on the w@terfront

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

ESPACIO PÚBLICO

PUBLIC SPACE

Vol.25, March, 2013

UNIVERSITAT DE BARCELONA

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

on the w@terfront

ISSN 1139-7365

CC BY

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

Coordination:
Xavier Salas.University of Barcelona. CR POLIS

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

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

Quality indicators:
Bases de Datos: DOAJ Directory of Open Access Journals
Catálogos indexados: Latindex (28 de 33 criterios cumplidos) Sistema regional de información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal / RESH Sistema de información de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades / DICE Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas / ISOC Sistema de información de las Bases de Datos CSIC / ZDB Specialized database for serial titles (journals, annuals, newspaper, incl. e-journals, etc.)
Categorías: CARHUS Plus+: nivel C 2010. Sistema de evaluación de las Revistas Catalanas en Humanidades y Ciencias Sociales / ANEP: Categoría C. Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva / Miar Difusión ICDS: 4.14. Matriz de información para la evaluación de revistas
Repositorios: RACO Revistes catalanes amb accés obert / R3rcub Revistes científiques de la Universitat de Barcelona / CCUC Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya / Hispania Colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos de España

Address:
Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Tl + 34 628987872
mail: aremesar@ub.edu
http://www.ub.es/escult/Water/index.htm

Front cover image:
Marien Ríos, Maysel Castillo

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN

Projects
PB98-1251; BHA2002-00520;
HUM2005-00420; HUM2006-12803-C02-01;
HAR 2009-13989-C02-01; HAR 2011-14431-E
HAR 2012-30874

Public Art & Urban Design Observatory
PAUDO network Hum-2004-22086-E

SUMMARY

REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO **5-35**
THOUGHTS ON PUBLIC SPACE
NÚRIA RICART
ANTONI REMESAR

LA HABANA VIEJA, UN PRESENTE AUDAZ **37-56**
THE OLD HAVANA, A PRESENT FEARLESS
MAYSEL CASTILLO GARCÍA
MARIÉN RÍOS DÍAZ

ARTE PÚBLICA E ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA NA CIDADE DE LISBOA **57-83**
PUBLIC ART AND ARTICULATION WITH THE WATERFRONT IN LISBON
RITA OCHOA

1139-7365

CC BY

REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO

THOUGHTS ON PUBLIC SPACE

Núria Ricart
Cr. Polis - Grc arte, ciudad, sociedad
Universidad de Barcelona
nuriaricartulldemolins@ub.edu

Antoni Remesar
Cr. Polis - Grc arte, ciudad, sociedad
Universidad de Barcelona
aremesar@ub.edu

Abstract
In this paper we are approaching the idea of public space as the phenomenon which involves life in cities. We understand public space as a multifaceted and multidimensional network, whose analysis goes through the identification of various issues: the identification of the boundaries between public space and public sphere; the built dimension of public space; the theoretical approach to the contemporary phenomenon; the social dimension; and finally the city management perspective. All these aspects express a critical view and value the interdisciplinary and multiscale approach, fundamental to understand and intervene in the public space of the contemporary city.

Keywords
Public space, interdisciplinarity, public sphere, Espacio público, City management.

Resumen
En este artículo planteamos una aproximación a la idea de espacio público como articulador del conjunto de acontecimientos que intervienen en la vida de las ciudades. Entendemos este fenómeno como una red poliédrica y multidimensional, cuyo estudio pasa por el análisis de diversas problemáticas: la identificación de los límites entre espacio público y esfera pública; la conformación del espacio público construido; la aproximación

teórica al fenómeno desde la contemporaneidad; la dimensión social del espacio público; y finalmente la perspectiva de la gestión de las ciudades. Todas estas dimensiones expresan una mirada crítica del objeto i ponen en valor niveles de trabajo interdisciplinar y multiescala, fundamentales para entender e intervenir en el espacio público de la ciudad contemporánea.

Palabras clave
Espacio público, interdisciplina, esfera pública, gestión de la ciudad

El espacio público supone, según Jordi Borja y Zaida Muxí (...) *"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, 2002:19)* puesto que *"the reality of the public space is so complex that nobody, from a given disciplinary position , is able of approaching it and answering of in an effective way"*.(Remesar 1997:137)

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.

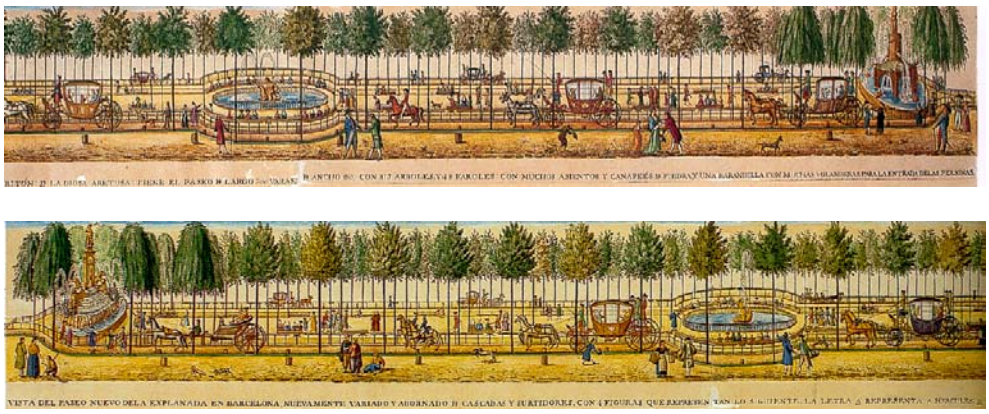
> *"For too long we believed that city-making involved only the art of architecture and land-use planning. Over time, the arts of engineering, surveying, valuing, property development and project management began to form part of the pantheon. We now know that the art of city-making involves the arts; 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 economincs 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, 2006:5)*

Espacio público; esfera pública

En muchas ocasiones y desde posiciones poco atentas con el territorio, el concepto de *espacio público* se confunde 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. Habermas describe la evolución del término y profundiza en él cuando, a finales del siglo XVIII, se otorga al concepto un sentido pleno y se conforma la *"esfera pública burguesa"*, ligada al nacimiento de la sociedad civil y a su sistema económico y de representación.

Sin embargo, como señalan Toussaint y Zimmermann (2001):

> *"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"*



El "paseo público" reúne en un único artefacto urbano los dos ámbitos estudiados. El del espacio público (dominio público) jerarquizado, regulado, organizado, equipado, y el de "la esfera pública" permitiendo el encuentro, la visibilidad, la comunicación "entre" o "inter" estratos sociales
Vista del Passeig de l'Explanada o de San Juan en la Barcelona de inicios del s.XIX

La confusión entre espacio público y esfera pública puede aclararse con un símil. Supongamos un *teatro* (metáfora de la sociedad en su conjunto -implicando estructura económica, estructura social, relaciones de producción, relaciones de clase…). Centrémonos en el *escenario* donde se desarrolla la obra. En principio un espacio vacío pero infraestructurado para posibilitar la representación. Al poner en marcha una obra, desarrollamos una *"escenografía"*, es decir organizamos la escena mediante unos recursos físicos que permiten crear un ambiente determinado para la obra. La escenografía, además, se convertirá en el soporte de la *"coreografía"* con la que podremos organizar el movimiento de los actores en la escenografía.

Entran los *actores* que interactúan entre ellos, siguiendo un libretto y acompañados por el apuntador desde su cajón. Los actores "dictan" su papel y se mueven en el escenario según las indicaciones del director.

Este símil nos permite discernir entre el *espacio público* en el sentido morfológico del término (escenografía-coreografía); y la esfera pública en el sentido de interacción (escena). Idénticos encuentros, en el sentido de las relaciones conductuales entre actores, pueden darse sobre escenografías distintas, con lo que el conjunto, la totalidad de la obra, toma significados distintos. Lo que no está tan claro es que cualquier escenografía pueda soportar, como sucediera en los teatros ambulantes, cualquier tipo de encuentro, de acción; puesto que, en el fondo, pedimos una cierta coherencia a la relación entre espacio y acción.

Goffman (1963) establece este vínculo situando la esfera pública en el terreno del *encounter* (encuentro).

Así pues, existe lo territorial, lo físico, equivalente al *espacio público*; mientras que la interacción (comunicación) se daría en el plano de la *esfera pública,* -que es el término apropiado para el concepto desarrollado por Habermas y que una traducción incorrecta asimilaría al término de espacio público.

Sin embargo, debemos introducir otros conceptos para aclarar el concepto de espacio público. Veámoslo a través de un ejemplo. Paseando por las calles de Manhattan, New York, hallamos diversas obras de arte público. Alguna de ellas de Alexander Calder, como la que se halla situada a la entrada del edificio IBM.

Alexander Calder (1975) Saurien. Foto CR Polis. A. Remesar 2003

Hasta aquí nada extraño. Una escultura de color en el atrio de un edificio corporativo. Arte público Corporativo. Sin embargo, aunque no es habitual, nos llama la atención una marca de latón dorado sobe el pavimento.

Una marca que señala el límite de la propiedad. Un tipo de marca que vamos a ver constantemente en aquellos espacios en los que aparecen obras de arte público.

Estas señales nos llevan a reflexionar sobre una diferenciación importante entre "espacio público" y "espacio de acceso público". O en otros términos, espacio público como tal y "espacio colectivo". Según Cerasi:

> "*El espacio colectivo de una ciudad puede ser definido como el sistema unitario de espacios y edificios en el territorio urbanizado que tienen una incidencia sobre la vida colectiva, que definen un uso común para amplios estratos de la población y que constituyen la sede y los lugares de su experiencia colectiva*" (Cerasi, M [1976] 1990:87)

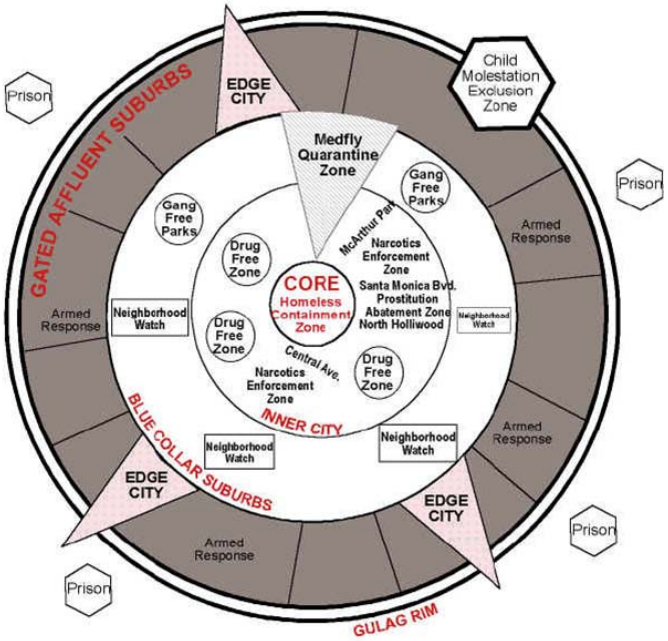
De forma sintética podríamos representar esta idea en el esquema siguiente:

El espacio colectivo es mayor que el público. Sólo una parte es espacio público. ¿Cuál? Aquella que es de "*dominio público*", aquella que pertenece al "*public realm*". 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 seria de "dominio privado" y sólo una pequeña parte sería accesible de forma "mas o menos libre" a los ciudadanos, aunque, como hemos visto en las calles de New York, señalando y comunicando que el uso (público) se desgaja de la propiedad (privada).

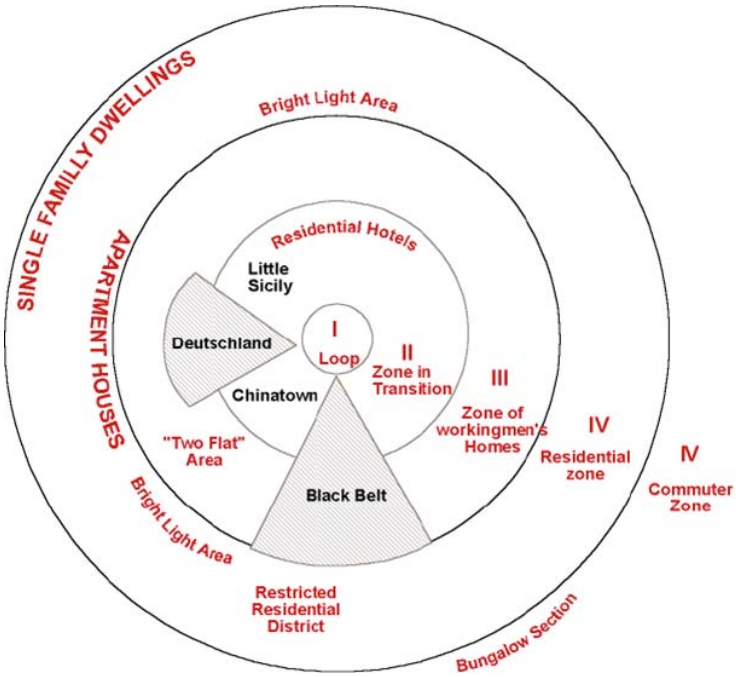
La relación entre espacio público y espacio colectivo es dinámica y depende de las políticas urbanas que privilegian el uno o el otro. Cierta políticas han llevado a anunciar la "muerte del Espacio Público" (Sorkin 1992). Esta idea procede, en parte, de los análisis de la escuela de geogafía de Los Ángeles encabezada por Mike Davis. Analizando Los Ángeles comenta:

> *"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 subscribtion 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 1992:195).



Davis (1990)



Davis (1998)

Desde estos análisis Davis nos muestra una modificación esencial en el esquema de la ciudad de Los Ángeles que partiendo de la estructura de Zonas Concéntricas de la Escuela de Chicago, finaliza en un modelo que, metafóricamente, reproduce la idea de ciudad fortificada

Incluso antes del análisis de Davis, 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"[1]. Fragmentada, la relación entre las zonas se vehicula mediante esta cápsula de la esfera privada que es el automóvil. El espacio público: 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.

©http://hqwalls.org

Dear [2000) señala que si pretendiéramos hacer una taxonomía del Urbanismo en el Sur de California, los parámetros con los que tendríamos que trabajar serían:

1. Es un urbanismo de "Edge cities" que funcionan como corredores de conexión con el resto del territorio aprovechando las infraestructuras de comunicación.
2. Es un urbanismo que prioriza la "privatopía", el condominio, la "stealth city", la ciudad fortaleza.
3. Pero que se sustenta en una cultura de heterópolis gracias a la conexión con el mundo mediante las tecnologías de la información y comunicaciones.
4. Que concibe la ciudad y el espacio público como parque temático
5. Un urbanismo en el que el espacio público es fundamentalmente "espacio de interdicción" del otro.
6. Un urbanismo que se basa en un "ideal" de contacto con la Naturaleza pero que no mide convenientemente la "huella ecológica" de su propia actuación, poniendo en peligro la sostenibilidad global del sistema urbano.

[1] *"Some have called these amorphous implosions of archaic suburbia "Outer Cities" or "Edge Cities"; others dub them "Technopoles," "Technoburbs," "Silicon Landscapes," "Postsuburbia," "Metroplex." 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"* [E.W. Soja, 1989]

Una ciudad fluida que se acerca más a un film, o como plantea McDonough (2001),una vision que:

> *"leads to a reconsideration of film-viewing at the level of neighborhood and social group, and the construction of the public sphere, following Mariam Hansen's insights into the role of silent cinema in turn of the century New York. Through this, we can see the spaces of cinema -- whether nickelodeons in immigrant America, the cine del golfo in Barcelona's Raval or second-run theaters in Hong Kong -- as sites deeply enmeshed* in the construction and *transformations of social identities. The decline of all these venues in the face of increasing commodification and multiplex-mall complexes evokes, in turn, the danger of overlooking everyday spaces of art in the development of the fantasy city and its multiple realms of discourse and projection. Here, discussion of grassroots production in Philadelphia and other settings suggests how film/video may be able to construct new public spaces out of social formations themselves, linking subjects, spectatorship, space and community in creative alternative fashions*."

Pero, en cualquier caso, estas reflexiones nos permiten relacionar los tres conceptos que estamos discutiendo: espacio público, espacio colectivo, esfera pública.

	Material/Territorial/ Morfológico	Soporte comunicación	Interacciones sociales	
Espacio Público	Calle, plaza….	Redes	Encuentro Fiesta Manifestación "Media"	**Esfera Pública**
Espacio colectivo	Mall, Centro Comercial, calle, "plazza"….	Redes	Encuentro Consumo Redes sociales "Media"	

Sin embargo no todo lo territorial es espacio público como se evidencia en el gráfico anterior. Efectivamente, "lo público" tiene que ver con las condiciones de propiedad y no únicamente con las condiciones de uso. Así, podemos distinguir, en el territorio, aquellos espacios públicos por propiedad y por uso, de aquellos de propiedad privada, pero públicos en la dimensión del uso, denominados espacios colectivos.

Atendiendo nuevamente al concepto de esfera pública de Habermas, ésta *se desarrolla en* el territorio (en el escenario), -a través de la implantación de servicios públicos (obras hidráulicas, alcantarillado, equipamientos, espacios urbanos,...); pero *es* ante todo *opinión pública* (y publicada), intrínseca a la aparición de los medios de comunicación, las instituciones parlamentarias y las judicaturas. Alain Létourneau lo resume de la siguiente forma:

> *"L 'espace public, c'est un ensemble de personnes privées rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun. Cette idée prend naissance dans l'Europe moderne, dans la constitution des espaces publics bourgeois qui interviennent comme contrepoids des pouvoirs absolutistes. Ces espaces ont pour but de médiatiser la société et l'État, en tenant l'État responsable devant la société par la publicité, la Öffentlichkeit dont parlait Kant. La publicité*

critiquesuppose d'obtenir l'information requise sur le fonctionnement de l'État, afin que celui-ci puisse être examiné et critiqué sous l'oeil de l'opinion publique" [2]

La esfera pública tiene por tanto una dimensión política evidente. Hannah Arendt la analiza desde su origen en la polis griega, donde el espacio para el debate político,-el ágora-, está limitado territorialmente.[3] Este ámbito es únicamente accesible a los ciudadanos libres, dado que el espacio político sólo se puede dar entre iguales (inter pares). Por lo tanto quedan excluídos mujeres, niños y esclavos. En este espacio, la política surge *"del entre, de la relaciones, no se sustancial al hombre singular (...). El mundo "*, afirma,*" sólo surge cuando hay diversas perspectivas..."* [4] Para poder hacer política, dirá Arendt, es necesária la pluralidad.

Si transportamos esta idea al contexto de las democracias contemporáneas, nos encontramos no tanto con un espacio plural, como en un espacio de confrontación y conflicto entre espacios públicos y privados; [5] entre grupos económicos, políticos, profesionales y sociales; entre intereses locales y globales, Pedro Brandão (2007) afima que *"Los bienes públicos", "no son neutrales -además de servir como factor llave del circuito económico (...); son bienes sociales."*

La diversidad de perspectivas descrita por Arendt se convierte en este contexto en un debate sobre lo que es legítimo y lo que no es legítimo en la esfera y el espacio público. En un conflicto de fuerzas entre poder y contrapoder. Según Toussaint y Zimmermann (2001), Habermas describe el *"proceso a través del cual el público, constituido de individuos haciendo uso de su razón, se apropia de la esfera pública controlada por la autoridad y la transforma en una esfera en la que la crítica se ejerce contra el poder del estado."* Fenómeno que es, según Claude Lefort (1988) síntoma de libertad individual y colectiva, imposible de observar en las sociedades ancladas en regímenes totalitarios.

Construir el espacio público

El conflicto, la diversidad de puntos de vista e intereses, así como el alcance interdisciplinario se refleja constantemente en el espacio construido (la morfología urbana), que es, según Horacio Capel (2002:20), reflejo de *"la organización económica, la organización social, las estructuras políticas (y) los objetivos de los grupos sociales dominantes."*

---

[2] En «Remarques sur le journalisme et la presse au regard de la discussion dans l'espace public» Patrick J. Brunet, **L'éthique dans la société de l'information,** Québec et Paris, Presses de l'Université Laval et L'Harmattan, 2001, p. 49.)

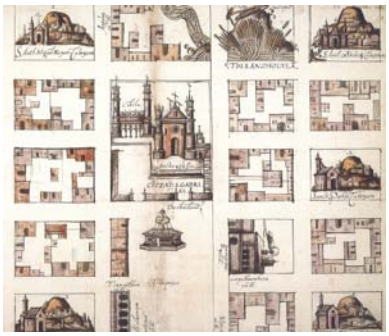
[3] *"La libertad estaba enraizada a un lugar, unida a él, delimitada espacialmente, y las fronteras del espacio de la libertad coincidían con los muros de la ciudad, de la polis, o más exactamente con el ágora. Fuera estaba el extranjero (..) y el hogar privado, en el que tampoco se podía ser libre porque no había nadie poseedor de los mismos derechos con quien poder constituir el espacio de la libertad."* En el espacio privado, el oikos, el pater familia estaba por encima de mujeres, hijos y esclavos, en (Arendt, 1997:113)

[4] La política en este sentido requiere intentar explicar las cosas desde todas las partes. Este aspecto es característico de la Antigüedad. A: Arendt, Hannah (1997) op. cit. p.111 i p.117

[5] En la sociedad capitalista, la propiedad privada está reconocida como un derecho

Según Remesar (2009-2012) es fundamental rastrear los antecedentes de esta dimensión, que en la época moderna, podríamos situar tanto en las propuestas de "ciudad ideal"[6] del Renacimiento, como en el desarrollo de algunas experiencias urbanas en la Europa Continental como el proyecto de remodelación del Campidoglio de Miguel angel (1538); el Bairro Alto de São Roque en Lisboa; y en el último tercio del siglo XVI (Morgado, C, 2003), pero sobre todo en la ordenación de las ciudades coloniales del Nuevo Mundo reguladas por las *Ordenanzas reales para la planificación de las ciudades en el Nuevo Mundo* de Felipe II (1573), cuando se plantea la necesidad de que en cada ciudad de nueva planta exista una zona común con el objetivo de garantizar el recreo de los habitantes.

