había generado enormes bolsas de marginación étnica y social. Muchos municipios tienen que reformular las estructuras viales, iniciando la desactivación de los nudos de circulación rápida en el interior de la ciudad, como en los casos de Birmingham, Barcelona o Madrid a principios de la década de los ochenta. Este proceso correctivo tiene como objetivo la creación de los espacios públicos necesarios (Bohigas, Oriol, 1985; Borja, Jordi (ed), 1995; Portas, Nuno, 2005) como conexión entre el tejido edificado y el sistema viario, calificando definitivamente zonas urbanas e incorporándolas en la ciudad (Bonifaz, J.L; Castro,W; Dias,A; Gonçalves,J; & Labraña,C; Nunes da Silva, F; Ventura; F. X., 2016). El espacio público, en sus dimensiones de planos horizontal, vertical, aéreo y cenital, es el soporte de estos elementos de organización de la ciudad, es por ello que determinados elementos del espacio público deben cumplir con una función de “monumentalización” en el sentido que expresara Bohigas (Bohigas, Oriol, 1985). Estos monumentos “son elementos de referencia, que marcan diferencias o atribuyen identidad” (Borja, Jordi, 2003, p. 138). Pero, lo fundamental del espacio público de una ciudad es su condición de continuidad, de engranaje entre las diversas partes de la ciudad generando -mediante su tratamiento físico- capilaridades que traducen, como señaló Esparza, la identificación de la ciudad como conjunto, al tiempo que la identificación de los territorios particulares -distritos, barrios..- (Esparza Lozano, Danae, 2017).

Así, por ejemplo, en Lisboa, durante la década de 1950 *“se generalizó una práctica escultórica muy específica que caracterizó los edificios de alquiler [en las nuevas zonas de desarrollo urbano]. Los ‘entalados’, como los llamó Keil do Amaral, eran esculturas o relieves colocados en espacios relativamente pequeños, generalmente encima de las entradas principales de los edificios”* (Andrade Marques, Inês Maria, 2017). Esta práctica era común en nuevos barrios de clase media, como la Avenida de Roma, el barrio de San Miguel o el barrio de Alvalade. En Barcelona, también podemos encontrar algunas muestras, en casas Renta Limitada en el eje de crecimiento urbano de la Avenida de Sarrià y en torno al Turó Park.

## Arte Público: El Arte de la Revitalización y de la Regeneración Urbana

A mediados de los años 70, la presencia del arte contemporáneo en las calles, jardines y plazas, públicas las corporativas, estaba consolidada ... pero siendo mayoritaria en las áreas designadas como distritos de negocios (CBD) o centros direccionales. Su presencia no era ni mayoritaria ni admitida en las zonas más populares, en las que se iniciaban las intervenciones de urbanismo intersticial. La figuración conmemorativa o decorativa seguía siendo predominante

Tomando Barcelona como referencia, podemos ver que la bonanza económica gradual asociada al crecimiento urbano facilitó [1] que los municipios y otras administraciones públicas desarrollaran políticas de espacios abiertos y verdes (jardines, parques) y nuevos espacios públicos, como el rompeolas del puerto de Barcelona. [2] que algunas operaciones de construcción de vivienda por organismos públicos fuesen equipadas con obras de arte.

El alcalde franquista, Porcioles, implantó una importante política de espacios verdes en la montaña de Montjuïc. Una de las operaciones sería el llamado “Mirador del Alcalde” que ofrecía una excelente vista sobre el Mediterráneo. Diseñado por Joaquim Casamor se estructura por la organización del plano del suelo en el que interviene un magnífico proyecto artístico. En el caso de polígonos residenciales, Montbau es considerado uno de los mejores ejemplos de la aplicación de los principios del movimiento moderno en Barcelona. Una de las primeras esculturas abstractas de la ciudad fue erigida en la plaza cívica del complejo.

En ambos casos, tímidamente, las nuevas formas de expresión del arte contemporáneo desembarcan en la ciudad. Esta política de espacios verdes se extendió a áreas de la ciudad en crecimiento, como los parques Guineueta o Cervantes, donde se instalaron obras de arte público no convencionales.

### *Jardines de esculturas*

En el contexto español, es necesario destacar dos experiencias asociadas a la “humanización” de la vía pública. La primera es el “Museo de Escultura al aire libre” del Paseo de la Castellana en Madrid. La segunda es el tratamiento de la fábrica Típel, de autoría de Arranz Bravo y Barloozzi, en la proximidad de la autopista Girona-Francia, que durante muchos años fue una referente en el paisaje barcelonés. En 1971, José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, autores de un nuevo puente sobre la Avenida de la Castellana en Madrid, junto con el artista Eusebio Sempere, crearon un espacio para acercar a los ciudadanos a las más modernas tendencias artísticas. Este espacio fue llamado “Museo de Escultura al aire libre” y siguió una práctica que comenzó a extenderse en algunas ciudades. Lugares como

el Parque Vigeland

en Oslo (1947), el Middelheim en Amberes (1950) el Museo Hishhorn , el Jardín de Esculturas en Washington (1966) o el jardín de la Fundación Gulbenkian en Lisboa, obra de António Viana Barreto y Gonçalo Ribeiro Telles (1963 - 1969).

El Museo de la Castellana fue el primero de estas características que se creó en España y fue un ejemplo a seguir en otras ciudades españolas. Así, en 1973, se fundó en Santa Cruz de Tenerife, el *Museo de Escultura al aire libre* y, más tarde, la Fundación Miró de Barcelona, creó su propio jardín de esculturas en 1999. También em este año transforman a Xunqueira de Pontevedra en la *“Isla de las Esculturas”*. En Huesca el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza), bajo el impulso Fundación Beulas (1994-2010) desarrolla el proyecto *“Arte y Naturaleza”*, coordinado por Teresa Luesma y Javier Maderuelo. Este proyecto tuvo como objetivo articular una serie de acciones cuyo objetivo final es estudiar y fortalecer la relación entre arte y naturaleza, usando la provincia de Huesca como un marco territorial. El eje central del proyecto es la creación de obras de arte de renombrados artistas internacionales (Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casas, David Nash, Alberto Carneiro y Per Kirkeby) en lugares seleccionados de su entorno urbano, recogiendo las experiencias de land-art, arte público y otros comportamientos heterogéneos que utilizaron el territorio o la naturaleza como pretexto para la creación artística. También desarrolló, entre 2006 y 2010 los cursos Paisaje y pensamiento, Paisaje y Arte, Paisaje y Territorio, Paisaje e historia y Paisaje y Patrimonio.

En Portugal, Alberto Carneiro desarrolla una experiencia particularmente relevante en Santo Tirso. Iniciada en 1990 con el formato de Simposios de Escultura, evolucionó hacia el *Museo Internacional de Escultura Contemporánea*. El Museo se define como un perímetro urbano en la ciudad de Santo Tirso lo que permite una visita autónoma y libre. No tan relevante, sería el conocido el *“Parque de los Poetas”* en Oeiras inaugurado el 7 de junio de 2003. Un parque de esculturas famoso es el Socrates Sculpture Park en Nueva York, creado en 1986, por Mark di Suvero en un terraplén y vertedero ilegal abandonado en Long Island City. Otra manera de crear un jardín de esculturas es instalarlas en el perímetro de un museo, como el Museo de Bellas Artes de Montreal, con su Max & Iris Stern Garden.

### *“Esculturas” (Arte Público) para la ciudad renovada*

La combinación de algunos principios del Land-Art asociados al desarrollo del lenguaje propio de artistas y arquitectos y a la voluntad política de algunos gobernantes, permitieron la aparición de obras de arte contemporáneo con la intención de calificar nuevos espacios. Aunque no es habitual citar el caso, uno de los ejemplos más interesantes en la actualidad, es *“El peine del viento”* (1975-1977)

*“Para agregar variedad al ambiente visual, la Autoridad de Planeamiento Local, de manera conveniente, alentará el suministro de nuevas obras de arte como parte de los esquemas de desarrollo y tendrá en cuenta su contribución al desarrollo del plan y los equipamientos de la zona, este enfoque será de particular importancia en el caso de grandes proyectos en lugares destacados ... [...] la extensión natural del éxito es desenvolver la asociación creciente entre lo público y los sectores privados en la promoción del arte público. La gama de posibilidades para la inclusión de artistas y artesanos en cualquier desarrollo es considerable: Mobiliario urbano, trabajos de pavimentación, Paredes, Cubiertas, Señalización, Diseño de Interiores, Vidrio, Bellas Artes, Media, Arte en vivo, Land Art “. Birmingham’s Unitary Development Plan (1996)*

de Eduardo Chillida,

que colmata en San Sebastián, el proyecto de la plaza litoral de Luis Peña Ganchehi. En palabras del arquitecto, el diseño del espacio es un preámbulo de la escultura que marca el límite de la ciudad, conectándola con la naturaleza absoluta del mar (Bazal, J, 1986). Esta experiencia se repetirá, en 1979, en la Plaza de los Fueros en Vitoria, importante espacio central de la ciudad. Estas prácticas ligadas a la Land Art evolucionan en una época en que tanto dentro de las ciudades como en sus entornos que inician la desindustrialización, se propone reutilizar como “espacios renaturalizados” algunas áreas de explotación económica productiva, como las canteras o los ríos. El parque de Creta del Coll en Barcelona sería un ejemplo. Diseñado por Josep Martorell y David Mackay en 1987, incorpora una obra de arte de Chillida que preside un gran espejo de agua que durante el verano se utiliza como una piscina de barrio.

Este período introduce también el inicio de la confusión entre los objetos propios del diseño urbano (pavimentos, bancos, luminarias, etc.) y la obra de arte. Los proyectistas del período anterior a la Segunda Guerra Mundial ya habían experimentado las posibilidades que ofrecían algunos nuevos materiales de piedra artificial. En Barcelona, el Forestier es reconocido por su trabajo en los parques donde combina suelos de tierra, cerámica y piedra natural. Sin embargo, en sus proyectos para La Habana entre 1926-1930, el paisajista francés se adapta a los materiales del lugar y recurre a los referentes clásicos para la pavimentación de algunos de los espacios más identitarios (Plaza de la Catedral, Paseo del Prado, alrededores del Capitolio, escalera de la Universidad) en los que el diseño del suelo tiene un papel importante. Forestier *“trabaja con terrazas fabricadas in situ con agregados de cemento y mármol, técnica usada en la capital cubana desde la década de 1920”* (Esparza Lozano, Danae, 2014a, 2017).

Villanueva tiene en cuenta la importancia del pavimento para su proyecto de la ciudad universitaria de Caracas. El suelo de la ciudad también puede ser un espacio para el desarrollo artístico, superando la tendencia a tratarlo de modo puramente funcional. De hecho, el mundo de habla portuguesa sería una excepción a este comentario dado el uso artístico que siempre tuvo el pavimento de *“calçada-á-portuguesa”* (Esparza Lozano, Danae, 2013; Leal, Joana Cunha, 2013; Esparza Lozano, Danae, 2014b, 2017). Sin embargo, en los años cincuenta, varias ciudades están considerando la introducción de pavimentos artísticos en algunas de las áreas representativas de la ciudad. López González y Fajardo Aguado proyectan el pavimento de piezas de mármol de colores diferentes que hoy caracterizan la Explanada de España en Alicante. Adolf Florensa va a proyectar el pavimento, blanco y negro, de la Plaza de Sant Jaume (basalto y calcáreo) y el colorido pavimento de la Plaza de Catalunya

*“Gentrificación, innovación cultural y mejora física del ambiente urbano (incluyendo el giro a los estilos posmodernistas de arquitectura y diseño urbano), atracciones del consumidor (estadios deportivos, centros de convenciones y centros comerciales, marinas, restaurantes exóticos) y entretenimiento la organización de espectáculos urbanos sobre una base temporal o permanente), todos se convirtieron en facetas mucho más prominentes de estrategias para la regeneración urbana. Por encima de todo, la ciudad tiene que aparecer como un lugar innovador, excitante, creativo y seguro para vivir o visitar, jugar y consumir”.*(Harvey, David, 1990, p. 9)

(Nigranol), ambos

inaugurados en 1959. No será hasta 1963 que Burle Marx comience la construcción del pavimento que determinaría la imagen de Copacabana. Desde entonces, el diseño del suelo contempla la “artisticidad” de algunos pavimentos. Una artísticidad que puede lograrse, ya sea por procedimientos estandarizados posibles gracias al desarrollo de la industria, o, gracias a proyectos específicos, que usando materiales estandarizados, componen nuevas formas, especialmente desde el final de los años 90 con la introducción de asfalto y hormigones de color.

## Regeneración Urbana: Globalización. Ciudades en competencia

### *Los nuevos santuarios de la globalización urbana*

El proceso de desindustrialización de las sociedades occidentales acompañó rápidamente el fenómeno de la globalización de capitales y del trabajo. La demanda de mayores beneficios por parte de las industrias se basó en programas de deslocalización. Las empresas transfieren sus unidades productivas a países del tercer mundo o, después de la caída del muro de Berlín, a los países del Este Europeo donde los costes de los salarios son menores, permitiendo a las empresas una mayor competitividad. El movimiento de capitales, catapultado por las tecnologías de la información, se tradujo en nuevas formas de inversión en el sector inmobiliario cada vez más multinacional y basado, en parte, en políticas financieras de riesgo, como las que se manifestaron en la actual crisis mundial del sector inmobiliario. En contrapartida, este movimiento produjo la avalancha del factor trabajo que conocemos por el fenómeno de la emigración masiva hacia el “paraíso Comunitario” o para los EE.UU., con efectos y consecuencias de las que, sin embargo, tenemos una visión imprecisa. Enormes zonas industriales y de infraestructuras de transporte permanecen deshabilitadas, constituyendo enormes extensiones de terreno baldío en el seno del complejo urbano, que servirán de estímulo a la demanda estratégica de inversión internacional, generando un fenómeno que muchos autores denominaron “ciudades en competencia”(Hall, Peter, 1995) y, por otro lado, como viene ocurriendo desde el final del siglo XIX, las sociedades avanzadas vuelven a enfrentar el gran problema de la vivienda. Esta vez, en el contexto del debilitamiento del sector público, defendido por las políticas neoliberales, tanto el Estado como los Municipios tienen muchos más problemas para activar las políticas habitacionales accesibles ante las demandas de los grandes fondos financieros multinacionales (fondos buitres).

Dada la limitación de los recursos de inversión, las ciudades deben competir entre ellas para atraer estos recursos, gracias a las inversiones corporativas, financieras y en bienes raíces, además del turismo. Las facilidades fiscales, pero, sobre todo,

*“The Jury for the second Prince of Wales Prize in Urban Design chose to focus on design in the public realm and to award the prize to the city of Barcelona in Spain for its public urban space projects built from 1981 to 1987. In announcing its decision, the jury recognized the significant role public open spaces play in contemporary cities, and the need for renewal within this public realm to further the quality of urban life. Public open spaces provide needed places for recreation, leisure-time and other social activities. They also provide an important context for public gatherings that mark the civic life of a community, and they serve as a constant reminder of the crucial role played by this civic life within urban society”.*

*“The urban spaces of Barcelona provide and admirable contemporary demonstrations of all of these qualities, encompassing a broad range of project scales and community settings. The prominent public status of these projects also provides an exemplary demonstration of leadership in the physical configuration and renewal of the city –a task common to many urban areas in other parts of the world”*

La perspectiva estratégica fue adoptada como base conceptual por la mayoría de los gobiernos y también por agencias internacionales de financiación (BID, FMI, etc.), aunque, por otro lado, ha recibido severas críticas. (Arantes, Otilia, 2002)

la reconversión de

la ciudad en un centro atractivo en los mercados internacionales, en buena parte mediante el arte y la cultura, van a producir un rápido viraje en la política de la ciudad, orientando hacia políticas de marketing urbano (Muñoz, Francesc, 2008). Mediante estas políticas, cada ciudad intenta atraer y mantener el máximo de inversión posible. En parte, debido a ello, los procesos de regeneración urbana toman como pretexto la organización de grandes acontecimientos internacionales (Juegos Olímpicos, Expos, etc.) para proponer planes de reconversión para las zonas en obsolescencia urbana, activándolas con los medios y recursos propios y, en Europa con la ayuda adicional de los programas de la UE.

Como se ha mencionado, se incrementa el fenómeno de un turismo masivo (Nunes da Silva, F, 2013) catapultado por los precios en descenso de vuelos y cruceros, un turismo que consume ávidamente la ciudad, sobre todo la ciudad como patrimonio. Patrimonio como espectáculo para ser vivido y revivido a través de la imagen.

Las políticas de espacio público se multiplica en el conjunto del territorio, aumentando el número de sus hectáreas, también como consecuencia de la introducción de estrategias de sostenibilidad en su diseño, cualificadas sistemáticamente por el diseño urbano, el arte público y el paisajismo. Las ciudades intentan trascender los patrones de calidad del espacio público, basándose en modelos de referencia, Tales como Battery Park en New York, los Docklands en Londres, la Défense en Paris, o Kop van Zuid en Rotterdam, o el denominado “modelo Barcelona”. Este modelo ha sido ampliamente estudiado em pro y em contra (Borja, Jordi (ed), 1995; Calavita, Nico; Ferrer, Amador, 2000; Capel, Horacio, 2005; Monclús, Fco. Javier, 2005; Delgado, Manuel, 2007; Borja, Jordi, 2009; Montaner, J.M.- Alvarez, F- Muxí, Z (ED), 2011). La calidad del tejido urbano se convertirá en uno de los factores de éxito de la ciudad por lo menos la calidad contratada en las zonas consumidas por los turistas y operadores internacionales- en un contexto de gestión en el que los municipios juegan con la iniciativa privada mediante las políticas de apoyo financiero (Bovaird, Tony, 1997) como fórmula capaz de llevar a cabo acciones que, además, pretenden tener, aunque sea colateralmente, un claro impacto en los aspectos sociales, especialmente en aliviar el grave problema del desempleo y de la cohesión social.

## Arte público: Arte global de la recalificación, de la memoria y del “star system”

En los años ochenta se desarrollan innumerables operaciones de regeneración urbana diseñadas desde una perspectiva estratégica de ciudad con el objetivo de posibilitar, a través de la transformación física del territorio, el cambio de la base económica de la ciudad para adaptarla a las reglas de juego de la economía global.

*“Cuando Oriol Bohigas hablaba sobre la monumentalización de la periferia de Barcelona, el mundo del arte estaba discutiendo sobre el Monumento a los Veteranos de Vietnam en Washington por Maya Lin (1981); Los robles de Joseph Beuys en Documenta 7 (1982), el monumento antifascista de Jochen y Esther Gerz (1986), o la intervención de Hans Haacke en Benchmarks 38/88 (1988). Las primeras soluciones para consolidar la memoria pública provenientes del mundo del arte contemporáneo, una memoria que, como elemento de identificación, tiene que competir con la publicidad y prefiere recordar a las víctimas antes que a los héroes”.*(Lecea, Ignasi de, 2004)

En esta perspectiva

estratégica el arte público asume un papel relevante, como elemento calificador del espacio público, e incluso del desarrollo económico y social de la ciudad. Diferentes estados y diferentes ciudades implementaron políticas de arte público en el ámbito del desarrollo local o regional. Incluso algunas de estas ciudades, como Barcelona, Zaragoza o Lisboa, desarrollado lo que llamamos “los museos virtuales arte público”(Remesar, Antoni, 2012b). El Arte y la Cultura van ganando peso tanto en las orientaciones estratégicas de los procesos de regeneración, cuanto al valor relativo que adquieren dentro del PIB de la ciudad, hay un arte de la revitalización urbana que se traduce en la producción de esculturas de escala humana para conseguir una mayor “humanización” de la ciudad en el contexto de la aparición de diversas zonas de la ciudad dedicadas al arte y la cultura, los llamados barrios artísticos o distritos culturales (Lorente, Jesús Pedro, 1996, 1997; Chaves, Miguel A.; Lorente, Jesús Pedro (Eds), 2016; Juan García, Natalia, 2017). Este contexto permite al alcalde de Chicago plantear: *“Nuestro compromiso colectivo con el arte y la cultura es una manera de continuar trabajando para hacer de Chicago uno de los mejores lugares para vivir, trabajar y crear familias”* (Emanuel, Rahm, 2006).

La transformación de Barcelona como consecuencia de los JJ.OO. de 1992, puede ilustrar este tipo de operaciones, pero también las de Londres, Nueva York, Rotterdam, París y muchas otras. Este tipo de operaciones se basan en el concepto de calidad, traducido en el valor que está asociado a la presencia de autores importantes del arte y la arquitectura. Barcelona. como muchas otras ciudades. apuesta por una política de captación de artistas de renombre, ya sea directamente con los galeristas o a través de operaciones de “comisariado” como “Configuraciones urbanas” comisariado por Gloria Moure (1992) o el programa de arte público de la Expo de Lisboa, 199B, comisariado por A. M. Pinto y Antonio Mega Ferreira. Artistas y arquitectos internacionales de primera línea dejan su marca en las ciudades, generando en el contexto de la competencia global nuevos elementos para su valorización.

Sin embargo, en esta etapa asistimos a la disolución de las barreras entre formas expresivas. Nauman, Adams y Jenny Holzer, entre otros, utilizan los soportes de la publicidad (en las paradas de autobuses y en los soportes electrónicos) para crear obras que no sean objetos, ni espacios, sólo mensajes, y que alcanzarán una audiencia enorme. Otros producen lugares disolviendo las barreras entre escultura y paisajismo. Las “performances” se instalan por doquier mientras que el sople del conservacionismo ecologista recorre el mundo del arte.

Es también un período de reflexión colectiva que se traduce en la emergencia de otra monumentalidad, esta vez dedicada a las víctimas. El paso del paradigma del héroe

Gropius (1922) Mies van der Rohe (1926)  
Brancusi (1935 -1938)



1922 Das Märgefallenen Denkmal. Walter Gropius



1926. Mies van der Rohe. Monumento a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht



1935 -1938 Monumento a los soldados rumanos muertos en la I Guerra Mundial [La puerta del beso, La Mesa de los Héroes, La columna sin fin] en Tirgu- Jiu. Constantin Brancusi

al de las víctimas

está cada vez más presente y en los años ochenta y, después de las revoluciones culturales en el contexto occidental, alcanzará su punto máximo. El *"Memorial de los Veteranos de Vietnam"* (1981), de Maya Lin, es el primero de un conjunto de obras que reflexionan sobre la guerra. El monumento a los héroes del Negev en Beersheba, diseñado por Dani Karavan (1963-1968) es parte de esta tradición. La característica principal del monumento, fuertemente influenciada por Noguchi, es el uso de concreto reforzado con alguna dimensión "multimedia". Parte del monumento está diseñado como un órgano de viento que produce sonidos especiales debido a los vientos del desierto. El panorama internacional de los monumentos a las víctimas fue dominado durante la década de 1980, por los monumentos dedicados a las víctimas de la Shoah pero también sobre el genocidio nazi y lo que representa el fascismo en nuestra sociedad, en los trabajos de Hans Haacke (1988) en Grasz, de Horst Hoheisel (1987- 1968) en Kassel, y de Jodler Gerz y Esthef ShaJev - Gerz (1986-1993) en Hamburgo., con la excepción de algunos dedicados a los soldados muertos en las guerras, como el de la propia Maya Lin.

