

Nr 10, septembre, 2007



PUBLIC SPACE

The battlefield for Public Art



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Public Art
& Urban Design

Observatory

PAUDO network Hum-2004-22086-E

INDEX

FICHA TÉCNICA – PUBLISHING DATA	2
PUBLIC SPACE IS NOT DEAD A.Remesar	5-6
CONTEMPORARY PUBLIC ART IN BRAZIL: THE EXAMPLE OF THE MERCOSUL BIENNIAL Francisco José Alves	7- 12
HISTORIC CENTRE(S) OF BARCELONA: PRACTICAL AND SYMBOLIC ELEMENTS IN TRADITIONAL URBAN SPACE Verónica Martínez Robles	13-27
SENSES OF PLACE: CONFLICTING CULTURAL IDENTITIES WITHIN BIRMINGHAM’S BULLRING DEVELOPMENT Fiona Waterhouse	29- 34
MAPPING AND MEMORY: CONTEMPORARY PSYCHOGEOGRAPHIES Joan Gibbons	35- 38
INEDITED ENCOUNTERS: <i>EXPLORING CORVIALE WITH RATIONALITY AND IMAGINATION</i> Anna M. Ettaro	39- 48
THE PLACES FOR PARTICIPATION Tania Carson	49- 56
UNE APPROCHE COMPARATIVE DE LA TATE LIVERPOOL ET DU BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART Gabriel Gee	57- 65
DOCUMENTS / DOCUMENTOS (spanish) CEU. Consejo Europeo de los Urbanistas New Athens Chart, 1998- Nueva Carta de Atena, 1998	67-95

FICHA TÉCNICA – PUBLISHING DATA

On the waterfront, nr. 10, septembre 2007

ISSN 1139-7365

Edita



Director

A. Remesar

Coordinación Editorial

Ana Guerra – Iris Viegas

Consejo de Redacción

Jordi Gratacós (UB), Tomeu Vidal (UB), J.P. Costa (UTL), P. Brandão (IST- UTL), M. Acciouili (UNL), J. Cunha (UNL), Helena Elias (Universidade Lusófona)

Consejo científico

Sergi Valera (UB), Lino Cabezas (UB), F. Nunes da Silva (IST-UTL), J.Pedro Lorente (UNIZAR) ,Dra. Blanca Fernández (UCM), Carme Grandas. Ajuntament de Barcelona, José Gilherme Abreu. APHA., Liliana Fracasso. Accademia Belle Arti. Foggia, John Butler.(UCL),David Haley. (MMU), Carlos D. Coleho (UTL), F. Alves, prefeitura de Porto Alegre (BR), A. I. Ribeiro (museo Casa da Cerca. Almada)

Apoyos



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

Proyectos

PB98-1251; BHA2002-00520; HUM2005-00420; HUM2006-12803-C02-0,
HUM2004 -22086E



Grup de Recerca Consolidat 2005SGR00150

©de la edición: CR POLIS Universitat de Barcelona © de los textos los autores © de la imágenes A. Remesar, S. Vicente, S. Rato y las fuentes mencionadas en los artículos

on the w@terfront



Public Art
& Urban Design

Observatory

PAUDO network Hum-2004-22086-E

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

CONFERENCES

SEPTEMBRE 2007



Waterfronts of Art Vth
Barcelona sep. 13th – 15th

<http://www.ub.edu/escult/1.htm>

COLÓQUIO INTERNACIONAL

CRIAÇÃO E CONSTRANGIMENTO

OLHARES CRUZADOS SOBRE O PODER EM TRÂNSITO

LISBOA FCSH-UNL

28 - 29 SETEMBRO 2007

28 – 29 Septembre
Faculdade Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

COLÓQUIO INTERNACIONAL

CRIAÇÃO E CONSTRANGIMENTO

OLHARES CRUZADOS SOBRE O PODER EM TRÂNSITO

AUDITÓRIO 1 FCSH-UNL

28 > 29 SETEMBRO 2007

28

9.30H ABERTURA DOS TRABALHOS

MARGARIDA ACCIAIUOLI
O duplo jogo da arte e do poder

10.15H PAUSA - CAFÉ

10.30H MESA 1 - PARADIGMAS (Moderador: Joana Cunha Leal)

JOSE BARATA MOURA
O poder da arte e a arte do poder
PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA
Post-modernidade e globalização
JUAN CARLOS ROMAN
La revolución relacional. La política como happening
ALES ERJAVEC
*Postmodern strategies of subversion:
art and ideology in the second world*
LUIA CARDOSO
Historiografia da arte e guerra fria: metodologias e ideologias

12.45H DEBATE

13.30H ALMOÇO

14.30H MESA 2 - ESPACOS (Moderador: Ramon Rodriguez Llera)

JOANA CUNHA LEAL
*A sanitização do imaginário urbano e a redefinição do quadro
legal de intervenção urbanística em Lisboa*
MANUEL VILLAVERDE
*Arquitectura e poder carceral na segunda metade de oitocentos:
o exemplo da penitenciária de Lisboa*
JOANA MOURAO
*Legislação e política legislativa em matéria de urbanismo
e ordenamento do território: do Estado Novo à III República*
ISRAEL GUARDA
A praça do Areeiro em Lisboa
NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
A arquitectura do Estado Novo

16.10H DEBATE

16.30H PAUSA - CAFÉ

16.45H MESA 3 - FIGURAS (Moderador: Pedro Vieira De Almeida)

CARLOS MOURA
*A casa dos reis no Mosteiro de Alcobaça e a visão providencialista
do poder*
NUNO SENOS
Do moderno ao romano no Mosteiro da Batalha
VITORIA SOTO CABA
Pompas fúnebres: cerimónias do poder
RAMON RODRIGUEZ LLERA
Geometria del poder en Versalles
DARIO ÁLVAREZ ÁLVAREZ
El Parque Democrático
LUIA SANTIAGO BAPTISTA
*O poder da arquitectura contemporânea: Daniel Libeskind
e a activação da memória*

18.30H DEBATE

29

9.30H MESA 4 – FORMAS (Moderador: Luis Henriques)

LETICIA LÓPEZ OROZCO
*Los murales del mercado abelardo I. Rodriguez:
patrocinio estatal e censura*
NÉ BARROS
Futurismo. Futurismos
EDUARDA NEVES
Auto-retrato. Identidade e poder
ALEXANDRA CURVELO
Imagens de poder: os biombos cartográficos namban
SANDRA ROCHA
Portugal: um problema de imagem?

11.10H DEBATE

11.30H PAUSA – CAFÉ

11.45H MESA 5 – MEDIAÇÕES (Moderador: Maria Helena Maia)

MARIA HELENA LISBOA
Os engenheiros, o poder liberal e as obras públicas
ANA ISABEL RIBEIRO
*Arquitectos portugueses: movimento associativo durante
o Estado Novo*
PATRÍCIA ESQUÍVEL
A associação dos críticos de arte
PEDRO PAVÃO DOS SANTOS
*Importância e compromissos modernistas na dúvida. Política
do espírito do Estado Novo*
MARGARIDA BRITO ALVES
A revista colóquio/artes

13.00H DEBATE

13.30H ALMOÇO

14.30H MESA 6 – INTERVENÇÕES (Moderador: Vctoria Soto Caba)

MARIANN SIMON
*Joy. Pride and excitement, aspiration for monumentality.
Power manifested in administrative buildings of democracy*
MARIA HELENA MAIA
Poder e memória
MARIA DOLORES ANTIGUIDAD
*Gestão e poder: as comissões de monumentos nacionais
em Espanha*
ANTONI REMESAR
*Civic empowerment: un reto para el arte público en los procesos
de diseño urbano*
MARIA DA GRAÇA BRIZ
*O plano de urbanização de Keil do Amaral para a península
de Tróia*

16.10H DEBATE

16.30H PAUSA – CAFÉ

16.45H MESA 7 – PARADOXOS (Moderador: Margarida Acciaiuoli)

JORGE SILVA MELO
A figura licenciada do encenador
SILVINA RODRIGUES LOPES
A desordem imprevisível da arte
LUÍS HENRIQUES
O poder paradoxal
LUÍS TRINDADE
*A minha língua é a pátria portuguesa: a linguagem na construção
do Nacionalismo*
INÉS BARREIROS
Arte e exílio: estratégias de contra-poder

18.30H DEBATE

19.00H ENCERRAMENTO

Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea
Unidade de Investigação financiada pela FCT
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de LisboaContactos:
Ana Paula Louro / Inês Matos
Av. Berna 26-C, 6º piso; 1069-061 Lisboa
Telef. 217908300 | E-mail: iha@fcsch.unl.ptPreço:
Estudantes - 15 Euros
Público em geral - 25 Euros
Inscrições de 1 a 20 de Setembro de 2007

PUBLIC SPACE IS NOT DEAD

A.Remesar

Some authors have announced the death of the public space. It is not for missing. The comfort and security of the commercial centres is operating as a revulsive to the management of the risk that, daily, we should practice in the public "real space", the street.



Selfridge's Building in Birmingham

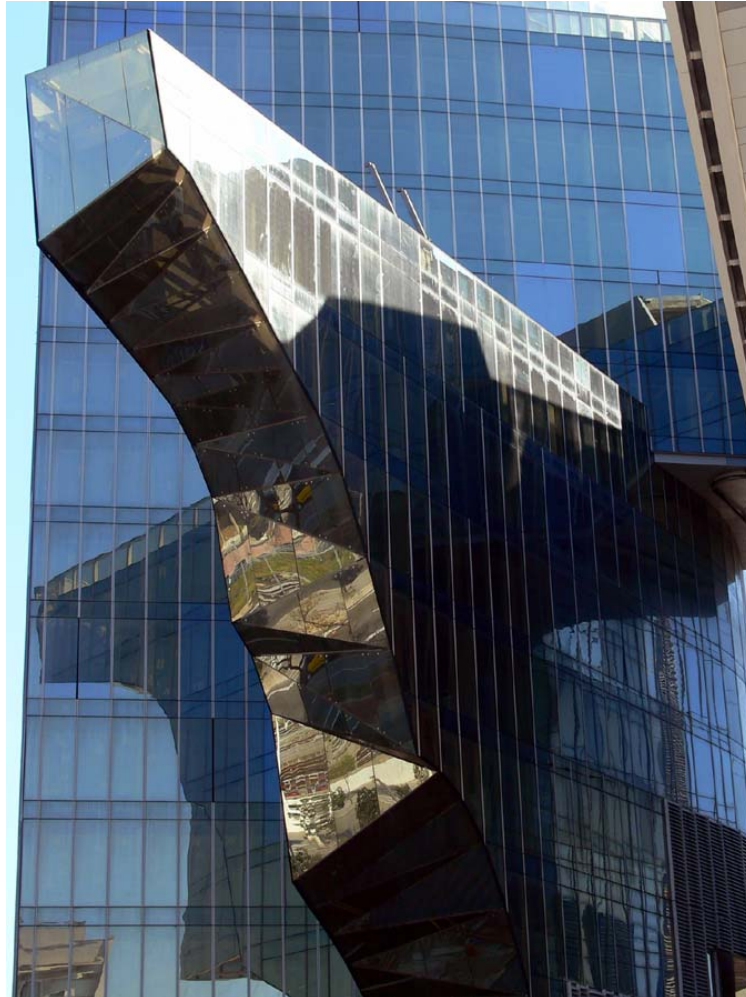
However, the municipalities continue investing in a public space for all that, day by day, is widening with these new spaces derived from the changes in the structure of the transports and of the mobility.

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

There it is, where, on one hand curators, some of them lacking of formation and scruples, and on the other politicians and technicians teams with a faulty preparation, they have established a space for the artistic operation.

The punctual intervention, in some cases based in a banal reading of leftist manifests of the sixties, it is substituting the "production" of the devices that always have constituted the base

of the processes of social identity. First it was the descended of he statue from the pedestal to give space to some new forms of artistic expression that, on the other hand, they could only be understood each other in the context of the war of ideological blocks in the second half of XXth Century. Then the "installation" and the "action", the temporary thing, they have been able to overcome to the permanent and stable.



Building or Sculpture?. MMT building for Catalana de Gas Headquarter. Barcelona

In a society of the show business and of consumption, the spectacle and the elitist consumption of the contemporary art impedes a true reflection about the role of public art in XXIst Century. But... yes, we reserve for the artists of the star system, architects and sculptors, the realization of those icons that will define the identity of the city in the context of her marketing in the global society

CONTEMPORARY PUBLIC ART IN BRAZIL: THE EXAMPLE OF THE MERCOSUL BIENNIAL

Francisco José Alves¹. Prefeitura de Porto Alegre

Public Art in large and medium-sized Brazilian cities exists in conditions very similar to those of the other major cities in Latin America. They are works produced from the 19th century to the present, with a preponderance of sculpture that, obviously, relates to the various cultural periods of the respective countries. However, the languages of these works and the training of their authors are practically the same. Most of the artists came from European backgrounds, had received strict academic training, and had emigrated to the new continent in search of a better life, producing groups of commemorative statues, decorative sculptures and functional works (fountains). The works demonstrate the various political, ideological and cultural leanings of the different nations, commissioned by the ruling classes in a desire to create their own traditions. But one type of work featured specifically in Brazil in relation to the other Latin American regions, and this is the new cultural heritage, the mark of the present: permanent, contemporary outdoor works.