1577. Juan de Pimentel, Planta de Santiago de León (Caracas)



1581. Cholula, México. Para el caso de . Puebla de los Ángeles 1531(ver A. Hernández, 2009)

Figura 1. *Plano realizado por Juan Gunther.[9] Lima, cuadrícula hecha por Francisco Pizarro en 1535, donde se esquematiza el trazado con las 117 manzanas, y la Plaza Mayor cuya área ocupa exactamente uno de los cuadrados del damero, ubicado en el centro y a una cuadra del río Rímac. Debajo subyace la Lima prehispánica con sus construcciones y caminos. Este primer trazo de la ciudad de Lima se le conoce también como El damero de Pizarro.*

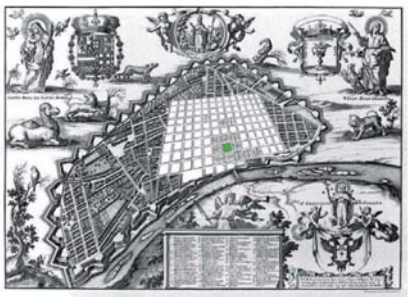


Figura 2. *Plano elaborado por el Señor Juan Ramón Koening, en 1688, para el proyecto de murallas de Lima, donde se ha sobrepuesto el primer trazado del damero original. Aquí se esquematiza el crecimiento urbano y la muralla de fortificación construida entre 1685 y 1687.*[16]

Plantas procedentes del trabajo de Johanna Hamann (2011) Ver también José Canziani (2010)

Frente a los trazados, podemos iniciar la introducción de nuevos espacios públicos en Europa con la Alameda de Hércules en Sevilla (1574). Casi un siglo después se configuran los *Champs Elysées* en París (1666) al que siguen las plazas reales en París o la remodelación de Londres tras el incendio de 1666. En 1763 se abre al público el Salón del Prado, en Madrid, por orden de Carlos III (Capel 2002:20). Un año después, en 1764, el Marqués de Pombal ordena construir uno de los primeros jardines públicos: el Paseo Público de Lisboa. Efectivamente, todos estos

[6] Mientras que los pintores como Piero Della Francesca se esforzaban en representar esta idea de ciudad aprovechando los nuevos recursos que ofrecía la perspectiva, los tratadistas como Alberti, siguiendo a Vitrubio, Filarete la codificaban en reglas compositivas y los escritores desarrollaban completos programas sociales y organizativos como la *Utopia* de Tomás Moro, la Arcadia de Sannazaro, la Civitas Solis de Tommaso Campanella….

antecedentes trazan la evolución de lo que hoy entendemos como espacio público. (Remesar, A (ED) 2005; Remesar, A, 2010)

En 1859, Ildefons Cerdà[7] presenta su *Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona*, que incluye su *Teoría de la Construcción de las Ciudades*. En este libro, Cerdà habla de espacios descubiertos y de espacios vacíos. Los espacios descubiertos se sitúan en la esfera privada. A ellos pertenecen los jardines interiores, que deberían servir de reserva de luz y aire, de vínculo entre personas y naturaleza. Los espacios vacíos, por su parte, están constituidos mayoritariamente por aquellos que son de propiedad pública. Se trata de los lugares donde acontece la vida colectiva de la ciudad. Cerdà sienta una cierta división funcional de estos espacios en relación al tipo de usos, a la vez que establece una categorización tipológica y funcional de los mismos. El primer tipo de espacio es la vía pública, la calle, el conjunto de superficies continuas que Cerdà, como buen racionalista con formación neoclásica, entiende en relación al conjunto de fachadas edificadas, ordenadas según los principios de la alineación de calle que podemos encontrar en los tratadistas a partir de Alberti (1452). Con la calle aparecen otros tipos de espacios como son las plazuelas, las plazas, los jardines, los paseos públicos, los parques y el bosque. Todos ellos determinados por unas características particulares.

> *"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)

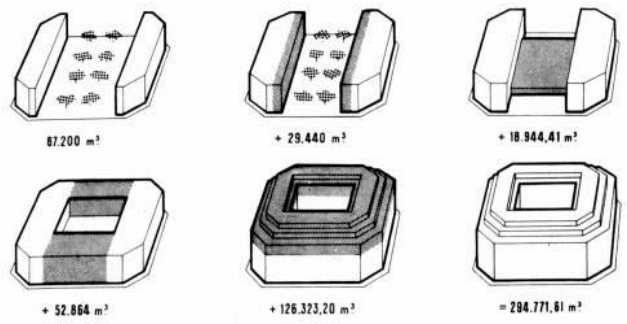
[7] Dada la importancia que ha ido tomando el trabajo teórico de Cerdà como fundador del Urbanismo creemos del todo adecuado empezar por sus consideraciones, pues clarifican la emergencia de lo que hoy llamamos espacio público. Existe una bibliografía especializada en el tema, veáse Bohigas (1963), Rossi (1966), Choay (1980) Puig i Cadafalch, J (1927); GATEPAC (1931; 1934;1935; 1937); Sert, J.L.(1933); Estapé, F (1971); Solà-Morales, M- Busquets,J- Domingo, M- Font,A- Gómez, J.L. (1974); Fernández Ordoñez et al (1976); Bohigas (1985); Busquets, J- Corominas,M- Eizaguirre, X- Sabaté, J. Laboratori d'Urbanisme de Barcelona , Ed (1992), Corominas, M (2002); Sabaté (1999) and Magrinyà, F- Marzà, F (2009); García-Bellido, J (2000); Remesar, A- Garcia, S (2012)

Podemos esquematizar el pensamiento de Cerdà acerca del espacio público en el cuadro siguiente:

	Uso dominante	***Usos complementarios***	***Diseño***	***Equipamiento***
Vía	*Desplazamiento productivo de seres y mercancías*	*Encuentro* *Descanso*	*Según sección transversal (1:2:1) que incluye el diseño de subsuelo y según sección longitudinal que confiere una imagen de conjunto*	*Pavimento* *Árboles* *Iluminación* *Bancos* *Fuentes de boca* *Relojes eléctricos* *Placas de nombre de las calles y de numeración de las casas* *Otros*
Plazas	*Reposo*	*Encuentro* *Juego*	*Derivadas de la trama antigua de la ciudad o de un ensanchamiento de la vía (Chaflanes)*	*Los anteriores* *Kioscos* *Abrevaderos* *Esculturas*
Plazuela	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro*	*Segregada de la vía en la trama antigua*	*Los anteriores*
Jardines-squares	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Juego*	*Segregada de la vía*	*Los anteriores más* *Plantaciones de flores* *Fuentes ornamentales*
Paseos públicos	*Paseo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Circulación-paseo*	*Segregada de la vía*	*Los anteriores*
Parque	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Juego*	*Segregada de la vía como agrupación de varias manzanas*	*Los anteriores*
Bosque	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Juego* *Diversión* *Deporte"*	*Segregado de la trama del conjunto de la ciudad y comunicado por transporte*	*Elementos de soporte a acciones de tipo gastronómico, deportivo, recreativo en general*

Cuadro confecciondo por A. Remesar a partir del trabajo de Ildefons Cerdà

Cerdà analiza la calle corredor, típica de Barcelona en este momento, demostrando que esta comunidad de paredes permite fácilmente (a) la transmisión de ruido de una a otra casa, y (b) poner en común los desastres que pueden ocurrir en cualquiera de las casas. *"La propiedad conjunta, o la comunidad de paredes medianeras, trae perjuicios importantes, que también afectan a los habitantes de las casas, alcanzando también a los propietarios"*. (Cerdà 1867: Vol. I, 606)



La densificación de la manzana de Cerdà como resultado de los distintos reglamentos de edificación de la ciudad de Barcelona desde 1859 hasta 1975. El volumen de edificabilidad ha crecido más de un 438% y el espacio público interior de las manzanas desaparece (imagen del libro Ordóñez Fernández, JJ-Tarragó, S -, Soria Puig, A. 1976:141)

En buena medida, la tipología morfológica a la que llega Cerdà deriva de una serie de escritos, incipientes normativas y trabajos urbanos anteriores, que el propio autor recoge en su Atlas de la *"Teoría de la Construcción de las Ciudades"* (1859). Es evidente que la transformación de París, iniciada al final del Antiguo Régimen (place de la Concorde), bajo el Directorio y el Imperio de Napoleón (Rue de Rivoli) y posteriormente, en la etapa de la Restauración con el prefecto Chabrol y muy especialmente con el prefecto Rambuteau, confirma un impulso respecto a la calificación del espacio público a través de la transformación de la estructura y el diseño de la morfología, que irá diseminándose por toda Europa. Sobre todo después de las transformaciones dirigidas por Georges-Eugène Haussmann entre 1850 y 1870, y que cambiarán definitivamente la fisonomía de esta capital, caracterizada a partir de ahora por sus jardines y bulevares (diseñados por el ingeniero civil Jean Charles Adolphe Alphand), configurándose lo que se ha denominado paradigma Alphand- Davioud-Hittorff de calificación de la ciudad (Remesar, 2007). A pesar de las cualidades intrínsecas del proyecto de Cerdà, especialmente en la dimensión del espacio público, su trabajo es poco conocido internacionalmente.

Grandes cualidades	***Grandes conceptos erróneos***
"Construir sólo dos lados del cuadrado de cada isla"	*"La falta absoluta de clasificación por zonas"*
"Dejar los jardines en el gran espacio abierto entre los dos bloques de construcción, así como pasajes peatonales"	*"La baja prioridad dada a la industria, para la que sólo ofrece sitios muy limitados y dispersos, mezclándolos con la residencia."*
"Además, dejar espacios libres para edificios colectivos"	*"La profundidad excesiva de la superficie edificable para las áreas de vivienda (28 metros perpendiculares a la calle), lo que obliga a airear a través de patios interiores"*
"El haber previsto y ubicado justamente un eje central de la ciudad, paralela al mar, Cortés Street" (hoy Gran Vía)	*"El trazado de vías estrecho de más, comprensible sólo para los vehículos de tracción (animal)"*
"Proveer parques públicos y plazas "	*"El desplazamiento del eje normal hacia el mar en dirección al río Besós. Los centros urbanos son rara vez movidos, para que esto tenga lugar, tiene que intervenir alguna causa externa"*

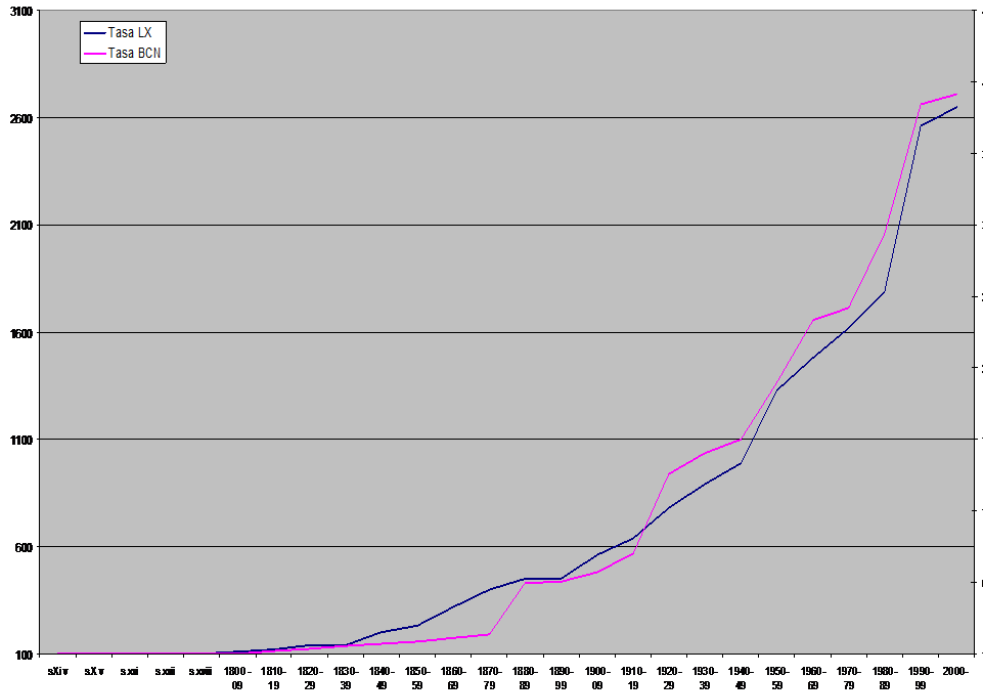
Puntos fuertes y débiles del proyecto de ensache de Ildefons Cerdà (GATCPAC, 1934)

El arte público indicador de la calidad del espacio público

Es a partir de estos datos básicos que se desarrollarán un conjunto de espacios públicos en todas las ciudades del mundo. Como este artículo no pretende establecer una historia del espacio público, podemos constatar este hecho a partir de la evolución del Arte Público en Lisboa y Barcelona. Los estudios previos a los trabajos desarrollados por Helias (2007), Aguas (2009), Ochoa (2011) y Andrade (2012) nos permitió desarrollar un estudio comparativo entre la implantación del arte público en Barcelona y en Lisboa.

La elección del tema no es baladí. Efectivamente, la evolución del espacio público, su constitución como territorio de expresión urbana y de articulación social, se sustenta, en buena parte, en la presencia de artefactos simbólicos que transcienden la utilidad de artefactos utilitarios que pueblan el espacio público.

En este sentido el Arte Público, su presencia en el espacio público, puede entenderse como un indicador de la salud del espacio público, así como de su calidad.

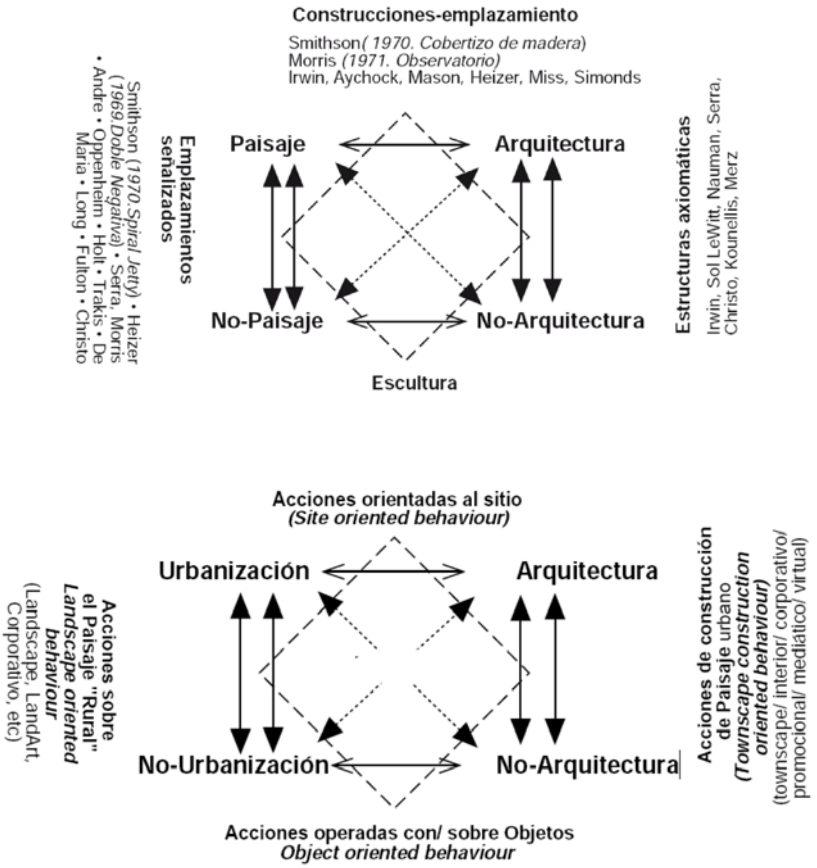


El gráfico analiza la evolución de la tasa de implantación de escultura pública estable en las dos ciudades. Desde el s.XIX esta tasa evoluciona exponencialmente, en paralelo con el aumento y calificación del espacio público de ambas ciudades.

En 1983, Rosalidn Krauss publica un importante trabajo en el que plantea que la evolución del arte contemporáneo ha llevado a la escultura (este elemento fundamental de calificación del espacio público) a situarse en un *campo expandido* en el que " (the) *practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural*

terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used" (Krauss 1983:41)

Krauss utiliza para su análisis el grupo de Klein[8] partiendo de unas oposiciones básicas en las que se sitúa la escultura. Paisaje/no-paisaje y Arquitectura/ no-arquitectura. Como resumió Remesar (1997) el análisis de Krauss puede sintetizarse en el gráfico que sigue:



Remesar (1997)

En este mismo trabajo, Remesar plantea una crítica a la propuesta de Krauss. *"La suposición básica de Krauss, establece la contradicción entre los términos paisaje y arquitectura. Como se ha señalado anteriormente esta contradicción es propia de lo Barroco[9] y en el contexto que estamos analizando el término contradictorio de arquitectura, como ya formulara Cerda, no es paisaje - aquello no construido- si*

[8] Denominación que recibe una operación lógica inventada por el matemático Félix Klein en la que cuatro elementos, se sitúan en una relación inversa a sí mismo. También se conoce como grupo Piaget y ha sido extensamente utilizado por Greimas (1982)

[9] En el sentido que plantea Omar Calabrese (1987) (Calabese, Omar L'Etá Neobarroca. Roma-Bari. Guius, Laterza&Figli, 1987) quien también utilizando el cuadrado de Klein, establece otras oposiciones singular/no-singular y regular/no-regular que produce un campo organizado en Normal / Genérico/ Excepcional/ Individual. De su análisis plantea una serie de dimensiones que afectan al arte contemporáneo, el denominado posmodernismo, que Calabrese considera un término *passpartout* por lo que dedicará todo su trabajo a la argumentación de que el ate contemporáneo se sitúa en una edad "neo-barroca"

no lo urbanizado, el paisaje propio de la arquitectura en la sociedad que camina hacia la post-industrialización". Finaliza la argumentación proponiendo un nuevo esquema que permite explicar y analizar el arte público. Y señala:

> *"los factores que de-terminan el cambio de posición de la escultura respecto al resto de las artes deben buscarse en:*
> *1.- El abandono de la lógica del monumento*
> *2.- El abandono del espacio cerrado e n el seno de la institución museo y por ello, en buena medida, el abandono de la lógica de la visión-espectador.*
> *3.- El rechazo a asumir una función conmemorativa en un orden de a-temporalidad"* (Remesar, 1997:163)

Remesar comparte el análisis que J.L. Brea (1996) hace del trabajo de Krauss, especialmente en lo que se relaciona con la ausencia de contextualización social e histórica de la escultura. "*Fuera de él* [del esquema], *en efecto, van a quedar todos los aspectos que se refieren tanto a la contextualización social e histórica de dicha cartografía como aquellos que se refieren a la misma semántica de la forma escultórica y su dimensión significante y comunicativa*" (0p.cit. 97). Por ello, partiendo del análisis de Krauss, Brea planteará una ampliación de las dimensiones de análisis, a partir de un modelo tridimensional:

Esta esquematización del modelo de Brea (Remesar 1997) no quiere olvidar una de sus aportaciones fundamentales y que derivan del modelo. Mientras que Krauss establecía una mapificación de las prácticas de los años 60 y70; Brea introduce un factor dinámico y de temporalidad que puede explicar las tendencias y posibilidades de las diversas prácticas artísticas.

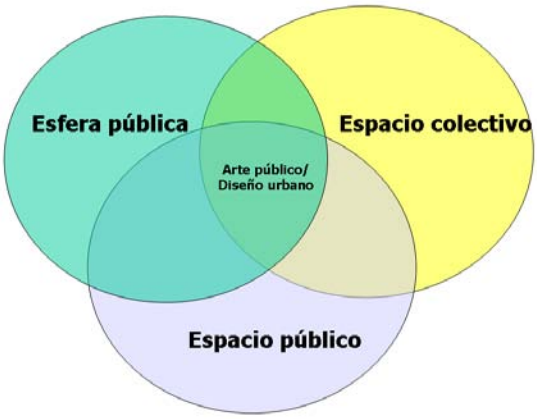
> "*En mi opinión, esta territorialización que propongo es útil en varios sentidos. En primer lugar, permite ubicar las distintas prácticas contemporáneas -muchas más de las que cabían en el esquema de Krauss- y ponerlas en relación mutua. En segundo, tiene la ventaja de que permite hacerlo por referencia a un orden de transformaciones no sólo formales, sino relativas al uso público de esas formas, a su relación contextual con el tejido social, a su condición de prácticas comunicativas, significantes, realizadas por sujetos de praxis y experiencia.*
> *Por último, creo que su mayor ventaja es que permite detectar la dinamicidad epocal de la forma escultura, la lógica de sus desplazamientos, la dirección que su expansión formal-conceptual adopta en el tiempo efectivo de la historia -si se quiere, su movimiento y su inercia, para hacer un puntual apunte al título del ciclo*" (Brea 1996: 110)

> *"Utopía y ornamento constituyen los polos extremos de este laberinto en el que los que se realizan los desplazamientos de la cultura contemporánea. Incluso aunque sea evidente que el movimiento seguido por la escultura contemporánea durante los últimos dos o tres lustros, es el de la radiación centrífuga, guiada por un impulso utópico- crítico, es también evidente que el descrédito contemporáneo acerca de los modelos utópicos ligados a las visiones globales del mundo ha debilitado enormemente este impulso. Al mismo tiempo, el crecimiento de las industrias del espectáculo y de la diversión, que cada vez se orientan hacia la concepción de la cultura de masas como espectáculo, han fortificado el impulso ornamental provocando una tendencia inversa del sentido de rotación de la espiral y, reenviando la escultura, de forma progresiva, a su forma institucionalizada, el monumento.*" (Brea 1996:110)

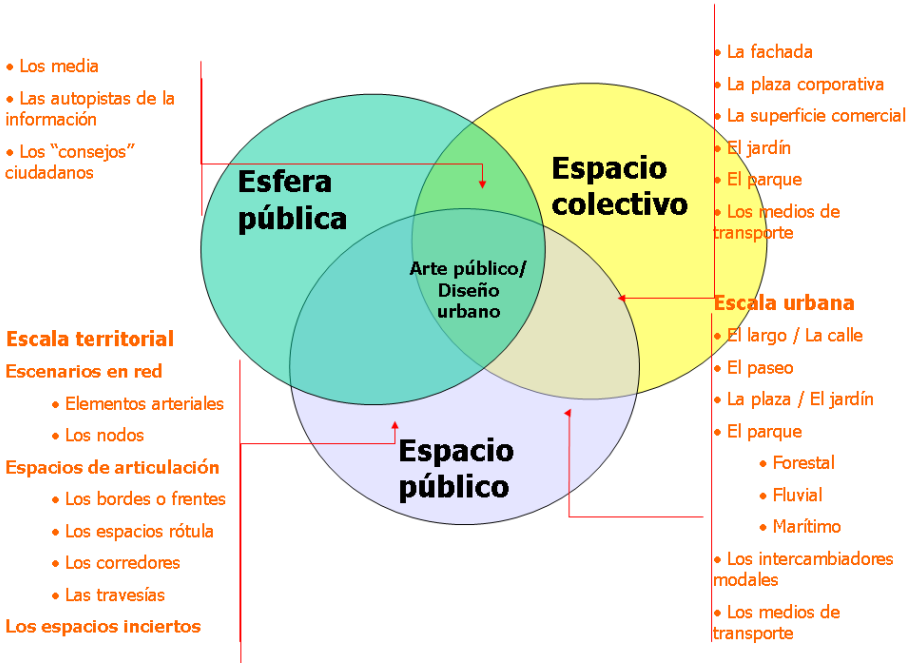
Señalaba Krauss que la aparición del campo expandido llevaba a la *"desaparición de la escultura"* en cuanto a su concepción moderna basada en la especificidad del medio y en la asunción de la autonomía del arte (Cunha Leal, J, 2010). El objeto del arte, ¿de las artes?, va cobrando espesor, a medida que las fronteras entre ellas desaparecen. Aunque en la actualidad, tanto la situación ontológica del artista como su paradigma epistemológico, han variado respecto al descrito anteriormente, el sistema del arte mantiene vivos estos principios aunque sea en el terreno de la mitología y del comportamiento social del artista.