A partir de los años 1990, el concepto de víctima se amplía y aparecen monumentos dedicados a las víctimas de la violencia del Estado, especialmente en los países del sur de Europa y de América Latina que salen de largas dictaduras. Finalmente, a causa de la ola de violencia jihadista en la estela del 11 de septiembre de 2001, otros monumentos se erigen en mí de las víctimas de estas acciones. Muchas de esas acciones se encuadran en leyes de "punto final" o "memoria histórica". Desde el punto de vista teórico, testimoniamos la constante aparición del término "memorial" en los textos dedicados al Arte Público. Si los textos son en ingles ningún problema porque "memorial" y "monumento" son términos intercambiables. No ocurre lo mismo en lenguas romances, donde los dos términos significan cosas distintas. Esta consideración parece tonta, pero es fundamental. La palabra usada especialmente por los historiadores "memorialistas" centra el rescate de la memoria de los hechos en el discurso y no, necesariamente, en el hecho físico de una obra ocupando el espacio público, negando, en parte, los "monumentos" creados (Remesar, Antoni, 2016b).

## Regeneración Urbana: Regeneración Urbana Integrada. La ciudad de las personas

La escala de las intervenciones variará sustancialmente en la década de 1990. Consolidado el modo de actuación dentro de los límites de la ciudad, especialmente en su centro, se inicia un fenómeno de regeneración que podríamos llamar regional. La ciudad expande sus necesidades, políticas y estrategias, a su área metropolitana



El concepto de área de centralidad trasciende la idea anterior de los centros direccionales. En efecto, un territorio organizado en red, substituye las polarizaciones territoriales de las décadas anteriores. (Castells, Manuel, 2003; Nel-lo, Oriol, 2001), Además, aparecen nuevas formas de gobernanza urbana (Harvey, David, 1989; UN-Habitat, 1999; Bovaird, T- Löffler, E (ed), 2003; Pierre, Jon, 2011; Remesar, A: Salas, X; Vidal, T, 2016; Simó Solsona, M, 2016) sobre la base del principio de subsidiariedad. Todo ello obliga a redistribuir las funciones urbanas dentro de la ciudad y a reorganizar las relaciones socioespaciales entre la ciudad y su región.

### Àrees de nova centralitat

*“Término acuñado por el Ayuntamiento para dar nombre a 10 áreas urbanas que por razones diversas -estaciones ferroviarias, industrias obsoletas, especulación de los propietarios, etc.- habían quedado como vacíos al margen del desarrollo urbano.*

*El nombre de “nueva centralidad” les viene dado porque uno de sus objetivos es la descentralización de los usos terciarios (oficinas), comerciales y hoteleros, usos que siempre buscan el centro de la ciudad -Ciutat Vella y Eixample para instalarse .*

*En 1987 se definen diez áreas: Diagonal Sarrià; calle Tarragona; Renfe-Meridiana; Plaza Cerdà; Villa Olímpica; Port Vell; Plaza de las Glòries; Vall d’Hebron; Sagrera; Diagonal-Prim. El planeamiento especial de todas estas áreas permite aumentar su edificabilidad en referencia a la máxima prevista en el Plan General Metropolitano, y priorizar los usos terciarios y comerciales frente al uso de vivienda. Se hace, en todos los casos, un*

e incluso más allá de

ella, con operaciones que requieren la cooperación con otras autoridades locales o regionales y empresas privadas. Esta necesidad ya se había manifestado a finales de los años 1970, con la creación de las áreas metropolitanas (Londres, Barcelona, etc.), pero los gobiernos conservadores de la década de los ochenta liquidaron estos instrumentos de gestión del territorio, que consideraban una clara amenaza para las políticas liberales subordinadas a los intereses del capital financiero. Los profundos cambios en el sistema de producción y de la vivienda, asociados a las propias políticas neoliberales, que durante una década permitieron un crecimiento desenfrenado de la ciudad, destruyendo de modo *insostenible* su territorio de influencia y generando enormes problemas en infraestructuras y servicios, plantean la necesidad de relanzar los instrumentos de gestión para intentar poner orden y sentido al consumo de recursos ambientales (rural y natural) y al consumo de suelo. La ciudad no puede ser pensada como una unidad territorial cerrada sobre sí misma, sino como una parte de un sistema complejo de relaciones en una red territorial de puntos (grandes ciudades, ciudades medias, etc.) que garantizarán el desarrollo de una determinada región y que, además, debe estar conectada con otras regiones.

En Barcelona, la intervención en la zona del Forum 2004 y del río Besòs, para la que se creó un consorcio conjunto entre las ciudades de Barcelona y Sant Adrià, en paralelo a la creación del Consorcio del Barrio de La Mina, pueden ser un ejemplo, así como algunos proyectos desarrollados en Bilbao, Lisboa, Duisburg, Shanghai que abarcan diversas poblaciones y municipios de sus áreas metropolitanas. La articulación y la cohesión del territorio sólo pueden alcanzarse mediante una gestión coordinada de las infraestructuras de comunicación y de servicios. Algunos autores denominan este fenómeno de “proyecto de metrópolis” (Nel-lo, Oriol, 2001; Pereira & Nunes da Silva, 2008). Si años atrás se hablaba de la necesidad de crear nuevas centralidades urbanas (Barnada, Jaume (Coord), 1987) esta necesidad alcanza ahora una escala metropolitana.

Los cambios sociodemográficos-envejecimiento de la población, emergencia de zonas urbanas altamente multiculturales, problemas de acceso al trabajo y a la vivienda, la lucha contra la exclusión social (MacCallum, D; Moulaert, F; Hillier, J; Vicari Haddock, S, 2009; Moulaert, F; Martinelli, F; Swyngedouw, E; Gonzalez, S, 2010; Pradel, Marc; García Cabeza, Marisol, 2018) coincidente con la crisis económica de 2008, generan la necesidad de desarrollar procesos de regeneración más centrados en las personas y no tanto en el entorno físico. Unas políticas que en Europa se bautizarán como de Regeneración Urbana Integral y que en España se traducirán en la “Llei de Barris” (2004) catalana o el “Pla de Barris” (2016) del Ayuntamiento de Barcelona y de otros ayuntamientos en toda España. (Editorial, 1995; Pareja-Eastaway, M, 2007; Martí-Costa, M; Parés, M (Coord), 2009; Nel-lo, Oriol (coord.), 2009; Remesar

*traje a medida al promotor privado correspondiente.*

*El objetivo de descentralización perseguido no se alcanza. El Eixample y Ciutat Vella siguen sufriendo un proceso acelerado de terciarización (oficinas y hoteles) para el que el Ayuntamiento no ha establecido aún una normativa de regulación de los usos en la ciudad.*

*Las áreas de nueva centralidad donde la iniciativa privada invierte son las de la zona poniente de la ciudad -Diagonal-Sarrià y calle Tarragona-, mientras que las de la zona levante y norte -la zona pobre- requieren inversión pública “. (FAVB 1992*

*“Edificación y vialidad son dos conceptos correlativos e inseparables, de los cuales uno no puede existir sin el otro, no se puede concebir la vialidad sin la construcción, ya que es el punto de inicio y final, ni se puede concebir sin el edificio vialidad como un medio de acción, del movimiento, la manifestación de la vida del hombre. (...) La casa es el principio y el fin de la vialidad, y si ella [la vialidad] es tan importante en las grandes ciudades, es porque en ellas hay un número demasiado grande de casas que se multiplican y complican las direcciones de movimiento” (Cerdà, 1861, TVU: 842) A lo que añade: “Resumiendo, podemos decir que en todas las ciudades antiguas no existen vías de coordinación importantes en la dirección de los vientos dominantes que ofrecen mejores condiciones higiénicas. (...) No hay caminos de convergencia para facilitar las relaciones de todos los barrios con el centro, o con los centros generales de la actividad de todo el asentamiento, tales como: el puerto, las “Gares” del ferrocarril, el mercado de valores, los mercados, determinadas instalaciones industriales, de la educación pública, algunas iglesias, teatros, paseos y jardines públicos, (...) No hay un sistema de calles de barrio para facilitar las relaciones con otros barrios (...) Sin espacios o plazas que dan el espacio y de salud que necesitan los puntos donde la población o los intereses comerciales están más condensados “ (Cerdà, 1859 TCC 1438 -. 1443)*

Aguilar, Nemo A.,

2009; Hernando, Mateo; Remesar Aguilar, Nemo A., 2011; Remesar Aguilar, Nemo A. - Borja, M, 2014; Pareja-Eastaway, M; Winston, Nessa (Ed), 2016)

## Arte Público: Paisaje integral post-moderno y el Arte Urbano en ascenso.

### *Sobre los planos del espacio público*

La utilización del concepto “espacio público” es relativamente reciente y ha ganado un estatuto propio, especialmente gracias a la utilización que de él han hecho ciudades como Barcelona y al reconocimiento obtenido, como es el caso del Premio Internacional de Diseño urbano “Príncipe de Gales” (1990)

Aunque conceptualmente esta sea una problemática reciente, no estaría demás rastrear su génesis. No es preciso retrotraernos a la Ley de Indias (Ordenanzas reales para la planificación de ciudades en el Nuevo Mundo) de Felipe II (1573) que planteaba la necesidad de que en cada nueva ciudad existiera una zona común con el objetivo de garantizar el esparcimiento de los habitantes. Tampoco a la aparición de los Champs Elysées en París (1666) ni a los primeros jardines públicos como el de Lisboa (paseo público), mandado diseñar por el Marqués de Pombal en 1764 o la apertura a la población del “Salón del Prado” madrileño por orden de Carlos III a partir de 1763 (Capel 2002:251) o a otros muchos ejemplos que, ahora, consideraríamos espacios públicos.

Cuando en 1859, Ildefons Cerdà presenta su Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona, lo hace añadiendo un libro denominado “Teoría de la Construcción de las Ciudades”. En este libro Cerdà habla de “Espacios descubiertos” y de “Espacios vacíos”. Los espacios descubiertos se encuadran en la esfera de lo privado y a ellos pertenecen los “jardines” en el interior de lo edificado que deberían servir de reserva de luz y aire, de vínculo entre las personas y la naturaleza “*En cada casa deberá haber un jardín que puede considerarse como la esfera de las relaciones fraternales de la familia con las fuerzas vivientes de la Naturaleza*”. Los espacios vacíos, por su parte, estaban constituidos, mayoritariamente, por aquellos que eran de uso público. Aquellos espacios en los que acontecía la vida colectiva de la ciudad. Cerdà establece una cierta división funcional de estos espacios en relación al tipo de usos que en ellos acontecen, al mismo tiempo que establece una clasificación tipológica y funcional de los mismos. El primero tipo de espacio es la “vía pública”, la calle, el conjunto de superficies continuas que Cerdà, como buen neoclásico, entendía en relación al conjunto de fachadas edificadas, ordenadas según los principios de la alineación de calle que podemos hallar en los tratadistas a partir de Alberti. Con la calle aparecen otros tipos de espacios como son las plazuelas, la plaza, los jardines, los paseos públicos, los parques, el bosque. Este conjunto de espacios vacíos pueden

*“El amueblamiento de las calles se compone de plantaciones, árboles, parterres, flores, césped, taludes, cercas verticales y horizontales protectoras de los árboles, mojones, cadenas, balaustradas, verjas; candelabros y faroles ordinarios para la iluminación, y candelabros más importantes que pueden combinarse con burladeros, bancos adosados o rodeados de canastillas de flores; bancos, fuentes, fuentecillas y estanques, fuentes Wallace, etc. Kioscos de todas clases, de tranvías, de libros, de estampas, de periódicos, de refrescos; de localidades de teatros etc. urinarios y Water-closets (que se tiende cada vez mas en las poblaciones importantes a colocarlos en el subsuelo), escalinatas que pueden adornarse con canastillas de flores como la calle Grignan de Marsella, cercas y verjas sus casas con jardines delante, para los cuales son preciso algunas limitaciones como para las muestras y escaparates de las tiendas, columnas indicadoras, columnas de fijación de carteles y de reclamo, relojes en la vía pública, anuncios luminosos, paradas de carruajes, entradas y verjas de jardines públicos, guardados en las calles, avenidas o plazas, espacios y kioscos para conciertos públicos, pórticos, postes telegráficos, postes para suspensión de los cables eléctricos de los tranvías que dicho sea de paso, se colocan generalmente sin ningún cuidado, lo cual a menudo estropea una bella perspectiva, como en la calle de Cortes que están colocados en el eje (estropea una bella perspectiva), placas de registro de alcantarillas y bocas de riego, planchas de gas, placas indicadoras de todas clases, como las de indicación de las calles colocadas en las fachadas, en los candelabros o en piezas especiales; disposiciones de los railes de tranvías en las calles y sobre todo en las avenidas, balaustradas y rampas, puentes si son necesarios, etc. Resaltes en el suelo de las calles, calzada a y aceras, pavimento de mosaico alrededor de algunos monumentos y en algunos paseos. Se puede añadir, porque aquí como en todas partes, pues son necesarios al progreso; indicadores de incendio, buzones para la recepción de cartas, despachos telefónicos en la vía pública, como se practica en Alemania, especialmente en Hamburgo y así como en el Norteamérica, fuentes de agua caliente, kioscos de duchas, indicaciones de apeaderos de ferrocarriles o metropolitanos, etc. Y todos los elementos modernos que olvido y los que reserva el porvenir, porque en el movimiento progresivo que consiste en satisfacer, con razón, las comodidades del público, no se sabe donde se llegará.” (Jaussely 1907)*

ser comprendidos a

partir del cuadro síntesis que sigue (Remesar-Ricart, 2013). En el pensamiento de Cerdà existía un poso neoclásico, como evidencian sus propuestas de alineación y trazado rectilíneo, aparte de su conocimiento de las propuestas de ordenación de la calle en París y que, en palabras de Sabaté (1999), suponía un contrla figurativo del espacio.

En el último tercio del s.XVIII se inicia un cambio estructural en la ciudad occidental hacia lo que denominamos espacio público, espacio libre de uso público según Cerdà, como se aprecia en la instrucción de Corregidores de 5 de mayo de 1788 de Carlos III . De una forma general el espacio público está “compuesto, ordenado y mantenido” en función de su utilización y de su percepción social. Es lo que podemos llamar “espacio público ordenado”, o sea, concebido como un todo y contemplando todo aquello que lo constituye, desde el tratamiento del suelo hasta la envolvente arquitectónica, mobiliario y equipamiento urbano pasando por adaptación de plantas al ambiente urbano. Este espacio ordenado, tiene su origen actual en los desarrollos llevados a cabo en el París de mitad del s.XIX y se concreta en los que hemos llamado “paradigma Alphand -Davioud- Hlttorfff”, dando pie a la emergencia del mobiliario urbano. Este paradigma, ya en el s.XX, fue desarrollado por urbanistas vinculados con los movimientos del “Arte Public- Clvic Art”, como Jaussely que, en su Memoria del anteproyecto del Plan de Enlaces de Barcelona (1907) expresaba claramente las características que debiera tener un espacio público de calidad.

En los centros históricos, congestionados por el dominio del coche y con condiciones de vida de sus residentes muy degradantes, el “urbanismo remedial” - como señala Antoni Font (2000) - tomó un carácter más quirúrgico. Esponjar el centro y valorarlo como el territorio simbólico por excelencia de todos los ciudadanos (Bohigas, 1985; Portas 1969/2005) fueron los objetivos fundamentales de este periodo. Pocos recursos, mucha imaginación y, en ciudades como Barcelona, una clara voluntad política, lograron un profundo re-diseño urbano de los centros históricos, posiblemente con la ayuda de los primeros coletazos del turismo global. (Remesar, 2008)

Lo que es cierto es que la construcción del espacio público de los centros históricos que arranca desde el s. XIX, se fundamenta en el desarrollo e implementación de un conjunto de redes de servicios que requieren, haciendo la analogía con la informática, de un “hardware” y de un “software” (Brandao, 2011) para funcionar de manera efectiva tal y como resumimos en la tabla 1. No menos cierto es que parte del software necesario para el funcionamiento de las redes configura una serie de elementos fundamentales para la construcción de la imagen de la ciudad, de la ciudad percibida y vivida, la imagen de la ciudad de sus ciudadanos.



Tablas 8-9 Síntesis del concepto de Espacio Público y de sus planos en el Plan General Metropolitano de Bcelona (1976)

El plan de Infraestructuras deberá prever en el espacio público	
a. Infraestructuras de movilidad interna del sector y de conexión con el resto de la ciudad	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sistema viario (calzadas, aceras, jardines), con las secciones y demás características que se determinen.</li> <li>- Infraestructura fija del sistema de transporte público de superficie que se prevea para el sector.</li> <li>- Sistema de gestión del tráfico integrado e inteligente (sistemas de gestión y soportes, pantallas informativas, elementos de localización geográfica).</li> <li>- Instalaciones de alumbrado.</li> <li>- Aparcamientos para los diferentes tipos de vehículos (coches, bicicletas, etc.), gestionados de manera integrada y con sistemas de información.</li> <li>- Elementos de apoyo para otros sistemas de transporte alternativos (bicicletas, transportes eléctricos dentro del sector, etc.).</li> </ul>
b. Infraestructuras vinculadas al sistema energético, en el diseño de las que habrá que tener en cuenta criterios de garantía de suministro, flexibilidad, y sostenibilidad	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Galerías de servicios o, en su caso, red de canalizaciones para la red de suministro eléctrico del sector, con posibilidad de establecer sistemas de redundancia y de explotación flexible en momentos de introducción de la competencia en el sector.</li> <li>- Red de frío y calor. Sistema de canalizaciones de agua fría y caliente para centralizar los sistemas de aire acondicionado evitando las instalaciones individuales.</li> <li>- Red de suministro de gas.</li> </ul>
c. Infraestructuras de comunicaciones. Diseñadas teniendo en cuenta la existencia de múltiples operadores con posibilidades de ofrecer servicios en el sector.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Galerías de servicios y canalizaciones, para que los operadores que lo deseen puedan extender su propia red.</li> <li>- Capacidad para desplegar una red de «fibra oscura» con acceso a cada isla a disposición de los diferentes operadores para que puedan ofrecer libremente servicios de conexión en el sector.</li> </ul>
d. Infraestructuras relativas al sistema hidráulico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Red de suministro de agua potable conectada a la red general de la ciudad.</li> <li>- Red de suministro de agua no potable destinada a usos diferentes del consumo de boca, con sistemas de captación derivados del freático del sector.</li> <li>- Red de colectores de recogida de aguas residuales y transporte al sistema de tratamiento y depuración</li> </ul>
e. Infraestructuras vinculadas al sistema de recogida selectiva y recuperación de residuos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Canalizaciones para la recogida neumática de basuras.</li> <li>- Central (s) de recogida y tratamiento de basuras.</li> <li>- Vertedero (es).</li> </ul>

Los planos del espacio público en Normativa Urbanística Metropolitana de Barcelona

<b>Plano Horizontal</b>	<b>Elementos de urbanización</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mobiliario urbano</li> <li>• Alumbrado público</li> <li>• Señalización</li> <li>• Pavimentación</li> <li>• Ajardinamiento</li> </ul>	Art. 19
	<b>Redes de servicios</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Red de distribución de energía eléctrica - Red de alcantarillado y de colectores - Red de gas - Redes y elementos fijos para la recogida de basura - Red de fibra óptica - Red de agua potable - Red de agua no potable con aprovechamiento de aguas del freático, para riego, incendios y climatización - Redes de telefonía y telecomunicaciones</li> <li>• Galerías locales de servicios o red de canalizaciones de titularidad pública</li> <li>• Servicios de recogida</li> </ul>	
<b>Plano vertical</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parámetros volumétricos: alineaciones, cota de la planta baja, altura, línea de cornisa, forma de la cubierta.</li> <li>• Forma y disposición de los agujeros de acceso, iluminación y ventilación.</li> <li>• Tratamiento y materiales de los parámetros de fachada, cubiertas y cerramientos.</li> <li>• Medianera. Es la pared lateral, límite entre dos edificaciones o parcelas, que se levanta desde los cimientos hasta la cubierta, aunque su continuidad se interrumpa por patios de luces o patios de ventilación, de carácter mancomunado.</li> </ul>		Art. 128. Condiciones de edificación y uso. Art. 129. Reglas complementarias del artículo anterior Art. 236. Parámetros del tipo de ordenación según alineaciones de vial.
<b>Plano del aire (Vendrá estructurado por)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Alineación de vial.</b> Es la línea que establece límites a la edificación a lo largo de los viales.</li> <li>• <b>Línea de fachada.</b> Es el tramo de alineación perteneciente a cada parcela.</li> <li>• <b>Ancho de vial.</b> Es la medida lineal que, como distancia entre dos lados de la calle, se toma como constante o parámetro que sirve para determinar la altura reguladora y otras características de la edificación.</li> <li>• <b>Altura reguladora máxima.</b> La que pueden alcanzar las edificaciones, salvo excepciones expresas.</li> <li>• <b>Número máximo de plantas.</b> El número máximo de plantas permitidas dentro de la altura reguladora. Deben respetarse conjuntamente estas dos constantes: altura y número de plantas.</li> </ul>		Art. 236. Parámetros del tipo de ordenación según alineaciones de vial.

*“Originally, the English word ‘commons’ referred to a field that farmers shared for pasturing animals; the Enclosure Acts of various countries in the seventeenth and eighteenth centuries privatized these spaces, so that animals could graze only on their owner’s land. As a physical space, the agricultural commons evidenced features of porosity, as discussed in the previous chapter; miniherds grazed adjacent to or among one another, the edges between them being animal borders, whereas enclosure stimulated the making of stone boundaries. The process of enclosure often created family food shortages, because small plots of private land restricted the number of cattle or sheep a single yeoman farmer could maintain. Property thus took precedence over productivity.” (Sennett 2018)*

*“The human qualities of the city emerge out of our practices in the diverse spaces of the city even as those spaces are subject to enclosure, social control, and appropriation by both private and public/state interests. There is an important distinction here between public spaces and public goods, on the one hand, and the commons on the other. Public spaces and public goods in the city have always been a matter of state power and public administration, and such spaces and goods do not necessarily a commons make. Throughout the history of urbanization, the provision of public spaces and public goods (such as sanitation, public health, education, and the like) by either public or private means has been crucial for capitalist development. 1 To the degree that cities have been sites of vigorous class conflicts and struggles, so urban administrations have often been forced to supply public goods (such as affordable public housing, health care, education, paved streets, sanitation, and water) to an urbanized working class. While these public spaces and public goods contribute mightily to the qualities of the commons, it takes political action on the part of citizens and the people to appropriate them or to make them so. (...) There is always a struggle over how the production of and access to public space and public goods is to be regulated, by whom, and in whose interests. The struggle to appropriate the public spaces and public goods in the city for a common purpose is ongoing. But in order to protect the common it is often vital to protect the flow of public goods that underpin the qualities of the common.” (Harvey 2012)*

Es importante

resaltar que una consideración sistémica como la que presentamos, parte de la constatación de la existencia de cuatro “planos” configurantes del espacio público, tal y como se muestra en la tabla 8. Mientras que es habitual hablar del suelo y de la fachada como soporte de los distintos elementos de mobiliario urbano, raramente se menciona el “plano del aire” y mucho menos el “plano cenital” en el ámbito de cualificación relevante del espacio público.