The first work in Brazil that we understand today as “public sculpture” started to be produced in 1796 and is a feature of Brazilian Baroque art. This is the group of Prophet statues, by the famous Antônio Francisco Lisboa, “Aleijadinho”, in Congonhas in the state of Minas Gerais. It was completed in 1805, at the Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, which is now a UNESCO World Heritage site. One connection we can make between this first work of public art and contemporary Brazilian outdoor art is that the Prophets were produced for a pre-existing space, the Santuário forecourt, which was not planned to house the sculptures. Current public sculpture

¹ Pictures F.J. Alves & Fábio del Re

occupies the urban environment in the same way, being designed and produced for pre-existing spaces. This happens because town-planning projects in Brazil have not envisaged artworks as elements in their development. Nevertheless, since the 1970s, contemporary art has gradually been finding a place in urban regeneration projects, historical centres and depressed areas in some Brazilian metropolises. The first example in this context was the Sculpture Garden created with the renovation of the Praça da Sé in the heart of São Paulo in 1978, with works by the leading Brazilian artists at the time. Another example is the Parque da Catacumba Sculpture Garden in Rio de Janeiro the same year, in a space formerly occupied by a shantytown and also showing works by important artists, including foreigners like Alexander Calder.

In the 1990s, sculpture gardens – which involve no more than a simple shift of the artist's work from the studio to an outdoor location – started to be replaced by artworks designed specifically for pre-determined spaces, taking into account the physical and symbolic characteristics of these spaces. The renovation of the centre of Rio de Janeiro in 1996 resulted in installation of site-specific sculptures by artists like Amilcar de Castro, Ivens Machado and Waltercio Caldas. Porto Alegre, the capital of the state of Rio Grande do Sul, was only given its first sculpture garden in 1997 on an initiative of the 1st Mercosul Visual Arts Biennial (1997). The curatorial project for the 5th edition of this event included a module of commissioning four permanent site-specific works.



Amilcar Castro



Paulo Marcelo Nitche

One of the features of this Biennial is that it does not have its own exhibition space. It uses pre-existing public and private museum spaces and also occupies buildings adapted for exhibition use especially for the show. This is also why the Biennial has been organizing temporary and permanent outdoor works over the years. It is precisely because of this type of activity that a special relationship has grown up between the event and its host city, Porto Alegre. The 4th Mercosul Biennial gave the city a public sculpture by Saint Clair Cemin. For the 5th edition, the curators invited artists experienced in making works for the urban environment to design permanent works, with ideal schedule and budget conditions, which is rare in a country like Brazil. The artists faced a common challenge: to design a work for a specific place, the Guaíba lakeside, on an area formed by recent landfill at an important part of the lake. With the creation of this artificial shoreline the city had gained a public park and government buildings. The area features a flood prevention dyke at the lakeside and the artists were to use the space between this barrier and the water. This area, which would be highly esteemed in any city valuing tourism and quality of life, has never had a significant planning or landscaping project, leaving it to the sculptures to add a symbolic value to the *site* and helping to transform it into a *place*.

All the projects ended up involving the city's main natural phenomenon, the Lake Guaíba sunset. Two works were placed on the dyke and two on the lower level, at the waterside. Carmela Gross (São Paulo, 1946) designed a sculpture entitled *Cascata*, which is a transposition of planes between the upper and lower levels, similar to a stairway, as a way of breaking the monotony of the line of the dyke. The work consists of sixteen irregular-shaped, juxtaposed concrete slabs ("steps"), about 21 m long by 20 cm high. The sculpture conforms to the curators' idea that the work could also be "used" by the public, either for pleasure or functionally, allowing people to look at the sunset in a different way and also using it as a privileged setting for tasting the typical gaucho drink, the *chimarrão*.



Carmela_Gross

Mauro Fuke (Porto Alegre, 1961) used 648 granite-topped concrete blocks, in three different modules. Each block varied in height to a maximum of one metre. Passers-by on the top of the dyke are able to see that the shape of the group resembles a helix. This arrangement raises up the topography under a stone cover of various heights. The public uses the structure as benches, and its proximity to the shore enables the almost unknown sound of the ripples of the lake to lend a bucolic feel to the work.



Mauro Fuke

Espelho Rápido, by Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, 1946), refers both to the mirror of water of the lake and the mirror of the “base”, a platform of almost translucent slabs of white granite. Two disparate elements – stainless steel tubes and basalt boulders – dialogue with each other on the four subtle levels of this structure. The artist says that the “speed” needed by the eye to contemplate the sculpture was one of the themes of the work. As the work was installed on the lower level, there is a privileged view of the sculpture and its context from the top of the dyke with a background of the lake and the other shore.



Waltercio Caldas

The sculpture by José Resende (São Paulo, 1945), entitled *Olhos Atentos*, underwent a more penetrating discussion with the authorities from the start, due to the different usage being proposed for a “public sculpture”.





Jorge Resende

The piece was finally installed on the upper level of the dyke, facing “the horizon that’s drawn there,” as the artist put it. The work consists of a 30-metre suspended steel structure, facing the sunset. This structure is “used” by the public as a viewpoint for a new – and unusual – panoramic view of the surroundings. At the same time, it allows people to test the strength and intrinsic tension of the balance of a 22-tonne structure with their own bodies. To give a better sensation of the structural aspect, the work was tilted upwards by 8°. It was also turned 13° towards the south in relation to the line of the dyke.

Olhos Atentos also brings in another issue: discussion of the public’s behaviour in relation to a work of art. After the sculpture was opened, groups of teenagers decided to explore to the maximum the balance the work was obliged to have. This sector of the public would jump forcefully on the work every day until the structure developed an excessive vibration. By disobeying the notices that it was forbidden to do this on the sculpture they put other users at risk. It was not long, therefore, before the structure was closed. Public notices, like the signs indicating the capacity of elevators, or not passing “the yellow line” in the metro, which are common in everyday life, were put to the test on a work of art. It seems that the public effectively does not accept such rules for constructions of an artistic nature. Because of this, the use of the sculpture was reassessed and it even had to be modified, which the artist accepted. To reduce the balance, 5.5 metres were cut from the end of the sculpture and a support was added at the foundations, which was the more visible interference with the sculpture.

Designed for the life of the community it belongs to, the existence or otherwise of José Resendé’s extraordinary sculpture was decided by negotiation about the – appropriate or otherwise – use of the work. This work is proof that public art has great meaning for us. Such objects are mechanisms that can activate several debates about how the public space is dealt with, what political and ideological controls operate there, and how the individual circulates within that space. In this respect the group of permanent works from the Mercosul Biennial has important lessons to teach us. It is to be hoped that this example will contribute to the construction of a more effective public policy for commissioning permanent works of art in the Brazilian urban environment.

(translate by Nick Hands / ingles@nickrands.com)

HISTORIC CENTRE(S) OF BARCELONA: PRACTICAL AND SYMBOLIC ELEMENTS IN TRADITIONAL URBAN SPACE

Verónica Martínez Robles Public Space and Urban Regeneration, Ph.D. Programme, University of Barcelona

Summary

The present model of global economy, the evolution of social structures, and a positive politic scene, among others aspects, demand the transformation of the city in order to solve the challenges present in most of contemporary cities. A very important part of the investments in this area are dedicated to enlarge and improve the patrimony of public space.

But a public space of quality it's only possible if it facilitates the improvement of the citizen's quality of life and helps in the development of the social relations. A public space of quality should also have the capacity to preserve and enrich the memory of the place, and wherever possible, the practice of the essential values of the contemporary society: sustainability, multiculturalism, democracy, tolerance...

Reevaluating the peripheries and recovering the city centre, involves very different kind of strategies. In both cases, this means the integration of degraded neighborhoods to a unified urban system of the city. Acting in a historical centre, requires of a special sensibility that reinforce the historic and artistic values of the place, allowing at the same time, the rehabilitation of the public space to the needs of the present society.

In this sense, it turns out to be utterly important to preserve what the place has been accumulating through time, and those items which have become elements of identity during this process, as well as integrating new elements, which generate different meanings while helping in the process of appropriation.

The model of compact city that Barcelona aims, has required the renewal of its historical areas, and in order to improve their level of centrality, taking into account, that in addition of its historical centre "Ciutat Vella", Barcelona contains diverse traditional neighborhoods each of them having their own historical centre. The difference centre-periphery should also be perceived among these other historical centers. Integration should not be confused with standardization, neither differentiation with segregation.

Barcelona y sus centros históricos

Los límites geográficos de Barcelona, están marcados por elementos naturales; la Sierra de Collcerola y los ríos Llobregat y Besós, así como su frente más importante con el Mar Mediterráneo. La ciudad se desarrolló en estrecha relación al mar, con elementos militares que le servían de defensa, pero su relación con el llano siempre fue necesaria, desde el antiguo asentamiento romano, durante la edad media y hasta el siglo XIX.

El Barcino romano, dependía del territorio que lo rodeaba; por una parte el agua era traída a través de acueductos de Collcerola y de Montcada, y por la otra, la vida militar, comercial y administrativa transcurría por dos grandes ejes; la vía Augusta y la Travessera.

Las continuas invasiones propiciaron una superposición de culturas, en donde Barcelona siempre mantuvo un papel dominante sobre el resto del llano.

"... en el siglo IX (...) se constata una cierta suburbanización o desarrollo del llano, fuera de las murallas, a través de unos primeros arrabales (...) y la implantación de algunos conventos e iglesias (...) como el de Sant Pau (...) o el de Sant Jeroni de la Murtra al otro lado del Besós (...) al otro lado de la ciudad se construye Sant Pere de les Puelles, que luego dará origen a un nuevo barrio (...) A su vez en los cruces de caminos importantes del llano se construyen nuevas parroquias, como la de Sant Andreu en Palomar, la de Sant Genís en Agudells, la de Sant Vicenç en

Sarrià, la de Santa Eulalia en Villapiscina (...) Los arrabales se orientan hacia el puerto iniciando el gran desarrollo posterior del barrio de Santa María del Mar, del arrabal de Santa María del Pi, junto a la ribera de Collcerola en el poniente de la muralla” (Sobraques, J., 1999; 30)

La ciudad medieval de Barcelona, se había mantenido intramuros. En épocas diversas, la muralla se había ampliado para integrar aquellas zonas próximas a la ciudad, que iban adquiriendo cierta relevancia y que era mejor que permanecieran intramuros, como las “viles novas”; emplazamientos que fueron absorbidos por la segunda muralla que se comenzó a construir en 1260.

En los alrededores de la ciudad y sobre los caminos, crecían otros núcleos rurales que proveían de diversos productos a la ciudad y en donde se construían ermitas, conventos y torres.

Durante el siglo XIV y XV se construye la tercer muralla que incluye el Raval y les Drassanes. La muralla de Mar se realiza después (1553-1563). *“Dentro de estos nuevos límites aún podríamos diferenciar otro sector, el situado entre la ciudad amurallada y las poblaciones suburbanas situadas fuera del alcance del tiro de cañón, que formaron la primera corona de núcleos de población: la Llacuna, el Clot, el Camp de l’Arpa, Gràcia, Les corts y Sants”* (Corominas, 2002; 23).

El aprovisionamiento del agua para la ciudad y para las tierras de cultivo, va a definir mucho de la forma urbana de Barcelona. Además de los ríos Llobregat y Besós, el Rec Comtal, como canalización artificial, fue uno de los que mayor influencia tuvo en el desarrollo agrícola de Sant Andreu del Palomar y Sant Martí de Provençals, además de que fue utilizado como fuerza motriz para los molinos harineros y más tarde para la instalación de las fábricas de indianas.

Además, las rieras y torrentes son otro elemento hidrográfico importante, que había que tener en cuenta para evitar inundaciones, pero que, por otra parte, permitían la conexión de Barcelona con el llano, ya que en época de secas se convertían en caminos (Corominas, 2002).

La dependencia absoluta de estos pueblos, se vio disminuida con el Decreto de Nueva Planta impuesto en 1716, en que se reducen los límites municipales de Barcelona, potenciando a los otros municipios del llano barcelonés.