> *"Reivindicar el concepto del arte público como arte para/en los espacios públicos supone el mantenimiento de esta situación paradigmática en la que, a efectos reales, el artista actúa como demiurgo entre el espacio, el ciudadano y el arte. Supone admitir que el espacio público es, tan sólo, uno de los posibles ámbitos de actuación del campo del arte contemporáneo, sin entrar en las consideraciones necesarias de la adecuación del campo a un contexto mucho más amplio en el que no intervienen sólo los agentes específicos del mundo del arte. El rechazo continuado por parte de ciudadanos a determinadas propuestas de arte público (recordemos el episodio de R. Serra con sufamoso Tilted Arc en New York), a pesar de la creciente y formal reivindicación de la adecuación de la obra en relación al lugar pueden ser, fácilmente, interpretados desde esta perspectiva*" (Remesar 1997:19).

En definitiva, el análisis del arte público (lo podríamos ampliar al Diseño urbano) nos permite reconsiderar lo que llevamos hablando acerca del concepto de espacio público en elación al espacio colectivo y a la esfera pública:



Las acciones de intervención, arte público o diseño urbano, se instalan en un espacio denso de intersección entre las dimensiones de la Esfera pública, del Espacio Colectivo y del Espacio Público



En la esfera pública se interrelacionan procesos comunicacionales mediaticos al tiempo que de *encounter,* en correlación con procesos políticos en los que la participación ciudadana es fundamental. Como señalaba Brea el espacio colectivo tiende a banalizar las acciones de intervención en la dirección de lo que Muñoz (2008) encuadra bajo el término *urbanalización.* Concepto que también puede servir para evaluar las intervenciones en el espacio público.

Espacio público; aproximaciones a la complejidad

Remesar (2005), siguiendo los planeamientos de Lefebvre, plantea que *"la ciudad real y su espacio público es el resultado de conjugar la ciudad pensada, la ciudad escrita y la ciudad construida."* Teniendo en cuenta que *"pensar, escribir y construir la ciudad y su espacio público, no siempre van de la mano."*

La ciudad pensada,-en cierta medida también la ciudad deseada -, se refleja en los escritos filosóficos y literarios que observan, retratan e imaginan la ciudad. Por

otra parte, son los tratados, legislaciones, reglamentaciones, planes y proyectos los que profundizan en el plano de la ciudad escrita. Ambos aspectos tienen su reflejo en la ciudad construida, que finalmente se basa en un sistema de redes y nódulos (de servicios públicos y privados) y de espacios,-como hemos visto en Cerdà-, tipológicamente diferenciados.

Esta aproximación ayuda a articular el conjunto de elementos que determinan los tres planos que dan forma y significado al espacio público, y que suponen, como ya se ha comentado, dominio público, uso social colectivo y multifuncionalidad.

Veamos otros. Henry Lefebvre (1968) organiza un esquema basado en tres dimensiones: la simbólica, la paradigmática, y finalmente la sintagmática. La dimensión simbólica se refiere a la capacidad de los "*monuments mais aussi les vides, places et avenues"* de simbolizar *"le cosmos, le monde, la société ou simplement l'Etat".* La paradigmàtica "*implique et montre des oppositions, le dedans et le dehors, le centre et la périphérie, l'intégré a la société urbaine et le non-intégré."* Finalmente, la dimensión sintagmática se desarrolla en los vínculos entre los diversos elementos, en la articulación del que Lefebvre llama "*isotopies et hétérotopies."*

Siguiendo esta trilogía de Lefevbre, Edward W. Soja (1996), por su parte, sintetiza lo que denomina "*trialectics of spaciality*" en los vínculos entre la noción de espacialidad vivida, concebida y percibida.

The Trialectics of Spaciality. Esquema de Edward W. Soja

Aunque los esquemas triádicos derivados de las propuestas iniciales de Lefevbe dominan como modelo de referencia para el análisis, Matthew Carmona y otros (2003) estudian esta problemática a través de la organización multi-dimensional del territorio desde la perspectiva del diseñador urbano, persiguiendo por tanto su transformación total o parcial.

Carmona configura un total de seis dimensiones a partir de las cuales se puede observar, analizar y evaluar el espacio público[10] y que, entre otros aspectos, nos confirma el vínculo casi indisociable entre espacio público y sociedad. *"Space and society are clearly related: it is difficult to conceive of "space" without social*

[10] Este parámetros son los utilizados en manuales para el análisis del espacio público como: Brandão, P; Carrelo, M; Águas, S. (2002) / Remesar, A. (2004)

content and, equally, to conceive of society without a spatial component." (Carmona et al. 2003:106)

Dimensión morfológica	Definida por la configuración urbana de la arquitectura. Definida por los usos del suelo, las volumetrías reglamentadas y la permeabilidad de las tramas urbanas Definida por la red de espacio público Definida por la red vial
Dimensión perceptual	Definida por la actividad humana que organiza, estructura, evalúa los estímulos que provienen del entorno construido Definida por el significado y el simbolismo otorgado al entorno construido Definida por el sentido de lugar (fruto de la estructura formal, el significado social y la actividad que se desarrolla)
Dimensión social	Definida por las relaciones entre espacio y sociedad Definida por las relaciones entre dominio público y esfera pública Definida por la noción de barrio Definida por la noción de seguridad Definida por la noción de accesibilidad
Dimensión visual	Definida por las preferencias estéticas Definida por las cualidades estéticas de la ciudad Definida por dos ámbitos de intervención en el diseño de la ciudad: la arquitectura, y la estructura y elementos del paisaje urbano
Dimensión funcional	Definida por los usos del espacio público Definida por aspectos de densidad y multifuncionalidad Definida por el diseño del entorno Definida por el funcionamiento de toda la red urbana
Dimensión temporal	Definida por los ciclos temporales y por los tiempos de las actividades Definida por los criterios de continuidad, sostenibilidad y estabilidad Definida por la dicotomía entre los elementos que se mantienen y los elementos que se transforman o se degradan Definida por los diferentes tiempos entre políticas y proyectos de diseño urbano

Cuadro confeccionado por N. Ricart (2009) a partir del trabajo de Carmona y otros

El dominio público, el uso social colectivo y la multifuncionalidad que definen el espacio público se caracteriza, desde este punto de vista, *"por su accesibilidad, lo que lo convierte en un factor de centralidad. De modo que la calidad del espacio público se puede evaluar sobre todo por la intensidad y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por la fuerza con que fomenta la mezcla de grupos y comportamientos y por la capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración culturales. Por esta razón conviene que el espacio público tenga algunas cualidades formales, como la continuidad del diseño urbano, la generosidad de las formas, de la imagen y de los materiales y la adaptabilidad a usos diversos a través del tiempo." (*Borja, Jordi; Muxí, Zaida (2001) :48-49)

El espacio público es, en este sentido, mucho más que la suma de sus partes (edificios, redes viarias, jardines,...), pues confiere un significado social a la ciudadanía que lo utiliza y le otorga sentido. Incluso puede llegar a ser, según Remesar (2008), *"una infraestructura fundamental para el desarrollo de políticas*

sociales y ciudadanas" en la línea ya enunciada por Jodi Borja y otros. En este sentido Innerarity (2006) nos recuerda:

> *"La idea de espacio público está estrechamente ligada a la realidad de la ciudad, a los valores de ciudadanía y al horizonte de civilización […] El espacio público es el espacio cívico del bien común, en contraposición al espacio privado de los intereses particulares […] En la ciudad se hace visible el pacto implícito que funda la ciudadanía. Las ciudades y sus lugares públicos expresan muy bien la imagen que las sociedades tienen de ellas mismas. La ciudad es una escenificación particular de las sociedades*" (op.cit:108)

Teniendo en cuenta este vínculo, Manuel Castells (1977) evalúa la capacidad de cohesión del espacio público en la era de la información. La organización en espacios de flujos propia de la sociedad actual

> *"altera de manera esencial el significado y la dinámica de las localidades. La experiencia, en relacionarse con los lugares, abstrae del poder y el significado se separa cada vez más del conocimiento. La consecuencia es una esquizofrenia estructural entre dos lógicas espaciales que amenaza romper los canales de comunicación de la sociedad. La tendencia dominante apunta hacia el horizonte de un espacio de flujos interconectado y ahistórico, que pretende imponer su lógica sobre lugares dispersos y segmentados, cada vez menos relacionados entre sí y cada vez menos capaces de compartir códigos culturales. Si no se construyen deliberadamente puentes culturales, políticos y físicos entre estas dos formas de espacio, quizás nos dirigiremos hacia una vida de universos paralelos, con tiempos que no pueden coincidir porque se encuentran situados a diferentes niveles de un hiperespacio social."*

En este contexto de enorme complejidad, el diseño urbano debe intentar promover, desde el punto de vista de autores como Oriol Bohigas (2004), el sentido de urbanidad. Este autor apuesta por promover los valores individuales y colectivos de la sociedad actual a través de:

> *"la confluencia, la flexibilidad y la superposición de funciones,-fomentando un espacio adecuado para la representación conflictiva propia de la ciudad; la compactación espacial y representativa; y, la legibilidad de los itinerarios y de los elementos significativos."*

No es de extrañar, entonces la utilización de "la calle" como metáfora fundacional y definitoria de que es el espacio público

> *"¿Qué es la calle? Es el lugar (topo) del encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros en lugares asignados a tal fin (cafés, teatros y salas diversas). Estos lugares privilegiados o bien animan la calle y utilizan asimismo la animación de ésta, o bien no existen*
> *"En la escena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin los que no se da vida humana, sino separación y segregación, estipuladas e inmóviles. Cuando se ha suprimido las calles (desde Le Corbusier), en los 'barrios nuevos', sus consecuencias no han tardado manifestarse: desaparición de la vida, limitación de la 'ciudad' al papel de dormitorio, aberrante funcionalización de la existencia. La calle cumple una serie de funciones que Le Corbusier desdeña: función informativa, función simbólica y función de esparcimiento […] La calle y su espacio es el lugar donde un grupo (la propia ciudad) se manifiesta, se muestra, se apodera de los lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio. Dicha apropiación muestra que el uso y el valor de uso pueden dominar el cambio y el valor de cambio*" (Lefebvre, 1971:25)

Un análisis del trabajo del pensador francés quedaría resumido en el siguiente cuadro que establece los argumentos a favor y en contra de la calle como espacio público:

En contra de la calle	A favor de la calle
Es el lugar de encuentro, pero de los encuentros más superficiales	Lugar del encuentro que hace posible los otros lugares de encuentro
Es un escaparate, un camino entre tiendas	Es un espacio reflexivo (soy espectáculo, espectador, actor)
Lugar privilegiado de la represión	La calle otorga vida a la ciudad
Es un espacio organizado por y para el consumo	Cumple las funciones de información, simbólica y de esparcimiento
La calle reglamenta el tiempo más allá del tiempo de trabajo	Donde desaparece la calle la criminalidad aumenta
La calle es el espacio de la colonización capitalista mediante la imagen de la publicidad y el espectáculo de los objetos	El lugar del apoderamiento de los lugares y del espacio- tiempo

(Lefebvre, 1971)

El espacio público es el escenario de la parte pública de nuestra cotidianeidad Heller (1972:19) *"en toda sociedad hay una vida cotidiana y todo hombre, sea cual sea su lugar ocupado en la división social del trabajo, tiene una vida cotidiana. Sin embargo, esto no quiere decir, de ningún modo, que el contenido y la estructura de la vida cotidiana sean idénticos en toda la sociedad y para toda persona"*

El espacio público se despliega en el orden próximo (Lefebvre, 1968) El orden próximo hace referencia al conjunto de relaciones que se dan entre los individuos en grupos más o menos amplios, más o menos organizados y estructurados; a las relaciones de estos grupos entre sí. Por su parte, el orden lejano es el de la sociedad regido por las grandes y poderosas instituciones (Iglesia, Estado..) mediante códigos jurídicos, una "cultura" y por conjuntos significantes. Por ello, la ciudad, el espacio público, establecen una mediación entre ambos órdenes.
Señalaba el propio Lefebvre que la plasmación de esta mediación podía hacerse desde tres ópticas distintas de la práctica del urbanismo.

Siguiendo el esquema siguiente podemos ver que la discusión acerca del espacio público que iniciaran Jacobs (1961), Lynch (1963), Hall (1966) o Goffman (1963) se refiere más a la búsqueda de un equilibrio de los supuestos del formalismo (arquitectua moderna) y reivindican devolver a "la calle" alguno de los aspectos propios defendidos desde posiciones esteticistas. Se sitúa pues en una discusión entre "hombres de buena voluntad".

Urbanismo de los hombres de buena voluntad (arquitectos, escritores)	Sus proyectos se basan en una filosofía humanística	Construir a escala humana	Tienden a un formalismo (adopción de modelos que no tienen ni contenido ni sentido)	O al esteticismo (adopción de modelos antiguos debido a su belleza
Urbanismo de las administraciones ligadas al sector público	Un urbanismo que se quiere científico	Importancia de las investigaciones pluridisciplinares	Modos de hacer tecnocráticos y sistematizados	Finalidad sintética de las aportaciones pluridisciplinares
Urbanismo de los promotores	Orientado a la obtención de beneficios	Ya no se vende residencia sino "urbanismo" y "bienestar"	Las actuaciones se presentan como "buenas oportunidades" y en la novedad	La ciudad "renovada" se convierte, junto a los centros comerciales, en un centro privilegiado de consumo

(Lefebvre, 1968)

Veinte años después y hasta la actualidad, la discusión sobre el espacio público y su muerte ha cambiado de escenario. El proceso galopante del neo-liberalismo, supone, como bien sabemos, el desmantelamiento progresivo del denominado "estado del bienestar" y en el orden del urbanismo y el espacio público, la transición paulatina y constante de la toma de decisiones del estado hacia los promotores privados. Lo anunciaba Sennett (1974) señalando que el escenario público ha sido usurpado por la escena psíquica privada en detrimento tanto del individuo como de la sociedad. Es por ello que autores han alertado sobre el declinar de esta esfera pública absorbida por imparables procesos de privatización. Ch. Boyer (1994) señalaba la inversión de valores que se venía produciendo desde hacía unas décadas, en el sentido de priorizar los valores de la "esfera privada" frente a los valores inherentes a la esfera pública. Siendo así, como señala Harvey (2012), recordando las sugerencias de Soja y Davis que vimos anteriormente:

> *"The results of this increasing polarization in the distribution of wealth and power are indelibly etched into the spatial forms of our cities, which increasingly become cities of fortified fragments, of gated communities and privatized public spaces kept under constant surveillance. The neoliberal protection of private property rights and their values becomes a hegemonic form of politics, even for the lower middle class. in the developing world in particular, the city"* (op.cit.15)

Si durante el s.XX la política de espacios públicos era fundamental para la cohesión social, tal y como señala Harvey,

> "It was only in such a context of rationalized and totally organized external and public space, that interior and very private senses of time and space could properly flourish. The space of the body, of consciousness, of the psyche - spaces kept too long repressed, given the absolute suppositions of Enlightenment thought, but now opening up as a consequence of psychological and philosophical findings - could be liberated only through the rational organization of exterior space and time" (Harvey, 1989:270).

En el último tercio del s.XX, esta consideración empieza a cambiar, en el momento en que, respecto al espacio público y a la propia ciudad, el escenario marco es el del urbanismo de los promotores que señalara Lefebvre. Un urbanismo y diseño urbano fundamentado en la desigualdad, la fragmentación, la comodidad y el consumo[11] del propio espacio público a través de los procesos de gentrificación, patrimonialización y turismo[12].

> *"Mas a imparável "coisificação" do espaço público, a sua conversão em mercadoria de consumo e para o consumo, está a substituir o uso do espaço público pelo seu consumo. Está a perder-se o hábito de "estar" . Como indivíduos, renunciamos ao espaço público para nos resguardarmos na privacidade das nossas extensões corporais, o carro, ou na segurança fria da "caverna"[13] que é a grande superficie comercial. Parece que o espaço público nos interessa unicamente como cenário bonito, como envolvente dos espaços da mais absoluta privacidade ou daqueles em que perdemos a nossa dimensão cidadã para nos convertermos em integrantes da "massa" de consumidores (...) Se a rua fica vazia, se o espaço público não se habita, corremos o risco de assistir ao seu desaparecimento. Um desaparecimento que tem consequências dificeis de valorizar, uma vez que o espaço público é um dos factores fundamentais da cidadania e da vivência da cidadania em democracia*." (Remesar, 2005: 56) .

No es de extrañar una sensación de perplejidad que alcanza a diversos autores. Así, en referencia a Paris, Marie de Thezy (1976:79) señala:

> *« Qu'est-ce donc alors que le Parisien d'aujourd'hui souhaitera il trouver dans la rue? Dans une ville où les jardins privés disparaisent á grande allure, où les mètres carrês de surface habitable sont chaque jour plus comptés pour chaque occupant, serai-ce un peu d'air pur, un avant-goût de campagne, des arbres et des fleurs, qui évoquent le jardin de ses rêves autour d'un coquet pavillon ? Vaine utopie!. Le bruit et les vapeurs d'éssence auront vite découragé le flanneur qui voudrait s'étendre et respirer sur un banc ! Peut-être le piéton aspire-t-il plus profóndément à retrouver un peu de cette: chaleur humaine qu'il rencontrait jadis sur les trottoirs d'Haussmann. Les timides essais de "rues piétonnières " seront-ils propres le satisfaire ? »*

Mientras que al inicio de su libro (Carr, Francis, Rivlin, Stone, 1992) señalan que *"El espacio público es el escenario en el que se despliega el drama de la vida en comunidad"*, al final del libro señalan que "*Americans are in the midst of creating a new public space culture*" (Carr et al. 1992:343) mofológicamente centradada en

---

[11] Ver Lefebvre (1974; 200): "*La consommation de l'espace se donne des caractères spécifiques. Elle diffère de la consommation des choses dans l'espace, mais ce n'est pas une simple différence de signes et de significations. L'espace enveloppe le temps. On l'scinde on écarte le temps ; celui-ci ne se laisse pas réduire. A travers l'espace, un temps social se produit et se reproduit ; mais ce temps social se réintroduit avec ses traits et ses déterminations : répétitions, rythmes, cycles, activités* » (p.392) (…) « *Chaque réseau, chaque enchainement, donc chaque espace sert un échange et un usage. Produit, il sert ; il s'use et se consume tantôt improductivement, tantôt productivement* » (p. 463).

[12] Sobre estos aspectos consultar URRY, JOHN and LASH, SCOTT. Economies of Signs and Space, London. Sage, 1994. URRY, JOHN Consuming places.London Routledge, 1995, HARVEY, DAVID. Paris. Capital of Modernity, 2003, Brandão, P A Cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinariedade. Lisboa. Livros Horizonte, 2006

[13] En referencia al libro de José Saramago, titulado del mismo modo

nuevas tipologías[14], pero sobre todo gestionada de un modo distinto, sea mediante la cooperación público-privada, sea, directamente por la "concesión del espacio público a los promotores inmobiliarios". A lo que debemos añadir el cambio en el concepto de "centro" que paulatinamente va a derivar del Centro de la Ciudad al Centro Comercial, sobre todo en las ocupaciones de territorio basadas en el modelos de la ciudad difusa (Nel·lo, 2001).

Este tránsito de dejación de la acción pública en manos de la iniciativa privada queda muy bien expresado – en referencia a la cultura- por Bourdieu y Haake (1994)

> *"Lo que da miedo es que en Europa se empieza a seguir el modelo americano (en referencia al tema del patrocinio) […] En la práctica la república, la res pública, es decir la cosa pública, está abandonada ... (el patrocinio produce) una forma inherente de censura, insidiosa, oculta. Es difícil arreglar el tema cuando el Estado abdica y las instituciones se vuelven dependientes, en sentido estricto, de los patrocinadores."*

Sin embargo y como señala Harvey (2012:72):

> *"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"*.

La gestión de la complejidad genera la necesidad de un abordaje interdisciplinario implicado en niveles de decisión diferenciados. En este sentido, Charles Landry (2006) apuesta por un cambio de paradigma a través de un visión holística tanto del territorio de la ciudad como de las profesiones implicadas en su transformación, paradigma en el que tienen un papel relevante el arte y la creatividad.

Si ello es así ¿a que responde la incesante privatización del espacio público que lleva a los más alarmistas a pronosticar su muerte? Lefevbre (1974) establecía un modelo de organización del espacio centrado en los conceptos de isotopía, heterotopía y utopía. Mientras que la **isotopía**, vendría definida como *"un topos y aquello que le rodea (vecindad, alrededores…), es decir lo que constituye un mismo lugar. Si en otro sitio existe un topos homólogo o análogo, dicho sitio pertenece a la isotopía"* (op.cit. 45), la **heterotopía** sería el lugar otro, la alteridad. Mientras que la **utopía** sería ***"lo de fuera (…)*** *el no-lugar, que no tiene lugar, pero que busca su lugar"*(op. cit. 46). Dado que lo urbano *"considerado como campo, no se concibe simplemente como un espacio vacío cubierto de objetos. (…) Es un campo de tensiones muy complejo; se trata de una virtualidad, un posible-imposible que busca lo realizado, una presencia-ausencia siempre renovada, siempre exigente"* (op.cit 74-75) precisamos de un *elemento neutro* que permita articular estas tensiones. Este elemento neutro es el espacio público, que

[14] Una de estas nuevas tipologías son los Waterfronts. AL respecto puede consultarse Remesar (2000) y Brandão (2011)

funciona o bien como corte o bien como nexo entre los espacios isotópicos y heterotópicos.

El espacio público seria el factor que permitiera que la ciudad fuera, al máximo, isotópica o como se diría en terminología europea, "cohesionada"[15] urbanamente. En este sentido (Pinto, Remesar, 2012:15) señalaban que

> *"The main lack of cohesion problems, we face today, are mostly related with:*
> *[1] a lack of physical connectivity mainly generated by phenomena of spatial and functional segregation;*
> *[2] hyper-specialisation and economic hyper-spacialization of the urban structure; and*
> *[3] problems of social exclusion, marginalisation and loss of identity"*

La superación de estos problemas ha estado en la base de las políticas urbanas de corte progresista desarrolladas en multiplicidad de ciudades.

> *"Una política urbana democrática tiene que plantearse como un objetivo prioritario afrontar la desigualdad social y en consecuencia producir una oferta urbana que mejore la calidad de vida de los sectores populares en forma de acceso a la vivienda, equipamientos y servicios, espacios públicos, seguridad, etc". (Borja 2009:166)*

Según este mismo autor lo que definiría una ciudad con vocación igualitaria (isotópica) sería:

1.- Entender la ciudad como espacio público
2.- El valor estético de la forma debe derivar de la función y su calidad forma parte del contenido
3.- Los proyectos urbanos que se fundamentan en el espacio público deben contribuir a la redistribución social
4.- El espacio público y los proyectos urbanos deben basarse en principios de descentralización, participación y diálogo social
5.- Los proyectos urbanos tienen diversas escalas lo que configura unas políticas en relación a las unidades urbanas. Barrios, distritos, ciudad, ámbito metropolitano
6.- El orgullo ciudadano basado en el sentido de pertinencia requiere de sistemas de comunicación, incluidos los de marketing, que potencien la autoestima ciudadana.