El espacio público supone, según Jordi Borja y Zaida Muxí (2001) *“dominio público, uso social colectivo y multifuncionalidad.”* Conceptos que reflejan un campo enormemente extenso y complejo que incide en el comportamiento social y el uso cotidiano de las ciudades. Tanto en su análisis como en su transformación intervienen un gran número de prácticas, en un *“espacio de convergencia interdisciplinaria”*(Capel, 2002) .

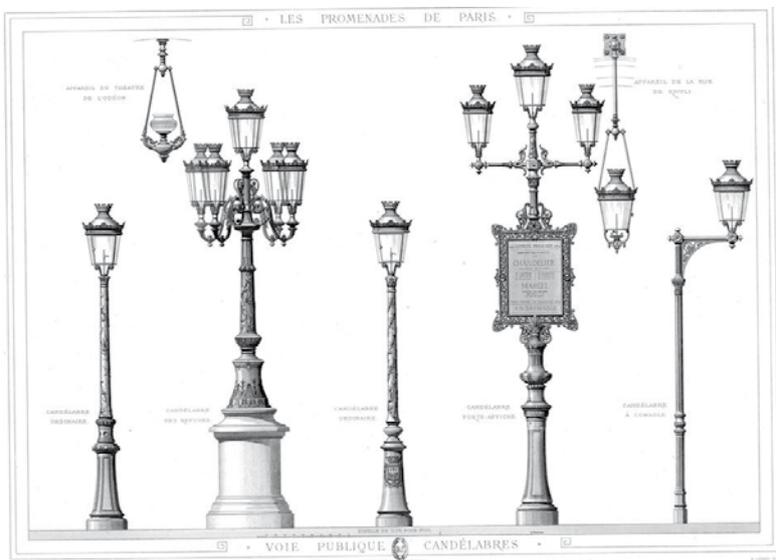
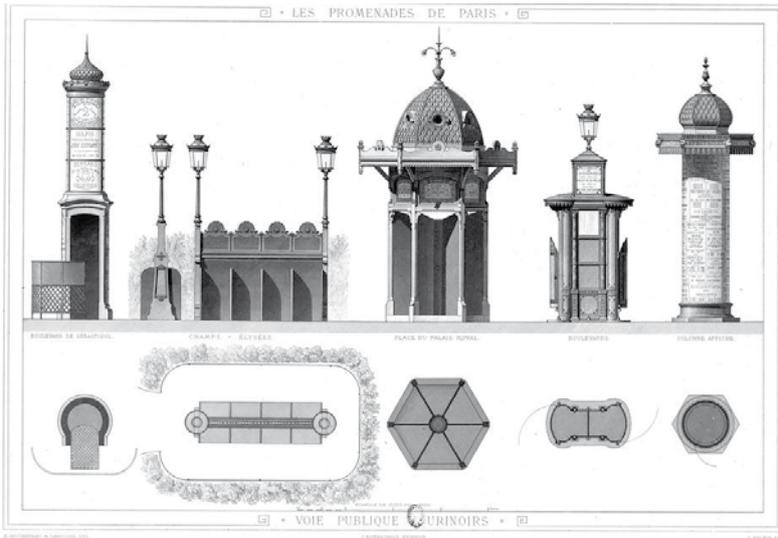
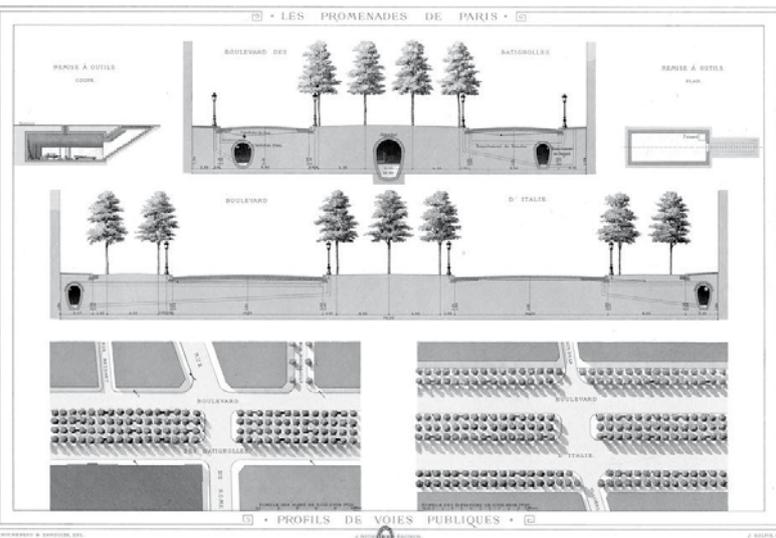
Disciplinas como el urbanismo, la arquitectura, el diseño urbano, la geografía, la economía, la filosofía, la sociología, la historia, la psicología, las ciencias políticas, el trabajo social y las artes se muestran atentas a las características estructurales que determinan el territorio, pero también a su significado social, político y cultural. Como señalan Toussaint y Zimmermann (2001):

No es de extrañar que, en muchas ocasiones y desde posiciones poco atentas con el territorio, el concepto de espacio público se confunda con el de esfera pública, analizada en profundidad por Jürgen Habermas (1962/ 1989), quien la define como el ámbito donde se desarrolla la opinión pública en el marco de las democracias modernas. Como señala Innerarity (2006) la idea de espacio público está vinculada estrechamente con la realidad de la ciudad, con los valores de la ciudadanía y con el horizonte de la civilización. Desde un punto de vista legal el espacio público es el espacio de propiedad y a cargo de la administración pública.

Señala Mandanipour (2003) que La ciudad moderna ha pasado por un proceso de dispersión espacial y temporal, creando redes no convergentes, en completo contraste con el rol nodal cohesionado del espacio público en gran parte de la historia urbana. A partir de la clara distinción de los espacios públicos y privados integrados en los pequeños asentamientos, las ciudades han crecido en tamaño, dispersas y fragmentadas a lo largo de líneas funcionales y sociales. La explosión urbana ha llevado a la propia explosión y multiplicación de los espacios públicos y privados para acomodarse al cambio.

En este mismo sentido, como bien señala Asher (2001) el número creciente de infraestructuras y de equipamientos entremezclan intervenciones públicas y privadas con diferentes tipos de consorcios, concesiones y subsidios combinados con servicios. *“Los estatutos jurídicos y prácticos de los espacios son cada vez menos*

Tabla 10- Expresión visual del paradigma



Algunos ejemplos de las planchas del libro de Alphand “Les promenades de Paris” en las que apreciamos desde el diseño de la sección de la calle hasta algunos de los equipamientos necesarios para la vida urbana del s. XIX. En todo caso esta estructura de pensamiento sobre “el hacer ciudad” se expandirá por el mundo entero y todavía hoy es patente en muchas de las operaciones de diseño urbano

Organización de los distintos elementos de urbanización (arborización, mobiliario urbano...) siguiendo los principios dictados por la escuela francesa y que podemos identificar como paradigma “Alphand - Davioud- Hittorff. El bordillo marca el límite de acera y los elementos se disponen en el espacio más próximo a la calzada y no sobre el plano vertical de las edificaciones





El concepto mixto y flexible de la vida ha precedido la construcción de las viviendas obreras en nuestro país, dando por resultado un mínimo inaceptable. La vivienda mínima puede tener pocos metros cuadrados de superficie, pero en ella no pueden excluirse el aire puro, el sol y un espacio horizontal. Elementos que necesita todo hombre, de los que la sociedad no tiene derecho a privarle.



2,75 PTAS.  
PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C.  
A.C.  
490 III  
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA



#### De Arriba a abajo.

**Marsella** 1947-1952 , Le Corbusier. Unité d'Habitation, Marsella. 1947-1952. © Google Earth

**Barcelona**, 1933-1936. Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Joan Baptista Subirana, todos ellos del grupo GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) convertido en Monumento (1992) La gran cubierta del edificio no presenta usos colectivos. Portada de la revista AC

**Barcelona**.2005. Renovación del Mercado de Santa Catarina. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue, cerámica Toni Cumella. Se aprecia claramente la voluntad de convertir la cubierta en un espacio público representativo que puede verse desde los edificios que circundan el mercado. EN este caso es posible hablar de espacio público en cuanto el edificio es de propiedad pública. © Taller Taller de cerámica La gerra groga: Toni Cumella

*homogéneos y no*

*abarcan ya la distinción entre acceso público y privado, acceso libre y reservado, interior y exterior, infraestructura y superestructura, equipamiento y servicio."*

(Ascher, 2004: 78). En estas circunstancias una fuerte corriente de pensamiento -de base neoliberal- ha planteado, repetidamente el tema de la "muerte del espacio público" (Sorkin, 1992). Privatización, inseguridad, pérdida de valor social, restricción de usos, terciarización, normativización... todos ellos fenómenos que amenazan el concepto de espacio público como espacio abierto a la vida social" (Valera, 2011).

Desde hace algún tiempo (Remesar, Antoni, 2011a, 2016b) analizamos el arte público en relación al espacio público. Para ello consideramos que el espacio público está estructurado en "planos" Hasta ahora, habíamos planteado tres planos: el **horizontal**, el **vertical** y el **del aire**. Sin embargo, el estudio de la estrategia EDUSI (estrategia de desarrollo urbano sostenible) junto a la aparición de la lógica de las cubiertas verdes tal y como vemos en el edificio del CAC nos ha llevado a ampliar su número a cuatro.

Así, a los **planos horizontal, vertical y del aire**, añadimos el **plano cenital**. El **plano horizontal** es el suelo de la ciudad en sus diversas composiciones, estructuras y grosores. Los diversos tipos de cierres del espacio forman un **plano vertical**, siendo los muros y fachadas los más relevantes. El **plano del aire** es el vacío entre los otros dos planos Sobre este plano se proyectan elementos situados en el plano horizontal (vegetación, luminarias, señales de tránsito, incluso elementos publicitarios) y, sólo ocasionalmente, hallamos estructuras urbanas diseñadas para ocupar este plano.

Estos tres planos son perceptibles desde las posiciones normales que el ciudadano ocupa en el espacio urbano, sin embargo, el **plano cenital**, sería aquel que podemos percibir, como tal, a vista de pájaro puesto que se halla ubicado en las cubiertas de los edificios. Si los otros tres planos están, más o menos, regulados por diversas disposiciones urbanas y pueden ser considerados parte del espacio público de pleno derecho (Sabaté, Joaquim, 1999; Remesar, Antoni; Ríos, Marien, 2015, 2018; Ríos Díaz, Marien, 2017), el plano cenital introduce algunas complicaciones, tanto de carácter normativo como de carácter teórico. Posiblemente, la primera expresión práctica de la existencia de este plano sea la "Unité d'Habitation" de Marsella, conocida como la Ciudad Radiante, "Le Corbusier" o más familiarmente "La Maison du Fada", un bloque residencial construido entre 1947 y 1952 por Le Corbusier en el boulevard Michelet, en el distrito 8 de Marsella. Construido como un paralelepípedo sobre pilotis (en forma de patas con una apariencia brutal. En una de ellas hay una representación del Modulor de Le Corbusier ), trata de concretar una nueva forma de ciudad, una especie de "aldea vertical" llamada "Unité d'habitation". El edificio cuenta con 337 apartamentos de 23 tipos diferentes separados por "calles interiores" (siendo duplex el apartamento "típico") y un hotel con 21 habitaciones.

Tabla 11 y 12. Antropización de territorio Planos del espacio público



Robert Crumb. Este póster muestra la metamorfosis gradual de una sola parcela de tierra desde el desierto virgen hasta la decadencia urbana en 12 paneles. Apareció por primera vez en blanco y negro en 1979 en la revista ecológica Co-Evolutionary Quarterly y en Snoid Comics. Fue reorganizado y coloreado por Peter Poplaski en 1981 y rápidamente se convirtió en el póster más vendido de Kitchen Sink Press. Después de que el popular pero deprimente póster de 12 paneles se agotó, Crumb agregó tres paneles para responder “¿Qué sigue?” Pregunta planteada en su panel 12 final original.



En este grabado sobre el proyecto de Juvara en Turín se puede apreciar claramente el orden compositivo de las alineaciones, trazadas a cordel, de los ritmos visuales, de las alturas, así como la preponderancia de arcadas. Evidencia uno de los principios compositivos más importantes, la relación entre altura y anchura de la calle que, como hemos visto, no se cumple en Barcelona. Fuente: («Filippo Juvara», 2013) Además, el grabado ilustra muy bien la temática de qué dimensioness tendrá aquello que denominaremos espacio público. En primer lugar como señalamos existe una dimensión de proporciones entre las alturas del edificado y el ancho de la calle. El orden de la composií'on se articula a partir de trazados geométricos con líneas rectas que constituye el principio de alineación de las calles. El grabado ilustra muy bien lo que llamaremos planos del espacio público: el del suelos sobre el que se edifica. La edificación que da a la calle constituye el plano vertical o de fachada. Por último existe un plano del aire, es decir del espacio vacío entre el plano del suelo y el plano del aire-

Tabla 13. Resumen de los planos del Espacio

<p><b>Plano vertical</b></p> 	<p>Sección longitudinal. Alineaciones</p> <p>Tratamiento fachada</p> <p>Tratamiento de límites</p> <p>Volumetrías singulares</p>	<p>Generación de continuidades / discontinuidades</p> <p>Color, forma, pero también “los equipamientos necesarios” p.e. antenas radio frecuencia o TV , Arte público, Jardines verticales</p> <p>Vallas de cierre, pantallas acústicas, muros de infraestructura</p> <p>Edificios “flagships”</p>
<p><b>Plano horizontal</b></p> 	<p>Organización de la sección transversal</p> <p>Tratamiento de las superficies (pavimentos, plantaciones...)</p> <p>Inserción de los interfaces con los sistemas urbanos</p> <p>Inserción de los elementos de urbanización y de soporte a la actividad</p>	<p>Modulación</p> <p>Composición, estereotomía, construcción (lenguaje de los materiales)</p> <p>Iluminación, alcantarillado, fibra óptica, teléfono, electricidad, señalética, semaforización</p> <p>Mobiliario Urbano. Relojes, bancos, kioskos, etc</p>
<p><b>Plano del “aire”</b></p> 	<p>Gestión y composición del vacío</p>	<p>Sección 1:2:1 u otras</p> <p>Limpieza visual, iluminación, arte, elementos técnicos, etc</p>
<p><b>Plano cenital</b></p> 	<p>Organización de as superficies construidas superiores visibles a ojo de pájaro</p>	<p>Equipamientos especialmente vinculados al consumo/ahorro energético, espacios de recreo, “tejados verdes”</p>

*“L’espace public est un terme polysémique qui désigne un espace à la fois métaphorique et matériel. Comme espace métaphorique, l’espace public est synonyme de sphère publique ou du débat public. Comme espace matériel, les espaces publics correspondent tantôt à des espaces de rencontre et d’interaction sociales, tantôt à des espaces géographiques ouverts au public, tantôt à une catégorie d’action” (Toussaint y Zimmermann 2001)*

*“La publicidad burguesa es concebida como un ámbito característico de la era del capital. Con el desarrollo histórico de la cultura material burguesa tiene lugar la progresiva emancipación del tráfico económico entre los hombres respecto de las ataduras del poder político público. En esa esfera tradicionalmente privada del tejido económico va abriéndose paso un ámbito «social» —independiente de y hasta enfrentado a la autoridad pública— que reúne los comunes intereses —o intereses «públicos»— de los sujetos privados en lo tocante a la regulación de su tráfico mercantil y a su posición ante el poder político. Ese ámbito «social», encargado de mediar entre sociedad civil y Estado, de hacer valer las necesidades de la sociedad*

Como señala Le Corbusier *“Au dernier étage (17e niveau): une crèche et une “maternelle” en communication directe par plan incliné avec le jardin sur le toit-terrasse réservé aux enfants. Ce jardin possède une petite piscine pour enfants. Toit-terrasse formant jardin suspendu et belvédère et comprenant: une salle de culture physique, une place d’entraînement et d’exercices en plein air, un solarium, une piste de course à pied de 300 mètres, un bar-buffet etc”.*

En junio de 2013, el diseñador francés Ora-ïto convirtió el gimnasio en la azotea en un espacio de exposición, que creó una fundación artística llamada MaMo (Marseille Modular).

La azotea, el terrado, la cubierta, por lo general, se han regulado o bien, en referencia a los índices de ocupación del edificio, o bien desde su encaje en el remate del plano vertical (fachada). Sin embargo, dada su importancia medio ambiental para la instalación de placas solares o de cubiertas verdes, es de esperar que en un futuro próximo se puedan articular algunas normas para convertirlo en espacio público. En todo caso, sobre todo en los grandes edificios, este plano se puede considerar espacio colectivo.

### Espacio Colectivo

*civil frente al Estado (y luego también en el Estado), es lo propiamente denominamos por la categoría «publicidad burguesa» (Habermas, 1981:18-19)*

*“Que la ciudad sea el lugar por excelencia y afirmación del espacio público es una convicción que corrobora la historia del pensamiento político –la invención del ágora democrática, la figura de las ciudades-estado, la formación de la burguesía en las principales ciudades de europeas, tal como lo han puesto de manifiesto, entre otros, Max Weber (1956), Fernad Braudel (1979), Claude Lefort (1986) y John Pocock (2003) -, pero también algo que se revela en nuestro vocabulario político, que tiende a confundirse con el concerniente a la ciudad. En griego, público quiere decir, de entrada, expuesto a la mirada de la comunidad, a su juicio y aprobación. El espacio público es el espacio cívico del bien común por contraposición al espacio privado de los intereses particulares. En latín, el término civis ha surgido directamente de civitas. La densidad de este campo semántico permite asegurar que la reflexión acerca de la ciudad constituye un instrumento muy apropiado para examinar las conquistas, los dramas y las posibilidades de la vida común. Es lógico que constituya una fuente metafórica de los principales conceptos del pensamiento social y político.” (Innerarity 2006:95)*

*“El espacio público es un concepto jurídico : un espacio sometido a una regulación específica por parte de la Administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio del suelo y que garantiza su accesibilidad a todos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades. El espacio público moderno proviene de la separación formal (legal) entre la propiedad privada urbana (expresada en el catastro y vinculada normalmente al derecho de edificar) y la propiedad pública (o dominio público por subrogación normativa o por adquisición de derecho mediante cesión) que normalmente supone reservar este suelo libre de construcciones (excepto equipamientos colectivos y servicios públicos) y cuyo destino son usos sociales característicos de la vida urbana (esparcimiento, actos colectivos, movilidad, actividades culturales y a veces comerciales, referentes simbólicos monumentales, etc.)” (Borja 1988)*

*“Domestic space has moved from an integration of work, leisure and living to ever more precarious, mono-functional intimate and exclusive spaces of ever smaller households. The public space has also lost its integration of cultural economic and political significance, to be despatialized and become an instrumental tool to sell the city, although it is also expected to help promote social cohesion and cultural richness” (Mandanipour, 2003:208)*

Según se señala

en la bibliografía sobre la muerte del espacio público, los cambios en los procesos de gestión urbana conllevan una fuerte dialéctica entre los conceptos de espacio público y espacio colectivo. Ya en 1976, Cerasi señalaba que el espacio colectivo de la ciudad es el:

*“...sistema unitario de espacios y de edificios englobados en el territorio urbanizado que tienen una incidencia sobre la vida colectiva, que definen un uso común para amplios extratos [sic] de la población y que constituyen la sede y los lugares de su experiencia colectiva.” (Cerasi, 1976).*

El espacio colectivo es mayor que el público. El espacio colectivo *“...relates to all parts of the built environment where the public has free access. It encompasses: all streets, squares, and other rights of way, whether predominantly in residential, commercial or civic uses...”* (English Heritage). En terminología inglesa corresponde al *“public domain”* que incluye, también parcialmente, lo que denominamos espacio público. Sólo una parte del espacio colectivo es espacio público. ¿Cuál? Aquella que es de *“propiedad pública”*, aquella que pertenece al *“public real”* y constituye un bien público (public good). En otros términos, aquella parte de la ciudad que es propiedad de la propia ciudad, es decir es de propiedad pública (local, regional, estatal...). La otra parte del espacio colectivo sería de *“dominio privado”* y sólo una pequeña parte sería accesible de forma *“mas o menos libre”* a los ciudadanos, señalando y comunicando que el uso (público) se desgaja de la propiedad (privada).

La relación entre espacio público y espacio colectivo es dinámica y depende de las políticas urbanas que privilegian el uno o el otro. Esta idea procede, en parte, de los análisis de la escuela de geografía de Los Ángeles. Walter Soja (1989) señalaba *“Truly public spaces were few and far between, as what the social theorists call “civil society” seemed to melt into the airwaves and free ways and other circuitries of the sprawling urban scene.”* Los Ángeles es una *“Exópolis”*. Fragmentada, la relación entre las zonas se vehicula mediante esta cápsula de la esfera privada que es el automóvil. El espacio público son las vías de conexión entre las distintas zonas. Una ciudad fluida y en movilidad, un espacio público que se acerca más a los films que produce Holliwood que al concepto de ciudad que podemos tener. Problemática que, posteriormente desarrollará Mike Davis (1992):

Sin embargo, otros autores se posicionan en la perspectiva de no dar valor absoluto al espacio de propiedad pública y preconizan el valor de aquellos espacios privados de uso público, los espacios colectivos, aduciendo que son los que generan la *“arquitectura de la ciudad”*, en la dirección que apuntara Rossi (1968) y que Koolas (1994) diseminará mundialmente con su análisis de Manhattan.

A primera vista, puede parecer que la imagen del CEC (Centro de Exposiciones y Cultura) de Buenos Alres, es la imagen de un jardín. Y lo es. Este edificio tiene una





"Public space (broadly defined) relates to all those parts of the built and natural environment, public and private, internal and external, urban and rural, where the public have free, although not necessarily unrestricted, access. It encompasses: all the streets, squares and other rights of way, whether predominantly in residential, commercial or community/civic uses; the open spaces and parks; the open countryside; the 'public/private' spaces both internal and external where public access is welcomed – if controlled – such as private shopping centres or rail and bus stations; and the interiors of key public and civic buildings such as libraries, churches, or town halls". (Carmona et al. 2008)

"We see Public Space as the common ground where people carry out the functional and ritual activities that bind a community ... Public Space is the stage upon which the drama of communal life unfolds" (Carr et al. 1992)

"El espacio colectivo es mucho más y mucho menos que el espacio público si limitamos éste al de propiedad administrativa. La riqueza civil y arquitectónica, urbanística y morfológica de una ciudad es la de sus espacios colectivos, la de todos los lugares donde la vida colectiva se desarrolla. se representa y se recuerda. Y, quizá, cada vez más, cada día más, éstos son espacios que no son ni públicos ni privados, sino ambas cosas a la vez. Espacios públicos absorbidos por usos particulares. O espacios privados que adquieren una utilización colectiva". (Solà-Morales, 1992).