Las diferencias de estos poblados, tanto en su estructura física, como en la social, se hace más evidente a finales del siglo XIX. *“El perfil funcional de estos núcleos será bien distinta (...) y desatacan por su componente industrial: San Martí que, en un censo de 1888, reporta más de dos centenares de fábricas –principalmente en el Clot y Poblenou- y los sectores principales son el textil, la metalúrgica y la alimentación; Sants con la España Industrial y la fábrica Güel; Las Corts con Can Batlló en 1867; Barceloneta con la Maquinista Terrestre y Marítima y la Nueva Vulcano; Gràcia con pequeños talleres y algún vapor”* (Sobraques, J., 1999; 118-119)

En cambio Sarrià, Horta, Sant Gervasi y Sant Andreu, mantienen un perfil agrícola, además de convertirse en una opción de residencia estival, que en su momento se convirtió en permanente.

Antes de que Barcelona pudiera derribar la muralla y crecer extramuros, se habían creado caminos y paseos, algunos para esparcimiento popular, y otros como vías de comunicación con el llano. Se les da forma de paseo con árboles, y posteriormente son urbanizados, para finalmente integrarles iluminación, lo que favoreció su utilización aún después de caer el sol.

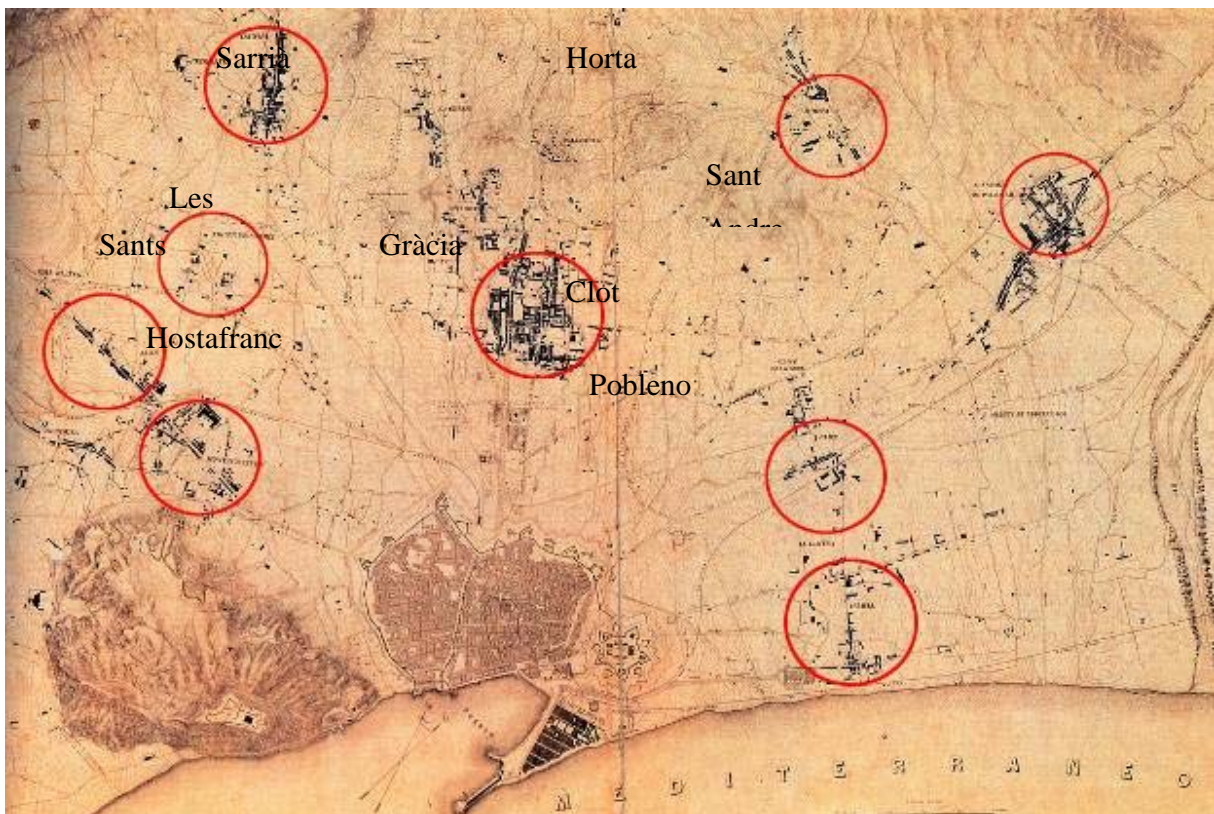
Es el caso de la Ramblas, que fue arreglado como paseo en el siglo XVIII, el Paseo de la Explanada o de San Juan, así como el del Cementerio. Aunque el más importante, desde entonces y hasta ahora, es El Paseo de Gràcia, antiguo camino de comunicación entre Barcelona y Gràcia, inaugurado en 1827 como paseo arbolado, y que en 1853 se le incorporó el alumbrado de gas.

El derribo de la muralla es para Barcelona, una necesidad inminente; se requería de una nueva estructura urbana, que permitiera mejores condiciones de vida, y por otra parte, la industria que se convierte en el motor de la transformación de la ciudad, requería de un nuevo

arreglo, con espacios acordes a las necesidades, tanto de producción como de distribución y residencia.

Aparecen sistemas de comunicaciones y transportes, que permiten ampliar las posibilidades de movilidad de las personas por el territorio, pero también favorecen la distribución de los productos, tanto de los insumos, como la de los bienes de consumo.

Finalmente, en 1854, se autorizó el derribo de las murallas de Barcelona y con esto la posibilidad de hacer un ensanche. El plan para l'Eixample de Barcelona, supone un estudio exhaustivo de la realidad y el contexto barcelonés, así como de su topografía. El ingeniero Idelfons Cerdà, considera el aspecto de la higiene, el valor del suelo, la vivienda, pero sobretodo es un proyecto vial, de comunicación de la ciudad antigua con los otros núcleos urbanos existentes.



Pla dels voltants de la ciutat de Barcelona. Idelfons Cerdà. (1855)

Cerdà implanta su trama sobre el terreno, y más que respetar el tejido urbano preexistente, lo que hace es mantener la estructura arquitectónica más relevante. Sin embargo, la trasplantación de la trama no podía ser igual para todos los casos, debido a que cada poblado tenía unas características topográficas propias. Los que se ubicaban en la parte alta, se habían formado tratando de solventar los desniveles de la montaña, Sant Martí en cambio, se había conformado de manera difusa, con diversos barrios alrededor de las zonas de agua, además de que cada núcleo tenía una estructura social y económica muy definida y no necesariamente común.

Así mismo, en el Plan de Cerdà, las comunicaciones existentes son fundamentales, es notorio como tanto en el plano topográfico, como en su propuesta de Ensanche, el tendido

ferroviario es un elemento dominante, que no sólo respeta, sino que, en ocasiones lo refuerza, como con el trazado de la Meridiana.

Otras líneas, que sirven de comunicación con el llano, tienen su inicio en Plaza Cataluña, que ya se vislumbraba como un centro neurálgico en las comunicaciones de la ciudad, debido a que se convierte en el punto de unión entre la ciudad antigua con la nueva, así como con el resto de poblados comunicados por ferrocarril, tranvía y más tarde el metro.

La paulatina integración de estos barrios tradicionales a la dinámica de la ciudad, se hizo con mayor o menor respeto por la estructura urbana existente, quizá las grandes infraestructuras viarias, que en su momento sirvieron para comunicar mejor a la ciudad, en algunos casos propiciaron mayor fragmentación y segregación de estos núcleos.

Por otra parte, en el proceso de las anexiones el aspecto administrativo y político cobra gran relevancia, ya que al ser municipios independientes podían realizar su propio ensanche, además de que había núcleos socialmente muy sólidos y con intereses propios, que no querían someterse a la hegemonía de Barcelona.

Las anexiones no se realizan de golpe; después del derribo de las murallas y una vez iniciada la construcción de l'Eixample, pasaron varios años hasta lograr el primer grupo de anexiones.

1897	Les Corts, Gràcia, Sant Andreu de Palomar, Sant Gervasi de Cassoles, Sant Martí de Provençals y Sants.
1920	La zona Franca de L'Hospitalet de Llobregat
1921	Sarrià
1929	El margen derecho del río Sant Adrià del Besós
1933	La parte noreste de L'Hospitalet de Llobregat

Tabla 1. Proceso de anexiones

Esta nueva conformación del territorio de Barcelona, así como, el crecimiento de la población, va a requerir de continuos replanteamientos sobre el esquema de desarrollo de la ciudad. Los planes que se proponen para Barcelona a lo largo del siglo XX, dejan ver las diversas corrientes ideológicas y políticas, que han ido determinando el modelo de crecimiento de la ciudad.

En 1907, León Jussely hace una propuesta, en donde la ciudad adquiere mayor movimiento y dinamismo, en este momento, ya no solamente es necesario comunicar a la Ciutat Vella con l'Eixample, sino además hacerlo con el resto de municipios anexionados.

Más tarde el Plan Macià presentado en 1934, recoge los principios racionalistas del GATCPAC, zonifica a la ciudad y en cuanto a las vías, el gran eje vertebrador de los dos extremos de la ciudad será la Gran Vía. Los otros dos ejes que cobran importancia en este plan, son la Meridiana y el Paral·lel, debido a la propuesta que hacen para el puerto con la city (Busquets, J., 1992; 218). Se trata de un Plan que pondera la movilidad, con un esquema de ciudad expansionista, que ve en la metropolización la fuerza de la ciudad.

En 1953 se presenta el Plan Comarcal, sustentado en estudios tanto económicos como sociológicos, el plan propone una zonificación funcional de la comarca de Barcelona. En este caso será la Diagonal el eje vertebrador de los dos extremos de la ciudad. Este plan se aplicará en los municipios a través de planes parciales.

En 1976 se aprueba el Plan General Metropolitano (PGM), vigente hasta la actualidad. Éste organiza al territorio en espacios de vocación pública o colectiva y zonas de utilización privada, por lo que se abre la posibilidad de crear espacios públicos para la ciudad.

“En concret cal assenyalar que el PGM imposava un nou ordre urbanístic al territori, i per a tal finalitat proposava una clara ordenació dels espais públics –o sistemes–, en especial la xarxa viària, que adquiria una notable presència en el plànol i que comportava l’afectació de nombrosos

terrenys i uns quants edificis. Pel que fa a les afectacions viàries dins els teixits urbans, cal dir que el PGM mantenia totes les afectacions dels plans anteriors, les quals eren en qualsevol cas coherents amb l'objectiu de desdensificar i esponjar els teixits existents" (Esteban, J., 1999;17)

El plan sienta las bases sobre las que el urbanismo de Barcelona se movería en los primeros años de la transición democrática, intentando subsanar lo que los años del desarrollismo habían dejado como herencia; una ciudad difusa y fragmentada, una ciudad inconclusa. Si bien es cierto que el PGM, es un plan sumamente general, los PERI (Plan Especial de Reforma Interior), vendrían a subsanar las deficiencias, que a la escala más pequeña tendría el Plan.

Con la democracia la transformación y la actuación sobre el tejido urbano existente

Con motivo de los Juegos Olímpicos, en la ciudad se actuó en diversas áreas, atacando problemas de conectividad, equipamiento, modernización de redes, reciclando áreas residuales o vacías y monumentalizando puntos estratégicos.

Se actuó fundamentalmente en las cuatro zonas olímpicas, en las rondas y nudos. Pero estos proyectos urbanos no hubieran funcionado, si desde antes de 1986 –año en el que se le otorga la sede para la organización de los JJOO de 1992- no se hubieran iniciado obras más modestas, que no por eso menos relevantes.

Así se emprende lo que se ha descrito como “la recuperación del centro y la revalorización de la periferia”, que sintetiza las actuaciones que entonces se llevaron a cabo. Barcelona contaba con una periferia rezagada, plena de vivienda de baja calidad, con espacios que carecían de identidad y con sus sitios históricos degradados. Por lo tanto, era tan importante la integración de la periferia, como la de su zona central.

Ambas jugaban un papel trascendental en la conformación de una ciudad compacta, una ciudad que ya no podía crecer más allá de sus límites administrativos y que contaba con áreas poco calificadas. La movilidad, pero también la monumentalización, eran necesarios, Barcelona logró equilibrar la integración de nuevos equipamientos, al tiempo de procurar la conservación de su memoria histórica, actuó entre la creación de las grandes infraestructuras y la recuperación de la pequeña plazoleta para un barrio.

Después de la euforia olímpica, una siguiente fase vendría a intentar concluir lo que se había quedado pendiente. De hecho, el éxito del propio modelo de transformación, supuso nuevos desafíos, por una parte era innegable el mejor posicionamiento que Barcelona había alcanzado a nivel región, como destino financiero y turístico-cultural. Por otra parte, en términos de conectividad con el resto del territorio europeo, la ciudad presentaba deficiencias, si bien era claro que el prestigio logrado, en gran medida se debía a la calidad de vida que ofrecía la ciudad, sus puntos débiles se encontraban en las limitaciones de sus infraestructuras de transporte internacional.