En este sentido, Remesar (2007) planteó:

> "*To design the street and to maintain it, become into the challenges that the local authorities have to deal with. Because of this challenge they should find the real possibility that the public space triggers as symbolic*

[15] "The concept we have developed is the result of an application, on the urban scale, of the concept of territorial cohesion that was introduced by the European Union (CEC, 2004). Both concepts involve two important dimensions (FALUDI, 2006):
_ Territorial balance, tied in with the physical form of the city and its connections.
_ Social and economic balance, endeavouring to ensure the whole population has equality inaccess to goods and services, but also that the different areas of the city (planning units)have diversity in terms of functions and cultures" (Pinto-Remesar, 2012:15).

device, as it was always. The symbolic design of the public space is crucial for the development of the processes of social identity: for citizens and of neighbours"

Sin embargo otros autores defienden que el propio concepto de espacio público

> *"Funcionaría como un mecanismo a través del cual la clase dominante consigue que no aparezcan como evidentes las contradicciones que la sostienen, al tiempo que obtiene también la aprobación de la clase dominada al valerse de un instrumento – el sistema político- capaz de convencer a los dominados de su neutralidad. Consiste igualmente en generar el espejismo de que se ha producido por fin la deseada unidad entre sociedad y Estado, en la medida en que los supuestos representantes de la primera han logrado un consenso superador de las diferencias de clase".* (Delgado, 2011:24)

En resumen mientras que "*the municipalities continue investing in a public space for all that, day by day, is widening with these new spaces derived from the changes in the structure of the transports and of the mobility"* (Remesar 2007:6) otros reclaman, desde posiciones neoliberales, la transferencia de la responsabilidad y ejecución de los proyectos de espacio público a manos de la iniciativa privada. La idea subyacente está clara: fragmentar y segmentar el territorio urbano como reflejo de la fragmentación y segregación social lastrando la dinámica de los últimos 20 años que permitieron hacer una ciudad más cohesionada al mismo tiempo que diversificada, rompiendo con la lacra de la estructuración entre centro y periferia. Finalmente, otros, hipercríticos, sitúan el espacio público en el dominio de la utopía, del no-lugar que decía Lefebvre.

Bibliografia

Arendt, Hannah **¿Qué es la política?** Barcelona, Paidós, 1997, p.113

Ascher, François (2001) **Los nuevos principios del urbanismo** Madrid, Alianza Editorial, 2004

Bohigas, Oriol **Barcelona entre el Pla Cerdà i el Barraquisme** Barcelona, Ed. 62, 1963

Contra la incontinència urbana. Reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat Barcelona, Diputació de Barcelona, 2004

Borja, Jordi. **Luces y sombras del urbanismo barcelonés** Barcelona, Ed. UOC, 2009

Bourdieu, R ; Haake, H **Libre-Échange** Paris, Seuil, 1994

Boyer, M. Christine **The City of Collective Memory** Cambridge, MIT Press, 1994

Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelona, Resum de la Tesi Doctoral, 2007

Carrelo, M; Águas, S **O chão da cidade. Guia de avaliaçao do design de espaço público** Lisboa, Centro Português de Design, 2002

O sentido da Cidade. Ensaios sobre o mito da imagem como Arquitectura Lisboa, Livros Horizonte, 2011

Brea, José Luis. **Ornamento y utopia La evolución de la escultura en los años 80-90** en: Arte, nº4, vol I, 1996, pp.95-112

Busquets, J; Corominas, M; Eizaguirre, X; Sabaté, J. Laboratori d'Urbanisme de Barcelona (Eds.) **Readings on Cerdà and the Extension Plan for Barcelona** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992

Canziani, José **Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del Urbanismo prehispánico** Lima, Fondo Editorial PUCP, 2010.

Carmona, M; Health, Tim; Oc, Taner; Tiesdell, Steve **Public Places Urban Spaces The Dimensions of Urban Design** Oxford, Architectural Press, 2003

Carr, S; Francis, M; Rivlin, L.G; Stone, A.M. **Public Space** Cambridge University Press, 1992

Castells, Manuel (1977) **La era de la información: economía, sociedad y cultura** vol.I, Madrid, Alinza editorial, 1998

Cerasi, Maurice (1976) **El espacio colectivo de la ciudad** Vilassar de Mar. Bacelona. Oikos-Tau, 1990

Cerdà, Ildefons. (1855) **Ensanche de la ciudad de Barcelona. Memoria descriptiva de los trabajos facultativos y estudios estadísticos hechos de orden del gobierno y consideraciones que se han tenido presentes en la formación del ante-proyecto para el emplazamiento y distribución del nuevo caserío** en: AAVV **Cerdà y Barcelona** vol 1. Madrid Ministerio de administraciones públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991

(1859) **Teoría de las Construcción de las Ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona** en: AAVV **Cerdà y Barcelona** Vol 1. Madrid Ministerio de administraciones públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991

(1859) **Ordenanzas Municipales de Policía Urbana para la ciudad de Barcelona y pueblos comprendidos en su Ensanche** en: **Cerdà y Barcelona** Vol 1. Madrid Ministerio de administraciones públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991

(1859) **Ordenanzas Municipales de Construcción para la ciudad de Barcelona y pueblos comprendidos en su Ensanche** en: AAVV **Cerdà y Barcelona** Vol 1. Madrid Ministerio de administraciones públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991

(1861) **Teoría de la Vialidad Urbana. Reforma de la de Madrid** en: AAVV **Cerdà y Madrid** Madrid Ministerio de administraciones públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991

(1875) **Diario** en: AAVV **Cerdà y Barcelona** Vol 1. Madrid Ministerio de administraciones públicas / Ajuntament de Barcelona, 1991

(1867) **Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona** Tomo I Fabián Estapé, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1968

Corominas, Miquel **Los orígenes del Ensanche de Barcelona. Suelo, Técnica e Iniciativa** Barcelona, Edicions de la UPC, 2002

Cunha Leal, J **On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory** on the w@terfront, vol.16, Decembre 2010, pp. 35-52

Choay, Françoise.(1980) **La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'Architecture e de l'urbanisme**. Paris. Ed. Du Seuil, 1996, 2nd Ed.

Davis, Mike **City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles** London, Verso Press, 1990

Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster New York, Metropolitan Books, 1998

Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space in**:** Sorkin, Michael (Ed.) **Variations on a theme park. The New American City and the End of Public Space** Hill and Wang/Farrar, Straus and Giroux, 1992

Dear, M.J. **The postmodern Urban Condition** London, Blackwell, 2000

Delgado, Eduard **El espacio público como ideología** Madrid, Editorial La Catarata, 2011

Estapé, Fabián (1971) **Vida y obra de Ildefonso Cerdà** Barcelona, Ed. Península, 2001

Fernández Ordóñez, J.A; Tarragó, S; Soria Puig, A. **Cerdà 1876-1976** Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1976

García Bellido, Javier **Ildefonso Cerdà y el nacimiento de la Urbanística: La primera propuesta disciplinar de su estructura profunda** *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales.* Nº 61, 1 de abril de 2000. Barcelona, Universidad de Barcelona, accesible on line <http://www.ub.edu/geocrit/sn-61.htm>

GATEPAC. **La Urbanización de la Barcelona Futura** *Revista AC*, nr. 1, abril 1931
Notas previas a un estudio urbanístico de Barcelona *Revista AC*, nr, 13, 1er semestre 1934
Precursores de la arquitectura moderna *Revista AC*, nr. 17, 1er semestre 1935
Problemes de la Revolució *Revista AC*, nr. 25, junio 1937

Goffman, E **Behaviour in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings** New York, McMillan, 1963

Greimas, A. J. Semiótica. **Diccionario razonado de la teoría del lenguaje** Madrid. Gredos 1982

Guàrdia, Manuel; Monclús, Francisco Javier; Oyón, José Luis (dir.) **Atlas histórico de ciudades europeas** Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994

Habermas, Jürgen. [1962] **The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into Category of Bourgeois Society** Cambridge Massachusetts, Mitt Press,1989

Hall, E.T. **The Hidden Dimension** New York, Doubleday, 1966

Hamann Mazure, Johanna **Monumentos públicos y espacios urbanos** Lima, 1919-1930 Tesis de Doctorado del Programa Espacio Público y Regeneración Urbana, Universitat de Barcelona, 2011. http://hdl.handle.net/10803/1552

Harvey, David **Rebel cities From the Right to the City to the Urban Revolution** London-New York, 2012
The postmodern condition. An Enquiry into the Origins of Cultural Change Cambridge MA, OxfordUK, Blackwell, 1989

Heller, Agnes **Historia y vida cotidiana: aportación a la sociología socialista** México, Grijalbo, 1972

Hernández, Adriana **Espacio público en el centro histórico de Puebla-México** Tesis de Doctorado del Programa Espacio Público y Regeneración Urbana, Universitat de Barcelona, 2009 http://hdl.handle.net/10803/1547

Innerarity, Daniel **El nuevo espacio público** Madrid, Espasa Calpe, 2006

Jacobs, Jane **The Death and Life of Great American Cities** New York, Vintage, 1961

Krauss, Rosalind (1983) **Sculpture in an expanded field** en: Hal Foster (ed.) **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture** Seattle, Bay Press, 1993

Landry, Charles i Bianchini, Franco **La Ciutat Creativa** Barcelona, Diputació de Barcelona, 2000

Lefebvre, Henri **La revolución urbana** Madrid, Alianza Editoral, 1971
(1968) **Le droit à la ville** Éditions Anthropos, 1972

Lefort, Claude **The Question of Democracy. Democracy and Political Theory** Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988

Lynch, K **The Image of the City** Cambridge, MIT Press, 1963

Magrinyà, Francesc; Marzà, Fernando (Ed.) **Cerdà. 150 años de Modernidad** Barcelona, Fundació Urbs i Territori, 2009

McDonough, G.W. **Films in Space: Ethnographic Reflections on Public Arts and Public Spheres** Barccelona, Waterfronts of Art, 2001

Morgado, Cláudia **Bairro Alto de Sao Roque** Accesible on-line
HTTP://WWW.MONUMENTOS.PT/SITE/APP_PAGESUSER/SIPA.ASPX?ID=5019

Nel·lo, Oriol. **Ciutat de ciutats** Barcelona, Editorial Empuries, 2001

Pinto, A.J; Remesar, A. **Public Space Networks as a support of Urban Diversity** Open House International, vol.37, nr. 2, June 2012

Puig i Cadafalch, Josep. **La plaça de Catalunya** Barcelona, Llibreria Catalonia, 1927

Remesar, A. **A Challange for Public Art** Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona 1997. Accesible on line **http://www.ub.edu/escult/epolis/epolis.htm**

Documentos académicos del curso La Construcción de un Espacio Público Para todos, del Master en Diseño Urbano de la Universidad de Barcelona

(coord.) **Do projecto ao objecto. Manual de Boas Prácticas de Mobiliario Urbano em Centros Históricos** Porto. Câmara Municipal, 2004- Segunda edición del CPD, Lisboa, 2004

Dois apontamentos sobre o espaço público Lisboa, *Arquitecturas* nº 6, Nov. 2005

(coord.) **Manual Boas práticas de Mobiliário urbano em Centros Históricos** Porto. Projecto Atlante, 2005

García, S **From the ordinances to the project of a City. The importance of the survey on Commom Architecture in the Eixaple Project (Barcelona)** en: Maia,H; Leal, J; Cardoso,A **Surveys on Vernacular architecture** Porto, CEAA, 2012

Hacia una Teoría del Arte Público Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997. Accesible on line en: <academia.edu>

Mil [*] seis. Lisboa, Seminario Internacional em Design Urbano, 2002 (inédito)

Només edificis o també entorns? *Quaderns d'acció social i ciutadania* Setembre 2008, pp.67-70

O "estilo Alphand-HittorfF- Davioud" de mobiliário urbano nos centros históricos . *Arquitecturas*, nr. 28, sep. 2007, Lisboa

Public Art: Towards a Theoretical framework en: Remesar, A. (Ed.) **Urban Regeneration**

Reflexiones sobre la privatización del espacio público A: *intervirmoita nº4* Publicação Câmara Municipal da Moita-Departamento de Planeamento e Gestão Urbanística, Abril 2005, pp.32-35

Public Space is not dead On the w@terfront, nr 10, sep. 2007, Barcelona

Public space: the battlefield of Public Art On the w@terfront nr 10 sept. 2007 <http://www.ub.edu/escult/Water/water10/water010.pdf>

Waterfronts, Arte Pública e Cidadania em: Brandão, P; Remesar, A. **Espaço Público e a Interdisciplinariedade** Lisboa, CPD, 2000

Rossi, Aldo **L'architettura della città**, Marsilio, Padova 1966

Sabater, Joaquim ***El proyecto de la Calle Sin Nombre. Los reglamentos urbanos de la edificación París- Barcelona*** Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999

Sennett, R **The fall of the Public Man** New York, Random House, 1972

Sert, Josep Lluís **Proyecto de grupo escolar en la Avenida del Bogatell** *Revista AC*, nr. 10. 2o semestre 1933

Solà-Morales, M; Busquets,J; Domingo, M; Font,A; Gómez, J.L. **Barcelona. Remodelación Capitalista o Desarrollo Urbano en el Sector de la Ribera Oriental** Barcelona. Gustavo Gili, 1974

Soja, E.W. **Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory** London, Verso Press, 1989

(1996) **Thirdspace Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places** USA-UK, Blackwell Publishers, 2000

Sorkin, Michael (Ed.) **Variations on a theme park. The New American City and the End of Public Space** Hill and Wang/Farrar, Straus and Giroux, 1992

Thézy, Marie de **Histoire du mobilier urbain parisien du second Empire à nos jours** Paris, Société des Amis de la Bibliothèque Historique, 1976

Toussaint J.Y ; Zimmermann M. **L'espace public et l'espace du public. Politique et aménagement** en : Toussaint J.Y ; Zimmermann M. **User, observer, programmer et fabriquer l'espace public** Lausanne, Presses polytechniques et Universitaires Romanes, 2001

CC BY

LA HABANA VIEJA, UN PRESENTE AUDAZ

THE OLD HAVANA, A PRESENT FEARLESS

¿Para qué sirve la utopía? Sirve para caminar…
Mario Benedetti

Maysel Castillo García
Arquitecta. Docente Facultad de Arquitectura
Instituto Superior Politécnico "José Antonio Echeverría". CUJAE
mayselcastillo1983@gmail.com

Marién Ríos Díaz
Arquitecta. Docente Facultad de Arquitectura.
Instituto Superior Politécnico "José Antonio Echeverría". CUJAE
arqmarrios@gmail.com

Abstract
Havana, Cuba's capital city had its beginnings with the construction of the San Cristobal de la Habana village, which was consolidated from a city with a large urban development from architectural SXVI until today.
The urban structure that will characterize the city is given by a system of square with different uses and functions which will develop the core business of the town, giving polycentric character. During its growth this character always prevailed and remains in the current city allowing the decentralization of functions. The presence of outstanding works of domestic architecture, with large central courtyard mansions and hallway with colorful stained glass, were symbols of economic development. Religious architecture, boomed equally important for the construction of buildings part of the skyline as milestones and the social life. The Church as an institution takes force within society itself to develop health functions, including education, thus exerting ideological control - cultural on different social groups.
Today that village, Old Havana has experienced significant economic, cultural and social product integrated management model implemented. The of Historian´s of the city Office (Oficina del Historiador de la Ciudad)and its directorates, has rescued an important part of the tangible and intangible heritage sample of Cuban culture in the oldest part of Havana, the historic center.
The work of the Historians of the city office, with offices established directorates to carry out comprehensive management process, with a comprehensive development strategy developed and self-funded, achieving significant economic development to enhance their

traditional components. The integrated management model of the old town, sees culture as main linchpin of development, and the human being the heart of the process. It's a livable historic center, where a high density of occupation, a considerable number of families, thus making the man as principal by and for implementing this model of development. Defines whole relationship between elements social and cultural - together with a diverse cultural tourism and commercial activity.
The social work undertaken in Old Havana has been to highlight the launch of educations programs, public health, and the housing sector and promotes the recognition of the wide range of historical, architectural, urban, and others that make the Historical Center of Old Havana and generally a place with exceptional heritage features.

Keywords: *evolution, management model, Historic Center, heritage, culture, Historian´s Office*

Resumen

La Habana, ciudad capital de Cuba, tuvo sus inicios con la construcción de la villa San Cristóbal de la Habana, desde donde se consolidó una urbe con un amplio desarrollo urbano arquitectónico desde el sXVI hasta nuestros días.
La estructura urbana que va a caracterizar la ciudad viene dada por un sistema de plazas con diferentes usos y funciones donde se van a desarrollar las actividades fundamentales de la villa, dándole carácter de policéntrica. Durante su crecimiento este carácter siempre predominó y permanece en la ciudad actual lo que permitió la descentralización de funciones. La presencia de destacadas obras de arquitectura doméstica, con los grandes palacetes de patio central y zaguán con coloridos vitrales, eran símbolos de desarrollo económico. La arquitectura de carácter religioso, igualmente tuvo un auge importante por la construcción de obras como parte del perfil de la ciudad como hitos y de la vida social. La Iglesia como institución toma fuerza dentro de la sociedad al desarrollar en sí las funciones de salud, educación entre otras, ejerciendo así el control ideológico - cultural sobre los distintos grupos sociales.
Hoy esa villa, la Habana Vieja ha experimentado importantes transformaciones económicas, culturales y sociales producto del modelo de gestión integral implementado. La Oficina del Historiador de la ciudad y sus direcciones especializadas ha rescatado parte importante de la muestra patrimonial tangible e intangible de la cultura cubana en la zona más antigua de la Habana, el Centro Histórico.
La labor de la Oficina del Historiador de la ciudad, creó oficinas con direcciones especializadas para llevar a cabo el proceso de gestión integral, con una elaborada estrategia de desarrollo integral y autofinanciado, logrando un desarrollo económico importante al valorizar sus componentes tradicionales. El modelo de gestión integral del casco antiguo, considera la cultura como eje articulador principal del desarrollo, y al ser humano como protagonista del proceso. Es un centro histórico vivible, donde existe una alta densidad de ocupación, un considerable número de familias, por ello toma al hombre como figura principal por y para la que se aplica este modelo de desarrollo integral. Define en su conjunto una relación de elementos socio – culturales acompañados de una diversa actividad turística y comercial.
La obra social emprendida en la Habana Vieja se ha de destacar por la puesta en marcha de programas educaciones, la salud pública, y el sector de la vivienda y fomenta el reconocimiento de la amplia gama de valores históricos, arquitectónicos, urbanísticos, entre otros que hacen del Centro Histórico y la Habana Vieja en general un lugar con características patrimoniales excepcionales.

Palabras claves: *evolución, gestión integral, Centro Histórico, patrimonio, cultura, Oficina Historiador.*

Evolución de la ciudad de La Habana. Centro Histórico de La Habana.

La Habana, nombrada por navegantes, viajeros y autoridades "Llave del Nuevo Mundo" ha sido considerada una fascinante urbe con gran importancia económica y con valores históricos, culturales y arquitectónicos que la han convertido en punto de atracción para sus visitantes y también para sus pobladores.

San Cristóbal de La Habana, su nombre originario, fue una de las siete villas fundadas en Cuba bajo el dominio español y la última en construirse en noviembre de 1519, postrero asentamiento erigido en el avance colonial hacia la región del Occidente: "(…) *al cambiar tres veces la localización, desde la costa sur hasta su situación definitiva a orillas de la gran bahía en la costa norte*[1]".

La ciudad en sus inicios fue (…)"*precariamente definida por las primeras construcciones y un trazado espontáneo, poco fiel a la posterior normativa de las leyes de Indias, crece con lentitud e irregularidad, sufrió incendios en 1538 y 1555 que no permiten la perduración de los conjuntos arquitectónicos. Convertida en la sede del gobernador de la isla a partir de 1553*[2]".

La villa asume por la función de puerto obligatorio para las flotas procedentes de América a España y viceversa, un importante desarrollo urbano durante el siglo XVII y parte del XVIII, en este período aparecen construcciones de más durabilidad, aumentó el crecimiento de la población y las funciones comerciales, esto hizo de la nueva San Cristóbal de La Habana foco de interés de corsarios y piratas, que amenazaron con arrasar la ciudad en varias ocasiones y de hecho incursionaron en ella. Esta situación dio lugar a la construcción del sistema de fortalezas y de la muralla, cuya construcción comenzó en 1674 y culminó en 1797, al quedar instaurada una villa intramuros. La villa recibió el título de ciudad en 1592 por la Real Cédula y la justa de denominación de "*Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias Occidentales*[3]" ; en 1607 fue declarada oficialmente capital de la colonia.

La Habana fue la primera ciudad de Cuba en obtener una fisonomía propiamente urbana: "(…) *durante el período colonial La Habana creció en dirección oeste y sur con una trama compacta de ascendencia hispánica en la que las edificaciones se asociaban entre sí a través de paredes comunes o medianeras*..."[4]

Su origen lo tuvo a partir de la Plaza de Armas lugar de fundación de la villa, de donde partieron los primeros caminos en dirección sur. La trama urbana quedo estructurada de manera irregular con manzanas de formas y tamaños diversos,

---

[1] Colectivo de Autores. "*Transformación Urbana En Cuba: La Habana".* Arquitectura /Cuba, 340/1/2. Pág. 7. Ediciones Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1974.
[2] Ibídem, pág 9
[3] Ibídem.
[4] Zardoya, Loureda. María Victoria. "*La historia de La Habana contada por sus casas*". Revista de Arquitectura y Urbanismo Facultad de Arquitectura. 2009, La Habana.

calles estrechas y torcidas, que no respondían estrictamente a los dictados de las Leyes de Indias[5].

La estructura urbana que va a caracterizar a la ciudad viene dada por un sistema de plazas con diferentes usos y funciones donde se van a desarrollar las actividades fundamentales de la villa, dándole carácter de policéntrica. Durante su crecimiento este carácter siempre predominó y permanece en la ciudad actual lo que permitió la descentralización de funciones. El crecimiento paulatino y la expansión urbana de la ciudad ya en el siglo XVIII comprende ejes que conectan a estas plazas y a otros puntos importantes de la ciudad: el eje norte-sur paralelo a los muelles, conformado por calles como Mercaderes y Oficio (donde se ubicaron artesanos y comerciantes) y plazas como la de Armas, la de San Francisco y la Nueva (cívico-militar, comercial y comercial) y luego se extiende este eje en ambas direcciones en el siglo XVIII hacia la plaza de la Ciénaga, de carácter religioso, junto a estas plazas se ubicaron casas de habitantes de la alta sociedad y edificios públicos. El avance hacia el oeste por las calles Teniente Rey y Luz asentadas en terrenos sobre dos ramificaciones de la Zanja Real (fuente de abastecimiento de agua de la ciudad), conllevó a la construcción de palacios de la aristocracia en esa zona.