"El espacio público es un concepto jurídico: un espacio sometido a una regulación específica por parte de la Administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio del suelo y que garantiza su accesibilidad a todos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades. El espacio público moderno proviene de la separación formal (legal) entre la propiedad privada urbana (expresada en el catastro y vinculada normalmente al derecho de edificar) y la propiedad pública (o dominio público por subrogación normativa o por adquisición de derecho mediante cesión) que normalmente supone reservar este suelo libre de construcciones (excepto equipamientos colectivos y servicios públicos) y cuyo destino son usos sociales característicos de la vida urbana (esparcimiento, actos colectivos, movilidad, actividades culturales y a veces comerciales, referentes simbólicos monumentales, etc.).

El espacio público también tiene una dimensión socio-cultural. Es un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las gentes, de animación urbana, a veces de expresión comunitaria. La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados, de paso o a los que hay que ir. Puede ser una fábrica o un depósito abandonados o un espacio intersticial entre edificaciones. Lo son casi siempre los accesos a estaciones y puntos intermodales de transporte y a veces reservas de suelo para una obra pública o de protección ecológica. En todos estos casos lo que define la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico". (Borja, 1998)

*"Some have called these amorphous implosions of archaic suburbia "Outer Cities" or "Edge Cities"; others dub them "Technopoles," "Technoburbs," "Silicon Landscapes," "Postsuburbia," "Metropolis." I will name them, collectively, Exopolis, the city without, to stress their oxymoronic ambiguity, their city-full non-cityness. These are not only exo-cities, orbiting outside; they are ex-cities"* [Soja, 1989]

El plan de SOM, concluido en 2002, también abordó preocupaciones pragmáticas. Bajo el gran césped, se construyeron dos nuevos niveles de aparcamiento, se añadieron paradas de autobús y las estaciones de ferrocarril se reformaron y ampliaron. Estos tres sistemas de tránsito convergen en un centro multimodal eficiente que ha reducido la congestión del tráfico.

clara vocación ambiental y, como dice el autor, su cobertura verde de especies espontáneas nativas, está constituida principalmente por gramíneas, de gran incidencia como un parche dentro de la ecología urban.

Por su parte, en Barcelona, el edificio azul tiene una cubierta de inundación de agua con el objetivo de mejorar el comportamiento térmico del edificio. El edificio está ubicado en la gran explanada (14 Ha.) del Fórum, una cubierta que esconde una estación de tratamiento de aguas residuales. La plataforma está equipada con una red de fibra óptica y una central de generación de energía fotovoltaica. La operación, del área del Fórum, posibilitó la descontaminación e inertización de las extensas superficies contaminadas de la empresa MACOSA. La operación también afectó el proyecto de recuperación del frente costero y del río Besòs y promovió nuevas infraestructuras tecnológicas (nuevo centro de recogida neumática de residuos, Eco-Park para selección y reciclaje, etc.). Una parte del proyecto del Forum desarrolló de una nueva área residencial equipada con instalaciones verdes, infraestructuras hoteleras y centros de convenciones, así como la instalación de algunas sedes de empresas tecnológicas; la prolongación de la Avenida Diagonal hasta el mar, proporcionándole nueva infraestructura de transporte público (tranvía) y, finalmente, un centro comercial. El todo recibe el nombre de Diagonal Mar. Si miramos la fotografía, comprobaremos que la cubierta del centro comercial sólo está equipada con la maquinaria para el aire acondicionado del edificio. Estas tres imágenes se comportan como una especie de metáfora para la actual situación



**Buenos Aires.** La Recoleta. Centro de Exposiciones y Convenciones (CEC). Edgardo Minond, 2013-2017.



**Barcelona.** Área Fórum 2004. "Edifici Blau" Herzog & Demeuron, 2004.

Actualmente, debido a problemas de filtración y mantenimiento, el techo no tiene su espejo de agua. El Ayuntamiento de Barcelona pretende sustituirlo por un tejado verde.

*"The universal consequence of the crusade to secure the city is the destruction of any truly democratic urban space. The American city is being systematically turned inward. The "public" spaces of the new megastructures and supermalls have supplanted traditional streets and disciplined their spontaneity. Inside malls, office centers, and cultural complexes, public activities are sorted into strictly functional compartments under the gaze of private police force.*

*This architectural privatization of the physical public sphere, moreover is complemented by a parallel restructuring of electronic space, as heavily guarded, pay-access databases and subscription cable services expropriate the invisible agora. In Los Angeles, for example, the ghetto is defined not only by its paucity of parks and public amenities, but also by the fact that it is not wired into any of the key information circuits. In contrast, the affluent Westside is plugged -often at public expense- into dense networks of educational and cultural media" (Davis 1992).*

del arte público.

## *Tecnología de la sostenibilidad medioambiental y social*

Chicago. El Millennium Park se construyó a partir del plan maestro elaborado por SOM en el 2002. Construido encima de un laberinto de carriles de circulación, áreas de estacionamiento y una playa ferroviaria, las 6,8 Ha, el Millennium Park puede ser considerado el mayor jardín de cobertura del mundo (Kent, Cheryl, 2011).

Ambas operaciones urbanas -Barcelona, Fòrum 2004 y Chicago, Millenium Park- fueron inauguradas en 2004 y ambas contemplan la cuestión de la sostenibilidad, tanto urbana y como de los edificios. Si en Chicago los elementos más emblemáticos de la operación son las esculturas, en Barcelona es el espacio público que permite el acceso a una nueva playa. Ambos están orientados a la cultura - museos, auditorios - aunque, en términos reales, parezca que la propuesta de Chicago funciona mejor que la de Barcelona. Chicago se beneficia de su proximidad con el "Loop", nombre con que se conoce al centro de la ciudad. Barcelona crea una nueva área de centralidad ligada al distrito de innovación de 22 @. Chicago es una clara operación de cooperación público-privada. Barcelona se basa en la inversión pública.

En Barcelona, queda sólo hay una escultura instalada cuando las operaciones de 1992, una placa artística (Judith Massana, 2014) en homenaje al barrio de barracas del Somorrostro y el nuevo monumento a los fusilados en el Camp de la Bota (1939-1952) de Francesc Abad.

Buenos Aires es un festival escultural, en un área de menos de 500m2 alrededor del edificio. Muchas estatuas, pero también alguna escultura tecnológica. Las obras de arte en Chicago son altamente tecnológicas. La de Kapoor, para su construcción y para alcanzar los resultados de tamaño y pulido que constituyen su esencia. La de Plensa, porque incorpora elementos electrónicos y mecánicos (como sucede en Buenos Aires) en relación al agua. Ambas esculturas implican una relación específica con el espectador que necesita **interactuar** con la obra, lo que significa dos visiones posibles: una distante, en que valoramos la forma, el color, etc. Otra próxima para establecer una cierta **colaboración** con la escultura. En el caso de Kapoor de tipo pasivo. Me acerco a la escultura, cruzándola, permitiendo que la escultura me engulla en la forma de un reflejo. Una experiencia muy sensible. En el caso de Plensa, de una manera más activa y racional. Yo interacciono hablando y apreciando el surtidor sincopado del agua que empapa mis pies. La de Catalano se comportaría como la de Kapoor, aunque, debido al espejo de agua en el que está instalada, nos fuerce a una interacción más lejana.

En cualquier caso, las esculturas se basan en conceptos clave para entender el

El monumento, en el sentido que le hemos dado según Bohigas y Castells, independientemente de su forma y materialidad, es una figura simbólica con cierta voluntad de estar y de permanecer. Todos los planos del espacio público reciben obras de arte, pero no todos los planos tienen la misma capacidad para hacer emerger la figura, el monumento. Hay muchas restricciones. Algunos dependiendo del registro compositivo del plano. Algunos otros dependen de la relación perceptiva / conductual entre el observador y el plano. La relación dinámica entre la figura y el fondo, entre el monumento y el ornamento (Vattimo, Gianni, 1986; Brea, J.L., 1996), junto con el uso social del espacio público, permite una posible transición e intercambio entre el valor "monumento" y el valor "ornamento" que se puede adjudicar a una obra de arte. Además, el ornamento, más móvil, fluido y dinámico, muestra estas condiciones: algunas estáticas (escenario) otras dinámicas (coreografía). Por lo tanto, los elementos ornamentales pueden adquirir valor monumental y viceversa. ¿Cuándo los elementos inicialmente 'monumento' pueden transitar a una situación ornamental? Cuando estos elementos no pueden mantener y transmitir sus valores simbólicos, o cuando, por razones de composición, el monumento no puede expresar un valor figural (color, dimensión, textura, condición material ...).

La evolución de los lenguajes ha priorizado distintos tipos de intervención que, paulatinamente, han ido ocupando los cuatro planos del espacio público. En los dos primeros periodos estos cambios en los registros de lenguaje estaban orientados por motivaciones básicamente interiores al mundo del arte. Con la introducción de los postulados del Land-Art se introduce una perspectiva medio ambiental que en el último periodo se convertirá en perspectiva de sostenibilidad.

desarrollo del arte público de los últimos años. La implicación con la **sostenibilidad, con la tecnología, con la participación de los espectadores a través de la interacción y / o colaboración.**

Joseph Beuys poco imaginó, en 1982, cuando su obra consistió en plantar 7.000 robles en Kassel, inaugurando las intervenciones urbanas amigables con el medio ambiente, que esta idea de "amigabilidad" no estaría necesariamente relacionada con los elementos naturales. No todos los artistas renuncian a un tipo de intervención artística urbana no extractiva y partiendo de un paradigma medioambiental limitado al uso de recursos naturales, sino que aceptan que una actitud respetuosa con el medio ambiente, también puede pasar por la sofisticación tecnológica. Un juego entre sostenibilidad ambiental y sostenibilidad social (el caso de la escultura de Plensa)

Aunque las obras analizadas no lo indiquen de manera muy clara, abordamos una idea de paisaje que, integrando los aspectos físico-naturales con los aspectos sociales, señala que el trabajo, los procesos artísticos de creación, no suceden en un territorio vacío. El paisaje integral, es decir, el tratamiento material del territorio asumiendo de dónde viene (**su memoria**) y hacia dónde va (**su sostenibilidad**), se convierte en uno de los actuales paradigmas de intervención. Un doble movimiento de recuperación (memoria) y de proyección, la idea de proyecto como presente que define el futuro (Argan, Giulio Carlo, 1961), contiene la intención de consumir los recursos, o de una manera más eficiente, o reciclarlos y reutilizarlos.

Por ello, es que el objeto material, la ubicación e incluso el mensaje, van a desmaterializarse gracias a la tecnología, cediendo un lugar a los elementos naturales (el agua, la tierra y la luz) y el documento, con el fin de construir un paisaje con la que las personas se sienten identificadas. Pero podemos preguntarnos ¿dónde está el "otro"? ¿El "otro social" ?.

El "otro" está lejos, lejos (física y mentalmente) y, sólo podemos acortar esa distancia, en la dimensión del "su" cotidiano (Heller, Agnes, 1972; Lefebvre, Henri, 1981): en la escuela, en el trabajo, en la calle, en el barrio. En los lugares donde puede mostrarse como es y no como se le representa. En la esfera de lo cotidiano, de la contingencia del aquí y ahora. Este enfoque sólo es posible si adoptamos nuevas estrategias de intervención. En el caso de las prácticas artísticas, como ya se ha señalado (Lacy, Suzanne, 1995) en el propio título de su trabajo, en el terreno, mapeándolo y, sobre todo, de otro modo, con otra actitud y con otros procedimientos.

Estos principios son válidos, también, para los actores (técnicos) involucrados en los procesos de regeneración urbana, pero con una matización significativa. Se espera que el artista adopte una postura crítica en ese descenso a la realidad, con

*“For too long we believed that city-making involved only the art of architecture and land-use planning. Over time, the arts of engineering, surveying, valuing, property development and project management began to form part of the pantheon. We now know that the art of city-making involves the arts; the physical alone do not make a city or a place. For that to happen, the art of understanding human needs, wants and desires; the art of generating wealth and bending the dynamics of the market and economics to the city’s needs; the art of circulation and city movement; the art of urban design; and the art of trading power for creative influence so the power of people is unleashing must all be deployed.(..) Together, the mindsets, skills and values embodied in these arts help make places out of simple spaces. “*  
(Landry, 2006)

un conocimiento político de los agentes involucrados y que sea capaz de detectar las posiciones adoptadas en relación a los problemas de producción de la ciudad y los diferentes mecanismos que pueden favorecer la exclusión social. El matiz se plantea en relación a las diferentes capacidades efectivas que los artistas y actores de la regeneración urbana poseen. Intervenir artísticamente en la realidad no significa que esa realidad se transforme. Intervenir en la realidad a través de un proyecto de diseño urbano puede producir efectos transformadores en dicha realidad. Intervenir a través de un plan urbano o de una política urbana puede tener consecuencias, a veces positivas, otras veces devastadoras. Y, recordemos, detrás de los efectos están siempre personas de carne y hueso que son los que los reciben o sufren. Por lo tanto, hay una gran responsabilidad social de los actores de la regeneración urbana y esa responsabilidad debe acompañar las acciones técnicas coherentes.

Durante los más de cincuenta años que abarca el proceso que analizamos en el mundo del arte y de la construcción de la ciudad, las relaciones entre ambos marcaron siempre sus prácticas. Las prácticas artísticas y urbanísticas han reflejado una y otra vez este elemento constitutivo de su propio ser y hacer. Si la estatuaría fue el paradigma dominante durante siglos, hoy la situación ha cambiado radicalmente. La piedra y el bronce tradicionales ceden lugar al hierro, al acero y a otros materiales, e incluso a la ausencia de materiales. La materialización volumétrica da lugar a la desmaterialización del objeto escultórico, a veces bajo la forma de agua, luz y tierra, y podemos constatar la presencia de otras tecnologías que proveen la desmaterialización mediante: la fotografía, el vídeo, la imagen digital, el holograma o el sonido. Tecnologías de difícil implementación, - problemas de seguridad y mantenimiento- en el espacio público, pero cada vez más utilizadas.

### *Ascensión del Arte Urbano*

En los últimos años, una de las prácticas artísticas más difundidas e incorporadas en las políticas públicas, generalmente en las áreas de Cultura o Juventud, ha sido las contenidas en la etiqueta “Arte Urbano”. Si antes señalamos la dificultad de definir los conceptos de Regeneración y Arte Público, es aún más difícil en el caso del Arte Urbano. Para el argumento aquí desarrollado, vamos a entenderlo como el conjunto de prácticas expresivas que toman las paredes de la ciudad para el desarrollo de actuaciones murales, con visión tradicional o derivadas del arte de calle. El Arte Urbano se desdobra con una lógica semejante al Arte Público tradicional. Las paredes forman parte del plano vertical del espacio público y dependiendo de las regulaciones administrativas de cada ciudad pueden caer bajo la responsabilidad o de la administración pública, o de la propiedad privada. Cuando los municipios tienen responsabilidad sobre el plano vertical, especialmente la regulación de las

*“A finales de la década de 1980, Grand Lyon Habitat emprendió una de las mayores rehabilitaciones de su patrimonio de HBM (Habitations à bon marché). Esta operación se extendió a lo largo de una década: el distrito de los Estados Unidos pasó a llamarse “La Citée Tony Garnier “ con sus 1,500 hogares distribuidos en 45 edificios para más de 4,000 inquilinos. Hoy, 30 años después, este antiguo barrio estigmatizado vuelve a ser el orgullo de sus habitantes. Es visitado cada año por varios miles de visitantes, cuenta con su propio museo urbano dedicado al descubrimiento de frescos. En pocos años, se ha convertido en una de las instalaciones de atractivoterritorial más importantes de la metrópolis de Lyon”(Cité de la Creation, 2018).*

fachadas, pueden

organizar programas de trabajo (en el caso del Ayuntamiento de Lisboa), gestionados directamente por uno de sus departamentos. También pueden decidir “subcontratar” esa gestión por medio de concesiones administrativas que subsidian a empresas especializadas (ese sería el caso de la ciudad de Barcelona o Lodz).

Parte de esas paredes puede convertirse en las llamadas “paredes de libre expresión” que se ponen a disposición de los artistas por un tiempo específico y siguiendo normas específicas. En el caso de las paredes que se destinan a formar parte de la Galería o Museo de Arte Urbano de la ciudad, el departamento responsable o, según el caso, la concesionaria programa el equivalente a los Simposios escultóricos, en este caso llamados Festivales. Estos programas pueden realizarse mediante convocatoria abierta de proyectos (este sería el caso de los contenedores de reciclaje de vidrio, o la participación en las paredes de la Galería de Arte Urbana en Lisboa) o por invitación, siguiendo los esquemas de comisariado artístico normales.

Se pretende que la programación de los Festivales tenga una periodicidad regular con el objetivo de que un determinado Festival pueda integrarse en los diferentes circuitos internacionales existentes. Esto significa que el Ayuntamiento considera que este tipo de acciones, pueden formar parte del posicionamiento de la ciudad en el contexto internacional, tanto turístico como cultural al tiempo que responde a políticas internas para la de integración y no criminalización de los colectivos de graffiteros. Además, por lo general, garantiza la parte económica de la organización o, como en muchos países con respecto al Arte Público, facilita las estrategias de cooperación público-privada mediante el patrocinio.

Estos eventos mueven un público especializado e internacional y generan un importante movimiento económico. Sobre todo, si la ciudad mantiene una política de “colección” de murales como *Urban Forms* en Lodz, la *Galería de Arte Urbano* en Lisboa, el programa de arte público en Montreal, el programa *JIDAR Toiles de rue*, en Rabat o las iniciativas artísticas en el Soho de Buenos Aires, entre otros

Pero en algunas ciudades on menor apoyo estable, serán grupos de artistas los que lancen las iniciativas. Así, en Puebla, el “*Colectivo Tomate*” desarrolló desde 2010 el proyecto “*Puebla Ciudad Mural*”. El objetivo del proyecto es generar acciones en torno al rescate de espacios patrimoniales en el centro urbano (Patrimonio Mundial de la UNESCO), específicamente en el barrio de Xanenetla, al tiempo que fortalece la identidad de sus habitantes. Se realizaron más de 55 murales. Otro objetivo del grupo es “*detonar cambios sociales y gubernamentales para mejoras en las obras públicas, iluminación y promoción del turismo*”. Según este colectivo, la ciudad mural de Puebla provocó la revitalización y la cohesión social del barrio, la revalorización de su patrimonio y el uso del arte contemporáneo para



Vista aérea del barrio de la Quinta do Mocho (Loures, Sacavém)

la expresión de sus habitantes. Aunque finalmente, y como acontece en otras ciudades iberoamericanas, estas iniciativas se hallan asociadas a los programas de recorridos de los operadores turísticos. Un caso especial es el de Cartagena de Indias en Colombia. Getsemaní, es un barrio segregado en el centro histórico (también Patrimonio Mundial de la UNESCO) que está de moda con el turismo cultural. Una empresa privada, lanzó en el 2013 el *Primer Festival Internacional de Arte Urbano* de Colombia llamado “*Ciudad Mural*”. Por medio del arte urbano, el Festival tuvo como objetivo demostrar que el desarrollo turístico que Getsemaní estaba teniendo puede ir acompañado por un boom cultural, para transformar el sector en un nuevo destino turístico de la ciudad histórica de Cartagena, creando nuevas oportunidades de desarrollo económico y social para su comunidad. Como resultado, el objetivo es crear una galería urbana única, en la que cada obra revele, por qué Cartagena es patrimonio inmaterial de la Humanidad. Getsemaní a día de hoy es un centro de atracción turístico, pero, también, un centro de distribución de droga e incluso está considerado uno de los barrios más peligrosos de Cartagena.

En el fondo, estas experiencias se centran en la idea de la musealización de una parte de la ciudad, con la creación de Museos Murales o de Graffiti. Curiosamente algunas políticas urbanas han mantenido, constantemente, que la ciudad no es un museo y que por lo tanto la instalación de obras de arte público no deben organizarse con esta idea (Lecea, Ignasi de, 2004). Como hemos ido viendo, las funciones del arte público son otras. Sin embargo, en determinadas circunstancias, puede darse la confluencia entre arte público y entorno urbano bajo la lógica del museo, o al menos con una lógica museográfica. Este sería el caso de del “Musée Urbain Tony Garnier” en Lyon, realizado por el grupo de muralistas Cité de la Creation

Por el contrario, desde nuestra perspectiva, podemos considerar la operación en el barrio de la Quinta do Mocho (Loures, Sacavém) que el Ayuntamiento define

Pero ¿qué idea de arte público tiene el Art Public Montreal ?.

*“Para Arte Público Montreal, el término arte público se refiere a todas las obras de arte ubicadas en lugares de acceso público, exterior o interior. [...] Se muestran de manera más o menos discreta, afirmando sus características formales, conceptuales o temporales. Las obras pueden estar relacionadas con su emplazamiento o no, adaptarse a su ambiente por estar en armonía o en contraste con él, de acuerdo con la intención del artista. [un componente central es] el arte mural. Art Public Montréal reconoce el potencial artístico y cultural de obras de arte que enriquecen el paisaje urbano y facilitan el acceso al arte en los barrios de Montreal. Estos murales, realizados en paredes e infraestructuras públicas o privadas, son producidos por artistas profesionales, muralistas o colectivos de artistas reconocidos. Algunos se consideran destinos esenciales para aquellos que quieren descubrir arte público en Montreal. “(Ville de Montreal, 2017)*

como la “mayor galería de arte urbana cielo abierto de Europa” como un fracaso estrepitoso en el intento de regenerar uno de los barrios más marginales, peligrosos y hundido en la exclusión social, del área metropolitana de Lisboa. Unos cuantos artistas urbanos, en unos cuantos días, a pesar de cooperar con los vecinos y de integrar algunas de sus expectativas en los murales, no generan un proceso de regeneración. Esta actuación sólo tendría sentido en el marco de una política activa de regeneración y de lucha contra la exclusión. Como se ha dicho muchas veces, pintar de colores las casas o pintar murales, está bien en sí mismo, pero si no se acompaña de políticas activas, son operaciones de limpieza de cara, de estética superficial, entendida en su sentido peyorativo, que no conducen a la solución de los problemas reales del barrio o distrito en el que se realizan. Como grupo de investigación tenemos experiencia al respecto. Dos proyectos de participación ciudadana (La Mina y Baró de Viver) en los que surgieron algunas intervenciones de Arte y Espacio Público, se ha demostrado que la discontinuidad de los procesos de soporte a la ciudadanía con los planes comunitarios o de acción social, han revertido el efecto de “orgullo” de barrio que tuvieron aquellas intervenciones (Remesar, A; Vidal, T, 2006; Salas, Xavier, 2016; Remesar, A; Salas, X; Vidal, T, 2016).