Por lo mismo, para esta siguiente fase, las principales actuaciones se proponen en el aeropuerto, el puerto y el tren de alta velocidad, lo que implica principalmente a la zona noreste de la ciudad, específicamente en los distritos de Sant Martí (22@ y Forum 2004) y Sant Andreu (La Sagrera).

Actuar sobre los centros históricos

Cuando se habla de centro histórico, el tema de la protección del patrimonio aparece implícito. El concepto de monumento ha ido variando, de tal forma, que las primeras nociones consideran a los bienes muebles e inmuebles, como elementos aislados. Pero con el tiempo, la valoración del contexto se ha ampliado, integrando conceptos como, entorno, conjunto de monumentos, paisaje urbano, llegando incluso a considerar el valor de las actividades humanas, con la protección del patrimonio intangible.

Los centros históricos, se han mantenido como centros, debido a su continua adaptación a nuevas demandas, lo que necesariamente ha implicado una superposición de elementos, debido a la integración de nuevos o la inevitable sustitución de algunos que ya no eran necesarios.

De esta forma, con la revisión de las cartas internacionales de restauración, es posible asentar actuaciones innovadoras. La Carta de Venecia de 1964, con una noción más amplia de monumento histórico, que su predecesora Carta de Atenas de 1931, así lo define:

“...comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un significado cultural”.

En esta misma carta, se especifica que la finalidad de la restauración es la de salvaguardar, tanto la obra de arte como el testimonio histórico, de forma tal, que espectro se amplía a elementos, que tanto a la arquitectura, como a la historia del arte les es difícil incluir como objetos artísticos, pero que su valía está en que forman parte de la memoria histórica del lugar.

La Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas de 1986 “Carta de Toledo”, viene a complementar a la Carta de Venecia, adecuando y ampliando los conceptos que se venían manejando.

“...este nuevo texto define los principios y objetivos, los métodos e instrumentos de actuaciones apropiados para conservar la calidad de las ciudades históricas y favorecer la armonía entre la vida individual y colectiva, perpetuando el conjunto de los bienes, por modestos que sean, que constituyen la memoria de la Humanidad (...) las medidas necesarias para su protección y restauración, así como para su desarrollo coherente y adaptación armónica a la vida contemporánea (...) Los valores a conservar son el carácter histórico de la ciudad o conjunto y la suma de elementos materiales y espirituales que determinan su imagen, especialmente: a) La forma urbana (...) b) La relación entre los diversos espacios urbanos, edificios, espacios verdes y libres. c) La forma y el aspecto de los edificios (interiores y exteriores) definidos a través de su estructura y volumen, estilo, escala, materiales, color, decoración. d) Las relaciones entre la Ciudad, adquiridas en el curso de la historia. (...) La adaptación de la ciudad histórica a la vida contemporánea requiere unas cuidadas instalaciones de las redes de infraestructura y equipamientos de los servicios públicos (...) La introducción de elementos de carácter contemporáneo siempre que no perturben la armonía del conjunto, puede contribuir a su enriquecimiento”.

Se hace un esfuerzo importante ante una realidad evidente; la recuperación de los centros históricos debe de considerar todos los factores que han incidido en él, para comprender mejor su estructura, y en este sentido, diseñar estrategias de actuación más próximas a cada caso de estudio, que eviten reconstrucciones equívocas de la ciudad histórica que le ha llevado siglos formarse.

Estas cartas internacionales, en muchas ocasiones sirven de base a las legislaciones locales y nacionales, así como a los acuerdos internacionales entre regiones. Es así como, sobre el patrimonio de un pequeño barrio, recae el peso de un complejo marco legal, que no necesariamente se traduce en una mejor protección del patrimonio

El Ordenamiento urbano

Diversas normas y ordenanzas intervienen en la gestión del espacio público, desde diferentes ámbitos. Por una parte, está el el sistema de espacios libres, así como, los elementos que son visibles desde el espacio público, incluyendo la arquitectura.

Por la otra, es necesario considerar el sistema de redes que funcionan en el subsuelo, que incluye al transporte público, lo que provoca la existencia del espacio público subterráneo, así como un complejo sistema de redes de todo tipo, que son accesibles desde la superficie.

Diversos fenómenos han participado en la necesidad de normar el uso del espacio público, en su momento, las autoridades locales tuvieron la necesidad de normalizar el uso y los elementos que podían colocarse en el espacio público, la aparición de los empedrados para la mejor circulación de los vehículos de tracción animal, la necesidad de diferenciar el arroyo vehicular de peatonal para aumentar la seguridad, los guardacantones, las primeras lámparas de cebo que alumbraban puntos estratégicos de la ciudad, hasta las luminarias de gas que permitieron el uso nocturno del espacio público.

Otros fenómenos como el de la publicidad, que surge en el siglo XIX y que hoy más que nunca se sigue explotando, han requerido de una normalización del espacio público. Específicamente en Barcelona, son las siguientes ordenanzas las que se encuentran vigentes y que de una u otra forma inciden sobre el espacio público.

El espacio urbano. Suma de elementos prácticos y simbólicos.

En la medida en que las ciudades se han ido desarrollando, el espacio público ha requerido de diversos arreglos, fomentado por aspectos prácticos, pero también ideológicos, lo que ha propiciado que el espacio público vaya cobrando mayor relevancia que la de simple vacío o interconector.

El espacio urbano se compone de dos elementos fundamentales; la calle y la plaza. Ambos pueden variar en dimensión y forma, debido a las características topográficas y climáticas del sitio, así como, por la actividad dominante del lugar y la época de la que se trate.

Los elementos que conforman el espacio urbano tradicional, los encontramos en el plano longitudinal y en la sección transversal de la calle o plaza. La arquitectura es el elemento principal en ambos planos, en el primero constituye el fondo, sobre el que aparecen otros elementos y en el segundo constituye el límite.

- Mobiliario urbano

Dentro de este conjunto de elementos, se incluyen todos aquellos artefactos con una función determinada, sea esta lúdica, de confort, para la realización de algún deporte, como soporte a servicios públicos o de acceso a redes, y que pueden estar superpuestos o adosados a otros elementos urbanos.

Se trata de un conjunto de objetos que permiten el flujo de personas, automóviles y servicios (transporte público, agua, luz, teléfono, desechos sólidos), la identificación del sitio y la ubicación de las personas (*wayfinding*), para el pleno desarrollo de actividades sociales, pero también económicas.

Urbanismo – Vivienda	Ordenanzas municipales (Aparcamientos; Condiciones de protección contra incendios en los edificios; Obras menores; Rehabilitación y mejora del Eixample de Barcelona; Supresión de barreras arquitectónicas)
Medio Ambiente	Legislación autonómica Ordenanzas municipales (Ordenanza general del medio ambiente; Zonificación acústica en la ciudad de Barcelona; Anexo sobre captación solar técnica; Ordenanza municipal de actividades y de intervención integral de la administración ambiental de Barcelona)
Usos del Paisaje Urbano	Ordenanzas municipales (Usos del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona)
Patrimonio arquitectónico, histórico y artístico	Ordenanzas municipales (Plan especial: Distrito Ciutat Vella; Distrito el Eixample; Distrito Sants-Monjuïc; Distrito Les Corts; Plan especial: Distrito Sarrià-Sant Gervasi; Plan especial: Distrito Gràcia; Plan especial: Distrito Horta-Guinardó; Plan especial: Distrito Nou Barris; Plan especial: Distrito Sant Andreu; Plan especial: Distrito Sant Martí)
Vía pública y circulación	Ordenanzas municipales (Usos de las vías y los espacios públicos de Barcelona; Previsión de los espacios para carga y descarga en los edificios; Circulación de peatones y vehículos)
Establecimientos de concurrencia pública	Ordenanzas municipales (Establecimientos de concurrencia pública; Planes especiales de establecimientos de concurrencia pública de los distritos de Ciutat Vella, Les Corts, Sarrià-Sant Gervasi y Gràcia; Plan especial de usos)
Fiscales	Ordenanzas municipales (Tasas por servicios urbanísticos; Tasas por servicios generales; Tasas de recogida de residuos sólidos urbanos y de otros servicios medioambientales; Tasas para la utilización privada del dominio público municipal y la prestación de otros servicios; Ordenanza fiscal reguladora del impuesto sobre construcciones, instalaciones y obras).

Tabla 2. Ordenanzas municipales

En este caso será el término que se utilice para englobar todo este conjunto de objetos, que paulatinamente han aparecido en el espacio urbano, debido a la diversificación de las actividades en el espacio público, a la necesidad de las autoridades de dotar de servicios a la ciudad, así como a los avances de la industria y la tecnología, que han propiciado el rápido desarrollo de las ciudades.

La noción más clara de estos elementos como mobiliario urbano, viene precisamente con la Revolución Industrial, que por una parte permitió la producción en serie de estos objetos, pero que además encontró mercado, en la necesidad de las ciudades por adaptarse a los nuevos tiempos (transporte y alumbrado público), coincidiendo con la posibilidad de extenderse y requerir de la urbanización del nuevo territorio.

Cada uno de estos objetos, debe pasar por un tamiz de diseño, propio de objetos de fabricación industrial, pero también por normativas de seguridad cada vez más complejas, cada objeto debe ser profundamente estudiado y analizado para ganarse la posibilidad de estar ahí. Se trata de elementos que no sólo colaboran de forma importante a la mejor utilización del espacio público, sino además deben de ser comprensibles para los usuarios, deben facilitar el uso de la ciudad al tiempo de ser usables.

En este sentido, la selección de los objetos es tan importante como su inserción en el espacio urbano. Estos elementos deben de integrarse al espacio y cada espacio, aunque pertenezca a un mismo sistema de ciudad, tiene sus propias características y necesidades. La normativa nacional e internacional que pide la homologación de determinados productos, va haciendo que el espacio público sea cada vez más homogéneo, entre ciudades, países y regiones. Por tanto y como dice el propio Josep Ma. Serra:

“... la intención del proyecto, la virtuosidad de la solución y la propuesta formal del producto son los que dictan la diferencia en el mercado entre productos similares” (Serra, J.M., 1996; 15)

Ante la creciente demanda del mercado y las exigencias de los ayuntamientos en cuanto a costes y capacidad de reposición, los proveedores de mobiliario urbano, se caracterizan cada vez más, por tratarse de empresas dominantes, que tienen la capacidad de absorber grandes proyectos, sobre aquellos pequeños talleres locales.

Es así como, hablar de productos diseñados exclusivamente para un espacio, es situarse fuera de la realidad, si tomamos en cuenta que aún aquellos que son de “autor”, probablemente se fabrican y comercializan por una gran empresa, con capacidad de ofrecer este mismo producto a otros ayuntamientos.

Para realizar una evaluación objetiva sobre los elementos, con la intención de identificar aquellos que tienen un mejor comportamiento en el espacio público, es necesario observar sus cualidades, en cuanto a su resistencia al uso, al medioambiente, así como a actos vandálicos y graffiti.

También en cuanto al mantenimiento, tanto de limpieza diaria como de reposición del objeto íntegro o de las piezas que lo conforman, así como, su adaptación a distintos ambientes o necesidades.

También es necesario atender a sus cualidades de seguridad, confort y ergonomía, así como a la selección de materiales y procesos de fabricación respetuosos con el medioambiente.

Los elementos de mobiliario urbano, no sólo se pueden analizar como objetos aislados, ya que muchos de ellos están diseñados para funcionar como parte de un sistema, y dentro de un proyecto, de esta forma la implantación de los objetos en el espacio público, es el colofón a una mejor selección y evaluación de estos.

Entre las fases del proceso de creación de estos objetos, está la **concepción formal**, en donde es necesario considerar aquellas normativas y criterios tanto de seguridad, como de ergonomía, dependiendo de la función con la que deben cumplir. Se trata de conceptos genéricos, tanto para las dimensiones, como para las pruebas de resistencia, que aunque en algunos casos, están perfectamente acotados, siempre está presente la posibilidad de innovar para mejorar.

En estrecha relación con la concepción formal está la **selección de los materiales** para su fabricación, lo que incidirá directamente en la seguridad del objeto, su resistencia al uso, a factores medioambientales, e incluso a actos vandálicos y al graffiti. Pero además de esto, el material de elaboración también se relaciona con el medioambiente, en términos de procesos de fabricación y selección de materias primas menos agresivas con el medio, la utilización de materiales reciclables, etc.

La **implantación** de los objetos en el espacio público es fundamental para el correcto funcionamiento del espacio. Los elementos de mobiliario urbano no sólo deben de ser resistentes en sí mismos, sino que el sistema con el que se fijan, debe de garantizar su resistencia al uso normalizado de los productos. En la implantación es tan importante seguir con las especificaciones técnicas de fijación de los elementos, como hacer una correcta elección del sitio y posición en donde se ubicará, así como a la cantidad de objetos que se coloquen en un mismo espacio.