Dentro de la arquitectura se destacaron las obras de carácter militar o defensiva, dado el contexto histórico y la importancia comercial de su puerto, lo que constituyeron hasta el siglo XVIII "(…)*la expresión más acabada de la arquitectura culta frente a la tradición espontánea que configura la trama del hábitat*…" [6]
La arquitectura religiosa también toma una importante presencia dentro de la conformación de la ciudad en los siglos XVII y XVIII, formando parte del perfil de la ciudad como hitos y de la vida social. La Iglesia como institución toma fuerza dentro de la sociedad al desarrollar en sí las funciones de salud, educación entre otras, ejerciendo así el control ideológico - cultural sobre los distintos grupos sociales.

Dentro del desarrollo de la arquitectura también estuvo la doméstica. Esta "(…) *arquitectura doméstica tradicional habanera, se basó en el uso del patio y traspatio como elemento estructural de su organización planimétrica, nació asociado al proceso de desruralización de La Habana, permaneció con lógicas evoluciones a lo largo del período colonial*…[7]"

El tipo de vivienda que se desarrolló en ese territorio debe agruparse bajo el denominador común de Casa de Patio[8]*, pues fue el patio el elemento fundamental para la iluminación, ventilación y organización de sus espacios interiores. Dentro de ese tipo genérico pueden realizarse segundas y terceras clasificaciones*

[5] Colectivo de autores. Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad. Pág.26. Ed. Bologna, España, 2006. ISBN 959-7126-46-X1
[6] Colectivo de Autores. "*Transformación Urbana En Cuba: La Habana".* Arquitectura /Cuba, 340/1/2. Ediciones Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1974.
[7] Zardoya, Loureda. María Victoria. "*La historia de La Habana contada por sus casas*"**.** Revista de Arquitectura y Urbanismo Facultad de Arquitectura. 2009, La Habana.
[8] García Alicia, Prólogo a *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca,* de F. Prat Puig , Diputación de Barcelona, Barcelona, 1996, pág. 1-10.

atendiendo a si el patio es lateral o central, con o sin galerías circundantes, a la presencia o no del zagúan, a la cantidad de pisos, a la posición de la escalera o a otros elementos de interés.[9]

En las últimas décadas del siglo XVIII posterior a la ocupación de La Habana por lo ingleses, se inicia un importante proceso renovador al devenir la Plaza de Armas como centro cívico con la edificación de la Casa de Correos (1772) y la residencia de los Capitanes Generales (1776). [10]Dentro del proceso renovador se construyen dos instalaciones para el entretenimiento o esparcimiento de los pobladores: La Alameda de Paula o de intramuros y el Paseo de Isabel II o de extramuros, actualmente Paseo del Prado.

El desarrollo de la ciudad a finales de siglo XVIII impulsó el crecimiento urbano a las afueras del recinto, lo que condujo a que después de la primera mitad del s XIX comenzara el derribo de las murallas. Este salto no fue completo ni organizado a principios de siglo. Los asentamientos poblacionales se fueron constituyendo cerca de la Zanja Real y de los caminos que conducían a las puertas de la muralla, donde alcanzaba la ciudad extramuros sus primeros avances urbanísticos. Durante el siglo XIX se produjo el desarrollo y auge económico que promueve la arquitectura civil pública. En la década del 30 se crearon importantes obras en el gobierno del capitán general Miguel Tacón. La actividad cultural crece, aparecen instalaciones cerca del Paseo del Prado, teatros, hoteles, sociedades de recreo, fábricas de tabaco, salones de baile hasta se establece la primera estación de ferrocarriles.

A finales del siglo XIX con la urbanización del Reparto de las Murallas se refuerza el centro funcional de la ciudad y con la construcción del Palacio Presidencial y el Capitolio, donde radicó el Centro político del País al instituirse la República, allí se constituyó el centro más completo e importante que haya tenido la Capital[11]. El desarrollo del plan urbano de Tacón de 1834 al 1838 definió dos ejes de centralidad: Prado y Reina – Carlos III lo que le dio la condición de centro a la zona extramural, dando lugar al derribo de las murallas en 1863, como parte del crecimiento de la ciudad.

El reparto Las Murallas, es en el siglo XIX la primera ruptura urbana de la trama y el tejido colonial y el Prado será una vía que caracterizará la franja que lo conforma, objeto en el siglo XX del Plan de Forestier, el que subrayó su importancia y su carácter escenográfico; aún hoy Prado es el límite del Centro Histórico de La Habana Vieja, y aunque espacialmente integrados desde el siglo XIX, los territorios de los municipios actuales La Habana Vieja y Centro Habana, tuvieron siempre cualidades que los diferenciaban. El nuevo reparto nació con un carácter monumental que aún hoy caracteriza el límite entre ambos municipios. Formalmente la nueva Habana del siglo XIX fue eminentemente neoclásica,

---

[9] Menéndez Madeline, *La casa habanera. Tipología de la arquitectura doméstica en el Centro Histórico*, Ediciones Boloña, La Habana, 2007.

[10] Colectivo de autores. Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad. Pág.4. Ed. Bologna, España, 2006. ISBN 959-7126-46-X1.

[11] Venegas Fornias, Carlos: La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad. Ed. Letras cubanas. La Habana, 1990.

ecléctica por naturaleza y aún no por estilo hasta la llegada del siglo XX; respondió a un ansia manifiesta de modernidad, los modelos fueron buscados en formas arquitectónicas europeas y norteamericanas más que en las tradiciones españolas, y alimentó desde entonces su capacidad para la transculturación y aspiraciones cosmopolitas.[12]

Con el aumento del tráfico automotor, fue necesario implementar algunas transformaciones en la ciudad, principalmente en el borde marítimo como: la construcción de la Avenida del Puerto al tomar terreno al mar y de la Avenida de las Misiones; estas transformaciones estuvieron respaldadas con el proyecto del urbanista francés Jean C. N. Forestier, quien propuso una serie de espacios públicos con una calidad de diseño otorgándole un carácter particular a esta zona de la Habana que incluyó también al Paseo del Prado y al Parque Central, bordes del Centro Histórico.

El carácter poli funcional de la ciudad hace que la centralidad se desplace a nuevas zonas urbanas, aunque la zona más antigua de la ciudad sigue conservando actividades portuarias, de comercio y de finanzas –esta última en las primeras décadas del siglo XX- debido a la introducción del capital norteamericano. Con este auge económico logra un cambio la arquitectura en un área centro de la antigua ciudad, dándole una nueva imagen neoclásica en la que la altura de las edificaciones fue uno de los elementos más contrastantes, a este nuevo sector dentro del centro histórico se le llegó a llamar el pequeño Wall Street habanero.

El incremento de la población de la ciudad se evidencia aún más entre los años 1940 y 1950, con el desarrollo y traslado de la población hacia nuevas áreas urbanizadas para la clase media y alta, donde se va a destacar el movimiento moderno. La ciudad en esta época vive un acelerado desarrollo, se construyen nuevas vías de comunicación, puentes y túneles que mejoran las distancias y conexiones en la urbe, donde el proyecto del túnel de la bahía bajo el mar es uno de los proyectos más destacados, permitiendo la conexión con el este de la ciudad y trajo consigo la remodelación de la Avenida del Puerto y la de las Misiones.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, "*…se elaboró un Plan Director de La Habana, que estableció diferentes zonas de desarrollo: viviendas, producción, transporte y red vial y áreas verdes, así como otros estudios demográficos, sociales, redes técnicas y de protección al medio*"[13].

Una de las líneas a seguir con el triunfo de la Revolución, era la mejora de las condiciones en las provincias del interior del país, lo que conllevo a un alto grado de deterioro del fondo edificado en la capital, sobretodo en la Habana Vieja.
El deterioro mayor de la ciudad comienza a ocurrir a mediados del siglo XIX, ya que la congestión y las variadas funciones del centro urbano hacen que los

[12] Chateloin, Felicia. *"Una mirada a la historia urbana de Centro Habana; la necesidad del reconocimiento".* Centro Habana Un Futuro Sustentable. La Habana, 2009. ISBN 978-959-261-289-1.
[13] Colectivo de autores. Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad. Pág. 6. Ed. Bologna, España, 2006. ISBN 959-7126-46-X1.

habitantes de mayores posibilidades económicas se trasladen hacia los incipientes suburbios en busca de mejores condiciones de higiene y habitabilidad. Durante la primera mitad del siglo XX, este deterioro se acrecienta y los otrora palacios del antiguo casco se subdividen y devienen las ciudadelas con gran cantidad de familias hacinadas en sus espacios interiores sin las mínimas condiciones de habitabilidad. Los aislados esfuerzos de personalidades visionarias de la época, como el entonces historiador de la Ciudad Dr. Emilio Roig, por detener esta situación no fueron suficientes.[14]

Asi, La Habana puede verse como "(…)*un texto de historia urbana y arquitectónica*[15]*", y cada uno de sus fragmentos son representativos de los períodos de su evolución a lo largo de cinco siglos. En ella se han ido sumando, más que superponiendo, diferentes morfologías urbanas a las que le son afines*

[14] Ibídem

[15] Duany Andrés, Conferencia 1, Ciclo de Conferencias para estudiantes de Arquitectura, Capitolio Nacional, La Habana, 20 de marzo del 2004.

tipologías arquitectónicas específicas, en un proceso en el que ha predominado la regla sobre la excepción[16].

El centro histórico de la Habana Vieja, punto de expansión de la trama urbana y precursor de los asentamientos de la ciudad, define en su conjunto una relación de elementos socio – culturales acompañados de una diversa actividad turística y comercial que a su vez dan lugar a un desarrollo económico al valorizar sus componentes tradicionales, La Habana Vieja recoge en su historia un crisol de ritos y costumbres identificables a nivel internacional.

Plaza de la Catedral

Plaza de Armas

Plaza Vieja

Plaza del Cristo

[16] Zardoya, Loureda. María Victoria. "*La historia de La Habana contada por sus casas*"**.** Revista de Arquitectura y Urbanismo Facultad de Arquitectura. 2009, La Habana.

Plaza de San Francisco

Modelo de Gestión Integral de La Habana Vieja, Patrimonio de la Humanidad.

Como dependencia del ayuntamiento de la ciudad, en 1938 fue creada la Oficina del Historiador de la ciudad de la Habana (OHCH), bajo la dirección del Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, historiador de la ciudad hasta su muerte, ocurrida en 1964. Siempre estuvo estrechamente relacionada a todo el proceso de protección del patrimonio material e inmaterial, y transcurrió por diversos escenarios políticos y socioeconómicos. En 1967 el Dr. Eusebio Leal Spengler fue nombrado historiador de la ciudad y al frente de la Oficina del Historiador continuó el proceso de conservación.

Desde la fecha hasta la actualidad ha desempeñado una ardua actividad con enorme relevancia cultural y social, al rescatar sobre todo, la parte más antigua de la capital cubana, el centro histórico de la Habana. El legado conservacionista anterior, lo amplió y dinamizó hasta la actualidad con una elaborada estrategia de desarrollo integral y autofinanciado.

Una de las primeras acciones que se llevaron a cabo en el Centro Histórico de la ciudad, fue la rehabilitación del Palacio de los Capitanes Generales para convertirlo en museo de la ciudad. En 1978 fue declarado el centro histórico de la ciudad Monumento Nacional, y posterior a este importante reconocimiento el estado cubano en 1981 proveyó al territorio de recursos financieros contemplados en el presupuesto nacional y determinó que fuera la Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana la coordinadora de los planes quinquenales de restauración. En el año 1982 el Centro Histórico de la Habana, junto a su sistema de fortificaciones fue reconocido por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, y comienza a ser difundida la labor de la OHCH.

En la década de los 90, bajo el escenario de la peor crisis económica que haya sufrido el país por la caída del campo socialista de la URSS, el gobierno cubano, por el compromiso internacional de preservar el patrimonio, adoptó la decisión de traspasar los instrumentos jurídicos y financieros a la OHCH, de forma tal que

garantizaran un desarrollo social y económicamente sustentable. En Octubre de 1993 se aprueba el decreto Ley 143, que respalda legalmente a la OHCH de conducir el proceso autofinanciado y sostenible de conservación del Centro Histórico. El decreto ley reconoce la *personalidad jurídica de la OHCH, permite la creación de un sistema empresarial propio para la explotación del turismo y el sector terciario en general, capacidad para planificar integralmente el desarrollo del territorio y gestionarlo, ampliar su estructura para garantizar toda la secuencia del proceso*[17], entre otros.

Para el desarrollo del modelo de gestión del Centro Histórico la OHCH, ha creado y consolidado una estructura organizativa, con recursos humanos especializados en sus distintos departamentos y direcciones, además de haber creado su propio sistema empresarial. Una de las direcciones surgidas más importantes es el Plan Maestro, establecido para garantizar la rehabilitación integral de la Habana Vieja y dar continuidad y operatividad del proceso inversionista del Plan Especial de Desarrollo Integral del Centro Histórico.

El modelo de gestión integral del casco antiguo, considera la cultura como eje articulador principal del desarrollo, y al ser humano como protagonista del proceso. "*(…)Para eso estamos creados: haber hecho coincidir las excelencias del arte, la búsqueda de la memoria con el compromiso de rehacer, reconstruir el tejido urbano, mejorar las condiciones de vida de sus habitantes, y salvar la Habana Vieja para sus habitantes*[18].

Edificio en fase de derrumbe total

[17] Colectivo de autores. Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad. Pág. 45. Ed. Bologna, España, 2006. ISBN 959-7126-46-X1

[18] Leal, Eusebio. "*Prefacio*". Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad. Ed. Bologna, España, 2006. ISBN 959-7126-46-X1.

El modelo de desarrollo integral de la Habana Vieja, y dentro de ella el Centro Histórico de la ciudad, tiene como premisas fundamentales *Salvaguardar la identidad nacional a partir de la investigación, promoción y desarrollo de la cultura, Proteger el patrimonio heredado, Dotar al territorio de una infraestructura técnica y de servicios básicos que aseguren su funcionamiento, Lograr un desarrollo integral autofinanciado que haga recuperable y productiva la inversión en el patrimonio, Evitar el desplazamiento de la población local*[19]. Es importante mencionar que la política de gestión planteada por la Oficina del Historiador centra su modelo integral en la cultura como ente articulador del desarrollo, por la amplia gama de valores históricos, arquitectónicos, urbanísticos, entre otros que hacen del Centro Histórico y la Habana Vieja en general un lugar con características patrimoniales excepcionales. Es un Centro Histórico vivible, donde existe una alta densidad de ocupación, un considerable número de familias, por ello toma al hombre como figura principal por y para la que se aplica este modelo de desarrollo integral.

Calle interior de barrio en la Habana Vieja

[19] Colectivo de autores. Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad. Pág. 46. Ed. Bologna, España, 2006. ISBN 959-7126-46-X1

Zona del malecón tradicional sufriendo penetración del mar

La Oficina del Historiador, como principal entidad gubernamental decisoria del centro histórico, tiene la responsabilidad de cumplir el reto planteado, no solo en los límites del centro histórico, sino también en la Habana Vieja como municipio y en otras zonas comprometidas de la ciudad, declaradas zonas priorizadas para la conservación como, entre otros el Barrio Chino y la zona del Malecón tradicional. El escenario cotidiano que enfrentan estos sitios de la ciudad como muchos otros, esta permeado por la presencia de fenómenos climáticos (fuertes lluvias, ciclones tropicales, altas temperaturas), que producen derrumbes totales o parciales, mayor deterioro en las antiguas edificaciones, deterioro en las redes técnicas, entre otros. El hacinamiento es otra de las condiciones que enfrenta hoy el sitio, aunque es válido decir que no se da de la misma forma, ni en las mismas cifras en todos los barrios, pero se puede observar en los más densos, por las condiciones de habitabilidad que presentan las viviendas.

La Oficina del Historiador creó, como parte del proceso de desarrollo integral y para atender no solo el impulso de vertientes culturales o turísticas en el territorio, diferentes direcciones especializadas que atendieran de manera separada cada una de las directrices del proceso para que a su vez todas respondieran a los principales objetivos trazados en el modelo de gestión. Existen varias dependencias que responden a la Oficina del Historiador tales como: Fénix, Habaguanex, Plan San Isidro, Plan Maestro, Obras Sociales, Arquitectura Patrimonial, Museología, Dirección de Proyecto y otras que conjuntamente generan más del 75% de las inversiones realizadas dentro del municipio. El objetivo fundamental de estas dependencias consiste en la recuperación física y social de la ciudad en especial dentro del Centro Histórico cuyos límites son las calles Prado, Monte, Cienfuegos, Arsenal bordeando la Terminal de Trenes y toda la Avenida del Puerto e incluye a seis Consejos Populares.

Una de las primeras directrices del Programa de Rehabilitación Física del Centro Histórico, tiene una dimensión urbana, con el inicio del primer plan quinquenal de restauración el 5 de Mayo de 1981, se comenzaron a rescatar las primeras plazas desde donde surgió la ciudad, y los principales ejes conectores de las mismas. Fue restaurada la Plaza de Armas, sitio fundacional de la ciudad, y de ahí se abrieron los primeros tramos de las calles Obispo, Mercaderes, Oficio y Tacón, los que fueron dedicados a funciones culturales, comerciales y gastronómicas. Conservar los valores patrimoniales, tangibles e intangibles, las características urbano arquitectónicas, son premisas fundamentales dentro del proceso de rehabilitación así como la recuperación de los servicios que caracterizaron el territorio y añadir otros que la recualifiquen, jerarquizan el carácter polifuncional que la ha distinguido a lo largo de la historia. *La Habana Vieja se ha convertido entonces en el lugar de la ciudad donde se concentra la mayor densidad de ofertas culturales como parte de una armonía entre los conceptos de cultura, turismo y sociedad*[20].

Calle comercial y peatonal Obispo luego de su

La restauración de casas de emblemáticos aristócratas y señores de la élite cubana fue otra de las intervenciones arquitectónicas del plan quinquenal, convirtiéndose muchas de ellas en museos, en la actualidad parte de la amplia red de casas museos del Centro Histórico y una de las directrices de la OHCH. La Dirección de Patrimonio Cultural, una de las directrices de la OHCH tiene a su cargo esta red con servicios culturales diversos que se complementan con galerías de arte, bibliotecas, librerías, atelieres y tiendas especializadas. Fueron

[20] Ibídem. Pág. 48

rehabilitados valiosos edificios emblemáticos de la arquitectura religiosa, y sus claustros principales fueron convertidos en salas de conciertos: la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, sede de la música coral y de cámara; la Iglesia San Francisco de Paula, sede de la música antigua y el Convento San Felipe Neri, consagrado al arte lírico.

El manejo de estos centros aporta recursos financieros con la prestación de servicios especializados tales como organización de conferencias, asesorías diversas, servicios públicos de archivo, biblioteca, cobro de entrada a los museos, conciertos y galerías, comercialización en la red de tiendas especializadas, así como la venta de publicaciones. También organiza desde el 2001 el programa veraniego Rutas y Andares, visitas guiadas para familias y grupos de personas con amplia y aumentada demanda en estos últimos. Este programa emprende diferentes itinerarios temáticos concernientes a al proceso de restauración, la historia de la Habana Vieja, las muestras de obras de arquitectura emblemática, la arqueología, y la cultura en general de la ciudad.

La Oficina del Historiador también ha trabajado en los medios de difusión de la labor que se lleva a cabo en el Centro Histórico, creó en 1999 la emisora radial Habana Radio, que invita a los habaneros a conocer desde múltiples aristas histórico-culturales los casi 500 años de la villa de San Cristóbal de la Habana. En las páginas de la revista *OPUS Habana*, cuya génesis e introducción en el ámbito cultural data de 1996, se interrelacionan arte, patrimonio y comunidad.

Con el auge de la actividad turística generada en el Centro Histórico, se crea la compañía turística Habaguanex SA, con el propósito de compatibilizar fines culturales con intereses económicos, mediante la explotación de una adecuada infraestructura comercial gastronómica y hotelera. Además se creó la agencia de viaje San Cristóbal, que rememora el nombre al patronato de la ciudad. Se comienzan a restaurar y refuncionalizar edificaciones como hostales, hoteles, que forman parte hoy día de una amplia red hotelera, caracterizada por la diversidad de sus restaurantes, cafeterías, bares y centros comerciales, rescatando así el comercio en planta baja y la reanimación de importantes espacios públicos y ejes comerciales. La creación de ofertas recreativas asociadas a diferentes edades tales como acuario, paseos marítimos, la Maestranza como parte de diversiones, el Anfiteatro de la Habana Vieja, salas de cine y teatro, entre otras actividades ha permitido el acercamiento al Centro Histórico de la población local y nacional.

Otra vía de reactivación y diversificación económica del Centro Histórico es el sector inmobiliario que dirige como accionista principal Fenix SA, creada en 1996, para arrendar inmuebles como viviendas para estancias de larga duración, oficinas, locales comerciales, alquiler de coches comerciales, comercialización de piezas y accesorios para automóviles, todo ello tributando ingresos económicos para la gestión del casco histórico. Otra variante incorporada es el turismo de cruceros, restaurando el primero de los muelles para el atraque de cruceros en el entorno de la Plaza de San Francisco.

La obra social emprendida en la Habana Vieja se ha de destacar por la puesta en marcha de programas educaciones, la salud pública, y el sector de la vivienda. Para niños y jóvenes se crearon círculos de interés para desarrollar sus

capacidades en artes plásticas, danza, literatura, ecología y filatelia, fue creado el centro estudiantil José de la Luz y Caballero. La Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos prepara como operarios de labores de la restauración a jóvenes de la Habana Vieja y otras zonas de la ciudad, ello ha garantizado las oportunidades de empleo en muchas obras de restauración del propio Centro Histórico y en obras de zonas priorizadas de la conservación en la Habana. Estas escuelas especializadas forman parte de la red de centros educativos que existen en la Habana Vieja, a la que recientemente se unió la Universidad de San Gerónimo como centro de estudios superiores en el ámbito de la conservación, restauración y museología.

La atención al adulto mayor ha sido uno de los programas de salud más priorizado*, la Habana Vieja es uno de los municipios de más altos índices de personas de la tercera edad en la capital cubana*[21]*,* de ahí la intención de crear objetos sociales que aumenten la calidad de vida de este sector poblacional. Se organizan visitas a museos, se desarrollan actividades de gimnasia física, desayunos libre de coste, servicios de barbería y peluquería, ejercicios de relajación, ludoterapia, laborterapia. El Hogar Materno Infantil Leonor Pérez fue la primera institución hospitalaria, y forma parte de una red de servicios de salud como los centros de Rehabilitación del Adulto Mayor y el de la Edad Pediátrica, los consultorios médicos de atención primaria, policlínicos y centros de salud mental.