Mientras, el Arte Público, entendido en su sentido tradicional, está en declive en muchas ciudades, el Arte Urbano tiene buena salud e incluso comenzó a desplazar otras formas de expresión artística en la creación de monumentos conmemorativos. Efectivamente este es el caso de Montreal. Art Public Montreal es una iniciativa de la ciudad de Montreal para reunir, en una sociedad única, los propietarios de obras de arte público en el territorio de Montreal y a los actores con influencia en la ciudad. En colaboración con *Tourisme Montréal*, su objetivo es aumentar la reputación de Montreal como un destino internacional para el arte público.

La política de arte público de Montreal sobre los murales deriva en parte de la experiencia de Chicago, donde en 1971 un grupo de artistas preocupados por la relación del arte con la sociedad formó el Chicago Mural Group, que más tarde pasó a llamarse Chicago Public Art Group o de Filadelfia, donde en 1984 la asociación *Mural Arts* se creó como parte de la red cívica Anti-Graffiti. Años después, en 1997, la Mural Arts trabaja en coordinación con el Departamento de Recreación del Ayuntamiento.

Recientemente, bajo la etiqueta de “*arte político*”, se generó una amalgama de prácticas, basadas en el concepto de resistencia. Prácticas resistentes frente al poder instituido que, muchas veces, y de forma paradójica, están potenciadas a partir de la Institución, sea desde el Museo o desde los departamentos socio-culturales de los Ayuntamientos, como una de las actividades que tienen para vincularse al ambiente social. Sin embargo, estas prácticas, fundamentalmente discursivas, se tradujeron

*“La palabra en los muros es una palabra impuesta por la voluntad de alguno, sitúese arriba o abajo, impuesta a la mirada de todos los demás que no pueden dejar de verla o de recibirla. La ciudad es siempre transmisión de mensajes, es siempre discurso, pero una cosa es si este discurso debes interpretarlo tú, traducirlo tú en pensamientos y en palabras, y otra si estas palabras te son impuestas sin escapatoria posible. Trátese de epígrafe celebratorio de la autoridad o de insulto desacralizante, son siempre palabras que te caen encima en un momento que no has elegido: y esto es agresión, es arbitrariedad, es violencia.*

*Es previsible que quien siente hoy la necesidad de afirmar sus razones pisoteadas, escribiéndolas en las paredes con la bomba spray, el día que tenga el poder seguirá necesitando de las paredes para justificarlo, en epígrafes de mármol o de bronce o -según la usanza del momento- en inmensas banderas propagandísticas u otros instrumentos del lavado de cerebros.” (Italo Calvino, 1980)*

*“Pintada es un adjetivo que se ha convertido sustantivo en el contexto urbano de los últimos años, y responde a un uso libre de las superficies del espacio construido en nombre de la necesidad de expresión resuelta con colores. Anónima o firmada, es de uso y propiedad colectiva.*

*También suele ser clandestina o no autorizada, y por eso es reprimida con facilidad. Si bien, es cierto que hasta ahora los «artistas espontáneos», casi clandestinamente, no siempre han sido bastante acertados y esto ha generado un juicio adverso hacia estas prácticas, también es cierto que las decisiones sobre el paisaje urbano han escapado siempre a los ciudadanos; instancias superiores y calificadas las han impuesto en lugar de canalizar caminos posibles que con un poco de sensibilidad, solidaridad e imaginación, tal vez harían posible un entorno urbano más humano y generarían el respeto a las obras de los artistas urbanos en lugar de incitar a la abuso de expresión.*

*Algunas paredes, en Gràcia, en Sants, en la Travessera de Dalt que están bien resueltas, han sido siempre respetadas. Esto nos debería hacer pensar.” (Teresa Camps 1995)*

en un arte cada

vez más próximo del discurso académico, de las relaciones de opinión dentro de determinadas redes sociales y con una capacidad bastante distante de conseguir transformar la realidad. En este sentido, muchas de las prácticas resistentes se configuran como un metalenguaje, capaz de ciertas transformaciones discursivas, ideológicamente determinadas por principios individualistas y cooperativos, el denominado “arte de relación”(Crespo Martín, Bibiana, 2016), pero falsamente comunitario y vacío de capacidad transformadora, al confundir el valor de denuncia e incluso de reivindicación (Leventis, Panos, 2014; Klein, Ricardo, 2016, 2019), como por otra parte siempre ha tenido el mural reivindicativo o político, de las prácticas que seguramente lo tienen, con la capacidad de transformar efectivamente el territorio en las que se articulan.

Además, una buena parte de estas prácticas se fundamenta en interpretaciones neobarrocas de la relación entre el todo y el fragmento, del papel de la inestabilidad y de la metamorfosis, del desorden y del caos, pero, sobre todo, por la importancia que se presta al nudo y a la conectividad global gracias a la utilización de las tecnologías de la información. Este conjunto de prácticas que confluyen en red articulan un espacio (virtual?) similar al que se ha creado en la esfera de la política, que se reproduce y se difunde a sí mismo, pero que, difícilmente, tiene un anclaje con lo “real”, con lo cotidiano, con el día a día de las personas y las políticas para capacitarlas para afrontar los desafíos de la transformación de una sociedad desigual, injusta y globalmente determinada por los flujos del capital.

“Parachuted art”, “plop art”, “the thurd in the plaza”, son algunos de los términos que podemos encontrar en la bibliografía sobre arte y espacio público y que describen, a partir de la experiencia anglosajona, una realidad incontestable. Estos términos traducen un cierto fracaso de las políticas de arte público y podemos preguntarnos si es necesario el arte público para los procesos de regeneración urbana. La respuesta no es fácil. Si y no. Depende de cómo se desarrollan estos procesos. Sabemos que, en estos procesos, la calificación del espacio público tiene efectos significativos sobre el mercado inmobiliario. Sabemos también que los ciudadanos expresan su satisfacción por la calificación producida por el arte público. Sabemos que el Arte Público es uno de los instrumentos de preservación de la memoria social de los procesos de generación de la identidad social urbana. Sin embargo, también sabemos que la aplicación mecánica de políticas de arte público puede llevar al sin sentido, a la acumulación por la acumulación que, finalmente, sólo sirve a las lógicas del “marketing de ciudad” y no necesariamente a las de la regeneración urbana integrada.

Ahora, gracias en parte a la evolución de las llamadas “Artes Urbanas”, que son parte

El proyecto de Las Agencias es una iniciativa surgida directamente del taller “De la acción directa como una de las Bellas Artes”, que montó el colectivo artístico la Fiambrera Obrera, coordinación por Jordi Claramonte, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) el pasado otoño (2000).

Las cinco agencias (diseño gráfico, la de medios, la de moda y complementos, la de fotografía y documentación y la Agencia Espacial, que se ocupa de la ocupación de espacios.) Están trabajando conjuntamente con movimientos sociales y ya han concretado acciones específicas. Hasta el momento se han especializado en redes de Información y producción audiovisual alternativa, campañas de comunicación, soportes gráficos y producción de objetos para intervenciones urbanas y creación de espacios de visibilidad.

Los Equipos Fiambrera son grupos autónomos de trabajo que se definen por lo que van haciendo... lo cual no es poca responsabilidad, ¿verdad?

Podríamos decir que trabajamos en “arte público” pero la verdad es que decir arte suena siempre como a vender moto y decir arte público es peor aun, no sabemos muy bien porqué, de veras.

También podríamos decir que trabajamos en urbanismo, pero sucede que no aspiramos a solucionarle la vida a nadie, ni siquiera vendemos pisos; o decir que trabajamos en escultura pero tampoco vendemos ni monigotes pétreos ni cabañitas, o que trabajamos en performances pero tampoco vamos a concursos ni tenemos certificados de nada.

Tampoco hacemos arte “relacional”, de ese que consiste en hacer relaciones dentro del mundillo del arte a base de sopas, tes y otros caldos más o menos espesos. Y efectivamente, lo de “arte político” demasiado a menudo suena a broma y a broma tonta además.

Esto es un desastre como veis, porque a este paso, no vamos a ser capaces de definir en que trabajamos ni si vamos a poder vender algo en una de estas. Carrer 68, estiu 2001

“El elemento estilístico adecuado en el caso de la acción histórico-política, la actitud característica de la distanciaci3n-comprensi3n es el “sarcasmo” y precisamente en una forma determinada: el “sarcasmo apasionado”.

<https://sindominio.net/fiambrera/>

de lo que Susan

Lacy llamó nuevos modos de arte público, sabemos que las prácticas creativas de intervenci3n en la ciudad no dependerían sólo de los 3rganos técnicos autorizados, sino de una ciudadanía crítica y creativamente capacitada, como en parte podemos considerar a los artistas urbanos.

Si el concepto de Arte Público comenzó a ser utilizado sistemáticamente para administrar la dialéctica entre “arte figurativo” y “arte no figurativo” en la ciudad, debemos concluir que la evoluci3n histórica de los procedimientos artísticos debe ser contemplada y aceptada en la definici3n de la misma forma que aceptamos que los procesos de Regeneraci3n Urbana evolucionaron en una direcci3n inclusiva para responder a las situaciones complicadas de nuestra realidad social. Sólo entonces las políticas urbanas pueden atender a los criterios de equidad y justicia necesarios para transformar nuestro mundo en un mundo mejor. En cualquier caso, como se acusó a la Arquitectura Moderna, el Arte Público, en el modo o formato que sea, no puede ser el único instrumento para la transformaci3n de nuestros barrios.

## Para concluir

Partiendo de la distinción señalada por Le Goff (Le Goff, Jacques 1997) entre ville, lo construido y edificado, y cité, lo vivido y lo habitado, Ricard Sennett señala que, mientras que en el s.XIX los hacedores de ciudad tentaron relacionar ambos aspectos, “ *In the twentieth century, cité and ville turned away from each other in the ways that urbanists thought about and went about city-making. Urbanism became, internally, a gated community ....*”, añadiendo que después de la II Guerra Mundial, el divorcio se había completado (Sennett, Richard 2018).

En los últimos años asistimos a una modificaci3n de los paradigmas del espacio público y del arte público en paralelo a la evoluci3n del concepto de Regeneraci3n Urbana. Efectivamente, podemos considerar que la relaci3n entre estos paradigmas ha evolucionado a lo largo del siglo XX. Cuando todavía se pensaba en la relaci3n entre “ville” y “cité”, es decir en el momento en que dominaba la perspectiva del “Art Public – Civic Art – City Beautiful”, dominaban los aspectos de estetizaci3n de la ciudad y las formas tradicionales del monumento estatuario, el que se ubica en el plano horizontal (esculturas) y en el plano vertical (relieves) del espacio público y que se sustenta, a su vez, en algunos principios de la construcci3n de este espacio público que podemos remontar a mitad del siglo XIX con las operaciones de Haussmann en París y articuladas en lo que hemos llamado paradigma “Alphand – Davioud- Hittorff”(Alphand, Adolphe 1867; Remesar, Antoni 2007)

La reconstrucci3n de las ciudades europeas tras la I Guerra Mundial y el acuciante

*“La estrategia fundamental del **regionalismo crítico** consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. De 10 dicho resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, o en una tectónica derivada de un estilo estructural peculiar, o en la topografía de un emplazamiento dado.*

*Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir entre el regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos. El principal vehículo del populismo, en distinción por contraste con el regionalismo crítico, es el signo como nica tivo o instrumental. Este signo trata de evocar no una percepción crítica de la realidad, sino más bien la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información. Su objetivo táctico es conseguir, de la manera más económica posible, un nivel preconcebido de gratificación en términos de comportamiento. A este respecto, la fuerte atracción del populismo por las técnicas retóricas y la imaginación de la publicidad no es en modo alguno accidental. A menos que uno se proteja contra semejante contingencia, confundirá la capacidad de resistencia de una práctica crítica con las tendencias demagógicas del populismo.*

*Puede argumentarse que el regionalismo crítico como estrategia cultural es tanto portador de cultura mundial como vehículo de civilización universal (Frampton, Kenneth 1983)*

problema de la vivienda

para satisfacer los movimientos migratorios hacia las ciudades industriales, implican, en el caso del Arte Público, tres factores que van a modificar este paradigma entre 1920 y 1970. El primero de ellos se refiere a la irrupción de la problemática de la “víctima”, tanto de la víctima colectiva después de la primera Guerra Mundial como de la víctima generada por las turbulencias políticas de las primeras décadas del s. XX que condujeron a la irrupción de los fascismos, problemática que intersecciona con la de la reconstrucción /construcción de las nuevas ciudades. Una problemática que tendrá, posteriormente, un gran desarrollo a partir de la finalización de la segunda Guerra Mundial y que, paulatinamente, introducirá la entrada de “otros modos de hacer” arte público, especialmente a partir de la década de 1960, con la aparición puntual del arte público en los procesos de “urban renewal”, que empezará a introducir en el espacio público las aportaciones del “campo expandido” que señalara Rosalind Krauss.

El segundo factor está relacionado con la crisis económica, especialmente la de 1929, y el papel que toma el Estado como protector de las Artes inaugurando las distintas políticas del “1%” (New Deal, fascismo italiano y portugués) que tienen el doble objetivo de facilitar trabajo a los artistas – opción que implica el trabajo artístico en y sobre los edificios públicos, dando un importante impulso al “muralismo” - y de mejorar el paisaje urbano mediante la escultura. Se planteará el problema de facilitar o no la presencia de los nuevos lenguajes del arte en los edificios y calles de la ciudad. Como ya se ha señalado (Remesar, Antoni 2013; Grandas, Carme 2012) pudiéramos considerar el “Pabellón de la República” para la Exposición Universal de París en 1937, como un hito fundacional del tránsito de la estatuaría hacia nuevos lenguajes y de la “salida a la calle” hacia el exterior de los edificios, de las prácticas murales como serían el “Guernika” de Picasso o los “fotomontajes murales” de Renau.

El tercer factor tiene que ver con las tensiones internas y externas del paradigma funcionalista en el Urbanismo, dentro de los procesos de reconstrucción de las ciudades tras la guerra (tanto la II Guerra Mundial como, por ejemplo, la Guerra de España) y a lo largo del periodo de gran crecimiento económico y desarrollo social que le siguió. Estas tensiones suponen, en muchas ocasiones, abordar el problema de la reconstrucción de los centros de la ciudad y el papel dominante, y muchas veces excluyente, de la función de circulación frente a las de residir o del empleo del tiempo de ocio. La modificación de la estructura de las ciudades por causa de la galopante necesidad de crear espacio para el automóvil conlleva, en paralelo, la aparición de un nuevo tipo de centro, los centros cívicos del Modernismo y los centros direccionales en que encajar las necesidades de administración y gestión de ciudades cada vez más complejas y la de “unidades de vecindad” segregadas, como sería el caso de los polígonos de vivienda. En este contexto se produce un primer replanteamiento de los postulados del Movimiento Moderno – tanto el oficial de los congresos CIAM como el desarrollado por los autores de llamado “regionalismo crítico” (Frampton, Kenneth 1983) – basado en reconsiderar la relación

**SOBRE LA FOR-  
MÁS DEMOCRÁTICA DE LA PINTURA**

**M A**

“La pintura mural al exterior no es una variante de la pintura mural en general ni, menos aún, la aplicación, más o menos mecánica, de los conocidos métodos de concepción y ejecución de la pintura mural interior a espacios más amplios.

En mi trabajo como muralista, la problemática de la pintura mural al exterior es genuinamente nueva y se me ha presentado, desde un principio, como una fascinadora tierra virgen. Vaya hablarles hoy tan sólo de algunos casos de estas experiencias mías, que creo interesante y posible generalizar teóricamente.

En primer lugar, sobre el fenómeno de la doble imagen que presenta todo plano pictórico mon mental situado en espacios abiertos muy amplios.

En toda pintura mural exterior, situada en un gran espacio urbano (a la distancia mínima de 250 metros de la vista del espectador), de contenido figurativo normal (de una altura -o anchura- mínima de 20 metros), el espectador percibe siempre una doble imagen, es decir, una impresión abstracta desde lejos y otra concreta desde cerca.

Este dualismo visual (dos aspectos distintos de una misma imagen) está dialécticamente determinado por un factor dinámico muy fluido: el desplazamiento, continuo o discontinuo, del espectador que, de lejos, sólo percibe el ritmo general (abstracto) de las formas y los colores, y, a medida que se acerca, va discerniendo paulat namente la significación (figurativa) de estas formas y colores.

Por lo tanto, el pintor tiene que crear en un espacio urbano determinado y concreto, y en una sola imagen, los factores extremos de este dualismo visual, atrayendo al espectador con un juego de formas y colores deliberadamente abstractos, dirigiendo su atención -sus pasos hacia la significación concreta de los elementos que onstituyen el contenido figurativo de la obra. Y no se trata de suscitar el menor conato de polémica entre el carácter abstracto o figurativo de una obra pictórica sino de resolver un problema pictórico-objetivo de primer orden: a partir de la escala humana, es decir, desde el punto de vista físico del usufructuario de la obra monumental, determinar la doble función visual de ésta. Puesto que si el problema se liquida con un criterio estrechamente figurativo, la obra no tiene ningún sentido para quien la observe desde lejos (¿qué pasaría con el Juicio Final, de Miguel Ángel, visto desde 300 metros de distancia?).

O, a la inversa, si se adopta un criterio exclusivamente abstracto, la obra no puede verse más que muy parcialmente desde cerca, con lo cual perdería su totalidad visual, que es precisamente la esencia de la pintura abstracta (de la cual, sea o no monumental, no pueden tomarse «detalles»: o todo o nada). De modo que el problema no puede resolverse con una especie de síntesis de lo abstracto y lo concreto -teórica y prácticamente imposible-, sino por medio de un tránsito muy cuidadosamente graduado de uno al otro extremo conceptual, partiendo del posible movimiento del espectador real, que resulta ser el factor decisivo de esta ecuación visual. Y en cualquier espacio urbano, el movimiento del espectador real es estadísticamente determinable.

Por eso, un afán de claridad teórica me ha llevado a adoptar en muchos casos una nueva terminología, como la de espectador estadístico, en lugar del espectador individual o abstracto con que se conforman las concepciones estéticas up to date, tanto de izquierdas como de derechas ... Desde luego, estamos situados en un nuevo terreno en el que la función concreta de una obra pictórica determina su forma y su contenido y, sobre todo, la relación dialéctica entre ambas categorías.

Así, pues, en la pintura mural exterior el pintor aborda tareas cualitativamente nuevas en la experiencia pictórica. La pintura se define comúnmente como un «arte del espacio», mientras que aquí ya no se trata solamente de los habituales problemas espaciales estáticos, sino eminentemente tiempospaciales, es decir,



1992. Antoni Ubach, Miquel Espinet & Juan Miguel Hernández León (arq.) **Réplica del Pabellón de la República en la Feria Mundial de París** (1937). Josep Lluís Sert- Luís

Lacasa (arqu). Replicación del “Guernica de Picasso” (1937). Uno de los “foto murales” de Josep Renau en dicho pabellón. Frente al mural la escultura “El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella” del escultor Alberto (Alberto Sánchez Pérez). Réplica de la escultura frente al Museo Reina Sofía (Madrid). En el Pabellón, además, se podía contemplar Calder, “Fuente de Mercurio”; Picasso, “Cabeza de Boisgeloup”; Júlío González, “La Montserrat”; Miró, “Payés catalán en rebeldía”



Halle-Neustadt, nueva ciudad en la antigua República Democrática Alemana. Diseñada por Richard Paulick con los arquitectos coordinadores de los equipos del proyecto: Joachim Bach, Horst Siegel, Karl-Heinz Schlesier, Sigbert Fliegel y Harald Zaglmaier. Era la «ciudad de los trabajadores de la química» **Josep Renau**. “Der Mensch – Beherrscher der Naturkräfte” (El hombre: dominador de las fuerzas naturales 1970) Desarrolló varios murales, todos ellos de cerámica policromada, entre 1970 y 1974. (C) Das Bundesarchiv. <https://www.bild.bundesarchiv.de>

dinámicos, puesto que el espectador necesita de un determinado lapso de tiempo para desplazarse de una impresión visual abstracta a su antítesis concreta (figurativa) y, en su marcha -frontal u oblicua- hacia el objeto monumental, la geometría de éste adquiere una variabilidad visual infinita, y no sólo en sí misma sino en relación a todos los demás objetos circundantes (arquitectónicos o naturales). Es evidente que en esta nueva problemática pictórica, los clásicos parámetros espaciales euclidianos tienen que conjugarse necesariamente con los einsteinianos.

A este respecto, creo que las experiencias de la cartelística, del abstraccionismo pictórico y de ciertos logros del llamado arte cinético, pueden ayudar considerablemente a resolver estos problemas.

En la práctica, es indispensable que el pintor efectúe, física y conceptualmente, el mismo movimiento que el espectador en el espacio urbano real o, si ello no es posible (en el caso de que el pintor trabaje desde un principio paralelamente con los urbanistas y arquitectos, es decir, cuando el espacio urbano no está todavía materialmente determinado), que trate de visualizar este espacio a escala reducida, por medio de maquetas, medios fototécnicos y ópticos de precisión. En todo caso, la utilización de tales métodos es generalmente necesaria para resolver la compleja problemática que plantea la pintura mural al exterior. [...]

El objeto de estas consideraciones -supuestas o reales- es el de subrayar, en primer lugar, el hecho patente de que la percepción de pinturas murales exteriores no exige del transeúnte-espectador acto volitivo alguno, puesto que las ve aunque no quiera. Y en segundo lugar, la circunstancia, no menos patente, de que si estas pinturas están situadas en lugares céntricos o estratégicos de una gran ciudad o complejo urbano su percepción directa alcanza un nivel de plenitud y universalidad públicas inasequibles para las demás formas pictóricas, aun tomando en cuenta la posible difusión de estas últimas por los mass media modernos (cine, televisión, revistas ilustradas, etc.) que es siempre indirecta y, por lo tanto, parcial.

Tales son las principales peculiaridades funcionales de la pintura mural al exterior, de las que carecen las demás formas pictóricas, incluso la pintura mural interior. El cartel es la única forma que comparte la primera de estas peculiaridades con la importante salvedad de que la función social del cartel es efímera y generalmente coyuntural, mientras que la pintura mural exterior tiene una vida material virtualmente perenne pudiendo, por tanto, manifestar formas y contenidos más permanentes y esenciales. La pintura mural exterior se dirige, como el cartel, a un público estadístico y socialmente indeterminable, a la gente de la calle, a un público absoluto; y funcionalmente constituye, por definición, la forma más democrática de la pintura: «La pintura busca a la gente y no la gente a la pintura». Como en las grandes épocas del arte, la pintura mural exterior se integra al paisaje urbano y pasa a formar parte de la vida cotidiana de todo el pueblo. [...]