En la selección de los objetos y su implantación, es importante considerar el diálogo con la estructura preexistente, así como con el resto de los elementos necesarios para ordenar las diversas actividades, que se realizan en un espacio determinado, tratando de evitar que los propios objetos se conviertan en barreras o limiten el buen funcionamiento de otros.

El **mantenimiento** de los elementos, así como la reposición ya sea en partes o integral, representa un punto importante para la conservación del espacio público. Aquí tanto la

concepción formal como la selección de materiales serán las que determinen la vida útil del objeto.

En el análisis formal del espacio urbano histórico, es necesario considerar los valores urbanos del espacio construido de la ciudad: el valor del vacío, de la diferencia, la conectividad, el simbólico, el de la sostenibilidad, diseño para todos e innovación. (Câmara Municipal de Porto, 2005; 42-45)

- Arte público

El arte público constituye un elemento fundamental en un centro histórico, que posee un cúmulo monumental importante, lo que le da un carácter excepcional sobre el resto del territorio de una ciudad.

Sin embargo, en este caso no sólo se trata de lo que ese espacio urbano ha logrado acumular en materia monumental, sino también de las nuevas intervenciones o no, que requieren estos espacios.

El Dr. Remesar aporta la siguiente definición de arte público: "conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar." (Remesar, A., 2000; 10)

La integración de nuevos elementos simbólicos en un espacio histórico, es un tema complejo, que requiere un estudio profundo del contexto, para lograr proyectos que complementen la carga simbólica acumulada en el sitio, e incluso colaboren en su legibilidad, haciéndolo comprensible y cercano a nuestro tiempo.

Pero además del escenario físico, el contexto social es fundamental en la decisión sobre la necesidad de dicha intervención, en sus características formales y temática, con el fin de otorgarle una función social.

La gama en la que un artista puede intervenir en el espacio público es sumamente amplia. Sobre la propia arquitectura, en el diseño del mobiliario urbano, con la integración de vegetación... siempre contemplando la posibilidad del artista de ser, mas que un operador, un facilitador en los procesos del diseño de espacio público. *"Un facilitador tendría como misión fundamental el dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con una fuerte componente estética..."* (Remesar, A.,2000; 2-3)

- Arquitectura

La arquitectura es el elemento simbólico dominante en el espacio urbano, es por ello que en los proyectos de regeneración urbana, la restauración del patrimonio arquitectónico se considera fundamental.

Si bien es cierto que el carácter excepcional de estos sitios, que por ejemplo tanto pondera la UNESCO para que un conjunto de monumentos sea integrado a la lista de Patrimonio Mundial, se debe precisamente al patrimonio edificado, la recuperación de un monumento en si mismo no garantiza la regeneración urbana de un centro histórico, es una gestión integrada y proyectos de regeneración multidisciplinarios, lo que pueden lograr mayor efectividad en la recuperación e integración de estos núcleos a las necesidades de la ciudad actual.

En el caso de este trabajo, la intención no era la de hacer un estudio sobre la tipología y estado de conservación del patrimonio edificado, sino más bien considerarlo como una referencia sobre la carga simbólica de cada barrio, así como la de buscar la relación entre el patrimonio catalogado de la ciudad, el rescate de determinados monumentos y el diseño y creación de espacio público, como parte de la regeneración urbana de los barrios tradicionales de la ciudad.

Entre las diversas acciones emprendidas durante la transformación de Barcelona, se han hecho importantes esfuerzos por mejorar la calidad de la edificación. En este sentido, el ejemplo más contundente ha sido la campaña de **Barcelona posa't guapa**, en principio sólo encaminada a la mejora de la imagen de la ciudad, es decir, fundamentalmente actuaba sobre las fachadas y muros medianeros de los edificios. La campaña basó su éxito en el efecto desencadenante sobre el resto de la manzana y el barrio, se inició en 1986 y dio lugar a la creación del Instituto del Paisaje Urbano, que de forma paulatina ha ampliado las actuaciones al ámbito privado de las edificaciones.

Otra de las acciones que se han puesto en práctica en la ciudad, está relacionada a la mejora y ampliación del equipamiento -demanda generalizada en los barrios barceloneses durante la transición. Se trata de la recuperación de edificios antiguos y emblemáticos, para convertirse en centro cívico o biblioteca, entre otros usos culturales: Can Fabra en Sant Andreu, La Farinera del Clot, Can Felipa en Poblenou, entre otros.

Conceptos clave

La imagen de la ciudad

El estudio de la imagen de la ciudad ha sido tema recurrente, desde la historia de la arquitectura, el urbanismo, la psicología y demás especialidades, que han recurrido a su estudio para intentar acercarse a la ideología que las sociedades urbanas, han querido transmitir a través de ella.

De forma tal, que el tema se ha podido abordar desde la semiótica, tratando de identificar como símbolos a los monumentos apreciables desde el espacio urbano, además de estudios psicológicos y sociales relacionados con la identidad y la relación del individuo con el espacio.

"...La semiología del espacio parte del supuesto de que toda realidad espacial, como el texto escrito, posee una dimensión significativa susceptible de conocimiento científico, que debe servir de fundamento para dotar de significado, de sentido a la realidad espacial construida". (Sánchez I, 1999; 27)

Así mismo, el concepto legibilidad se refiere a la comprensión visual del conjunto construido. En este sentido Kevin Lynch (1960) expresa que *"un escenario físico vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, desempeña asimismo una función social."* (Lynch, 1960; 13)

El estudio de Lynch (Op.Cit.), sobre la imagen de la ciudad, sigue siendo referente fundamental para comprender la relación de los individuos con el espacio, y como cada persona logra, en un plano imaginario, construir su propia ciudad a partir de determinados elementos que distingue sobre el territorio. *"Todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados"*. (Lynch, 1960; 9)

De esta forma, es posible entender como el individuo no necesariamente va categorizando estos elementos considerando su valía artística o histórica, sino aquellos con los que se identifica, o que le son significativos. Así construye su mapa cognitivo considerando elementos naturales (ríos, montañas, vegetación), elementos de mobiliario urbano (marquesinas, luminarias, asientos), arte público (esculturas, fuentes), así como estructuras arquitectónicas.

La necesidad de dotar de significados a las ciudades sigue vigente, en la medida en que éstas y la sociedad siguen evolucionando. *"Tenemos que realizar ahora la tarea de volver a dar significado al lugar, de recuperar el espacio urbano y sus emblemas, pero nos falta la experiencia. El tiempo transcurrido no ha sido en balde y los antiguos modelos no pueden ser transplantados ahora a unas ciudades que, aun ostentando los mismos nombres, no son las mismas de antaño; tampoco lo son sus habitantes ni los comportamientos urbanos de éstos (...) algunas de las vías que, en estos momentos, se están siguiendo para recuperar una imagen significativa de nuestras ciudades a través del arte"* (Maderuelo, 1994; 14).

Pero no sólo el arte es significativo, son otros elementos y el diálogo entre el conjunto, el que puede generar estos sentimientos. En este sentido Lynch (1960) también utiliza el término imaginabilidad.

“... esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador (...) se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad”. (Lynch, 1960; 19)

Es así como, el cromatismo que transmite una ciudad, puede estar dado por los materiales utilizados en la construcción, pero también por el pavimento, o por la iluminación natural que se distribuye dependiendo de la forma urbana y del perfil de la arquitectura, o todo al mismo tiempo. En la imagen de la ciudad o en la memoria histórica, no existe una categorización por estilo o por autor.

La identidad y la apropiación del espacio

Un proyecto de reciente formación debe crear espacios simbólicos, que faciliten la identificación de los habitantes a través del espacio, lo que propiciará la cohesión del nuevo tejido social y por tanto una mejor percepción de la calidad de vida. Sin embargo, un proyecto en un casco histórico, parte de un espacio cargado de simbolismo, se trata de proyectos complejos, que hacen necesario analizar las necesidades de los diferentes actores, así como propiciar que un mayor número de personas puedan acceder a él y disfrutarlo.

Tanto la Psicología Social como la Psicología Ambiental, ofrecen teorías sobre la apropiación, la identidad social y el simbolismo del espacio, en las cuales se puede sustentar el diseño de estrategias de gestión de un centro histórico, que como tal posee un alto contenido simbólico. (Moreno & Pol, 1999; 48-49)

La estructura social sostenible

Uno de los valores que caracterizan a nuestra sociedad es la sostenibilidad, y por tanto es uno de los aspectos que se contemplan en los planes de regeneración para los centros históricos. En el diseño del espacio público, la sostenibilidad se involucra en las diferentes partes del proceso.

Por una parte, el diseño de la pieza urbana debe tener la capacidad de soportar las manifestaciones de una sociedad cohesionada y solidaria, debe permitir el mayor número de relaciones sociales de calidad, en donde los valores de la sociedad se puedan desarrollar. Pero al mismo tiempo, cada elemento que se integra al paisaje urbano, forma parte de una cadena, en la que cada vez más, está presente la economía de recursos, para lograr mayor eficacia, en una selección cuidada de materiales y sistemas respetuosos con el medioambiente.

Barcelona ha redactado su Agenda 21, según las bases establecidas en la Conferencia de Río de 1992, para lograr un desarrollo sostenible a escala global. Entre los objetivos que se ha planteado para el periodo 2002-2012, está el mejorar la calidad de los tejidos urbanos existentes, defender un espacio público de calidad, mejorar la movilidad y hacer de la calle un entorno acogedor, entre otras medidas ambientales y sociales, que inciden en el diseño del espacio público, destacando lo importante que resulta la conservación de los tejidos históricos.

El espacio público libre de barreras arquitectónicas, eficazmente amueblado, señalizado, iluminado... no es un exceso, es por el contrario, la base de una sociedad democrática, que vive la ciudad en la que hace valer sus derechos.

El valor de lo local en la ciudad global

La posición que ocupan las ciudades según su atractivo para la localización, se logra en base a la calificación que las empresas hacen, en categorías como, el acceso a mercados internacionales, las comunicaciones, el coste de la localización, el nivel de preparación de la población, entre otros. Entre estas características clave, está la calidad de vida, que es uno de los factores que cada vez más se pondera sobre otros. (European Cities Monitor, 2004)

Las empresas se interesan por el atractivo turístico que puedan tener las ciudades, así como, por su oferta cultural y lúdica, las ciudades que mejor califican en este sentido, son aquellas que poseen un centro histórico, que por una parte las hace diferentes, y que por la otra, les ofrece una oferta turístico-cultural importante, que consideran tanto para la organización de eventos, como para el disfrute de sus empleados (Van Den Berg & Van Winden Willem, 2002)

De esta forma, el centro histórico, se convierte en un elemento diferenciador entre ciudades globales, que pueden ofrecer más o menos las mismas oportunidades en otros sentidos.

“Los centros no son solamente núcleos neurálgicos de la vida urbana por su capacidad multifuncional y por producir un sentido integrador. También son el lugar de la diferencia. Las ciudades se diferencian, sobre todo, por su centro. Su competitividad y su potencial integrador serán más grandes cuanto mayor sea su diferenciación respecto de las otras ciudades.” (Borja, J. & Zaida M., 2003; 59)

En este sentido los centros históricos de los barrios tradicionales, colaboran de forma importante en esta diferenciación, pero también a hacer ciudad a la escala de barrio. La creación de áreas de nueva centralidad, con la integración de equipamientos comerciales, turísticos, culturales y de transporte, son indispensables en la ciudad global, en tanto que, los centros de los barrios, con una escuela, biblioteca o un mercado, son fundamentales para el desarrollo de la sociedad local, sin poder evitar que algunos de ellos, se presenten como una alternativa turística a la saturación y especialización del Centro Histórico.

El modelo Barcelona

Barcelona y su modelo de transformación urbana, han suscitado un sinnúmero de publicaciones, estudios y trabajos en materia de espacio público, lejos del debate que en este sentido se pueda tener, está sobretodo, la necesidad de argumentar lo acertados o no, que ha sido los proyectos de transformación de los barrios tradicionales y la relación directa con el diseño del espacio público.

En este sentido, se tienen los conceptos de algunos personajes que han sido determinantes en la transformación de Barcelona, como Oriol Bohigas (2004), que se refiere a la ciudad y el espacio público de la siguiente manera: *“... de lo que se trata es de entenderla [a la ciudad], captarla a partir de las propias señas de identidad, por la clarificación y clasificación de los itinerarios, por la presencia estratégica de los monumentos y los servicios colectivos; para ello, el mejor instrumento es el valor descriptivo de la propia forma urbana, y aún me atrevería a decir de la forma del espacio público (...) en este aspecto la ciudad es el espacio público, en servicios o monumentos”* (Bohigas, O. 2004; 127)

En los últimos tiempos, tanto en la prensa, como en debates en instituciones públicas o privadas, o en publicaciones científicas o no, se ha manifestado la decadencia del modelo, que ha tomado un rumbo errático, favoreciendo la inversión privada, sobre los intereses ciudadanos.