La Dirección Municipal de la vivienda lleva a cabo el programa de rehabilitación y construcción, esta es una de las directrices en la que se ha avanzado poco, por la gran inversión que requiere. El plan de obra nueva de viviendas contempla la construcción de nuevas viviendas dentro y fuera del Centro Histórico para la reubicación de los habitantes cuyas viviendas están en mal estado. La Dirección de la Vivienda establece una negociación con los vecinos atendiendo al sentido de pertenencia con el lugar, condición legal de habitabilidad, edad promedio y el tamaño del núcleo familiar. . La rehabilitación de viviendas llevada a cabo fundamentalmente en las *ciudadelas*, transforma el espacio mínimo habitable en apartamentos decorosos para las familias. Los programas de emergencia constructivas, con una actuación a muy corto plazo, comprenden obras que eliminan riesgo de derrumbe mientras se gestionan los recursos financieros necesarios para una futura inversión.

Los espacios degradados o en desuso han sido convertidos en espacios públicos para el disfrute de los visitantes o habitantes del lugar. Muchas de estas intervenciones se hicieron en homenaje a personalidades públicas como el Jardín de la Princesa Diana de Gales (Lady Di), o el parque Osvaldo Guayasamín en honor al pintor ecuatoriano, estos entre otros tantos forman parte de una red de espacios públicos que renuevan el paisaje de la ciudad compacta.

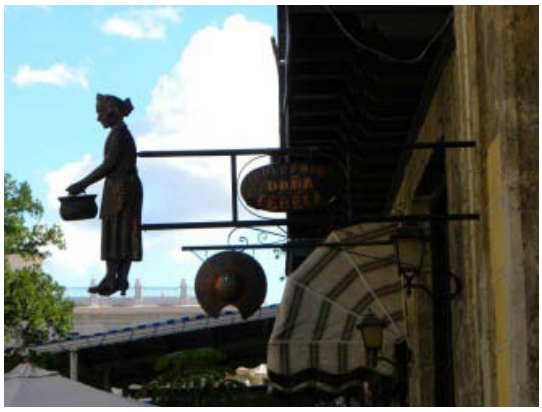
La imagen urbana se complementa con el mobiliario antiguo rescatado en combinación con la inserción del nuevo, se ha logrado en la mayoría de los casos la homogeneidad en el mobiliario utilizado, los bancos, las papeleras, las nuevas luminarias. El sistema de señaléticas abarca desde los más antiguos que aun se

[21] La población total de la Habana Vieja se calcula que el 17% es mayor de 60 años [ONE, 2004, OHCH, 2006] lo cual no representa más de 17 000 habitantes ÛNESCO, 2006, Cazanave, 2007]

preservan en las esquinas de calles, o a la antigua entrada de carruajes hasta los nuevos incorporados en sistema de pedestal o adosados a la fachada de los edificios. Este sistema comenzó a incorporarse en la ciudad en el centro histórico, y aunque no se ha distribuido de forma masiva en toda la ciudad, si se ha expandido a las zonas más centrales de la Habana, como parte del sistema de información urbana de la ciudad.

Es válido destacar las particularidades de señalización de muchos sitios comerciales y recreativos del Centro Histórico que resaltan la atención por la diversidad de forma, colocación y diseño de sus carteles, ejemplificados en la Casa de Muñecos de Leyendas, el Museo del Chocolate, la Casa del África, entre muchos. El tema de la señalización aun no queda resuelto, se observa desorden en determinados sitios sobre todo en la señalética referente al tránsito, estas quedan colocadas en fachadas, postes eléctricos, o donde sea "posible hacerlo".

Casa de los muñecos de Leyendas



Panadería- Dulcería

Antiguas luminarias conservadas

Señales de tránsito mal colocadas

La gráfica urbana es uno de las vertientes artísticas públicas de la ciudad, algunas veces bien logradas y conservadas, en otras ocasiones sumamente espontáneas. Las representaciones de arte público siempre tienen lugar en una plaza, un parque o una esquina cualquiera en la Habana Vieja. La presencia de monumentos a personalidades de la historia política, cultural, social de Cuba y el mundo queda homenajeada en los rincones de la Habana Vieja; las esculturas del caballero de Paris, Antonio Gades, María Teresa de Calcuta son parte de los habitantes del Centro Histórico y de las fotos de recuerdo de visitantes y autóctonos.

En la Habana Vieja se ha implementado un modelo de gestión integral que logra generar los recursos necesarios para su ejecución y puesta en marcha. Todo ello también ha sido posible gracias a importantes ayudas internacionales que ha tenido la OHCH a través del grupo de cooperación internacional, que ha logrado ingresar por concepto de cooperación millones de dólares a la labor de rehabilitación del centro histórico.

Muestra de la gráfica urbana y arte público de la Habana Vieja
Muestra de la gráfica urbana y arte público de la Habana Vieja

Antiguas señaléticas de orientación, o nomenclátor.

Señaléticas de orientación introducidas en la Habana Vieja

Casa del Jabón

Museo del Chocolate

Escultura de Antonio Gades

Mural en una panadería pastelería

Escultura del Caballero de Paris

Grafitis populares

Exposición temporal

Mural histórico en la fachada de un edificio

Por ser un caso de rehabilitación integral del patrimonio convertido en motor del desarrollo y en generador de empleo, recursos económicos, sociales, la obra de la Oficina del Historiador ha merecido importantes reconocimientos nacionales e internacionales como el premio UNESCO 2001, Premio Nacional de Restauración 2002, entre otros.

Hoy el Centro Histórico es un gran espacio público que se abre a la ciudad, es un punto muy importante dentro del funcionamiento de esta transformándose así en un centro de centro por su importancia histórica y desde el punto de vista económico. La Habana Vieja tiene un lugar destacado para la integración social, la memoria histórica y la identidad cultural cubana. La concepción práctica del modelo integral articula, en forma natural, el patrimonio material expresado en sus monumentos y espacios públicos con el patrimonio inmaterial, sus tradiciones, creencias, festividades, y tiene en gran medida el reconocimiento de la pluralidad de personas involucradas en su puesta en marcha.

Bibliografia

Cazanave Macías, Joiselén: "Pautas metodológicas para el diseño de espacios de intercambio social accesible para Adultos Mayores". Tesis Doctoral, Facultad de Arquitectura, ISPJAE, La Habana, 2007

Chateloin, Felicia: "La Habana de Tacón". La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989.

Colectivo de autores. "Una experiencia singular. Valoraciones sobre el modelo de gestión integral de la Habana Vieja, Patrimonio de la humanidad". Ed. Bologna, España, 2006, ISBN 959-7126-46-X1

Colectivo de Autores. "Transformación Urbana En Cuba: La Habana". Arquitectura /Cuba, 340/1/2. Pág. 7, Ed. Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1974.

García Alicia, Prólogo a "El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca", de F. Prat Puig, Diputación de Barcelona, Barcelona, 1996.

Martín, María Elena y RODRÍGUEZ, Eduardo Luis. "La Habana: Guía de Arquitectura". Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte.1998.

Menéndez Madeline, "La casa habanera. Tipología de la arquitectura doméstica en el Centro Histórico", Ediciones Bologna, La Habana, 2007.

Rey, Gina: "Centro Habana: un futuro sustentable. Centro de Estudios urbanos", Facultad de Arquitectura, ISPJAE, Ediciones CUJAE, 2009.

Venegas Fornias, Carlos: "La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad". Ed. Letras cubanas. La Habana, 1990.

Zardoya, Loureda. María Victoria. "*La historia de La Habana contada por sus casas*". Revista de Arquitectura y Urbanismo Facultad de Arquitectura. 2009, La Habana.

1139-7365

CC BY

ARTE PÚBLICA E ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA NA CIDADE DE LISBOA

PUBLIC ART AND ARTICULATION WITH THE WATERFRONT IN LISBON

Rita Ochoa
CIES. Instituto Universitário de Lisboa/CR Polis. Universidade de Barcelona/DECA. Universidade da Beira Interior
contacto: a.rita.ochoa@gmail.com

Abstract
The paper is based on the study of the relationship between the inner city and the waterfront, from the case of Lisbon, by means of the urban structures that link these two realities, called structures of articulation with the waterfront.
The starting point is the identification of a territorial system underlying the urban structure: the *comb structure*, consisting of two logics: the horizontal logic (urban axes parallel to the waterfront) and the vertical logic (urban axes transverse to the waterfront).
In this system, public space plays an important role, because of its articulating properties and of the way it physically and visually allows the connection with the waterfront.
But this is also a symbolic system. This research assumes that the different ways of physical and visual connection are related with one key factor: the existence of public art in those structures of articulation.
Assuming the articulation with the waterfront as a complex reality, that should be observed by the crossing of different disciplines and analysed from its different aspects, which characterize it, this paper focuses on one of these aspects: the relationship between public art and the structures of articulation.
First, the article quantifies the elements of public art in each of the 20 transversal axes and throughout the territory, observing the *most charged* areas. It also analyzes the different historical moments of placing (focusing on the date of placement in the public space, no on the date of the production of the different works), relating the chronology of placement of public art with the chronology of the interventions in the city.
Then, it focuses on the belonging of the different elements, in each transversal axis, to the scope here defined as waterfront (the areas with a morphological unity within the overall organization of the respective cities, which correspond to the corridor of contact with the dividing line between land and water).

Finally, the article explores the different ways of placement in their respective public spaces and along the structures of articulation, identifying and establishing parallels with other ways of placement, in different space-time contexts.
At the same time, as a matter of background, it is intended here to prove that the placement of public art in the transverse axes is a way to enhance its physical and visual articulation with the waterfront, contributing also to the construction of a proper identity in port cities.

Keywords:
Connection with the waterfront, Lisbon, Public Art, placement on Public Space

Resumo

O presente artigo tem como base o estudo da relação entre a cidade e a frente de água, a partir do caso de Lisboa e através das estruturas urbanas que ligam estas duas realidades, denominadas, neste contexto, como estruturas de articulação com a frente de água.
Este trabalho parte da identificação de um sistema territorial subjacente à malha urbana: a *estrutura em pente*, constituída por duas lógicas morfologicamente distintas mas interligadas: a lógica horizontal (eixos urbanos paralelos à frente de água) e a lógica vertical (eixos urbanos transversais à frente de água).
Neste sistema, o espaço público desempenha um importante papel, pelas suas propriedades articuladoras e pela maneira como permite relacionar – física e visualmente – a cidade interior com a sua frente de água.
Este é também um sistema simbólico; as diferentes formas de relação física e visual estão ligadas a um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação.
Assumindo a articulação com a frente de água como uma realidade complexa, que deve ser analisada mediante o cruzamento de diferentes disciplinas e interpretada a partir das suas diferentes vertentes, que, como uma justaposição de factores, a caracterizam, o presente artigo centra-se na exploração de uma dessas vertentes: a relação entre a arte pública e as estruturas de articulação.
Primeiramente, quantificam-se os elementos de arte pública em cada uma das 20 estruturas em estudo e ao longo no território, observando as áreas *mais carregadas*. São também analisados os diferentes momentos históricos de colocação (interessando aqui a data de colocação no espaço público e não a data de elaboração das peças), relacionando-se a cronologia da colocação de arte pública com a própria cronologia das intervenções na cidade.
Seguidamente, observa-se, dentro de cada eixo transversal, a pertença das diferentes obras ao âmbito definido como frente de água (áreas com uma unidade territorial morfológica dentro da organização geral das respectivas cidades, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água).
Finalmente, são sistematizados os diferentes modos como a arte pública se posiciona nos respectivos espaços públicos e ao longo das estruturas, procurando-se identificar modelos de colocação e estabelecer paralelismos com outras formas de posicionamento, em contextos espácio-temporais diferentes.
Como questão de fundo, procura-se comprovar que a colocação de arte pública nos eixos transversais constitui uma forma de valorizar a respectiva articulação física e visual com a frente de água, contribuindo, por sua vez, para a construção de uma identidade própria em cidades portuárias.

Palavras-chave:
Articulação com a frente de água, Lisboa, arte pública, colocação no Espaço Público

Introdução

As transformações que se têm vindo a verificar, nos últimos anos, nas frentes de água, remetem-nos para o estudo das respectivas cidades, das suas especificidades e das dinâmicas que regem o seu território.

Os espaços deixados vazios pela desindustrialização e pelas mudanças tecnológicas no transporte marítimo, dando origem a territórios funcionalmente obsoletos, originaram operações de reconversão que, apesar das suas diferenças, parecem ter em comum a vontade de integrar as frentes de água nas cidades e de as resgatar para os cidadãos, mediante a criação de novos tecidos urbanos e de espaços públicos de qualidade.

Nesta discussão, um factor deverá ser introduzido: a questão portuária. Apesar das mudanças nos paradigmas tecnológicos e territoriais, os portos continuam a desempenhar, nas economias actuais, um importante papel.
Pelo que a vontade de integrar as frentes de água nas cidades não se pode dissociar da necessidade de manter determinadas infraestruturas nas cidades, mesmo que segundo modelos distintos.

As cidades deverão encontrar formas de harmonizar estas duas valências: as infraestruturas portuárias e a libertação de espaços para uso público, na frente de água. No contexto actual, a integração das frentes de água nas cidades passa por encontrar este equilíbrio.

No entanto, a discussão em torno da integração não se resume aos processos relativos à própria frente de água. A integração passa também pela forma como as frentes de água se encontram articuladas com as restantes áreas das cidades.

E, para além da conexão física, a integração relaciona-se também com o modo como a frente de água é apreendida nas cidades. Com efeito, não é necessário estar fisicamente junto à água para usufruir das suas qualidades.

É este o ponto de partida do presente estudo: a articulação entre a cidade interior e a frente de água e, consequentemente, o modo como é possível aceder física e visualmente à frente de água, a partir de áreas mais interiores do território.

Para abordar este tema, parte-se da identificação, na cidade de Lisboa, de um sistema territorial subjacente à malha urbana, composto por duas lógicas morfologicamente distintas, mas interligadas:

Por um lado, um subsistema de estruturas urbanas esquematicamente paralelas à frente de água: a lógica horizontal.
Por outro lado, um subsistema de estruturas urbanas transversais à frente de água: a lógica vertical.

1. Lisboa e Barcelona: observação da estrutura em pente · (Sobreposição ao Google Earth, 2010) Estruturação ao longo (lógica horizontal) e transversal (lógica vertical) à frente de água.

Pela sua configuração física, este sistema territorial será designado como *estrutura em pente*[1](Fig. 1).

A partir da *estrutura em pente* na cidade de Lisboa, este estudo incidirá nas estruturas urbanas que estabelecem a relação entre a cidade interior e a sua frente de água, designadas como estruturas de articulação com a frente de água.

As diferentes formas de articulação com a frente de água relacionam-se com factores morfológicos, tais como as características topográficas, as funções urbanas em articulação, ou os processos de formação/transformação da própria frente de água (Costa, 2007).

[1] A expressão "pente" é adoptada por alguns autores (Busquets, 1993; Busquets e Alemany, 1990), a propósito da morfologia das infraestruturas portuárias, transversais a um eixo longitudinal (frente de água). A expressão "estrutura em pente" é aqui utilizada não neste sentido, mas por ser a que mais directamente reflecte o conceito apresentado.

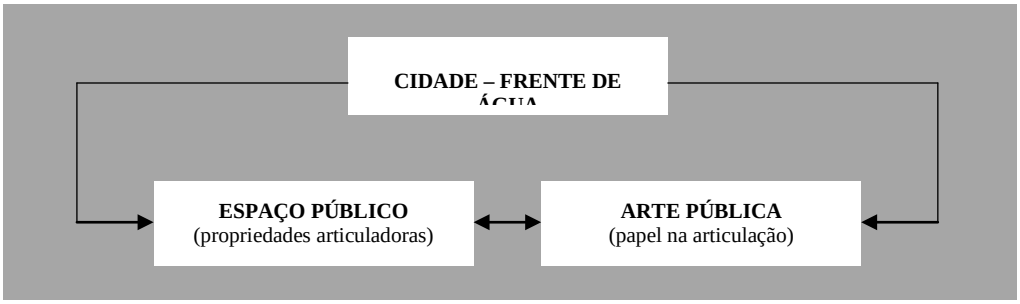
Mas prendem-se, antes de mais, com um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação.

Cada estrutura de articulação é composta por um eixo principal[2], agregador de um determinado conjunto de espaços públicos, que por sua vez, definem um percurso de articulação – físico e/ou visual – até à frente de água.

Entendendo-se a relação com a frente de água como uma realidade complexa, que deve ser analisada mediante o cruzamento de diferentes perspectivas e disciplinas e interpretada a partir das suas diferentes vertentes, que, como uma justaposição de factores, a caracterizam, o presente artigo tem como objectivo explorar uma dessas vertentes: a relação entre a arte pública e as estruturas de articulação.

Para além do estudo das propriedades articuladoras do espaço público, pretende-se ainda explorar o papel que a arte pública desempenha na articulação do território e na monumentalização da frente de água.

Assume-se pois uma abordagem interdisciplinar, onde a arte pública, o espaço público e a frente de água (Fig. 2) representam as principais variáveis de análise.



2. Focos da investigação · (Ochoa, 2011)

No estudo das relações entre arte pública e a articulação com a frente de água, será observado o posicionamento de arte pública nos eixos transversais, procurando modelos de colocação e paralelismos com outros contextos espácio-temporais. Para este efeito, serão consideradas 20 estruturas transversais à frente de água (Fig. 3) que obedecem aos seguintes três critérios fundamentais:

1 Relevância urbanística (serem estruturantes na malha urbana[3]);
2 Relação física e visual com a frente de água;
3 Presença de arte pública.

[2] O termo "eixo" será aplicado como entidade linear abstracta de ligação entre um determinado ponto no território e a frente de água, e que pode materializar-se em espaços públicos tais como ruas, avenidas, entre outros. Mais à frente sera introduzido o conceito – distinto – de "eixo monumental", como entidade física concreta, unindo polaridades importantes (Capel, 2002) e enobrecido através da presença de elementos simbólicos.

[3] Algumas inflexões não foram consideradas, por corresponderem a troços com pouca relevância na estrutura urbana, tais como pequenas ruas, becos, entre outras.

3. Lisboa: estruturas de articulação com a frente de água e localização de arte pública · (Ochoa, 2011)

Por sua vez, ao longo da *estrutura em pente*, foram identificados e registados 250 elementos de arte pública (Fig. 3), com base em dois pressupostos fundamentais:

1 A arte pública é considerada sempre em relação ao seu contexto, nunca como objecto isolado;

2 Entendem-se como arte pública os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano.

A arte pública é assim explorada como processo sobre o espaço público, correspondente a uma cadeia de decisões e acontecimentos, reflectindo distintas formas de pensar e de fazer cidade.

Por outro lado, a arte pública é entendida de forma abrangente; neste conceito, cabem os objectos produzidos com uma intencionalidade prévia de ser arte pública (monumento/escultura/estatuária). Mas incluem-se também determinadas presenças que, pelo seu carácter de excepção, pelas memórias que evocam e pela carga simbólica que conferem ao espaço, adquiriram, *a posteriori*, esse estatuto.

Esta abrangência no entendimento de arte pública corresponde a uma dupla origem nos processos de simbolização do espaço (Pol, 2005). Quando um organismo da estrutura social promove e planeia a criação de mudanças no espaço urbano, com uma determinada intenção e exercendo um acto de poder, estamos na presença de simbolismo *a priori*. Quando um objecto ou lugar ganha espontaneamente determinados valores, através do tempo e do uso, ou por meio de acontecimentos que o marcam e lhe conferem, posteriormente, simbolismo, estamos na presença de simbolismo *a posteriori*.

Por conseguinte, consideraremos como arte pública elementos marcantes que se destacam no perfil urbano, tais como objectos relacionados com a paisagem portuária e industrial, cúpulas de igrejas, torres, edifícios de grande escala, pontes; ou mesmo elementos naturais, como por exemplo as *2 Palmeiras de Chelas* (como um símbolo de resistência dos habitantes ao projecto do Vale de Chelas) (Fig. 4).

Consideraremos ainda elementos que, não tendo sido criados para ser arte pública, sofrem, posteriormente, uma monumentalização, que pode passar por procedimentos mais ou menos complexos.

A simples re/descontextualização de um objecto que, na sua origem, não possui qualquer intenção de constituir arte pública, pode ser também uma forma de monumentalização do espaço. Uma *Hélice* colocada num relvado na frente de água, frente à Cordoaria Nacional ou a antiga *Torre da SACOR*, no Parque das Nações, constituem exemplos deste entendimento (Fig. 4).

4. Arte pública como referência no território · (Ochoa, 2011)
(a) *Palmeiras de Chelas*; (b) *Hélice*; (c) *Torre da SACOR*.

Intencional ou não intencional, consideram-se como arte pública os elementos que possuem e conferem carga simbólica ao espaço urbano, monumentalizando-o.

Nestes sentidos, este trabalho encontra-se vinculado ao centro de investigação Cr Polis da Universidade de Barcelona.
A abordagem à arte pública conjuntamente com a cidade e a interdisciplinaridade no estudo e no projecto de espaço público tem sido a linha condutora seguidas pelo Cr Polis, alargada ao programa de doutoramento na qual esta investigação se inclui[4].

Segundo este entendimento, a arte pública resulta de um processo histórico de monumentalização do espaço urbano e o nascimento do conceito está vinculado a uma noção moderna de cidade, que se começa a desenvolver a partir da segunda metade do século XIX, em movimentos paralelos na Europa e nos Estados Unidos (Abreu, 2006: 2; Remesar e Brandão, 2010: 9).

[4] Para uma melhor compreensão das filosofias de actuação do Cr Polis, ver a obra *Espaço público e a interdisciplinaridade* (Brandão e Remesar, 2000). Para aprofundar a temática da interdisciplinaridade nos processos de desenho urbano, ver a obra *A cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade* (Brandão, 2006). Para uma descrição da actividade desenvolvida pelo Cr Polis, ver o artigo *Interdisciplinarity. Urban Design Practice, a Research and Teaching Matrix* (Brandão e Remesar, 2010: 22) ou ainda a tese de doutoramento subordinada ao tema *L'art en projectes de participació ciutadana* (Ricart Ulldemolins, 2009: 203).

Esta perspectiva segue, por sua vez, uma tradição que teve os seus frutos no programa da cidade de Barcelona, dirigido, nos seus primórdios por O. Bohigas – que entende a arte pública num sentido alargado, transcendendo a simples ideia de monumento, escultura ou estatuária, para significar a "arte de fazer cidade".