Desde el punto de vista técnico, materiales milenarios como la cerámica y el mosaico siguen siendo los más aptos, por ahora, para resistir con éxito la erosión del tiempo. Mas los viejos métodos artesanales no sirven para superficies superiores a: 20 o 30 metros cuadrados.

Para obtener una cierta regularidad en los colores en grandes superficies hace falta, en lo que respecta a la cerámica, un nivel industrial alto, grandes hornos de cocción automatizados con temperaturas constantes.

Y creo que la convergente carencia de ambos factores -el financiero y el técnico- explica el hecho de que la gran pintura mural al exterior haya sido prácticamente inexistente hasta nuestros tiempos.”

Josep Renau. SOBRE LA FORMA MÁS DEMOCRÁTICA DE LA PINTURA (pp. 33- 37) en el libro “Arte contra la Élite”, Valencia.2002

## Ordenanza De Medidas Para Fomentar y Garantizar La Convivencia Ciudadana en el Espacio Público de Barcelona

Degradación visual del entorno urbano

Artículo 19. Fundamentos de la regulación

1. La regulación contenida en este capítulo se fundamenta en el derecho a disfrutar del paisaje urbano de la ciudad, que es indisociable del correlativo deber de mantenerlo en condiciones de limpieza, pulcritud y ornato.

2. Sin perjuicio de otras infracciones ya previstas en la Ordenanza de los usos del paisaje urbano, los grafitos, las pintadas y otras conductas de ensuciamiento y afeamiento no sólo devalúan el patrimonio público o privado, ponen de manifiesto su deterioro, sino que principalmente provocan una degradación visual del entorno, que afecta la calidad de vida de los vecinos o vecinas y visitantes.

3. El deber de abstenerse de ensuciar, manchar y deslucir el entorno encuentra su fundamento en la evitación de la contaminación visual, y es independiente y por tanto compatible con las infracciones, incluidas las penales, basadas en la protección del patrimonio, tanto público como privado.

### SECCIÓN 1ª. GRAFITIS, PINTADAS Y OTRAS EXPRESIONES GRÁFICAS

Artículo 20. Normas de conducta

1. Está prohibido realizar todo tipo de grafiti, pintada, mancha, garabato, escrito, inscripción o grafismo, con cualquier materia (tinta, pintura, materia orgánica, o similares) o bien rayando la superficie, sobre cualquier elemento del espacio público, así como en el interior o el exterior de equipamientos, infraestructuras o elementos de un servicio público e instalaciones en general, incluidos transporte público, equipamientos, mobiliario urbano, árboles, jardines y vías públicas en general y el resto de elementos descritos en el artículo 3 de esta Ordenanza. Quedan excluidos los murales artísticos que se realicen con autorización del propietario o con autorización municipal.

2. Cuando el grafiti o pintada se realice en un bien privado que se encuentre instalado de manera visible o permanente en la vía pública, será necesaria, también, la autorización expresa del Ayuntamiento.

3. Los organizadores de cualquier acto público de naturaleza cultural, festiva, lúdica o deportiva o de cualquier otra índole, velarán porque no se produzcan, durante su celebración, conductas de degradación visual del espacio utilizado. Si con motivo de cualquiera de estos actos se producen las conductas descritas en el apartado primero de este artículo, sus organizadores deberán comunicarlo inmediatamente a los agentes de la autoridad.

4. Sin perjuicio de la responsabilidad civil subsidiaria de los padres o madres, o tutores o tutoras, o guardadores o guardadoras por las acciones de los menores de edad que dependan de ellos, aquellos serán también responsables directos y solidarios de las infracciones descritas en este artículo cometidas por los menores que se encuentren bajo su tutela, siempre que, por su parte, conste dolo, culpa o negligencia, incluida la simple inobservancia.

entre la Arquitectura y

las otras artes mayores -Integración de las Artes y/o Síntesis de las Artes- con el objetivo de crear entornos más humanizados en los que el muralismo (esta vez más cerámico que pictórico) tendrá un papel relevante (Le Corbusier 1952, 1937, 2006; von Moos, Stanislaus 2010; Sert, Josep Lluís, Léger, Fernand, i Giedion, Siegfried 1943; Juncosa, Patricia (ED) 2011; Giedion, Siegfried 1944; 2004). El muralismo saldrá definitivamente a la calle y tendrá una época dorada al aprovechar los muros ciegos derivados de las técnicas constructivas de los bloques residenciales y de oficinas, aunque la pintura cede lugar a la cerámica como medio expresivo. AL mismo tiempo, organismos internacionales (ONU, UNESCO), estados (por ejemplo programas federales en EE.UU) y ciudades iniciarán políticas tendentes a la introducción del arte contemporáneo, en el contexto del desarrollo de la situación mundial de Guerra Fría y política de bloques que, en el mundo “al otro lado del telón de acero”, que se traducirá por potenciar, ideológica y políticamente, el arte “abstracto” frente al arte del “realismo soviético”. Los planos vertical y horizontal del espacio público acogerán buena parte de las iniciativas.

Sin embargo, a pesar del intento de la arquitectura funcionalista para crear un entorno más humanizado, su propia lógica empezó a ser contestada a principios de la década de 1960. Los trabajos de Jane Jacobs (Jacobs, Jane 1961) o del propio Kevin Lynch (Lynch, Kevin 1960, 1985), entre otros, planteaban la necesidad de reconsiderar los postulados funcionalistas y la necesidad de “re-introducir” la calle como fundamento y soporte de la vida urbana. La crisis económica de 1973 a la que siguen los profundos cambios en la estructura económica internacional que dará lugar a la llamada sociedad postindustrial (Bell, Daniel 1976), significarán una reconsideración estratégica del urbanismo y de las políticas referentes al Arte Público. Como señala Jencks (Jencks, Charles 1991) la destrucción de algunos complejos residenciales, como Pruitt-Iggoe (1954, Arquitecto Minoru Yamasaki) en Sant Louis al que, en años sucesivos, siguieron otros como algunos complejos promocionados en las décadas de 1950-1960 siguiendo los criterios del funcionalismo, en Francia o en España, fuera por razones funcionales o de déficits constructivos, será el tiro de salida para el postmodernismo en arquitectura al que, posteriormente, se sumarán otras artes (Harvey, David 1990). Las distintas reivindicaciones sobre el “derecho a la ciudad” (Lefebvre, Henri 1969) emergen en paralelo a las reivindicaciones de los derechos de la “otridad” (jóvenes, derechos civiles, mujeres, colectivos LGTBI) que configuran un conjunto de movimientos sociales urbanos (Castells, Manuel 1973) que impactaran social y culturalmente en el mundo occidental. En los márgenes de estos movimientos emerge un movimiento reivindicativo, con distintas tendencias, que se expresa en los muros urbanos: el grafiti. Primero marginado y criminalizado (bombing, writing, tagging) pasa, posteriormente, a ser fagocitado por el sistema del Arte, Arte con mayúsculas (Klein, Ricardo 2019). Así, las intervenciones sobre el plano vertical del espacio público quedan circunscritas a la marginalidad, por una parte debido a las actuaciones de grafiteros, por otra a las actuaciones de grupos

de muralistas en los barrios y distritos periféricos de las ciudades, como podría ser el ejemplo de SPARC (Social and Public Art Resource Center) bajo la batuta de Judith Baca (Baca, Judith, s.d.) inicia en 1976 el “Gran Mural de los Ángeles” que representa la historia de California a través de los ojos de las mujeres y las minorías.

En plena crisis y frente a un primer colapso del Estado del Bienestar, serán los municipios los encargados de comandar las políticas de regeneración sustentadas en principios de planificación estratégica (Arantes, Otilia 2002). El diseño urbano será el encargado tanto de reconducir la funcionalidad vial de las ciudades – como se diría en Barcelona “la calle no es una carretera” y la “avenida no es una autopista” (Acebillo, Josep 1993; de Lecea 2006) - cuanto crear unos entornos menos opresivos (Tzonis, Alexander 1977), más urbanos, en los que el espacio público jugará un papel esencial como articular de la ciudad, llegándose a concluir que “el espacio público es la ciudad” (Borja, Jordi (ed) 1995; Borja, Jordi 2003). Como ya se indicara en paradigmas anteriores, este espacio público debe estar “calificado” y cumplir un papel mediador entre la “ville” y la “cité” generando no sólo los espacios de encuentro defendidos por Jacobs sino produciendo suficientes “hitos” simbólicos para entroncar con los procesos de identidad urbana, tal y como señaló Lynch. El Arte Público protagonizará un papel central de carácter estratégico en este nuevo modo de entender la ciudad a partir del espacio público. Como señaló Hughes en el caso de Barcelona *“El programa de parques y esculturas con el que se ha dotado a Barcelona constituye el proyecto más ambicioso que, dentro de este estilo, jamás haya trazado el ayuntamiento de una ciudad”* (Hughes, Robert 1987). El plano horizontal del espacio público será el receptor básico de los programas de Arte Público.

En este periodo la agenda medio ambiental se sitúa, poco a poco, en primer plano de las políticas públicas lo que supone un creciente interés por soluciones más sostenibles y ecológicas, tanto en la construcción del espacio público – como por ejemplo el desarrollo de pavimentos fotocatalíticos, la mejora de la iluminación urbana mediante lámparas LED, el reciclaje de materiales para la construcción de mobiliario urbano, etc – como en el desarrollo de las prácticas artísticas destinadas a la simbolización del espacio público. Nuevos materiales textiles van a permitir la ocupación de plano del aire, mientras que el plano vertical y el plano horizontal acogen, cada vez más, intervenciones basadas en la utilización de materiales orgánicos -fundamentalmente plantaciones – así como el uso de placas fotovoltaicas como elementos de la intervención artística.

El cambio de milenio y la subsiguiente crisis económica mundial, supondrán un descentramiento en la balanza entre “ville” y “cité”. Mientras que las políticas de Regeneración Urbana del periodo entre 1980 -2000, pretendían un cierto equilibrio entre estos dos platos de la balanza con el papel mediador del espacio público, las políticas urbanas de la Regeneración Urbana Integral van a centrarse en los aspectos

*“¿Qué es la calle? Es el lugar (topos) para reuniones, sin el cual no caben otros encuentros posibles en lugares asignados para este propósito (café, teatros ...). Estos lugares privilegiados o animan la calle y usan su animación, o no existen. Es en la calle donde ocurre el movimiento de catálisis, sin el cual la vida humana no ocurre, sino la separación y la segregación. Cuando se han abolido las calles (desde Le Corbusier) en los ‘nuevos barrios’, sus consecuencias se manifiestan rápidamente: desaparición de la vida, limitando el papel de la ciudad a una ciudad dormitorio, funcionalización aberrante de la existencia. La calle tiene una serie de funciones que Le Corbusier desprecia: función informativa, función simbólica y función de ocio [...] La calle y su espacio es donde un grupo (la ciudad) se manifiesta, se muestra y toma posesión de lugares que realizan la adecuación del tiempo-espacio. Esta apropiación muestra que el uso y el valor en uso puede dominar el cambio y el valor de cambio” (LeFebvre, 1971: 25)*

medioambientales,

pretendiendo conseguir una “ville” que consuma menos recursos energéticos y materiales, potenciando la economía circular y que produzca menos contaminación, es decir que modifique los patrones de consumo, respete el medio ambiente y combata los efectos del calentamiento global (Matos, María 2016; Matos, Maria; Costa; João Pedro 2016), que implica los principales aspectos de la llamada “3ª Revolución Industrial” (tránsito al cambio de energías renovables, conversión de los edificios en plantas de energía, generación de redes Smart grid de distribución de energía, desarrollo de baterías recargables para substituir a los carburantes fósiles, potenciar el transporte público propulsado por energía eléctrica, etc) que la industria multinacional explota bajo la rúbrica “Smart-cities” y, por otra parte, una “cité” más equilibrada y capaz de gestionar la vulnerabilidad social (Pradel, Marc; García Cabeza, Marisol 2018; Moulaert, F; Martinelli, F; Swygedow, E; González, S 2010) en un contexto en que la “dualización” de la sociedad se ha hecho más evidente y en el que el peso de las clases medias cada vez es menor.

En el caso de las políticas de Arte Público podemos observar un cierto retroceso. Creemos que se dan tres factores importantes para ello. En primer lugar, un cierto agotamiento de las políticas anteriores, en buena medida debido a los “excesos” (por ejemplo, en el llamado Arte de Rotonda) y poco control en las actuaciones artísticas (con la externalización de “comisariados” perdiendo la autoridad pública el efectivo control), que han llevado a algunas ciudades a plantear “moratorias” de implantación del Arte Público.

En segundo lugar, lo que podríamos llamar “segunda expansión del campo del arte” relacionada con nuevas tecnologías y tipologías arquitectónicas que llevan a integrar los aspectos artísticos en el propio diseño de los edificios que se ha traducido en la competición entre ciudades para tener los edificios-hitos, más altos, más tecnológicos, más “landmark”, que además combinan muchos aspectos de sostenibilidad y de eficiencia “smart” y que, en el caso de edificios residenciales, comporta, también, la producción de “obras totales” por ejemplo, introduciendo aspectos del tratamiento del color gracias a los materiales de fachada, modulación de ritmos en los vanos o introducción de una lógica “verde” en el tratamiento de las superficies exteriores. Estos procesos se producen en paralelo a la conversión de algunas ciudades en “parque temático turístico” que conlleva la magnificación de determinados elementos construidos -especialmente edificios con sello de autoría- como elementos de interés turístico global (Muñoz, Francesc 2008) al tiempo que afecta al mercado inmobiliario con la excusa de una falsa economía colaborativa, produciendo, finalmente, la conculcación de derechos ciudadanos fundamentales como es el acceso a la vivienda. En este contexto, el turismo potencia el consumo museográfico y zonal, como son los jardines de escultura de los museos, o concentraciones de obras de autor en determinadas áreas de la ciudad, antes que el conocimiento del arte público relacionado con la

# declaració universal de drets humans emergents | declaración universal de derechos humanos emergentes | universal declaration of emerging human rights | déclaration universelle des droits émergents de l'homme

El derecho a la ciudad

El derecho a la movilidad universal

El derecho universal de sufragio

El derecho a ser consultado

El derecho a la participación

El derecho a la vivienda

El derecho a la movilidad local y la accesibilidad

El derecho a la proximidad del gobierno local (principio de subsidiariedad), que, en las regiones más urbanizadas, puede tener una dimensión multimunicipal o metropolitana

**El derecho a los espacios públicos, monumentalidad y atractivo urbanístico, que implica el derecho a un entorno urbano articulado por un sistema de espacios públicos y dotado de elementos de monumentalidad que les otorguen visibilidad e identidad incorporando una dimensión estética y un urbanismo armonioso y sostenible.**

**El derecho de conversión de la ciudad marginal en una ciudad para la ciudadanía, que implica el derecho de toda persona a vivir en zonas urbanas calificadas marcadas por la centralidad ..**

mejora de la ciudad y sus barrios.

En tercer lugar, un descentramiento de los modelos de referencia europeos hacia modelos de referencia latinoamericanos (Curitiba, Medellín, etc). Supone potenciar las políticas relacionadas con los aspectos sociales, especialmente los de marginalidad y vulnerabilidad, de la ciudad e implican un cambio en la interlocución urbana. Efectivamente, las ideas vinculadas con el “adelgazamiento del sector público” no afectan únicamente a las políticas neoliberales. También a las aproximaciones de las “nuevas izquierdas”, más o menos populistas, cuya presencia al mando de políticas urbanas supone una profunda transformación en el mapa de “actores” urbanos priorizando la interlocución con nuevos “lobbies” urbanos, sean grupos internacionales (por ejemplo en el caso de la recuperación de la memoria) o grupos locales representados por organizaciones no gubernamentales de nuevo cuño y, muchas veces, menoscabando el papel de aquellos actores urbanos que, a lo largo de los últimos decenios, han sido los defensores de una óptica ciudadana en la gestión de la ciudad. Se asiste a un cierto abandono de la “ville”, en parte debido al peso de la ideología del espacio público como espacio de interacción dialógica y política y no como sustento físico de la ciudad y mediador entre la “ville” y la “cité”. En este contexto el concepto de arte público deriva hacia su identificación con el arte que anteriormente etiquetábamos de marginal (Klein, Ricardo 2016). Se potenciarán aquellas prácticas que hasta el momento se situaban en la marginalidad (graffiti) y que ahora representan una nueva posible oportunidad de significar la ciudad, sin tener en cuenta que esta práctica artística, como sucede con otras más tradicionales, forma parte de un sistema multinacional.

*“When outdoor areas are of high quality, necessary activities take place with approximately the same frequency - though they clearly tend to take a longer time because the physical conditions are better. In addition, however, a wide range of optional activities will also occur because place and situation now invite people to stop, sit, eat, play, and so on. In streets and city spaces of poor quality, only the bare minimum of activity takes place. People hurry home. In a good environment, a completely different, broad spectrum of human, activities is possible” (Gehl, 1971).*

Esporelloquellamamos

post-muralismo a este tipo de prácticas que, hoy por hoy, domina el panorama del arte público. El muralismo urbano se ha caracterizado por su estrecha vinculación con el territorio en que emerge una realización, al tiempo que con la estructura social y vecinal que participa – más o menos intensamente – en la puesta en marcha de los murales. El muralismo tradicional, como el de SPARC o Chicago, procede en un proceso “bottom-up”. Por el contrario, el nuevo muralismo urbano, post-muralismo, procede en el sentido inverso –“top-down”- puesto que está estrechamente vinculado a criterios (sociales, culturales) emanados de determinadas visiones y políticas urbanas. La participación vecinal es escasa, accidental y, muchas veces, anecdóticas. Este nuevo muralismo difiere del anterior en su expresión y sus técnicas. Difiere en las escalas de representación que se acercan al “gigantismo”, buscando el impacto en el paisaje del entorno, más que la traducción artística de una motivación o temática vecinal. Por ello difiere en los motivos a representar que están más próximos a los estilemas de los artistas.

### *Calificando el espacio público: Del arte público y el Placemaking a las Artes urbanas y la Estética cosmopolita*

Como dice Harvey “[Jacobs defiende] un tipo diferente de estética urbana centrada en el desarrollo local, y en la preservación histórica y, en última instancia, de la gentrificación de áreas más antiguas” (Harvey, 2012). En este sentido, la estetización de la ciudad no es una meta en sí misma, como podría interpretarse a partir de algunos principios del “Arte Público, el Diseño, el Arte Cívico Cívico” o algunas de las propuestas para la Síntesis de las Artes, sino uno de los medios que proporcionará calidad a la ciudad que no es otra cosa que su espacio público (Borja, 1977).

La calle, elemento ordenador del Arte Urbano, reaparece con intensidad en los años sesenta. Primero, porque la gente tomó las calles (grandes manifestaciones por los derechos humanos, manifestaciones contra la guerra de Vietnam, protestas de ciudadanos franceses de mayo contra las dictaduras, etc.). En segundo lugar, por qué a fines de los sesenta y comienzos de la próxima década, se muestra el surgimiento mundial de la cuestión urbana (Castells, 1972) y de los movimientos sociales urbanos (Castells, 1973). Se requieren nuevas formas de pensar para mejorar las condiciones de la vida urbana y los nuevos actores (grupos de planificación comunitaria, grupos de planificación de la defensa, grupos de vecinos organizados ...) reclamarán su papel en los procesos de toma de decisiones de la ciudad. Finalmente, como señala Gehl (1971) porque la vida continúa más allá de las casas, edificios industriales o grandes tuberías de circulación que se han convertido en arterias urbanas. Hay una vida al aire libre, entre edificios, una vida social y comunitaria que debe ser defendida y mejorada. Como señaló Jacobs cuando las áreas al aire libre son de baja calidad, solo se realizan actividades estrictamente

*“en cada sociedad hay una vida cotidiana y cada persona, cualquiera sea el lugar que ocupe en la división social del trabajo, tiene una vida cotidiana. Sin embargo, esto no significa en de cualquier manera el contenido y la estructura de la vida cotidiana son idénticos para toda la sociedad y para cada individuo “ (Heller, 1972).*

*“Una política urbana democrática debe considerarse como una prioridad para abordar la desigualdad social y, por consiguiente, producir una “oferta urbana que mejore la calidad de vida de los sectores populares en forma de acceso a viviendas, instalaciones y servicios, espacios públicos, seguridad, etc.” . (Borja 2009)*

*“The atomizing of the city has put a practical end to an essential component of public space: the overlay of function in a single territory, which creates complexities of experience on that turf”(Sennett, 1997)*

*“By exploring the realms of differentiated tastes and aesthetic preferences (and doing whatever they could to stimulate those tasks), architects and urban designers have re-emphasized a powerful aspect of capital accumulation: the production and consumption of what Bourdieu calls ‘symbolic capital’”. (Harvey, 1990)*

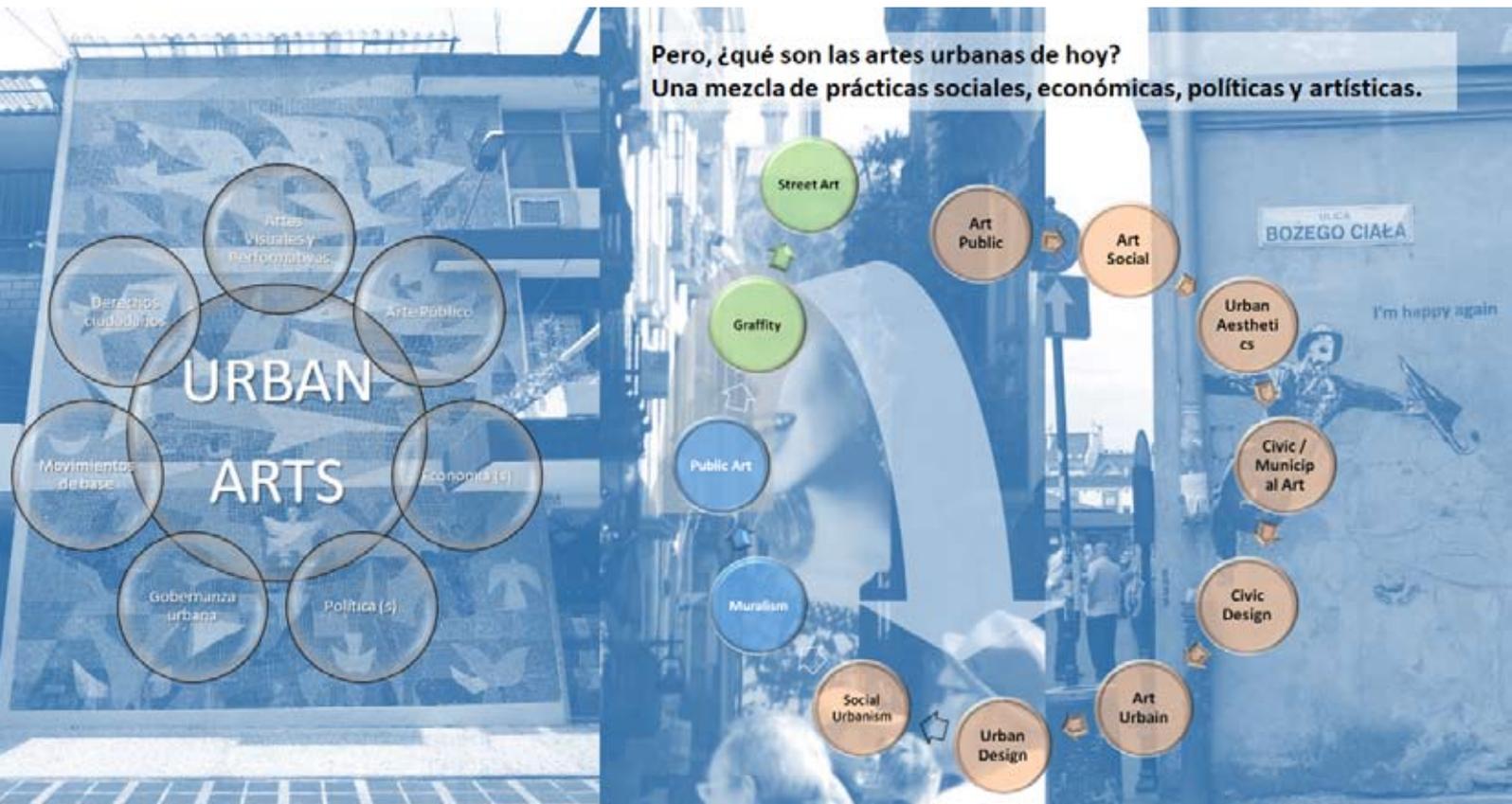
necesarias. El espacio

público es el escenario de la parte pública de nuestra vida cotidiana. La idea de espacio público está estrechamente vinculada a la realidad de la ciudad, los valores de la ciudadanía y el horizonte. de la civilización. El objetivo de ambos, los teóricos y los responsables políticos, es proporcionar un espacio público a las ciudades. El espacio público sería el factor que permite que la ciudad sea maximizada, isotópica o, como decimos en la terminología europea, “urbanamente cohesionada”. A pesar de todas las reflexiones creadas para una nueva corriente de pensamiento al respecto, el espacio público no está muerto. En cualquier caso, como señala Sennett, sufre una erosión constante y permanente.