En este sentido Josep Maria Montaner (2003), cuando describe el modelo, asiente sobre los logros de los primeros proyectos, pero manifiesta el desgaste del Ayuntamiento, en su capacidad de gestión, así como la falta de crítica y de consenso ciudadano, en las actuaciones más recientes.

“El cambio de rumbo se apuntó en 1995 con la exposición «Barcelona New Projects», de cariz tecnocrático, y se consolidó entre 1997 y 1998, cuando se aprobó el plan (...) para Diagonal Mar, y cuando se optó por promover el Fòrum 2004 (...) Uno de los argumentos metodológicos

básicos del modelo Barcelona «la ciudad como laboratorio» (...) modelo empírico (...) que se basa en intervenciones fragmentarias, en pequeñas y medias operaciones que estratégicamente van recomponiendo la ciudad (...) Las primeras plazas se realizaron en los centros históricos (...) el carácter de la misma trama urbana aportaba ya muchas pautas para la intervención (...) Paulatinamente los proyectos van aumentando de tamaño y van realizándose en las zonas periféricas de la ciudad (...) aprovechado toda la experiencia y los conocimientos acumulados (...) Sin embargo (...) la paulatina diversidad e invertebración de los centros de dirección y coordinación dentro (...) del Ayuntamiento dificultan la definición de una estrategia unitaria y coherente (...) [así como] la ausencia de una real discusión crítica más allá de los círculos exclusivos de los técnicos municipales...” (Montaner, J.M., 2003; 206-207)

Es importante destacar que Barcelona no sería lo que es, sino fuera por el modelo que nació de aquellas pequeñas actuaciones, y que se revolucionó con los JJOO, por lo mismo, es necesario estudiar sobre lo que se ha venido haciendo en los últimos 25 años, para corregir errores y replantearse el rumbo que se ha de seguir, en este sentido, reflexionar sobre lo que en materia de espacio público se ha hecho, será la base para futuras actuaciones, y para readecuar los proyectos a la realidad presente y futura.

Jordi Borja (2003), describe a “la ciudad como espacio público”. En la descripción que proporciona, integra las diversas cualidades que este espacio debe tener.

“La responsabilidad principal del urbanismo es producir espacio público, espacio funcional polivalente que relacione todo con todo, que ordene las relaciones entre los elementos construidos y las múltiples formas de movilidad y de permanencia de las personas (...) cualificado culturalmente para proporcionar continuidades y referencias, hitos urbanos y entornos protectores, cuya fuerza significativa trascienda sus funciones aparentes (...) concebido también como instrumento de redistribución social, de cohesión comunitaria, de autoestima colectiva (...) es espacio político, de formación y expresión de voluntades colectivas, el espacio de la representación pero también del conflicto” (Borja, J., 2003; 29)

Borja y Muxi (2003), apuestan por el derecho de la ciudadanía al espacio público, pero un espacio público de calidad, en donde la ética es tan importante como la estética. Por otra parte, el Ayuntamiento de Barcelona ha sido el principal promotor del modelo, prueba de ello está en las innumerables publicaciones que tiene sobre la ciudad y su transformación.

En estas publicaciones es posible encontrar algunos conceptos interesantes, que propician mayor interés por comprobar su cumplimiento. Por ejemplo la forma en que Borja Carreras-Moysi, se refiere a la política de mobiliario urbano que tiene el Ayuntamiento: *“La uniformitat de tota la ciutat en el tractament del mobiliari, on no hi pot haver diferències entre centre històric i perifèria, seria una característica de Barcelona donat que són aquests elements els que constitueixen l'equivalent al mobiliari interior de l'habitatge, de l'habitatge col·lectiu, de la ciutat, la casa de tots (...) Els desnivells, la topografia, la il·luminació, la vegetació, el paviment, les rampes... són els temes de debat i explicació per conformar o reinventar un nou paisatge natural i abstracte per incorporar-lo a la ciutat.” (Ajuntament de Barcelona, 1999; 18)*

Sobre el mismo tema Ignasi de Lecea explica lo que se ha hecho en los centros históricos, especialmente con las illes de vianants: *“Intervenir en els espais representatius de la ciutat, i els que comentarem ho són o ho volen ser –sempre ho seran per als que hi viuen- significa també adoptar decisions sobre fins a quin punt aquesta representativitat ha de transcendir a les seves característiques físiques més evidents. Bàsicament les dimensions que els diferencien de la majoria de la resta dels carrers, i si s'ha d'arribar a materialitzar en paviments. Mobiliari, enllunament o senyalització. De fins on ha d'arribar la singularització que els caracteritza i els identifiqui” (Ajuntament de Barcelona, 1999; 98- 99)*

Casos de estudio

Para el estudio se consideraron los barrios tradicionales de Barcelona, que en su momento fueron municipios independientes y más tarde fueron anexionados, y que han logrado conservar un centro histórico. Existen dos excepciones; Sant Martí de Provençals; estaba conformado por diversos poblados que tenían características propias y algunos las conservan hasta ahora, es el caso del Clot y del Poblenou. Y en Sants, se considero el barrio de Hostafrancs, dentro del mismo caso de estudio.

De esta forma son ocho los barrios que se incluyen en el estudio: 1.Sants – Hostafrancs, 2.Les Corts, 3.Sarriá, 4.Gràcia, 5.Horta, 6.Sant Andreu, 7.El Clot, 8.Poblenou.

En cada uno de estos barrios se eligió el área peatonal en función del núcleo antiguo, para recabar la información, estudiando los elementos que se encontraban tanto en el plano horizontal, como en la sección de calles y plazas. En este sentido, se requirió la realización de un inventario de mobiliario urbano que incluye los elementos localizados en las áreas de estudio, con la intención de poder establecer qué elementos aparecían con mayor frecuencia o por el contrario, identificar aquellos que se habían diseñado exclusivamente para un sitio.

Se utilizó el Catálogo de Art Público de Barcelona, para identificar las piezas dentro del conjunto o en relación a éste. De la misma forma, se recurrió al Catálogo de Monumentos de Barcelona, para reconocer la arquitectura que estaba protegida, o en su caso los conjuntos.

Conclusiones

La forma urbana de cada barrio se refleja con el trazado de las islas peatonales, estas islas forman un itinerario que permite la conexión de dos o más espacios libres, en función de los edificios más representativos. El buen funcionamiento de estas islas, depende directamente de dos factores. La conexión interna de dos o más espacios libres, en donde al menos uno sea de uso comercial, lo que propicia una intensidad de uso mayor, y por la otra la conexión con el resto de la ciudad, a través de vías primarias alrededor de los núcleos peatonales, y a través del transporte público.

Existen casos excepcionales, como el de Sants, debido a que el área alrededor de los mercados, no es peatonal y por lo tanto carece de las características que antes se mencionaron.

Cada una de estas islas tiene su complejidad. En algunos barrios los itinerarios están fragmentados por las propias vías de circulación primaria, que en cualquier caso, es lo que les permite la conexión con el resto del territorio. Sin embargo, en términos generales, es posible decir que los proyectos, han sido respetuosos con la morfología de cada sitio, destacando las características del sistema de espacios de cada barrio. Siendo éste, el principal elemento diferenciador entre ellos.

Sobre el mobiliario urbano, se pueden destacar dos periodos de actuación en Barcelona, coincidiendo con lo planteado por Montaner (2003). Una primera fase, en donde el Ayuntamiento tuvo que partir de una experiencia limitada, y en donde el mercado de mobiliario urbano no estaba tan desarrollado como ahora. Por lo mismo el propio Ayuntamiento tuvo que diseñar muchos de los elementos que ahora son comercializados por diversas empresas. De esta forma, a pesar de que en materia de espacio público, no es fácil fechar todas las operaciones que se han hecho, si es posible distinguir algunos espacios que se diseñaron en base al empirismo.

En la siguiente fase, que recoge la experiencia de los primeros años de actuación, ya es posible ver una mayor homogenización en la selección de elementos de mobiliario urbano, siendo cada vez más difícil encontrar elementos diseñados ex profeso. En esto también colabora de forma importante, aquellos elementos relacionados a sistemas generales de la ciudad, y que por cuestiones relacionadas a la usabilidad y eficiencia de los sistemas, deben de ser iguales en toda la ciudad. Es el caso de cabinas telefónicas, paradas de autobuses o papeleras.

Sin embargo, existen otros, que a pesar de las restricciones técnicas, pueden ser excepcionales casi en cada caso, como por ejemplo el pavimento. Que permite hacer diseños especiales con la estereotomía o el color, satisfaciendo las mismas demandas técnicas de porosidad, seguridad y resistencia.

La complejidad de los sistemas de espacios libres, va a determinar la variedad de elementos, sobretodo de iluminación y de confort. Debido a que cada pieza tiene diversos requerimientos dependiendo de los usos que permite. Con lo cual, el otro factor que interviene, es el de la especialización del barrio; aquellos que son sólo habitacionales (Horta), poseen una menor diversidad de objetos, sobre aquellos que tienen una mayor actividad comercial, y que incluso empiezan a tener una carga turística importante, como es el caso de Gràcia, que continuamente se tienen que adaptar a nuevos requerimientos.

Las luminarias constituyen el conjunto de elementos con mayor diversidad de objetos, debido a que, cada espacio presenta diversas posibilidades de implantación, así como, diferentes necesidades, dependiendo del uso. Pero también, porque en ciertos casos es necesario destacar algunas fachadas o piezas de arte público, por lo que el requerimiento de reflectores, hace que la diversidad de luminarias se amplíe.

En cuanto a la arquitectura, las variaciones en el perfil y la variedad de tipologías que se pueden ver en los centros históricos de los barrios, permite observar la sustitución arquitectónica que se ha llevado a cabo y que continúa. La arquitectura en si misma constituye el elemento diferenciador con más peso en el plano horizontal, sin embargo, las políticas de protección que se han llevado a cabo, son las que han propiciado una mayor uniformización de estos barrios. En relación a los monumentos, es clara la tendencia de protección de determinados estilos. Los barrios con mayor número de monumentos, son aquellos que tienen edificios o conjuntos de finales del siglo XIX y principios del XX (Gràcia y Les corts). Sin embargo, barrios con un perfil rural o industrial (Horta, Sant Andreu, Poblenou), con una edificación industrial o de vivienda popular, tienen una densidad muy baja de monumentos protegidos. En este sentido Barcelona, ha actuado de forma contradictoria en lo que a la protección del patrimonio se refiere. Las actuaciones del Instituto del Paisaje Urbano, también son un reflejo de esta falta de definición, sobre lo que se protege y lo que no.

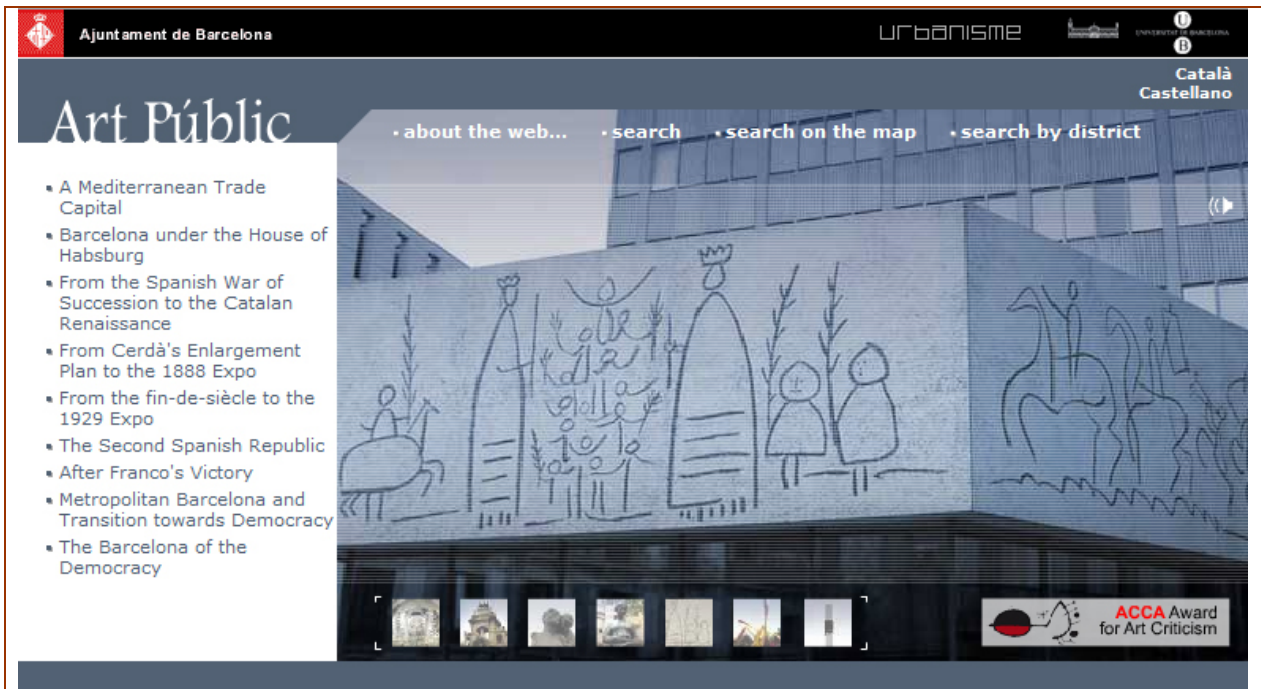
Sobre el tema de arte público, cada uno de los barrios es un caso especial, algunos ejemplos destacables son el de Gràcia, que es el barrio que posee el mayor número de actuaciones, a partir de la democracia, es decir que los proyectos de regeneración contemplaron la inserción de piezas de arte público. Por otra parte Sarriá, que también tiene un número importante de obras, dentro del itinerario peatonal, éstas corresponden a diferentes épocas. Al igual que el Poblenou, y las piezas que se localizan en la Rambla. Otros casos son más complejos, por ejemplo el de Les Corts, en donde las piezas de reciente creación, se encuentran sobre los ejes viarios que rodean el núcleo tradicional. En cualquier caso, el arte público es fundamental en la intención dotar de nuevos significados a estos sitios.