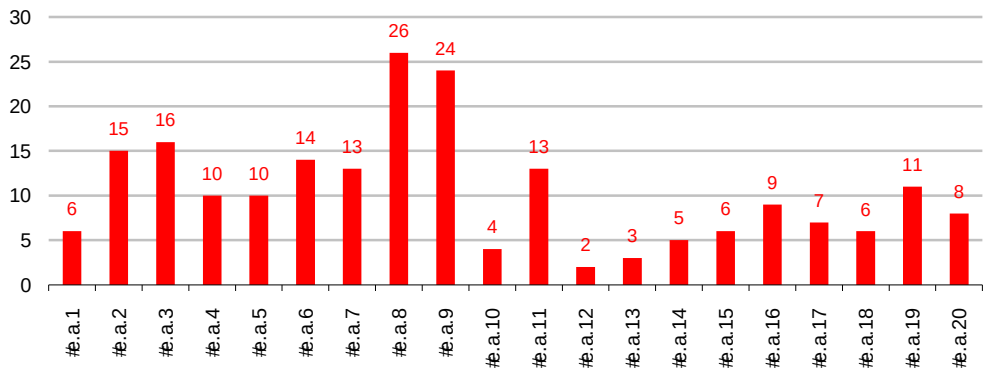
A arte pública contempla uma questão social, que a arte, pelo seu elitismo, não integra. Ainda seguindo os princípios do urbanismo barcelonês do final do século XX, Remesar (2005: 134) aponta:

> "*Public space is not a gallery or a museum*
> *The rules put on to evaluate public art-in-place are quite different from those needed by the modern exhibition place for art*
> *To succeed a work of public art-in-place has to suffer a process of:*
> ***RECREATION – APPROVAL – APPROPRIATION***"

Remesar (2000: 67) critica a obra de arte fechada em si mesma, que simplesmente se instala no espaço público, sem qualquer relação com o contexto, físico e social. Considera a arte pública como agente de co-produção do sentido do lugar, como elemento chave para processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de identidade. E não exclusivamente como uma manifestação artística no espaço público.

Arte pública nas estruturas de articulação: dados quantitativos e espácio-temporais

Reportando primeiramente a investigação a questões meramente quantitativas, observe-se o número de elementos de arte pública em cada estrutura (Fig. 5).



5. Número de elementos de arte pública, por estrutura de articulação (e.a.) • (Ochoa, 2011)

Com base nos elementos gráficos elaborados[5], desde logo é possivel verificar que as estruturas a ocidente da cidade de Lisboa e no centro histórico (estruturas 1 a 10) contêm mais elementos de arte pública que a oriente (estruturas 11 a 20).

[5] Este trabalho adoptou como base fundamental o contacto com o território. Perante esta opção metodológica, conformou-se um processo de observação do espaço urbano, paralelamente ao registo e sistematização da informação apreendida, mediante 3 tipos de elementos gráficos:

Assim, até ao antigo troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira, apenas duas estruturas contêm menos de 10 elementos e duas estruturas contêm mais de 20 elementos. Por sua vez, de Santa Apolónia até ao limite oriental da cidade, apenas duas estruturas contêm mais de 10 elementos.

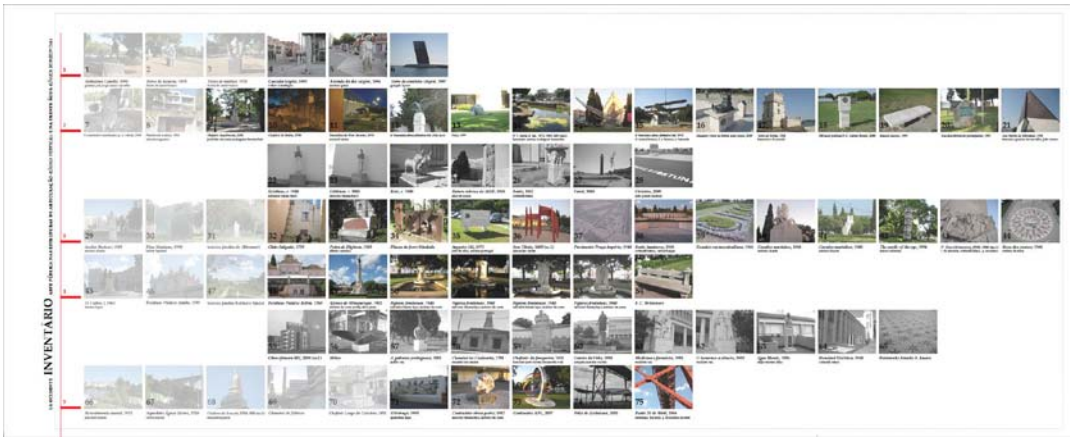
A oriente, apesar da menor quantidade de arte pública, verifica-se um aumento generalizado a partir das estruturas que intersectam a zona do Parque das Nações (estruturas 16 a 20).

Passando para uma análise relativa aos diferentes momentos de colocação[6], verifica-se que, de uma forma geral, as estruturas a ocidente integram uma maior diversidade de períodos históricos que a oriente (Fig. 7).

		T	• Anterior séc. XVIII	• Sécs. XVIII-XIX	• 1900-1925	• 1926-1974	• Pós 25 Abril 1974	• S/ inf. de data		• Na frente de água	• Fora frente de
OCIDENTE	e.a.1: Av. D. Vasco da Gama — Praia de Algés	**6**	-	-	-	2	4	-		3	3
	e.a.2: Jardim Ducla Soares — Jardim da Torre Belém	**15**	1	2	1	3	8	-		2	13
	e.a.3: Av. Ilha da Madeira — Av. de	**16**	-	1	-	8	5	2		3	13

1 Planta Síntese e Planta Cronológica
2 Inventário de arte pública (Fig. 6)
3 20 Fichas de Trabalho

Construiu-se assim uma base de trabalho eminentemente visual, baseada na prática fotográfica e no desenho, que possibilitou a posterior avaliação e interpretação dos dados obtidos e que constituiu a principal fonte utilizada na investigação.



6. Exemplo de elemento gráfico: parte do Inventário de arte pública · (Ochoa, 2011)

[6] O processo de datação da arte pública foi regido por um dos princípios fundamentais da investigação: consideram-se os diferentes elementos de arte pública na relação com o seu contexto, não como objectos isolados. Consequentemente, interessa observar a data de colocação no espaço público (que poderá ou não corresponder a uma inauguração) e não a data de elaboração das peças.

	Brasília									
	e.a.4: Calçada da Ajuda — Av. de Brasília	**10**	-	3	1	5	-	1	3	7
	e.a.5: Av. de Ceuta — Doca de Santo Amaro	**10**	-	3	-	2	4	1	5	5
	e.a.6: Praça da Estrela — Av. Infante Santo	**14**	-	2	1	7	3	1	11	3
CENTRO HISTÓRICO	e.a.7: Praça de S. Bento — Av. D. Carlos I	**13**	1	1	3	4	4	-	10	3
	e.8: R. de S. Pedro de Alcântara — Cais do Sodré	**26**	-	9	3	1	9	4	14	12
	e.a.9: Rossio — Cais das Colunas	**24**	-	10	2	3	9	-	13	11
	e.a.10: troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira	**4**	2	2	-	-	-	-	-	4
	e.a.11: Santa Apolónia	**13**	1	1	2	2	5	2	-	13
	e.a.12: Av. Mouzinho de Albuquerque	**2**	-	-	-	-	2	-	-	2
ORIENTE	e.a.13: Parada do Alto S. João — R. Bispo de Cochim	**3**	-	1	-	-	-	2	2	1
	e.a.14: R.Gualdim Pais — R. Bispo de Cochim	**5**	-	4	-	-	-	1	3	2
	e.a.15: Av. Infante D. Henrique — Doca Poço do Bispo	**6**	-	1	3	-	1	1	-	6
	e.a.16: Av. Marechal G. Costa — Passeio de Neptuno	**9**	-	-	-	2	7	-	5	4
PARQUE DAS NAÇÕES	e.a.17: Av. de Ulisses — Passeio de Neptuno	**7**	-	-	-	-	7	-	-	7
	e.a.18: Av. de Pádua — Passeio de Neptuno	**6**	-	-	-	-	6	-	-	6
	e.a.19: Av. de Berlim — Passeio das Tágides	**11**	-	-	-	1	10	-	3	8
	e.a.20: Praça José Queirós — Cais das Naus	**8**	-	-	-	-	8	-	-	8

7. Arte pública nas 20 estruturas de articulação (e.a.): número de elementos, pertença aos diferentes períodos históricos e ao âmbito definido como frente de água · (Ochoa, 2011)

As estruturas entre a 6 e a 9 (zona compreendida entre a Estrela/Infante Santo e a Baixa) são as mais diversificadas, tanto em termos de períodos históricos como de disposição de arte pública: esta aparece ao longo de toda a estrutura, dentro e fora do território de frente de água.

O período "Anterior ao séc. XVIII" apenas se constitui predominante na estrutura 10 (antigo troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira), o que se explicará pelo facto de esta estar inserida na zona mais antiga da cidade.
As estruturas com maior número de colocações pertencentes ao período "Sécs. XVIII-XIX" são a 8 (R. de S. Pedro de Alcântara— Cais do Sodré) e a 9 (Rossio — Cais das Colunas). Estas são também as duas estruturas com mais arte pública: 26 e 24 elementos, respectivamente.

O período "Sécs. XVIII-XIX" é também predominante na estrutura 14 (R. Gualdim Pais — R. Bispo de Cochim). No entanto, as 4 intervenções deste período encontram-se ligadas ao sistema portuário/industrial, portanto com um cariz diferente das intervenções nas estruturas anteriores, dentro do mesmo periodo.

O período “1900-1925” tem predominância na estrutura 15 (Av. Infante D. Henrique — Doca Poço do Bispo), devido à inclusão nesta estrutura da Praça David Leandro da Silva, onde se verificam diversas construções do início do século XX.

O período “1926-1974” predomina nas estruturas 3 e 4, em elementos na frente de água (Belém) e nas estruturas 6 e 7, em elementos maioritariamente fora do âmbito definido como frente de água (Infante Santo/São Bento).

Mas é o período “Pós 25 de Abril de 1974” que prevalece na maioria das estruturas. Nas estruturas que integram a zona do Parque das Nações, apenas 3 elementos (em 41) não pertencem a este período.

Relação com o âmbito definido como frente de água

No âmbito desta investigação, considera-se como “frente de água” as áreas com uma unidade territorial morfológica dentro da organização geral das respectivas cidades, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água.

Mediante esta definição, vertifica-se que a ocidente da cidade de Lisboa, todas as estruturas de articulação contêm elementos de arte pública tanto na frente de água como fora desse âmbito. Já a oriente, a maioria das estruturas contém apenas elementos na frente de água.

Por sua vez, nas extremidades ocidental e oriental, a arte pública aparece maioritariamente na frente de água, ao contrário das estruturas no centro histórico, onde a arte pública aparece disposta ao longo de todo o percurso de acesso à frente de água – valorizando assim mais uniformente os eixos transversais de articulação.

Se na zona de Belém, existe acesso físico público à frente de água, mediante a transposição da dupla barreira rodo-ferroviária, na zona Oriental correspondente ao Parque das Nações, a frente de água encontra-se completamente acessível.

Estas constituem as duas áreas da cidade com maior discrepância entre o número de elementos dentro e fora do âmbito definido como frente de água – com pouca ou nenhuma arte pública fora da frente de água.

Em diferentes momentos históricos, ambas as suas frentes ribeirinhas sofreram intervenções que originaram colocações de arte pública.

Em Belém, a zona ribeirinha ocidental foi alvo de intervenções no âmbito da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940. Também a zona ribeirinha Oriental sofreu uma mudança no âmbito da Expo’98. Antes do período “Pós 25 de Abril de 1974” a colocação de arte pública foi aqui muito reduzida. Depois deste evento, esta passou a constituir uma das áreas da cidade mais densamente ocupadas com arte pública. Temos assim dois eventos como catalisadores da colocação de arte pública na frente de água.

Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação

Para a sistematização do posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação foram considerados os aspectos morfológicos dos espaços públicos que integram as estruturas, bem como as características físicas das obras.

Observou-se a maneira como a arte pública se posiciona nos diversos espaços públicos, mas também a como esse conjunto (obra + envolvente) se posiciona face à respectiva estrutura de articulação. Desde logo, é possivel identificar três possibilidades de posicionamento:

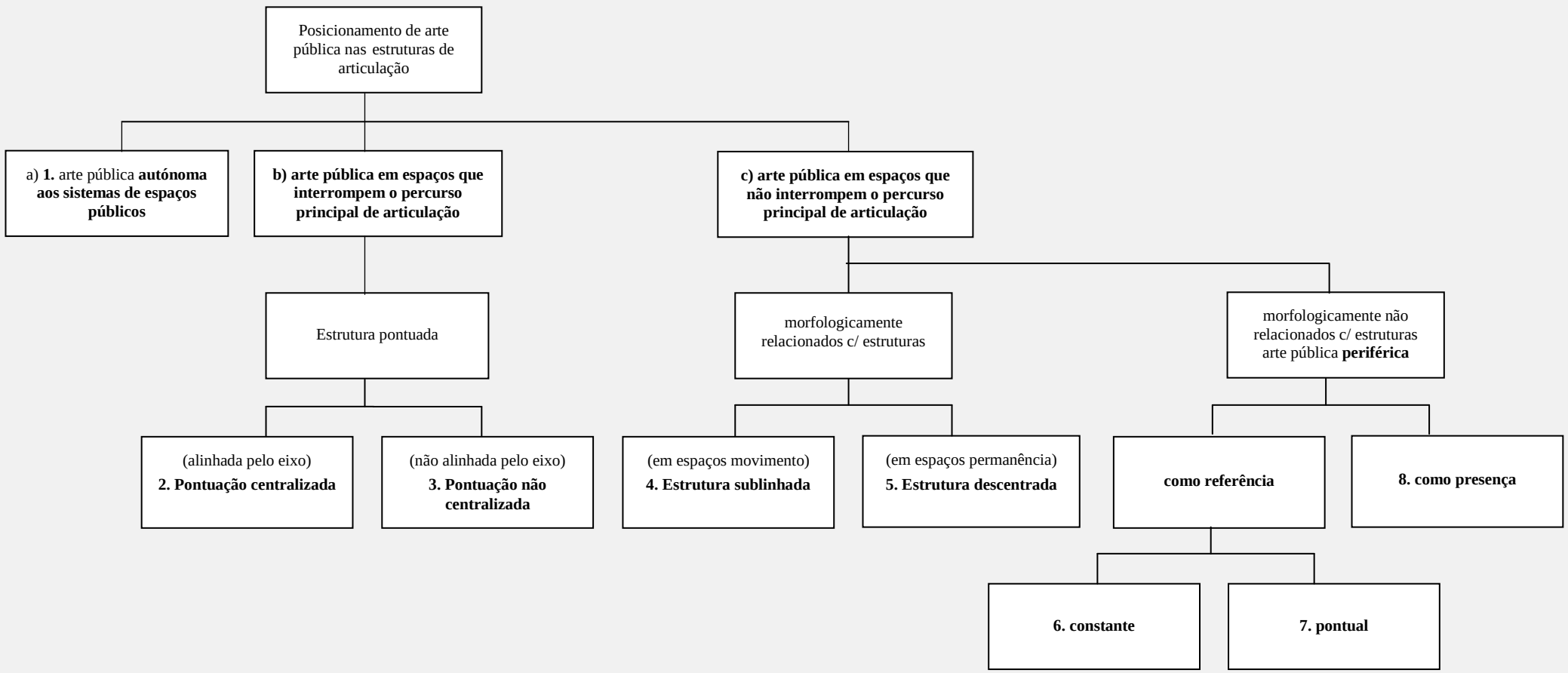
1. Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos;
2. Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação;
3. Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação.

Estas possibilidades ramificam-se, dando origem a outras configurações (Fig. 8). No total e relativamente às 20 estruturas de articulação, verificam-se oito tipos de posicionamento de arte pública:

a. 1) Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos
b. 2) Pontuação centralizada
b. 3) Pontuação não centralizada
c. 4) Estrutura sublinhada
c. 5) Estrutura descentrada
c. 6) Arte pública periférica como referência constante
c. 7) Arte pública periférica como referência pontual
c. 8) Arte pública periférica como presença

Da primeira para a última possibilidade diminui a proximidade física e visual da arte pública ao percurso principal de articulação com a frente de água. Nenhuma das 20 estruturas integra apenas um dos tipos identificados. Verificam-se, no entanto, prevalências de tipos de posicionamento.

1139-7365


Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação
a) **1.** arte pública **autónoma aos sistemas de espaços públicos**
b) arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação
c) arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação
Estrutura pontuada
morfologicamente relacionados c/ estruturas
morfologicamente não relacionados c/ estruturas arte pública **periférica**
(alinhada pelo eixo) **2. Pontuação centralizada**
(não alinhada pelo eixo) **3. Pontuação não centralizada**
(em espaços movimento) **4. Estrutura sublinhada**
(em espaços permanência) **5. Estrutura descentrada**
como referência
8. como presença
6. constante
7. pontual

a. 1) Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos

A arte pública autónoma em relação aos sistemas de espaços públicos é definida por não existir uma subordinação a um espaço: a arte pública é independente dos sistemas de espaços públicos, podendo atravessar uma ou mais estruturas, segundo uma lógica autónoma (Fig. 9).

9. Arte pública autónoma aos sistemas de espaço público · (Ochoa, 2011)

(a) Atravessamento da estrutura 5 pelo *Aqueduto das Águas Livres*; (b) atravessamento das estruturas 17, 18 e 19 pelo *Caminho da Água*.

b. Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação

O posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação configura o que designaremos como estrutura pontuada. Dentro da estrutura pontuada, verificam-se duas situações possíveis:

i. Pontuação centralizada;
ii. Pontuação não centralizada.

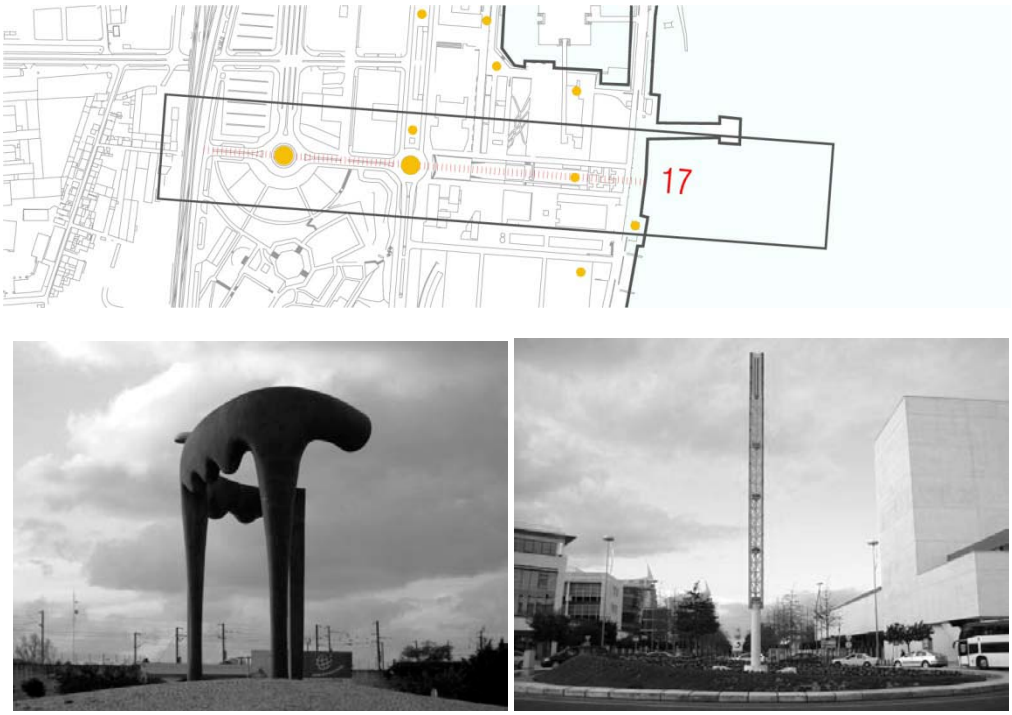
2) Pontuação centralizada

A pontuação centralizada consiste no posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação, a eixo das estruturas (Fig. 10).

Algumas estruturas verificam uma repetição de situações de pontuação centralizada, relacionadas entre si, podendo configurar eixos monumentais (monumentalização de estruturas urbanas através da colocação de arte pública).
As situações em que as características físicas da arte pública permitem a sua visualização nas estruturas de articulação podem resultar em enfiamentos visuais. Se posicionada na terminação das estruturas, a arte pública pode inclusivamente reforçar a visualização da frente de água (Fig. 11).

Em estruturas em linha recta e sem barreiras visuais, estes enfiamentos são visualizados de forma constante, ao longo do percurso. Tanto a topografia como as características dos planos delimitadores das estruturas (fachadas, muros,

outros) podem acentuar os enquadramentos da arte pública e da própria frente de água.



10. Estrutura 17: pontuação centralizada · (Ochoa, 2011)

(a) *Homenagem a D. João II*; (b) *Elemento vertical*.

11. Pontuação centralizada e enfiamentos visuais · (Ochoa, 2011)

(a) *Torre de Belém* e frente de água visíveis em toda a estrutura; (b) *Duque da Terceira* visível desde a Rua do Alecrim; (c) *Ponte de Tirantes* e frente de água visíveis em parte da estrutura.

Em contrapartida, a pontuação centralizada não origina enfiamentos visuais se as características físicas dos elementos de arte pública ou o seu posicionamento (p. ex., numa cota inferior à cota das estruturas) não permitirem a sua visualização. Nestes casos, a arte pública apenas é percepcionada na sua proximidade (Fig. 12a).

12. Estrutura 20: pontuação centralizada, com e sem enfiamentos visuais · (Ochoa, 2011)

(a) *Painéis do viaduto da Avenida D. João II*, abaixo da cota da estrutura; b) *Fonte*, à cota da estrutura; c) *Torre Vasco da Gama*, acima da cota da estrutura, criando enfiamentos.

Que modelos subjacentes podemos encontrar na pontuação centralizada?

A utilização de monumentos isolados a pontuar o espaço, em situações lineares ou em espaços de permanência, é referida por Kostof (1999) como característica da forma de planeamento que designa como *The Grand Manner*, englobando períodos como a antiguidade clássica, o barroco europeu, o movimento *City Beautiful*, os regimes totalitaristas dos anos 1930, ou ainda o pós-modernismo do século XX.

Esta forma de posicionamento da arte pública é criticada por autores como Camillo Sitte (1996) e a adoptar, com reservas, por Stübben (1893) (apenas para "monumentos puramente arquitectónicos") ou por Jaussely (1907) (apenas apropriada para "monumentos de maior relevância simbólica").

As expansões das grandes cidades no século XIX irão incorporar este modelo e em particular os eixos monumentais.

Em Lisboa, podemos encontrar esta situação, no âmbito da construção das Avenidas Novas, no prolongamento para norte do eixo correspondente à estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas), a partir da Rotunda do Marquês do Pombal.

E em Barcelona, no eixo monumental ao longo da frente de água criado no âmbito da Exposição Universal de 1888, entre a *Plaça del Portal de la Pau* e o *Parc de la Ciutadella*.