El dominio público, el uso social y colectivo y la multifuncionalidad que define el espacio público, proporcionan un territorio claro para los procesos de embellecimiento, incluida la continuación de los programas de arte público, porqué es apropiado *“que el espacio público tenga algunas cualidades formales, la continuidad del diseño urbano, la generosidad de las formas, imagen y materiales y la adaptabilidad a varios usos en el tiempo “*(Borja, Jordi; Muxí, Zaida (2001). En cualquier caso, estas operaciones de diseño urbano deben incorporar algunos derechos y valores. La Declaración Universal de Derechos Humanos Emergentes (2000) proclama, entre otros, (1) el Derecho a la ciudad; (2) El derecho a los espacios públicos, la monumentalidad y el urbanismo atractivo, que conlleva el derecho a un entorno urbano articulado por un sistema de espacios públicos y dotado de elementos de monumentalidad que les otorga visibilidad e identidad e incorpora una dimensión estética y un Urbanismo armonioso y sostenible. (3) El derecho de convertir la ciudad marginal en una ciudad para la ciudadanía, lo que implica el derecho de todos a vivir en áreas urbanas calificadas marcadas por la centralidad. Por otro lado, los valores de la ciudad y su espacio público, podrían considerarse una especie de “principios de decoro urbano” (Remesar, 2016c) en el sentido de que el cumplimiento de estos valores determinará la calidad del espacio público o, como dijo Alexander, muestra su “bondad de ajuste”.

Estas nuevas tendencias en diseño urbano y “an-estética” de la ciudad tienen en cuenta la creatividad (de las personas, de las comunidades, de la ciudad misma) considerándola como un elemento movilizador de recursos, ideas y acciones que intentan mejorar el entorno urbano e incluso la base económica de la ciudad. En este sentido, como se señaló anteriormente, la estética de la ciudad ya no se considera un fin en sí misma, sino, lo que es más importante, un medio para mejorar el potencial creativo.

El posible concepto de decoro urbano ya no se refiere a las características y reglas formales que hacen que un elemento (actual o histórico) o área urbana (actual o histórica) sea estéticamente apropiada. Deriva del concepto de proceso (artístico, social, terapéutico, comunitario), de cómo este entorno o elemento respeta algunos



derechos y valores fundamentales. Además, este nuevo decoro urbano no se referirá solo a lo que es estático en el espacio (casas, mobiliario urbano, espacios urbanos, arte público ...) sino también a algunos aspectos dinámicos y temporales. Así, el evento urbano también se convertirá en parte de consideraciones estéticas urbanas (ferias, conciertos, festivales, desfiles, espectáculos, ya sean públicos o publicitarios ...).

Finalmente, la manifestación de la voluntad colectiva se convertirá en un valor y un derecho implícito con una dimensión estética, ya sea en una manifestación o en la implementación de un jardín urbano. No es sorprendente que el concepto de arte público se expanda al concepto de artes urbanas o constelación de “prácticas creativas”, algunas institucionalizadas, otras provenientes de la sociedad civil (ONG) o movimientos de base, otras, como puede ser el caso del grafiti, al borde de la legalidad o claramente ilegal. Algunas de estas prácticas buscan la autoexpresión creativa de los individuos. Otras el empoderamiento colectivo. Algunas ocurren en espacios cerrados, en la esfera privada, la mayoría se hacen públicos (Public Sphere - Media-Networks) y algunas otros se despliegan en el espacio público (dominio público). Abarcan desde el grafiti clandestino hasta la animación turística o “cívica” (entretenimiento callejero); desde programas educativos y de terapia artística, hasta el arte público o exposiciones importantes. En este mundo, regido por una “estética de la diversidad”, todo o casi todo podría considerarse Arte Urbano. Así, un segmento de productores culturales y artísticos navega dentro de esta constelación, obras/acciones/ actividades/procesos, elevándolos al estado de Arte. En un contexto, donde el decoro clásico ya no es posible,

## Bibliografia

- ABREU, JOSÉ GUILHERME. (2006). *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)* (2006.ª ed.). Lisboa: FCSH. Universidade Nova de Lisboa. Recuperado de <https://ucp.academia.edu/Jos%C3%A9GuilhermeAbreu>
- ACEBILLO, JOSEP. 1993. «Places dures, rondes verdes. La lògica urbanística del projecte olímpic». En Subirós, Pep (ed) *EL vol de la fletxa*, 105-34. Barcelona: Electa- CCCB.
- ABREU Y BARREDA, GABRIEL. (1919, mayo 30). El Arte Público de Madrid. *La Construcción Moderna*, (10, año XVIII), 118-120.
- ALEXANDER, CHRISTOPHER. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.
- ALHUSSIN, RANA. (2017). *Barcelona en Reconstrucció: Espacios Públicos de Postguerra. Apertura de la Av. de la Catedral (1939-1958)* (Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/405899>
- ALPHAND, ADOLPHE. (1867). *1867-1873 Les promenades de Paris / histoire, description des embellissements, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs- Elysées, parcs, squares, boulevards, places plantées, études sur l'art des jardins et arboretum* (Institut National d'Histoire de l'Art). Paris: J.Rothschild editeur. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z/f4.image.r=Alphand>
- ÁLVAREZ MORA, A; ROCH PEÑA, F (DIR). (2010). Regeneración Urbana Integrada en Europa. Instituto Universitario de Urbanística. Universidad de Valladolid. Recuperado de [https://www.fomento.gob.es/recursos\\_mfom/pdf/CODA6769-76CB-4F02-8937-F5CAF2CCD016/111525/3\\_survey\\_on\\_integrated.pdf](https://www.fomento.gob.es/recursos_mfom/pdf/CODA6769-76CB-4F02-8937-F5CAF2CCD016/111525/3_survey_on_integrated.pdf)
- ANDRADE MARQUES, INÊS MARIA. (2012). *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965. Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública*. Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://tdx.cat/handle/10803/145901>
- ANDRADE MARQUES, INÊS MARIA. (2017). "Entalados" nas fachadas de Lisboa. Práticas escultóricas na construção de rendimento na década de 1950. O bairro de Alvalade. *Cadernos do Arquivo Municipal. CML, 2º serie(7)*, 291-306.
- ARANTES, OTILIA. (2002). Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas. En *Arantes, O- Vainer, C- Maricato, E. A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes.
- ARGAN, GIULIO CARLO. (1961). *Proyecto y Destino*. Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela.
- ARMAJANI, SIAH. (1995). *Espacios de lectura/Reading Spaces*. Barcelona: MACBA.
- ASCHER, FRANÇOIS. *Los Nuevos Principios Del Urbanismo: El Fin de Las Ciudades No Está En El Orden Del Dia. (Les Nouveaux Principes de l'Urbanisme. La Fin Des Villes Nèst Pas À L'ordre Du Jour)* 2001. Madrid: Alianza, 2004.
- BARBA, JOSÉ J. (2011). One Market.One formule. A mural by Isamu Noguchi.
- BARNADA, JAUME (Coord). (1987). *Àrees de Nova Centralitat. New Downtowns in Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- BARNES, J; COLENUTT, B; MALONE, P. (1996). London: Docklands and the State. En *in Malone, P (ed) City, Capital and Water* (pp. 15-36). London: Routledge.
- BARRAL, XAVIER (ED). (1996). *L'Art de la Victòria. Belles Arts i Franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna Edicions. S.A.
- BAZAL, J. (1986). *El peine del viento. Eduardo Chillida, Luis Peña Ganchegui*. Pamplona: Q Editions.
- BELL, DANIEL. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid: Alianza Universidad.
- BERRI, ANDRÉ. (2018). *Às margens de Barcelona. O plan de la Ribera (1965) como ponto de convergência dos processos de regeneração urbana na frente marítima*. (Master). Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/120909>
- BLANCO, P; CARRILLO, J; CLARAMONTE, J; EXPÓSITO, M. (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- BOHIGAS, ORIOL. (1963). *Barcelona, entre el Pla Cerdà i el Barraquisme*. Barcelona: Edicions 62.
- BOHIGAS, ORIOL. (1985). *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62.
- BOHL, CH.C- LEJEUNE, J-F (ed). (2009). *Sitte, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges*. New York: Routledge. Recuperado de <http://books.google.es/books?id=GGKPAgAAQBAJ&pg=PA162&lpg=PA162&dq=Charles+Buls.+Les+principes+de+l%27Art+Urbain&source=bl&ots=r1Yb9nLKae&sig=wsRG6mEnfbJIDQxkn3uZrH2biWU&hl=ca&sa=X&ei=sSdbVlvdGcfeaNsDgKAJ&ved=0CGcQ6AEwCQ#v=onepage&q=Charles%20Buls.%20Les%20principes%20de%20l'Art%20Urbain&f=false>
- BONET CASTELLANA, A.,. (1965). *Barcelona, una ciutat que no pot seguir vivint d'esquena al mar*. Barcelona: Costa Padrò.
- BONIFAZ, J.L; CASTRO,W; DIAS,A; GONÇALVES,J;, & LABRAÑA,C; NUNES DA SILVA, F; VENTURA; F. X. (2016). *Retos para una movilidad urbana de futuro. Sintesis y Conclusiones de las Aportaciones Realizadas en el Seno del Grupo de Trabajo "Ciudad y Movilidad" - RUISTEM e IFHP*. Florianópolis: UFSC.
- BONNIER, LOUIS. (1917). Pourquoi nous ouvrons une Ecole d'Art Public? *L'Art public. Publication de l'Ecole supérieure d'art public*, (1). Recuperado de [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- BORJA, JORDI. (1973). Elementos teóricos para el análisis de los movimientos reivindicativos urbanos. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, 94, GATCPAC II*. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/index>

- BORJA, JORDI. (2003). *La Ciudad Conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORJA, JORDI. (2009). *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. Barcelona: Editorial UOC-El Ciervo 96, S.A.
- BORJA, JORDI (ED). (1995). *Barcelona: un modelo de transformación urbana*. Quito: Progr ama de gestión Urbana (PGU-LAC),.
- BOVAIRD, T- LÖFFER, E (ED). (2003). *Public Management and Governance*. London: Routledge.
- BOVAIRD, TONY. (1997). Public Art in Urban Regeneration : An Economic Assesmen. En *Remesar, A (Ed) Urban Regeneration. A challenge for Public Art* (pp. 116-128). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- BREA, J.L: (1996). Ornamento y utopia La evolución de la escultura en los años 80-90. *Arte, I(4)*, 95-112.
- BROERMAN, EUGÈNE. (1898). *Oeuvre de l'Art Public. Premier Congrès International. Bruxelles, 1898*. Liège: Auguste Benard. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/>
- BURNHAM, DANIEL H & BENNETT, EDWARD, H. (2009). *Plan of Chicago (1909)*. Chicago: The Great Books Foundation.
- CALAVITA, NICO; FERRER, AMADOR. (2000). Behind Barcelona's Success Story.Citizen Movements and Planners' Power. *Journal of Urban History*, 26(6), 793-807.
- CALVINO, ITALO. "La Ciudad Escrita: Epígrafes Y Graffiti (1980)." In Colección de Arena. Madrid: Alianza Editorial, 1987
- CAPEL, HORACIO. (2005). *El Modelo Barcelona: un exámen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CAPEL, HORACIO. (2013). *La Morfología de las Ciudades. Tomo III. Agentes Urbanos y Mercado Inmobiliario*. Barcelona: Ediciones de Serbal.
- CASTELLS, MANUEL. (1972). *La cuestión Urbana*. México: s. XXI.
- CASTELLS, MANUEL. (1973). *Movimientos Sociales Urbanos*. Méxic: s. XXI.
- CASTELLS, MANUEL. (2003, abril). *Ciudades y urbanismo en la sociedad en red*. Conferencia presentado en 5 Biental de ciudades y urbanistas europeos, Barcelona.
- CERASI, MAURICE. 1976. *El espacio colectivo de la ciudad*. Colección de Urbanismo. Barcelona: Oikos-Tau, trad. 1990.
- CERDÀ, ILDEFONS. (1991). (1859) Teoría de la Construcción de las ciudades aplicada al proyecto de reforma y Ensanche de Barcelona. En *in Busquets, Joan (Coord). Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdà/ Barcelona*. (Vol. 1). Madrid: MAP- Ajuntament de Barcelona.
- CHAVES, MIGUEL A.; LORENTE, JESÚS PEDRO (Eds). (2016). *Barrios Artísticos y Dlistritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Madrid: Icono 14 Editorial.
- CHOAY, FRANÇOISE. (1998). (1989) Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'aménagement. *Merlin, Pierre - Choay, Françoise.Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'aménagement, 1989* (2005.ª ed.). París: PUF.
- CIRICI PELLICER, ALEXANDRE. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CITÉ DE LA CREATION. (2018). Citée Tony Garnier [Web]. Recuperado de <https://citecreation.fr/>
- COLANTONIO, A; DIXON, T (Eds). (2011). *Urban Regeneration & Social Sustainability Best practice from European cities*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- COLLINA, CLAUDIA. (2017). Il percento per l'arte in Emilia-Romagna. Dal territorio al Paese. *On the w@terfront [en línia]*, 55(1), 25-44.
- CORREIA, PAULO V.D.; NUNES DA SILVA, F. (1985). *The peripheral city*. Ponencia presentado en ISOCARP Anual Congress, Berlin.
- CRANE, DIANE. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: Chicago University Press.
- CRESPO MARTÍN, BIBIANA. (2016). Arte participativo en el espacio público. Proposiciones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. *On the w@terfront [en línia]*, 45(2), 7-36.
- DAVIS, MIKE. *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso, 1990.
- DELGADO, MANUEL. (2007). *la Ciudad Mentirosa: Fraude y Miseria del Modelo Barcelona*. Madrid: Catarata.
- DOMINGO, MIGUEL –BONET, M.R. (1998). *Barcelona i els moviments socials urbans*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill.
- EDITORIAL. (1995, mayo). Els barris exigeixen 8 mesures urgents. *Carrer*, (31-32), 16-17.
- EL HADDAD, MARIE. (2017). *Barcelona: Small-Scale Public Spaces* (Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/455143>
- ELIAS, HELENA. (2007). *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://tdx.cat/handle/10803/96401>
- EMANUEL, RAHM. (2006). Dear Friends. En *in Department of Cultural Affairs. The Chicago Public Art Guide*. Chicago: Department of Cultural Affairs.
- ESPARZA LOZANO, DANAE. (2013, noviembre 21). O chão da Cidade . Lisboa em Barcelona . *Rossio Estudos de Lisboa*, (2), 48-61.
- ESPARZA LOZANO, DANAE. (2014a). *El diseño del suelo: el papel del pavimento en la creación de la imagen de la ciudad*. Barcelona:

TDX. CAT. Recuperado de <http://tdx.cat/handle/10803/146248>

ESPARZA LOZANO, DANAÉ. (2017). *Barcelona a ras de suelo*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

ESPARZA LOZANO, DANAÉ, REMESAR, ANTONI. (2014b). Una identitat en reconstrucció. La calçada a portuguesa. *Revista do IHA*, (11), 305-317.

EVANS, RICHARD. (1996). Liverpool's urban renewal initiatives and the arts: a review of policy development and strategic issues. En Lorente, J.P.: (ED) *The Role of museums and the arts in the urban regeneration of Liverpool* (pp. 11-25). Leicester: University of Leicester. Recuperado de <http://www.ub.edu/escult/epolis/liverpool/LiverpoolBook.pdf>

FERRER, AMADOR. (2010). Barracas y polígonos de viviendas en la Barcelona del siglo xx. En *Tatjer, M y Larrea, C (Coord). Barracas. La Barcelona informal del siglo XX* (pp. 63-79). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

FINKELPEARL, TOM. (2000). *Dialogues in Public Art*. (C). Cambridge, Mass.: MIT Press.

FONT, ANTONIO. (2000). La experiencia reciente de Cataluña Planeamiento urbanístico para el siglo XXI. *Urban*, (5), 60-82.

FONT, ANTONIO. (2015). *Territorios urbanos. Memoria de una búsqueda apasionada*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica.

FORUM FOR A NEW WORLD GOVERNANCE. "Universal Declaration of Emerging Human Rights," 2000. <http://www.world-governance.org/article907.html>.

FRAMPTON, KENNETH. 1983. «Towards a Critical Regionalism: Six points of an architecture of resistance». En *The Anti-Aesthetic*. Edited by Hal Foster. Port Townsend: Bay Press.

GEHL, JAN. *Life Between Buildings: Using Public Space* (1971). New York: Van Nostrand Reinhold, 1987

GIEDION, SIEGFRIED. (1944). The need for a new monumentality. En *New Architecture and City Planning, A Symposium*. Edited by Paul Zucker (pp. 549-568). New York: Philosophical Library.

GIEDION, SIEGFRIED. (1952). Historical Background to the Core. En *in Tyrwhitt, J- Sert, J.L.; Rogers, E.N. The heart of the city. Towards the humanisation of urban life*. (pp. 17-25). London and Bradford: Lund Humphries & Co Ltd.

GIL, RAFAEL; PALACIOS, CARMEN. (2000). *El ornato urbano. La Escultura Pública en Valencia*. Valencia: Ajuntament de Valencia.

GRALINSKA-TOBOREK, A; KAZIMIENRSKA-JERZYK,W. (2016). *Aesthetic Energy of the City. Experiencing Urban Art and Space*. Lodz: Uniwersytet Lodzki- Fundacja Urban Forms.

GRANDAS, CARME. (2012). Dos pavellons entre una dictadura. *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, (XXIII (2012), 289-312.

GRUEN, VICTOR; SMITH, LARRY. (1960). *Shopping Towns USA. The Planning of Shopping Centers*. New York-Amsterdam-London: Reinhold Publishing. Recuperado de <https://ia800501.us.archive.org/27/items/shoppingtownsusa00grue/shoppingtownsusa00grue.pdf>

GUTIÉRREZ, EDUARDO. (2017). *El papel del espacio colectivo dentro de los procesos de regeneración urbana* (Doctorado). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://tdx.cat/handle/10803/405988>

HALL, PETER. (1995). Towards a General Urban Theory. En in Brothie, J et al. (Eds) *Cities in Competition. Productive and Sustainable cities for the 21st century* (pp. 3-32). Melbourne: Logman House.

HALL, PETER. (1997). Regeneration Policies for Peripheral Housing Estates: Inward- and Outward-looking Approaches. *Urban Studies*, 34(5-6), 873-890.

HALL, PETER. (2014). *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design Since 1880 (1988)* (4th Edition). London: Blackwell Publishing Ltd.

HALL, TIM; ROBERTSON, IAIN. (2001). Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, 26(1), 5-26.

HARVEY, DAVID. (1989). From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1. The Roots of Geographical Change: 1973 to the Present), 3-17.

HARVEY, DAVID. (1990). *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass./ Oxford: Blackwell.

HEATH, K. P. (2017). Daniel Patrick Moynihan and his 'Guiding Principles for Federal Architecture' (1962). *PS: Political Science and Politics*, 50(2), 384-387.

HEGEMANN, W; PEETS,E. (1922). *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*. New York: Princenton Academic Press.

HELLER, AGNES. (1972). *Historia y vida cotidiana: aportación a la sociología socialista (History and everyday life: contribution to socialist sociology)*. Mexico. D.F.: Grijalbo.

HERNANDO, MATEO; REMESAR AGUILAR, NEMO A. (2011). The 'Employment in the Neighbourhoods' project: A local economic development experience in Catalonia. *Local Economy*, (6), 6-17.

HINSLEY, H; MALONE, P. (1996). London: Planning and Design in Docklands. En *in Malone, P (ed) City, Capital and Water* (pp. 37-64). London: Routledge.

HUERTAS, JOSPEP M; FABRE, JAUME. (1984). *Monuments de Barcelona*. Barcelona: L'Avenç.