Para finalizar decir, que el valor de la diferencia, la movilidad, lo simbólico, la sostenibilidad, la accesibilidad y la innovación, no sólo recae sobre un conjunto de objetos, sino sobre la actuación integral sobre el conjunto, siempre en relación al sistema de ciudad.

Referencias Bibliográficas

- Ajuntament de Barcelona (2002) Agenda 21 BCN Compromís Ciutadà per la sostenibilitat. Consell
- Ajuntament de Barcelona (1999) *Urbanisme a Barcelona*. coord. Juli Esteban y Jaume Barnada
- Bohigas, O. (2004) *Contra la incontinencia urbana. Reconstrucción moral de la arquitectura y la ciudad*. Barcelona. Ed. Electa. Col. Espacio público.
- Borja, J. (2003) *La ciudad conquistada*. Madrid. Ed. Alianza.

- Borja, J. & Muxi, Z. (2003) *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Ed Electa. Diputació Barcelona. Xarxa de Municipis. Col. Espacio Público.
- Busquets J. (1992) *Barcelona. Evolución urbanística de una capital compacta*. Madrid. Ed. Mafre.
- Corominas Miquel (2002) *Los orígenes del Ensanche de Barcelona. Suelo, técnica e iniciativa*. Laboratori de Urbanisme. Edicions UPC. Col. D'Arquitectura. Barcelona.
- Esteban, Juli (1999) *El projecte urbanístic. Valorar la perifèria i recuperar el centre*. Aula Barcelona. Fundació Bosc i Gimpera. Universitat de Barcelona. Col. Modelo Barcelona. Quaderns de gestió
- Lynch, Kevin (1960) *La imagen de la ciudad*. Barcelona, 2000. Ed. Gustavo Gili.
- Madreduelo, Javier (1994) *La pérdida del pedestal*. Ed. Cuadernos del círculo.
- Moreno, E. & Pol, E. (1999) *Nociones Psicosociales para la Intervención y la Gestión Ambiental*. Universitat de Barcelona, P.U.B. Monografies Socio/Ambientals, 14.
- Montaner (2003) *Repensar Barcelona*. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Edicions UPC. Barcelona.
- Remesar, A. (2000) *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia y el arte público*. Publicacions de la Universitat de Barcelona. Monografías socio-ambientales 24.
- Sanchez de Madariaga, Inés (1999) *Introducción al urbanismo: Conceptos y métodos de la planificación urbana*. Madrid. Ed. Alianza Editorial, Col. El libro universitario. 173pp.
- Serra, Josep Ma. (1996) *Elementos urbanos. Mobiliario y microarquitectura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili
- Sobraques, Jaume (1999) *Barcelona, aproximació a vint segles d'història*. Barcelona. La Busca edicions.
- Van Den Berg, Leo & Van Winden Willem, (2002) *Information an Communications Technology as Potential catalyst for sustainable urban development. Experiencies in Eindhoven, Helsinki, Manchester, Marseilles and the Hague*. European Institute For Comparative Urban Reserach (EURICUR), Erasmus University Rotterdam The Netherlands. Ed. Ashgate.



<http://www.bcn.cat/artpublic>

The Public Art Virtual Museum of Barcelona

We are the first

Offering people what they would like to know and what they don't expect to find

SENSES OF PLACE: CONFLICTING CULTURAL IDENTITIES WITHIN BIRMINGHAM'S BULLRING DEVELOPMENT

Fiona Waterhouse . Birmingham Institute of Art and Design. UCE Birmingham

Summary

Birmingham City Council pressed for the inclusion of public art within the city's Bullring development in the belief that, together with the design of the buildings, it helped to create a unified sense of place. In practice this has proved problematic for a culturally diverse city with a rapidly changing role in the world.

The City Council sought to present Birmingham as a modern, cosmopolitan and forward-thinking place. Within the Bullring Development, two contemporary works of work – a water feature by the landscape architects Gross Max and Laurence Broderick's *Bronze Bull* - accord well with this image of the city. In Gross Max's work, the choice of materials and the simple geometric shapes reflect the same modernist aesthetic as the buildings. Broderick's *Bronze Bull*, whilst alluding to Birmingham's origins as a cattle market, also references the city's European links – including its twinning with Barcelona. However, a third piece of public art is much older: Westmacott's statue of Horatio Nelson was first unveiled in Birmingham in 1810, when the country was at war with France. Its nationalism is at odds with the desire to be seen as a forward-thinking, more cosmopolitan city. Seen from one angle against the backdrop of Selfridges, the conflict between the two very different senses of cultural identity is particularly striking.

To conclude, while public art reflects a very real sense of cultural identity, it is one that is specific to a particular time and group. The inclusion of art works from different periods only highlights this issue.



Broderick's Bull

Between 2000 and 2003, a major retail development providing 110,000 square metres of shopping facilities and a new markets complex for central Birmingham was undertaken by a private developer in collaboration with the City Council. Earlier, in 1998, the Council had set out their guidelines for such a development in the Planning and Urban Design Framework for the Bullring and Markets Quarter. Among their objectives for urban design on such a large scale was that it should 'identify and express the unique role and special character of the area'. The careful design of building frontages and features would, they felt, help to create a sense of identity by defining public spaces, creating focal points and defining landmarks. Public art had an important role to play in this respect, and developers were to be encouraged to integrate it within the Bullring complex early on in the design process.¹

The Council's policy must be seen as part of a wider programme of economic regeneration. Since the early 1990s, its strategy has been to encourage international capital to invest in the city by promoting it as an attractive place in which to live and work. In one of their publicity brochures, *Public Art and the Private Sector*, they make the statement that:

Birmingham City Council supports the promotion of public art as good planning practice, bringing cultural, environmental, educational and **economic** benefits to new development and to the community at large.²

In the wake of the Arts Council's claim in the late 1980s that the arts were making a substantial contribution to the revitalisation of Britain's cities, they adopted the view that investing in art was worthwhile because it attracted businesses to the city centre.³ Clearly, if it was to be successful in doing so, it must not challenge the interests of European, American and Far Eastern developers, but seek to demonstrate that Birmingham was a desirable place in which to invest.

Through the promotion of the Bullring development, the City Council sought to present Birmingham as a modern, forward-thinking place. Their ideas are encapsulated in the tiered shopping malls, their chrome and glass, their sharp lines and, above all, the futuristic flagship store belonging to Selfridges, its curved shape covered with 15,000 aluminium discs recalling the world of space exploration. The architects, Future Systems, based their design on a dress in chain mail by the European designers Paco Rabanne, thereby alluding to the international world of high fashion and consumer capitalism.⁴ The further addition of pavement cafes and wide European-style squares within the development helped promote the idea that Birmingham had become a more cosmopolitan place.

The inclusion of two of the contemporary works of public art within the Bullring accords well with the image of the city promoted by the modern architecture. In one piece, a water feature by landscape architects Gross Max, water cascades down the sides of three gigantic glass cubes, lit internally at night in changing hues of pink, yellow and blue. The modern materials, clear lines and simple geometric shapes of the work fall within the same modernist aesthetic as the buildings themselves. By night, its brightly coloured lighting recalls the neon advertising signs of the nearby stores; by day, when the work is not illuminated, it appears somewhat bland, almost as if it were smoothing over the social divisions that might discourage developers from investing in the area. In this respect, it fits well with the anonymity of the chrome and glass buildings – modernistic and functional, but lacking in any real sense of humanity. The second piece, Laurence Broderick's *Bronze Bull*, alludes primarily to Birmingham's medieval origins as a cattle market, with bulls being tethered to an iron ring set into the ground next to a row of butchers' shops.⁵ Records show that bull baiting took place on the site up until the late eighteenth century, when it was effectively outlawed by the city authorities.⁶ However, Broderick's work makes reference to the city's European links as well as to its earlier origins – not only its twinning with Barcelona, but also, by means of its allusions to the sculptures of bulls produced in ancient Greece and Rome,

Renaissance Italy and nineteenth-century France, to Birmingham's cultural links with western Europe.



Gross Max water feature

The similarities between Broderick's piece and a statuette of a bull by the late nineteenth-century French artist Paul Millet are particularly noteworthy: both show the animal in movement, swishing their tails and with their heads lowered and turned to the right. Neither of these two pieces of contemporary public art clash with the aim of portraying Birmingham as a European city, comparable to urban centres such as Dublin and Barcelona.

By contrast, the inclusion of a third and much older piece of public art has proved problematic. Richard Westmacott's statue of Horatio Nelson, first unveiled in Birmingham in 1810, has recently been restored and resited within the new Bullring. This work recalls Britain's imperial past, harking back to a time when the country was at war with France. Nelson is shown in naval uniform leaning against an anchor, his medals upon his chest, and with the flagship *Victory* (in which he commanded the English forces at the Battle of Trafalgar) beside him. He stands upon a plinth overlooking a vast open public space below, almost as if he were standing on the quarterdeck of his ship, surveying the scene of battle while commanding his forces. A contemporary pamphlet reports that, at the time of its original unveiling, 'the whole of the day was marked with patriotic festivity', with crowds of more than 5000 people gathering to give three cheers for Nelson and join in the band's rendition of 'God Save the King'. Today, despite the loss of the original drum with its bronze relief of the Town of Birmingham mourning his death and the

absence of the railings in the form of pikes linked with a twisted cable, with upturned cannons supporting a cluster of pikes and a ship's lantern at the corners, its nationalism is at odds with the Council's expressed desire for Birmingham to be seen as a forward-thinking, more cosmopolitan city.⁷ Seen from one particular angle against the backdrop of Selfridge's store, the conflict between the two very different senses of cultural identity is particularly striking.



Richard Westmacott
Horatio Nelson Monument (1810)



Nelson's Monument with Selfridges bacdrop

It is this statue, not the contemporary artworks, which has attracted the most attention in the local press. One controversy has centred upon the positioning of Nelson with his back to shoppers approaching the Bull Ring markets from the city's High Street by means of the pedestrianised street that runs through the middle of the development⁸; another argument has focused on the desirability of re-instating the original railings. The developers, the Birmingham Alliance, have rejected this possibility on health and safety grounds, but members of Birmingham Civic Society believe that, in the interests of historical accuracy and of safeguarding the city's heritage, the railings should be restored. Their views are yet to be accepted, and the railings remain in store.⁹ Nevertheless, they provide some indication of the strength of feeling on the subject, no doubt fuelled by this year's bicentennial celebrations of Nelson's victory at Trafalgar. This narrower sense of Birmingham's heritage, with its accent on what it means to be English rather than European, is very much at odds with the city's stated aims for the Bullring development.

Moreover, neither the Nelson monument nor the contemporary works of public art (with their references to British naval history and European art traditions respectively) reflect the values

of Birmingham's black and Asian communities, and any sense of place the works foster, however beset by internal contradictions, must thereby exclude them. Those without a detailed knowledge of Western art history may also fail to appreciate the artistic references to modernism in Gross Max's work, or those to the European art tradition in Broderick's *Bull*. The sense of place they help to create is thus one that privileges the viewpoint of the professional white middle class, albeit one fraught with contradictions. This flies in the face of the City Council's stated aim of pursuing socially inclusive policies that meet the needs of all racial and religious groups within the city.