Nas 20 estruturas de articulação em estudo, os diversos exemplos de pontuação centralizada apresentam situações urbanas pertencentes a momentos históricos muito distintos; não obstante, a situação subjacente é a mesma.

3) Pontuação não centralizada

A pontuação não centralizada consiste no posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação, mas de forma não alinhada pelo eixo principal das estruturas (Fig. 13).

13. Estrutura 16: pontuação não centralizada · (Ochoa, 2011)

Sem Título, Rotunda da Expo'98.

Relativamente às características dos espaços que interrompem os percursos principais de articulação nas 20 estruturas, verificam-se duas situações:

Arte pública em espaços de movimento (rotundas, nós, praças viárias);

Arte pública em espaços de permanência (praças, largos, jardins, docas, cais, "rossios", ou "campos")[7].

Algumas destas situações parecem mais propícias a um centramento da arte pública. É o caso de algumas rotundas e de praças circulares com características viárias.

Outras situações, pelo contrário, regem-se tendencialmente por lógicas autónomas em relação às estruturas de articulação e aos seus sistemas de espaços públicos. É o caso dos espaços de frente de água, onde a arte pública que se dispõe tendencialmente segundo a lógica horizontal e não segundo a lógica vertical. É ainda o caso dos *contentores de escultura* (Remesar, 2002), dos quais são exemplo os jardins, onde a arte pública de dispõe maioritariamente segundo o desenho do jardim e não segundo a lógica linear da respectiva estrutura.

c. Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação

O posicionamento de arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação pode ocorrer em espaços com ou sem relação morfológica com as estruturas de articulação.

No primeiro caso (espaços morfologicamente relacionados com as estruturas), temos as seguintes duas situações:

i. Arte pública em espaços de movimento: estrutura sublinhada;

ii. Arte pública em espaços de permanência: estrutura descentrada.

Mas visto que se convencionou inicialmente pertencerem às estruturas todos os elementos de arte pública até uma distância máxima de 500m do eixo agregador

[7] Como espaços de movimento entendem-se os espaços públicos que possibilitam uma deslocação (pedonal ou viária). Como espaços de permanência entendem-se os espaços públicos que possibilitam uma pausa na deslocação (pedonal ou viária).

dos diferentes espaços públicos, teremos também que categorizar a arte pública em espaços não relacionados morfologicamente com as mesmas. Estas situações serão designadas como de arte pública periférica.

Dependendo das suas características físicas, do seu posicionamento no espaço urbano e da existência ou não de obstáculos visuais, a arte pública periférica pode ou não ser visível a partir do percurso principal de articulação, configurando as seguintes situações:

i. Visibilidade a partir do percurso principal de articulação: arte pública como referência, contemplando, por sua vez, duas possibilidades: referência constante e referência pontual;

ii. Não visibilidade a partir do percurso principal de articulação: arte pública como presença.

4) Estrutura sublinhada

A colocação de arte pública em espaços de movimento, de forma contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação, configura a estrutura sublinhada (Fig. 14).

Na estrutura sublinhada – tal como irá também suceder na estrutura descentrada – não se verifica uma interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública pode, inclusivamente, acentuar esse percurso e enquadrar a frente de água.

Como exemplos, pode observar-se o *Revestimento mural* (66) na Avenida de Ceuta, acentuando o percurso de ligação à frente de água, neste caso, predominantemente rodoviário.

Também os *Painéis de azulejos* (80-84) que revestem as escadas públicas dos edifícios da Avenida Infante Santo sublinham e unificam o percurso de articulação com a frente de água. O mesmo sucede ainda, neste mesmo eixo, com a *Intervenção cromática em viaduto* (88).

14. Estrutura sublinhada · (Ochoa, 2011)

(a) *Revestimento mural*, Avenida de Ceuta; (b) *Painéis de azulejos*, Avenida Infante Santo; (c) Intervenção em viaduto, Avenida 24 de Julho.

As situações com que ilustramos a estrutura sublinhada consistem todas em intervenções contínuas nos planos delimitadores (paredes) do percurso principal de articulação.

Mas para configurar uma estrutura sublinhada, a arte pública não tem que possuir exactamente estas características; pode ser composta por vários elementos, relacionados entre si, dispondo-se lateralmente a esse mesmo percurso, acompanhando-o em percursos paralelos.

É assim possivel encontrar antecedentes da estrutura sublinhada em situações características da *Grand Manner* (Kostof, 1999), tais como a colocação lateral de estátuas ao longo de eixos paralelos ao percurso principal, confluindo num monumento mais importante, alinhado por esse mesmo eixo (estrutura sublinhada + pontuação centralizada, no fim).

Em Lisboa, considerando novamente o prolongamento da estrutura 9, temos um exemplo semelhante: a colocação de arte pública lateralmente ao eixo da Avenida da Liberdade, culminando na estátua do *Marquês de Pombal* e prosseguindo para norte, através do modelo da pontuação centralizada, já referido.

Por sua vez, em Barcelona, algumas fachadas dos edifícios que delimitam o *Passeig de Gracia* pontuam lateralmente esse eixo, sublinhando-o.

Quer seja através da colocação de elementos pontuais, quer seja através de elementos contínuos, o posicionamento de arte pública, de forma contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação reflecte uma mesma atitude sobre o espaço público, embora através de meios e linguagens diferentes.

5) Estrutura descentrada

A colocação de arte pública em espaços de permanência, lateralmente ao percurso principal de articulação, configura a estrutura descentrada (Fig. 15).

Tal como na estrutura sublinhada, na estrutura descentrada não existe interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública possui o papel de descentrar esse mesmo percurso – e o próprio olhar do observador –, criando pequenos recantos.

Neste tipo de estruturas, não é relevante se a arte pública está ou não centrada nos espaços.

Nas 20 estruturas em estudo encontram-se diversas situações de arte pública em espaços periféricos de permanência.

O caso mais expressivo é o da estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara– Cais do Sodré), que integra uma sequência de espaços de permanência com arte pública (praças, largos e jardins), todos periféricos ao percurso principal de articulação.

Esta estrutura é, de entre todas as estruturas, a mais *carregada*, contemplando 26 elementos de arte pública, dos quais 24 se posicionam perifericamente ao percurso principal de articulação, configurando pequenos recantos.

Apenas 2 elementos se interpõem ao percurso principal de articulação, já próximo da frente de água, conferindo por isso uma pontuação final à estrutura: o *monumento ao Duque da Terceira* (122) na Praça do Duque da Terceira e a obra *ao Leme (ao Pescador)* (123) no Cais do Sodré.

Tanto pelas suas características físicas, como pela sua colocação e escala relativamente ao espaço urbano, o *Duque da Terceira* começa a visionar-se logo no início da Rua do Alecrim.

Esta estrutura adquire assim uma dinâmica composta por pequenos recantos ao longo do percurso principal de articulação e por um enfiamento visual em direcção àquele monumento, mas também em direcção à frente de água.

A topografia reforça esta noção, acentuando, através da diferença de cota (descendente em direcção à frente de água), os enfiamentos criados[8].

15. Estrutura 8: estrutura descentrada · (Ochoa, 2011)

Arte pública em espaços de permanência laterais ao percurso de articulação: (a) *Eduardo Coelho* e conjunto de esculturas no Miradouro de São Pedro de Alcântara; (b) *O Cauteleiro*; (c) *Fernando Pessoa*; (d) *Chiado*; (e) *Luís de Camões*; (f) *Verdade*.

[8] A intervenção *ao Leme* encontra-se também colocada a eixo da estrutura; mas, tanto pelas suas características físicas, como pela relação que estabelece com o espaço urbano – menor escala e maior diluição na envolvente –, não possui um papel tão relevante na estrutura de articulação como o *Duque da Terceira*.

6) Arte pública periférica como referência constante

A visualização contínua de um elemento de arte pública periférica, a partir do percurso principal de articulação será designada de referência constante (Fig. 16).

16. Referência constante · (Ochoa, 2011)

Pela sua escala, alguns elementos funcionam como referência constante relativamente a mais do que uma estrutura: (a) *Ponte 25 de Abril* e *Cristo Rei*.

Um posicionamento a uma cota mais elevada pode enfatizar o sentido referencial: (b) *Cúpula do Panteão Nacional* na estrutura 11; (c) *Gasómetros da Fábrica da Matinha* na estrutura 16.

7) Arte pública periférica como referência pontual

A visualização pontual de um elemento de arte pública periférica a partir do percurso principal de articulação será designada de referência pontual (Fig. 17).

17. Referência pontual · (Ochoa, 2011)

Elementos visíveis momentaneamente a partir do percurso principal de articulação: (a) *Chaminé de Fábrica* em Alcântara na estrutura 5; (b) *Elevador de Santa Justa* na Baixa, na estrutura 9; (c) *Intervenção escultórica* no Parque das Nações, na estrutura 18.

8) Arte pública periférica como presença

A não visibilidade dos elementos de arte pública a partir do percurso principal de articulação será designada de arte pública periférica como presença (Fig. 18).

Este tipo de posicionamento resulta da aplicação do critério de selecção de arte pública nas estruturas (500m ao eixo agregador), possuindo pouca relação com as mesmas. Todavia, os elementos que se relacionam com as estruturas desta forma, não deixam de conferir – pela sua simples presença – carga simbólica às mesmas.
Não sendo visíveis a partir do percurso principal, apenas são "descobertos" através de percursos paralelos, podendo, por isso, retardar o acesso à frente de água.

18. Arte pública como presença · (Ochoa, 2011)

Exemplos não visíveis a partir do percurso principal: (a) *D. Carlos I* na estrutura 4; (b) *Chafariz do Largo do Calvário* na estrutura 5; (c) *Governador Ferreira do Amaral* na estrutura 19;

Parque das Nações: arte pública associada a espaços residenciais, não visível a partir do espaço público (subvertendo o seu próprio sentido como arte pública): (d) *A viagem* num patamar de entrada de um edifício; (e) *4 Esculturas* no terraço do hotel Art´s & Business.

Conclusões

A presente investigação demonstrou que, para além de um território de frente de água simbolizado através da presença de arte pública, a sua colocação nos eixos transversais constitui uma forma de valorizar a respectiva articulação física e visual.

Em algumas estruturas, a carga simbólica aumenta, à medida se verifica uma aproximação da frente de água. Noutros casos, a arte pública aparece disposta ao longo de todo o percurso de acesso à frente de água – valorizando assim todo o eixo transversal de articulação.

Assim, a *estrutura em pente* é também um sistema simbólico. Nela, têm maior relevância os eixos transversais que contemplam carga simbólica através da

presença de arte pública. Como paradigma de cidades com frentes de água, este constitui um sistema territorial subjacente, mas é mais do que isso: é também uma estrutura visual e simbólica.

Conclui-se então que a integração das frentes de água na cidade – a articulação – é estabelecida mediante um sistema territorial complexo e por toda uma estrutura que valoriza física, visual e simbolicamente a presença da água nas cidades.

Este artigo incidiu nas diferentes formas de colocação nas estruturas de articulação, tendo-se chegado a oito tipos de posicionamento. Estes diferentes tipos vão sendo reinterpretados em diferentes épocas, obedecendo aos seus cânones particulares.

A pontuação centralizada, criando enfiamentos visuais e configurando eixos monumentais, constitui uma das formas de colocação de arte pública transversal a várias épocas e utilizada, por exemplo, em operações de expansão urbana, através de monumentos comemorativos.

Mas nem só de factos grandiosos se constrói a cidade. Formas de colocação mais subtis, em que a arte pública se dispõe contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação, sublinhando-o (estrutura sublinhada); ou em que a arte pública cria pequenos recantos em espaços de permanência descentrados face ao percurso principal de articulação (estrutura descentrada); estabelecem também uma estrita relação com os eixos transversais de articulação; logo, constituem também formas de valorização da articulação com a frente de água.

Podem então verificar-se especificidades na colocação de arte pública em cidades com frentes de água.

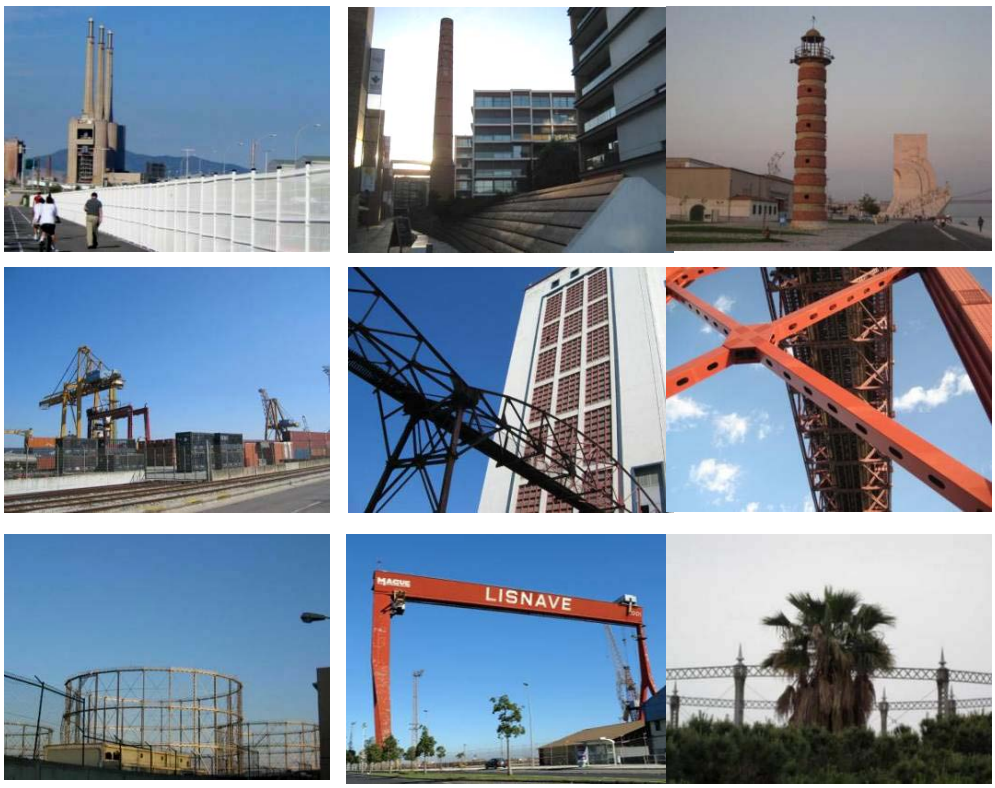
A cronologia da colocação de arte pública é também uma cronologia das intervenções na cidade. Nem sempre a colocação de arte pública corresponde aos momentos de criação dos espaços. Mas revela-nos sempre que algo aconteceu no espaço urbano. Revela-nos também as zonas da cidade que vão sendo privilegiadas, em detrimento de outras.

A frente de água constitui um território privilegiado para a colocação de arte pública (Remesar, 2002)[9]. Em cidades em que existe ocupação portuária, a arte pública traduz-nos os pontos acessíveis à população. Em cidades em que a frente de água se encontra totalmente liberta, temos toda uma faixa potencialmente ocupada com arte pública, ao longo da lógica horizontal.

[9] Com base na colocação, numa planta actual de Lisboa, dos 33 monumentos referidos por Fernando Pessoa na obra *O que o turista deve ver*, Remesar (2002) identifica quatro principais tendências de localização: 1) ao longo da frente ribeirinha; 2) no centro histórico (Baixa e Chiado); 3) nos eixos de articulação da cidade com os novos bairros burgueses (Avenidas Novas); 4) nos contentores de escultura, novos jardins e parques (Jardim da Estrela). O mesmo exercício é realizado para Barcelona, com tendências de colocação semelhantes.

A visibilidade de certos elementos que associamos à frente de água pode contribuir para evocar a mesma no interior do território. Objectos de carácter referencial contribuem para a sua percepção nas estruturas, mas também a partir de outros pontos da cidade. Quando visíveis, estes elementos evocam a presença da água mesmo em contextos urbanos que, devido a uma topografia menos acentuada ou à ocorrência de barreiras visuais, não permitem a sua visualização.
Verificam-se também especificidades da própria arte pública em cidades com frentes de água (Fig. 19). Para além da arte pública de carácter intencional, existem inúmeras presenças ligadas ao sistema portuário que, mesmo perifericamente, *carregam* de forma muito particular as estruturas de articulação e a própria frente de água, como referências de memória de actividades do passado.

Faróis, gruas, contentores, hélices e outras partes de barcos, chaminés de fábricas, silos, etc., normalmente peças que comportam um valor plástico depois de perder a sua função; infraestruturas portuárias ainda activas, que fazem parte do imaginário das frentes de água, ou elementos já sem função, mas que permanecem no território como memórias de um passado que é exclusivo destas cidades. E que por isso fazem parte da sua identidade.



19. Arte pública em cidades portuárias · (Ochoa, 2011)

(a) *Chaminés* (Sant Adrià de Besós, Barcelona); (b) *Chaminé de Fábrica* em Alcântara; (c) *Farol* junto ao Padrão dos Descobrimentos;

(d) *Infraestruturas portuárias* zona oriental; (e) *Ponte da Fábrica A Nacional*; (f) *Ponte 25 de Abril*;

g) *Gasómetros da Fábrica da Matinha*; i) *Pórtico da Lisnave* (Almada); h) *Gasómetros da Fábrica Catalana del Gas* (Parc de la Barceloneta, Barcelona).
Desde a segunda metade do século XVIII que a arte pública constituiu uma forma de valorizar o espaço urbano, quer através da colocação de monumentos, quer através de outro tipo de obras.

Perante os processos de monumentalização do espaço urbano em diferentes períodos históricos, embora o paradigma de monumentalização tenha sofrido mudanças no século XX, os valores da monumentalidade continuaram presentes, embora mediante novas formas de expressão.

Mais recentemente, no âmbito de reconversões de frentes de água, têm sido criados programas de implementação de arte pública, com o objective de dotar novos espaços públicos de conteúdos simbólicos. As experiências realizadas em Barcelona são paradigmáticas, tanto nos Jogos Olímpicos de 1992 como no Fórum 2004.

A arte pública constitui, hoje, um importante factor de qualificação da cidade. Esta qualificação pode passar pela introdução de elementos novos, mas passa certamente pela valorização de elementos já existentes.

Com a abertura do conceito de arte pública às referências físicas e simbólicas – ou seja, com um entendimento de arte pública independentemente do seu valor estético, da sua intencionalidade e da sua tradicional significação como monumento/escultura/estatuária –, poder-se-ão abrir caminhos para que possam ser considerados e eventualmente recontextualizados, elementos já existentes, que valorizem as especificidades dos lugares e das cidades.

As cidades têm, assim, uma base para beneficiar dos seus elementos simbólicos na construção da sua identidade. E as cidades que possuem frentes de água contam com este valor adicional.

A presença portuária não impede o usufruto da frente de água. Tirar partido da frente de água, não implica necessariamente uma substituição de tecidos por espaços públicos novos ao longo de toda a frente de água, ou seja, não implica ter uma frente de água totalmente desocupada.

Estas duas valências – funcional e de lazer – não são incompatíveis; ambas fazem parte da frente de água e ambas deverão ser assumidas. As cidades deverão encontrar formas de harmonizar espaços abertos aos cidadãos com a presença portuária. Será importante encontrar soluções de compromisso, onde possam coexistir ambas as situações: um usufruto da frente de água por parte das populações, mas também um correcto aproveitamento pelas actividades portuárias.

Por outro lado, o usufruto da frente de água não requer obrigatoriamente um acesso físico à linha de separação entre a terra e a água; pode simplesmente passar pela sua visualização. Assim, a integração da frente de água passa também pela criação de vistas e pela não obstrução das vistas existentes. Pensar a

articulação significa que, para além de uma frente de água requalificada há que integrá-la física e visualmente no interior da cidade, tirando assim partido deste território, mesmo em áreas mais distantes.
Assumindo as infraestruturas portuárias como fazendo parte da paisagem urbana de muitas cidades; assumindo inclusivamente o seu papel referencial e simbólico; concluímos que, mais do que a possibilidade de aceder fisicamente ao espaço de separação entre a terra e a água, o usufruto da frente de água prende-se com uma correcta integração das infraestruturas e dos elementos de ruptura, potenciando ligações físicas ou simplesmente visuais com a frente de água.

Bibliografía

Abreu, José Guilherme (2006). *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de história da artee fenomenologia genética*. Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Bohigas, Oriol (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación/MOPU.

Brandão, Pedro (2006). *A cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade*. Lisboa: Livros Horizonte.

Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (2010). Interdisciplinarity. Urban Design practice, a research and teaching matrix. *On the Waterfront, 16*, 3-33. Consultado em 11 Jun. 2011, disponível em http://www.ub.edu/escult/Water/water16/onthewaterfront16.pdf

Busquets, Joan (1993). Los proyectos de renovación de los "frentes de água". Em Pol, F. (coord.), *Nueva arquitectura urbana en la ciudad europea* (pp. 74-81). Valencia: UIMP

Busquets, Joan; Alemany, Joan (1990). *Plan estratégico de antiguo Puerto Madero*. Buenos Aires: Ayuntamiento de Barcelona/Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Capel, Horacio (2002). *La morfología de las ciudades* (vol. I, Sociedad, cultura y paisaje urbano). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Costa, João Pedro (2007). *La Ribera entre proyectos. Formación y transformación del territorio portuario, a partir del caso de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Urbanismo, Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidade Politécnica de Catalunha.

Jaussely, Léon (1907). *Proyecto de enlaces de la zona de ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados. Memoria*. Consultado em 17 Dez. 2010, disponível em http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/enlaces.htm

Kostof, Spiro (1999) [1991]. *The city shaped. Urban patterns and meanings through history*. Londres: Thames and Hudson.

Ochoa, Rita (2012). *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

Pol, Enric (2005) [1997]. Symbolism a Priori. Symbolism a Posteriori. Em Remesar, A. (ed.), *Urban regeneration. A challenge for public art* (pp. 71-76). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Remesar, Antoni (2000). Waterfront, arte pública e cidadania. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 60-68). Lisboa: CPD.

Remesar, Antoni (2002). Waterfronts and public art: a problem of language. *On the Waterfront, 3*, 3-26. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em http://www.ub.edu/escult/Water/water3/artsdev.pdf

Remesar, Antoni (2005) [1997]. Public Art: Towards a Theoretical Framework. Em Remesar, A. (ed.), *Urban regeneration. A challenge for public art* (pp. 128-140). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Remesar, Antoni; Brandão, Pedro (2010). Prólogo. Em Andrade, P. de; Marques, C. A.; Barros, J. da C. (coord.), arte pública *e cidadania. Novas leituras da cidade criativa* (pp. 5-11). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Ricart Ulldemolins, Nuria (2009). *L'art en projectes de participació ciutadana*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

Sitte, Camillo (1996) [1889]. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses principes artistiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Stübben, Josef (1893). *Practical and aesthetic principles for the laying out of cities*. Consultado em 25 Fev. 2011, disponível em http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb_85.htm