- HUGHES, ROBERT. (1992). *Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- JACOBS, JANE. (1961). *The Death and Life of great american cities*. New York: Random House.
- JACOBS, ALLAN- APPLEYARD, DONALD. 1987. «Toward an Urban Design Manifesto». *American Plannerds Ass. Journnal* 53:1: 112-20. <https://doi.org/10.1080/01944368708976642>.
- JAUSSELY, LEON. (1907). Proyecto de enlaces de la zona de Ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados. Recuperado de <http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/enlaces.htm>
- JENCKS, CHARLES. (1991). *The Language of Postmodern Architecture*. London: Academy Editions.
- JUAN GARCÍA, NATALIA. (2017). Un waterfront creativo: el distrito de La Daurade en Toulouse. *On the w@terfront [en línea]*, 59(1), 9-50.
- JUNCOSA, PATRICIA (ED). 2011. *Josep Lluís Sert. Consersaciones y Escritos. Lugares de encuentro para las Artes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KENNEDY, J.F. (1961). *The City upon a Hill*. Address of President-Elect John F. Kennedy Delivered to a Joint Convention of the General Court of the Commonwealth of Massachusetts, The State House, Boston, January 9, 1961. Also know as the «City Upon a Hill» speech. Recuperado de <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/the-city-upon-a-hill-speech>
- KENT, CHERYL. (2011). *Millenium Park Chicago*. Evanston (Il.): Northwestern University Press.
- KLEIN, RICARDO. (2016). "Creativity and territory. The construction of centers and peripheries from graffiti and street art". *Street Art & Urban Creativity Scientifc Journal, 2: Center, Periphery, Theory and Practice(2)*, 6-15.
- KLEIN, RICARDO. (2019). Construcciones de ciudad y espacio pœblico desde el graffiti y el street art. Aportes desde un an#lisis de la fotografía. *Revista Universitas Human'stica, La (s) imagen(es) como fuente, objeto y lenguaje en la Sociología y la Antropología*. (87).
- KRAUSS, ROSALIND. (1985). La escultura en el campo expandido. En *Foster, H (Ed) La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- INNERAITY, DANIEL. *El Nuevo Espacio Público (The New Public Space)*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- LACY, SUZANNE. (1995). *Mapping the terrain : new genre public art*. Seattle : Bay Press. Recuperado de [http://catalog.ub.edu/record=b1401814 S1\\*cat](http://catalog.ub.edu/record=b1401814 S1*cat)
- LANDRY, CHARLES. 2006. *The art of city-making*. London- Sterling, VA: Earthscan.
- LASH, S- URRY,J (1994). *Economies of Signs & Space*. London: Sage.
- LE CORBUSIER. (1937). Les tendances de l'architecture rationaliste en relation avec la collaboration de la peinture et de la sculpture. L'étude de la tendance que impera au contraire dans l'architecture rationaliste à exclure, comme superflue, selon une logique rigoureuse, le concurs des arts figuratifs. En *in Reale Accademia d'Italia Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni 6, Convegno di arti 25 -31 Ottobre 1936. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative* (pp. 119-129). Roma: Reale Accademia d'Italia Fondazione Alessandro Volta. Recuperado de <http://www.lincci-celebrazioni.it/volta/i6lecorbusier.html>
- LE CORBUSIER. (1952). The Core as a Meeting Place of the Arts. En *in Tyrwhitt, J- Sert, J.L.; Rogers, E.N. The heart of the city. Towards the humanisation of urban life*. (pp. 3-16). London and Bradford: Lund Humphries & Co Ltd.
- LE CORBUSIER. 2006. (1955) *Le Poème de l'Angle Droit*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- LEAL, JOANA DA CUNHA. (2010). On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory. *On the W@terfront [En Línia]*, Núm. 16, 35-52.
- LEAL, JOANA DA CUNHA. (2013). A paisagem da Baixa. *Rossio. Estudos de Lisboa*, (2), 12-21.
- LE GOF, JACQUES. 1997. *La Civilisation de L'occident médiéval*. Paris: Flammarion.
- LEARY, FRANK E.; MCCARTHY, J. (2013). *The Routledge Companion to urban regeneration*. New York: Routledge.
- LECEA, IGNASI DE. (2004). Arte Público, Ciudad y Memoria. *On the w@terfront [en línea]*, (5), 5-17.
- LECEA, IGNASI DE 2006. «Sobre el proyecto del suelo». *On the w@terfront [en línea]*, 2006
- LECEA, IGNASI DE; Remesar, A; Grandas, C. (2004). *BCN Art Public*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Recuperado de <http://www.bcn.cat/artpublic>
- LEFEBVRE, HENRI. (1969). *El derecho a la ciudad (1968)*. Barcelona: Península.
- LEFEBVRE, HENRI. (1973). *La revolución urbana (1971)*. Madrid: Alianza Editorial.
- LEFEBVRE, HENRI. (1981). *Critique de la Vie Quotidienne III. De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris: L'Arche Editeur.
- LÓPEZ LUCIO, RAMÓN. (2012). *Vivienda colectiva, Espacio Público y Ciudad*. Madrid: Editorial Nobuko.
- LORENTE, JESÚS PEDRO. (1996). The contribution of the arts scene to the revitalisation of declining inner-city areas in Liverpool and Marseilles. En *Lorente, J.P: (ED) The Role of museums and the arts in the urban regeneration of Liverpool* (p. 172). Leicester: University of Leicester. Recuperado de <http://www.ub.edu/escult/epolis/liverpool/LiverpoolBook.pdf>
- LORENTE, JESÚS PEDRO. (1997). Focos «artísticos» de revitalización urbana, espacios para el sincretismo. En *Lorente, Jesús*

Pedro (Ed) *Espacios de Arte Contemporáneo, generadores de revitalización urbana* (pp. 11-27). Zaragoza: INO Reproducciones, S.A.

LORENTE, JESÚS PEDRO. (2018). *Arte Público y museos en distritos culturales*. Gijón: Ediciones Trea.

LYNCH, KEVIN. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: The Technology Press & Harvard University Press.

LYNCH, KEVIN. (1985). *La buena forma de la Ciudad (1981)*. Barcelona: Gustavo Gili.

MANDANIPOUR, ALI. *Designing the City of Reason. Foundations an Frameworks*. London & New York: Routledge, 2007

MacCALLUM, D; MOULAERT, F; HILLIER, J; VICARI HADDOCK, S. (2009). *Social Innovation and Territorial Development*. Farnham-Burlington: Ashgate.

MADERUELO, JAVIER. (1990). *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori.

MADERUELO, JAVIER. (1994). *La Pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Recuperado de [http://cataleg.ub.edu/record=b1471671 S1\\*cat](http://cataleg.ub.edu/record=b1471671 S1*cat)

MARÍN, ANA MARIA (ED). (2007). *Ciudad Universitaria de Caracas. Património*. Caracas: Fundación Centro de Arquitectura.

MARTÍ-COSTA, M; PARÉS, M (Coord). (2009). *Llei de barris: cap a un política de regeneració urbana participada i integral?* Barcelona: Generalitat de Catalunya.

MATOS, MARÍA. 2016. «Public space design for flooding: Facing the challenges presented by climate change adaptation». Tesis Doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/400001>.

MATOS, MARIA; COSTA; JOAO PEDRO. 2016. «Climate Change and Urbanism. A new role for public space design?» En in Remesar, A (ED) *The Art of Urban Design in Urban Regeneration*, 62-85. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

MAY, ERNST. (1931). Las nuevas ciudades en la U.R.S.S. A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, (4), 32-34.

MAY, ERNST. (1932). Las nuevas ciudades en la U.R.S.S. (Conclusión). A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, año II(5), 43-45.

MEYER, HAN. (2003). *City and Port: The Transformation of Port Cities: London, Barcelona, New York and Rotterdam*. Rotterdam: International Books.

MITCHELL, W.J.T. (1990). *Art and the Public SPHERE*. Chicago: The University of Chicago Press.

MONCLÚS, FCO. JAVIER. (2005). El Modelo Barcelona, ¿Una fórmula Original? de la «Reconstrucción» a los Proyectos urbanos estratégicos (1997-2004). *Perspectivas Urbanas*, (3). Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Perspectivas/article/view/84991> [Consulta: 09-01-17]

MONTANER, J.M.- ALVAREZ, F- MUXÍ, Z (ED). (2011). *Archivo Crítico Modelo Barcelona, 1973 -2004*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

MORGAN BELL, DANIEL. (2014). Estudio de viabilidad de la vivienda familiar de huella pqueña: una experiencia de investigación interdisciplinaria. *On the w@terfront [en línea]*, (29), 41-57.

MOULAERT, F; MARTINELLI, F; SWYNGEDOUW, E; GONZALEZ, S. (2010). *Can Neighbourhoods Save the City?. Community development and social innovation*. Abingdon: Routledge. Taylor & Francis Group.

MOURE, GLORIA. (1994). *Configuraciones Urbanas* (Ediciones Polígrafa,S.A.). Barcelona.

MOYNIHAN, DANIEL P. (1962). Guiding Principles for Federal Architecture. En in AA.VV. *General Services Administration. 1962. Annual Report of the Administrator of General Services*. Washington DC: US Government Printing Office.

MUMFORD, ERIC. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928 -1960*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

MUMFORD, ERIC. 2018. *Designing the Modern City. Urbanism since 1850*. New Haven and London: Yale University Press.

MUMFORD, LEWIS. 1938. *The Culture of Cities*. San Diego-New York-London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.

MUMFORD, LEWIS. 1971. *Técnica y Civilización (1932)*. Madrid: Alianza Editorial.

MUÑOZ, FRANCESC. 2008. *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. GG Mixta. Barcelona: Gustavo Gili.

NEL-LO, ORIOL. (2001). *Ciutat de Ciutats*. Barcelona: Editorial Empuries.

NEL-LO, ORIOL (coord.). (2009). *La Llei de barris. Una aposta col.lectiva per la cohesió social*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Política Territorial i Obres Públiques.

NOGUCHI, ISAMU. (1968). *A Sculptor's World*. Harper and Row.

NUNES DA SILVA, F. (2013). Mobilidade urbana: os desafios do futuro. *Cadernos Metropolitanos*, 15(30), 377-388. <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2013-3001>

OBRAZTSOV, A. (1961). What Will Our Future Cities Look Like? *The Soviet Review, A Journal of Translations*, 2(4). Recuperado de [www.saveelsobranete.com/F21scsmartgrowth\\_russianplanning.htm](http://www.saveelsobranete.com/F21scsmartgrowth_russianplanning.htm)

PAREJA-EASTAWAY,M. (2007). Remodelant els barris. Reflexions per a una bona pràctica. En in AA.VV. *Informe Anual de la provincia de Barcelona 2007* (pp. 229-245). Barcelona: Cambra de comerç de Barcelona.

PAREJA-EASTAWAY,M; WINSTON,NESSA (ED). (2016). *Sustainable Communities and Urban Housing. A Comparative European Perspective*. Routledge. Taylor & Francis Group.



- PEREIRA, M., & NUNES DA SILVA, F. (2008). *Modelos de ordenamento em confronto na área metropolitana de Lisboa: cidade alargada ou recentragem metropolitana?* (Vol. 20).
- PERKINS, LUCY FITCH. (1903, febrero). Municipal Art. *John W. Reys, Professor Emeritus, Department of City and Regional Planning, West Sibley Hall, Cornell University*, pp. 516-527.
- PIERRE, JON. (2011, agosto 15). Rethinking Comparative Urban Politics: From Urban Regime Theory to Urban Governance? *SSRN*. Recuperado de <https://ssrn.com/abstract=1909759> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1909759>
- PINTO, A.J.; REMESAR, A.; BRANDÃO, P.; NUNES DA SILVA, F. (2010). Planning Public Spaces Networks towards Urban Cohesion. En *Sustainable City / Developing World. 46th ISOCARP Congress*,. Nairobi: Isocarp Paper Platform.
- PORTAS, NUNO. (2005). *Os tempos das formas. Vol. I A cidade feita e refeita*. Guimaraes: Universidade do Minho.
- PRADEL, MARC; GARCÍA CABEZA, MARISOL. (2018). *El momento de la ciudadanía. Innovación Social y Gobernanza Urbana*. Madrid: La Catarata.
- RAPOPORT, AMOS. (1977). *Human Aspects of Urban Form Towards a Man—Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford- New York- Toronto-Sydney- Paris- Frankfurt: Pergamon Press.
- RAPOPORT, AMOS. (1982). *The Meaning of the Built Environment*. Tucson: The University of Arizona Press.
- REMESAR, A- NUNES DA SILVA, F. (2010). Regeneração Urbana e Arte Pública. En *Andrade, P (ED) Arte Pública e Cidadania. Novas leituras da cidade criativa* (pp. 83-102). Lisboa: Caleidoscopio.
- REMESAR, A- NUNES DA SILVA, F. (2019). Políticas Urbanas: Arte Pública na Regeneração Urbana. En *Andrade, P (ED) Arte Pública e Cidadania. Novas leituras da cidade criativa(segunda edición)* (En prensa). Lisboa: Caleidoscopio.
- REMESAR, A (ED). (1999). *Urban Regeneration, a challenge for public art* (2005.ª ed.). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/23523>
- REMESAR, A (ED). (2016). *The Art of Urban Design in Urban Regeneration*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- REMESAR, A; SALAS, X; VIDAL, T. (2016). Urban Governance and Creative Participation in Public Space and Public Art. En *in Remesar, A (ED) The Art of Urban Design in Urban Regeneration* (pp. 112-156). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- REMESAR AGUILAR, NEMO A. (2009). *Procesos de regeneración urbana ¿hacia proyectos urbanos participativos?* (Tesis de Master). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- REMESAR AGUILAR, NEMO A. - BORJA, M. (2014). Promoting a place-based approach in the configuration of local development policies in Spain: the Catalan experience. *Local Economy*, 29(4-5), 469-485.
- REMESAR, ANTONI. (1997). *Hacia Una teoría del Arte Público*. Barcelona: CR POLIS. Recuperado de <https://ub.academia.edu/AntoniRemesar/Books>
- REMESAR, ANTONI. (2004). Do ferro fundido ao design urbano. En *Brandão, P- Remesar, A (Ed). Design Urbano Inclusivo. Uma experiência de projecto em Marvila*. (pp. 23-36). Lisboa: Centro Português de Design.
- REMESAR, ANTONI. (2005). Ornato público, entre a Estatuária e a Arte Pública. En *in Carvalho, Anabela (Coord) Estatuária e Escultura de Lisboa* (pp. 14-19). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- REMESAR, ANTONI. (2007). O «estilo Alphand-Davioud- Hittorf» de mobiliário urbano nos centros históricos. *Arquitecturas. O jornal de negócios do mercado das cidades*, (28), VIII-IX.
- REMESAR, ANTONI. (2011a). O carácter simbólico da rua, identidade e apropriação. En *in Brandao, P (ED) A rua é nossa... de todos nós !* Lisboa: MUDE- Instituto Superior Técnico.
- REMESAR, ANTONI. (2012a). Strategie di Regeneraciones urbana: L'arte e lo Spazio Pubblico. En *in Maspoli, R - Saccomandi, M. Arte, Architettura, Paesaggio*. Firenze: Alinea Editrice.
- REMESAR, ANTONI. (2013a). Barcelona: Un modelo de Arte Público y Diseño Urbano. En *in HAMANN, Johana (ED) LIMA: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y CIUDAD* (pp. 13-54). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REMESAR, ANTONI. (2013b). Two World Fairs- Two Social Republics- Two Pavilions. DOI: 10.13140/RG.2.1.1186.2162. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/299561812\\_Two\\_World\\_Fairs\\_-\\_Two\\_Social\\_Republics\\_-\\_Two\\_Pavilions](https://www.researchgate.net/publication/299561812_Two_World_Fairs_-_Two_Social_Republics_-_Two_Pavilions)
- REMESAR, ANTONI. (2014). Arte público hoy: desafíos y oportunidades. En *Helena Elias, Inês Marques e M. Constança Vasconcelos (Eds). ARTE PÚBLICA E EDUCAÇÃO: INTERVENÇÃO, MEMÓRIA E CIDADANIA*. (pp. 33-50). Lisboa: Edições Lusófonas.
- REMESAR, ANTONI. (2016a). Arte Público. Retos y Oportunidades (II). La consolidación de los lenguajes. *On the w@terfront [en línea]*, 41(2), 7-59.
- REMESAR, ANTONI, (2016b). ¿Monuments vs Memorials? Some doubts, some reflections, No proposals? En *Ricart, N (ED) Public Space and Remembrance*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- REMESAR, ANTONI.(2016c). New Urban Decorum? Aesthetics To and Fro. En *in Gralińska-Toborek;A -Kazimierska-Jerzyk, W (ED) Aesthetic Energy of the City* (pp. 19-54). Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (Łódź University Press).
- REMESAR, ANTONI. (2011b). *Public Art, strategies for the regeneration of public space*. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/234245>

- REMESAR, ANTONI. (2012b). *Being Global? La crisis y los museos virtuales en arte público y diseño urbano*. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/249794>
- REMESAR, ANTONI; RÍOS, MARIEN. (2015). Barcelona: Paisajes de la Modernidad. *On the w@terfront [en línea]*, (35), 5-58.
- REMESAR, ANTONI; RÍOS, MARIEN. (2018). Barcelona s. XVIII, un paisatge en construcció. *On the w@terfront [en línea]*, 60(1), 9-77.
- REMESAR,A; VIDAL, T. (2006). La Mina. Pla d'accions de Barri en Espai Públic. Centre Recerca POLIS- Consorc Barri de la Mina. Recuperado de [http://www.ub.edu/escult/ usos\\_besos/pab\\_mina.pdf](http://www.ub.edu/escult/ usos_besos/pab_mina.pdf)
- RICART, NÚRIA, AND ANTONI REMESAR. "Reflexiones sobre el espacio público/ Thoughts on Public Space". *On the w@terfront*, 25, 2013. <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/263776>.
- RÍOS DÍAZ, MARIEN. (2017). *¿Hacer Ciudad? Barcelona, la construcción del paisaje, 1929 -1973* (Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/481954>
- ROBERT, P- SYKES, H. (2000). *Urban Regeneration: A Handbook*. London: SAGE.
- ROBINSON, CH. MULFORD. (1904). *Modern Civic Art or The City Made Beautiful*. New york- london: G.P. Putnam's Sons. Recuperado de <http://www.archive.org/details/civicartormodernOorobirich>
- ROSSI, ALDO. *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968
- ROWE, C- KOETTER, F. (1983). *Collage City (1978)*. Cambridge, Mass.: MIT PRESS.
- SABATÉ, JOAQUIM. (1999). *El proyecto de la calle sin nombre. Los reglamentos urbanos de la edificación París-Barcelona*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- SALAS, XAVIER. (2016). Bon Pastor (Barcelona) un territorio en construcció. *On the w@terfront [en línea]*, 43, 7-46.
- SAMBRICIO, CARLOS. (2014). La vivienda Social en España, 1949-1959. Zaragoza: Escuela de Ingeniería y Arquitectura (EINA) de la Universidad de Zaragoza. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A2-eKWUqQe0>
- SASA, ZUHRA. (2017). *De la Segregación territorial a la Cohesión Urbana. San José, Costa Rica* (Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/406002>
- SENIE, HARRIET F. (1992). *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*. New York: Oxford Universty Press.
- SENNETT, RICHARD. 1997. *Carne y Piedra. El cuerpo y la Ciudad en la civilización occidental* (1994). Madrid: Alianza Editorial.
- SENNETT, RICHARD. *Building and Dwelling. Ethics for the city*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2018.
- SERT, JOSEP LLUÍS. (1952). Centres of Community Life. En in Tyrwhitt, J- Sert, J.L.; Rogers, E.N. *The heart of the city. Towards the humanisation of urban life*. (pp. 3-16). London and Bradford: Lund Humphries & Co Ltd.
- SERT, JOSEP LLUÍS. (2011). The relationship of painting and sculpture with Architecture (1951). En in Patricia Juncosa (ED) Josep Lluís Sert. *Conversaciones, escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SERT, JOSEP LLUÍS, LÉGER, FERNAND, & GIEDION, SIEGFRIED. (1943). Nine Points on Monumentality. *Harvard Architecture Review*.
- SIMÓ SOLSONA, M. (2016). Evaluating the policies of urban regeneration in Europe. En *Remesar, A (Ed) The Art of Urban Regeneration. Policies, Public Space and Governance*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- SITTE; CAMILO. (1889). *City Planning According to Artistic Principles (1889)*. [Translated by George R. Collins and Christiane Crasemann Collins]. London: Phaidon Press.
- SOLÀ-MORALES, MANUEL. 1992. «Espacios Públicos / Espacios Colectivos». *La Vanguardia*, 05 1992. [http://cafedelaciudades.com.ar/carajillo/5\\_art3.htm](http://cafedelaciudades.com.ar/carajillo/5_art3.htm).
- SPIGNO, ROCCO PIETRO. (2017). L'applicazione della legge del 2% in Liguria: metodologia di una ricerca. *On the w@terfront [en línea]*, 55(1), 9-23.
- SOJA, WALTER. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- SUBIRACHS, JUDITH. (1989). *L'escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera.
- SUBIRÓS, PEP (Ed). (1993). *El vol de la fletxa. Barcelona 92'. Crònica de la reinvenió d'una ciutat*. Barcelona: Electa.
- TATJER, M - LARREA, C (EDS). (2010). *Barraques. La Barcelona informal del segle XX*. Barcelona: MUHBA- Ajuntament de Barcelona.
- TOKESHI, JUAN. (2006). Lima Sur: Un modelo por armar. Recuperado de [http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/11908/lima\\_sur\\_Tokeshi.pdf?sequence=1](http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/11908/lima_sur_Tokeshi.pdf?sequence=1)
- TOMKINS, CALVIN, CAMPBELL, ROBERT; CRUIKSHANK, JEFFREY. (1985). *Artists and Architects Collaborate : Designing the Wiesner Building*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- TORRENT, HORACIO. (2010). On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Visicitudes. *Do.Co.Mo.Mo. Journal*, 42(Sumer 2010).

TZONIS, ALEXANDER. 1977. 1972.- *Hacia un entorno no opresivo*  
(*Towards a Non-opressive Environment*). Barcelona: Hermann Blume.

UN-HABITAT. (1999). *Urban Governance Index (UGI) A tool to measure progress in achieving good urban governance*. Recuperado de [http://mirror.unhabitat.org/downloads/docs/2232\\_80907\\_UGIndex.doc](http://mirror.unhabitat.org/downloads/docs/2232_80907_UGIndex.doc)

UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS (UCLG). *Policy Paper on Urban Strategic Planning: Local Leaders Preparing for the Future of Our Cities*. México: UCLG, 2010.

URRY, JOHN. (1995). *Consuming Places*. London- New York: Routledge.

VATTIMO, GIANNI. (1986). Ornamento y Monumento. En *El fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna* (p. 159). Barcelona: GEDISA.

VERHEIJ, GERBERT. (2017). *The aesthetic of Lisbon: Writing and practices during the early 20th century* (Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://www.tesisenred.net/handle/10803/404490>

VILLANUEVA, CARLOS RAÚL. (1980). (1954) Síntesis de las Artes. En *in Carlos Raúl Villanueva: Textos escogidos*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela.

VON MOOS, STANISLAUS. 2010. «Art, Spectacle and Performance. Notes on Le Corbusier and the Synthesis of the Arts». *do.co.mo.mo International journal*, núm. 42: 90-99

#### RECONOCIMIENTOS

This work is part of the project HAR2017-88672-R , Ministerio de Ciencia e Innovación de España. With the support of the Agaur of the Generalitat de Catalunya (2017SGR1125) and the residents of Bon Pastor and the Sant Andreu district, Barcelona City Council