Lorenzo Quinn's *Tree of Life*

The Bullring's most recent piece of public sculpture, Lorenzo Quinn's *Tree of Life* memorial to the victims of Birmingham's war-time bombing, at first sight appears to overcome this problem in that it not only focuses upon a more universal message of God's love in the face of human suffering rather than upon English nationalism, but does so by means of an image that can be readily understood by those unversed in Western art tradition, namely a pair of over life-size hands emerging from the trunk of a tree to cradle the globe. Nevertheless, the piece privileges a Christian viewpoint, since it both echoes the forms of the Gothic windows of St Martin's Church behind it and draws upon specifically Christian ideas concerning the incarnation of God. Arguably, such an image could alienate other religious groups: it is certainly one that cannot be said to be truly international and cosmopolitan.



*Dhuvra Mistry
River and Youth known as The Ninfa on the Jacuzzi*



Monument to Queen Vitoria

It has clearly been difficult to create a unified sense of cultural identity in the face of the conflicting and changing values of different groups within the city, some turning towards a future within Europe and others looking back towards a more narrowly-defined national heritage. Nor are those conflicting senses of place confined to the Bullring development: they can be seen also in Birmingham's Victoria Square, where a statue of Queen Victoria as Empress of India stands alongside a water feature that dominates the space, namely a work by the Indian sculptor Dhuvra Mistry that incorporates eclectic references to both the European figurative art tradition and to those of India and the Middle East, and which is intended to reflect the multi-cultural nature of the city.¹⁰ To conclude, while public artworks reflect a very real sense of cultural identity, it is one that is specific to a particular time and group. Creating a unified sense of place will always be problematic, particularly in those cases where older statues have been incorporated into more recently built squares and shopping centres.

Notes

- [1] Birmingham City Council, *Bull Ring/Markets Quarter: Planning and Urban Design Framework, approved as Supplementary Planning Guidance*, 5 March 1998.
- [2] Birmingham City Council, *Public Art and the Private Sector*, publicity leaflet, n.d.
- [3] Malcolm Miles, 'Art in Urban Development' in *Art, Space and the City*, London, 1997, pp.108-118.
- [4] Pevsner Architectural Guides, *Looking at Buildings: Birmingham Selfridges Store*, www.lookingatbuildings.org.uk, accessed 25 July 2005.
- [5] Victor Price, *The Bull Ring Remembered*, Studley, 1989, p.v of Introduction.[6] Carl Chinn, *One Thousand Years of Birmingham*, Birmingham, 1999, p.29f.
- [7] 'An account of the inauguration of the Nelson statue as given in a leaflet handed out on the day', quoted in Langford, J.A., *A Century of Birmingham Life 1741-1841*, Vol.2, Birmingham, 1868, p.309.
- [8] Birmingham IC Network, *They call him the REAR Admiral*, first published 19 September 2003, www.icbirmingham.icnetwork.co.uk, accessed 25 July 2005.
- [9] Birmingham IC Network, *Battle over landmark still raging*, first published 6 September 2004, www.icbirmingham.icnetwork.co.uk, accessed 25 July 2005.
- [10] George T. Noszlopy, *Public Sculpture of Birmingham including Sutton Coldfield*, Liverpool, 1998, pp.144-150.

MAPPING AND MEMORY: CONTEMPORARY PSYCHOGEOGRAPHIES

Joan Gibbons. Birmingham Institute of Art and Design. UCE Birmingham

This paper is obviously not about maps in any conventional sense but about alternative processes of mapping and orientation in the urban context. I do not intend to go into the cultural politics of maps or cartography at any great length, just to remind us that traditionally maps have served the interests of political and economic dominance in one way or another and that a journey through the urban landscape usually means orientation according to landmarks that are often monuments to dominant values/ideologies past and present. What I do want to stress however is the relationship of mapping to memory - that maps are essentially mnemonic devices, whether they masquerade, as in conventional cartography, as objective forms of retrievable data, or, as in the mapping projects I shall be discussing - they are openly concerned with the retrieval, recording or even the production of subjective memories.

The term psychogeography has come to stand for this sort of subjective, often more experiential mapping. As is now well known, the term was coined by the Situationists, who drew their criticisms of conventional cartography and their ideas and practices concerning a radical reconfiguration of the city directly from the Surrealists. The Surrealist's *Map of the World*, 1929 is the seminal example of politically alternative mapping, with the placing of the Pacific Ocean at the centre, flanked by Russia, China and a rather large Alaska –then the diminution of Europe, the complete absence of the US and the labelling of the South American continent as “perdu” or lost. This alternative mapping of the world is a clear exposé of the ‘slipperiness’ or compromise of data of any sort, official or alternative – the non-neutrality of maps. Alongside the remapping of the World, the Surrealists also reconfigured the city in their literature, as in Louis Aragon's *Le Paysan de Paris*, 1926, which privileges the ‘non-places’ of the flaneur and “a geography of pleasure” (for example, the shop displays in *Le Passage de L'Opéra*) or Breton's *Nadja*, 1928, the account of his obsessive roaming of Paris in pursuit of the sort of elusive love or erotic longing that he later recounted in *L'Amour Fou*, 1937. The memories generated by “a geography of pleasure” are not only subjective but essentially somatic, and in this, can be aligned to with championing of involuntary memory over voluntary memory as in the famous case of Proust's Madeleine.

The Situationists conflated the political imperative behind the Surrealist Map of the World and the subjective imperative Aragon and Breton's walks in Paris in the development of a psychogeography which entailed both a remapping and re-experiencing of the city that subverted prescribed or pre-constructed ways of experiencing or knowing the city and replaced them with more open, creative ways of negotiating the urban landscape. Key concepts in Situationist psychogeography were: *derive* (drift) – the unplanned journey and *detournement* (diversion/re-routing) - by extension, the surprises that the unplanned might bring.² A recent example of the pursuit of the surprising and the unexpected through psychogeographic walking projects is in the use of algorithmic programming by the Dutch artists' collective, Social Fiction, who have devised a number of applets upon which a walk can be based, one of which is based on the Fibonacci system that, when followed to its logical conclusion, “soon becomes surrealistic, if not downright

² Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999) 17-19, 108-110.

absurd.”³ True to the tenets of psychogeography, the emphasis here is on exploration, the production of new experiences, new knowledge, rather than a reliance on prefabricated data.

The three main examples of contemporary psychogeography that I want to foreground clearly hark back to Situationist practices, but their social agendas are more evident and the outcomes of the urban wanderings that they propose incorporate memory more consciously. These are *Urban Tapestries* (Central London, 2002-4), *[[[Murmur]]]* (Toronto 2003) and *One Block Radius*, (New York, 2004). *Urban Tapestries* is research project which was conceived and realised by Proboscis who describe themselves as a creative studio and think tank for culture.⁴ The studio, led by Alice Angus and Giles Lane, does not make any claim to public art, but, for me, their work qualifies, defined as it is by Proboscis as creative practice that is played out with public participation in the public arena. There are other Proboscis projects that I could have selected, the ongoing *Topography and Tales*, for instance, which incorporates storytelling and memory as devices to study the relationships between people, language and identity (one of their ‘liquid geography’ projects - about boundaries and borders) – or the ongoing *Social Tapestries*. However, *Urban Tapestries* is the one that has been most rigorously documented and evaluated.

The project is firmly rooted in the notion of public authoring – enabling people to become authors of the environment around them:

Like the founders of Mass Observation in the 1930s, we are interested creating opportunities for an "anthropology of ourselves" – adopting and adapting new and emerging technologies for creating and sharing everyday knowledge and experience; building up organic, collective memories that trace and embellish different kinds of relationships across places, time and communities.

Using a combination of geographic information systems and mobile technologies, the idea was that participants could ‘annotate’ their responses to a designated area of London. Through wireless technology, these annotations were shared with other participants. Participants could “embed their own content into geo-specific locations” out of which threads would emerge to form “an organic, accretive tapestry”. The feasibility of the project was tested through a number of preliminary bodystorming experiments in which groups either annotated large scale maps of their neighbourhood (floor maps or table top) with post-its. The participants in the public trial were issued with PDAs, (HP iPAQs) through which they could annotate their responses to Bloomsbury – an area of London that Proboscis considered heavily weighted with cultural baggage in the form of blue plaques and association with the Bloomsbury set. This was then repeated in a field trial covering a larger area of central London, this time using Sony Ericsson P800 mobile phones (loaded with *Urban Tapestries* software and connected to the Orange GPRS network or General Packet Radio Service (high speed nonverbal transmission of info – supplements SMS). For Proboscis, these technologies provided a platform that “enabled people to better define their own sense of place and space,” a platform that could enable them to maintain a sense of presence, could reinvigorate the public domain and augment and assist in everyday life. They also note the potential for generating collective memory out of this shared knowledge – some of which is, of course, already reported in the form of memories of the area.

[[[Murmur]]] is essentially an archival project that demands the information retrieved is site specific – you hear the story at the original location of the events or experiences that are recounted. It was conceived by Shawn Micallef, James Roussel and Gabe Sawney and began in 2003 in Toronto’s Kensington Market. It was dedicated to collecting stories from the residents of the area and disseminating them publicly through the use of mobile phones. The installation of the

³ www.socialfiction.org

⁴ www.proboscis.org.uk

project consists of street signs in the form of green ears that display a telephone number. Upon dialling the number, you are given a story about each part of the neighbourhood.

We've gone around and recruited people, regular Torontonians telling their stories about places and in those places we've put up signs so that you can kind of walk around the neighbourhood and hear those stories as if you are standing right next to the person. So, it's like taking a tour of the city, but from a really intimate point of view.

While personal, the stories contribute to Toronto's identity and are meant to add "yet another layer to the city."⁵ By dialling into a *[[[murmur]]]* story, the participant steps out of his/her daily routine or planned journey and sees the city from another point of view. Writing for *eye weekly*, Abigail Pugh has noted the stories are often low-impact, dealing with 'small' events or occurrences, said to range from "historical to hysterical, from embarrassing to esoteric"⁶ It is "not a majestic, feel-good, technicoloured moment, but simply a sense that this is a human being, like me."⁷ As with *Urban Tapestry*, the *[[[murmur]]]* project privileges the public authoring of the site or place and as James Roussel has put it, "offers an alternative, one-a kind, popular mythology of the city at a citizen level."⁸ It also serves as an agent for the retrieval, collecting and sharing of memories associated with particular places and, in this, remaps the city.

As in the previous two projects, *One Block Radius* simultaneously entails the retrieval and production of data⁹ This data is again subjective, as is the mapping of the block that emerges from it. The project involves a detailed psychogeographic mapping of an area between the Bowery and Christie Street, Stanton Street to Rivington Street, which forms the block where the New Museum of Contemporary Art is to be relocated in New York, and, indeed, the project had the support of the Museum (initiated by Christina Ray and David Mandl of Glowlab, a Brooklyn-based artists' collective). The idea was to produce a guidebook of the area or block that would be as detailed as a city guidebook. In other words, the scale of the location was much smaller and the density of information much greater – and, of course, of a different order to the tourist-type information given in city guidebooks.¹⁰ The information is again based on personal perspectives – the workers, residents, children, street performers and the architects of the New Museum and is recorded in a variety of ways, field recordings (smells as well as sounds), video, interviews and blogs. As Jonah Brucker-Cohen writes for Rhizome:

The project is a vivid example of psychogeographic cartography, where objects in urban spaces (such as fire hydrants, signs, graffiti) are documented and placed on an evolving map that reveals the emotional character of the city. The website also includes audio and video interviews with residents and the New Museum's architect. Since museum construction begins later this year, *One Block Radius* could be the last collective reminder of a neighbourhood in temporal and physical transition.¹¹

For me, all three of these projects immediately call to mind Walter Benjamin's thoughts on memory and history and the methods he used to chronicle his native city of Berlin. In advance of contemporary thinkers such as Andreas Huyssen and Pierre Nora, who note the shift from history

⁵ Gabe Sawhney in Abigail Pugh, "Flaneur by Phone: the [murmur] project brings cellular psychogeography to the Annex," *eye weekly*, 19th August 2004, www.eye.net.

⁶ (Sam Thompson "[[[murmur]]] Whispers Sweet Something in your Ear," *SceneandHeard.ca*, Vol 05 issue 6, September 22, 2005, www.sceneandheard.ca

⁷ James Roussel in Pugh, op. cit.

⁸ Ibid.

⁹ www.oneblockradius.org

¹⁰ Walter Benjamin, speaks of producing this kind of alternative map of the city in "Berlin Chronicle" in Michael Jennings et al, eds. *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, part 2, 1931-34*, (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Harvard University Press (The Belknap Press) 2005) 596.

¹¹ www.rhizome.org

to memory in contemporary values, Benjamin privileges knowledge or data that has been retrieved subjectively, rejecting official versions of history.¹² For Benjamin the archaeologist-historian's task was to retrieve or 'redeem' the commonplace, the everyday and the unremarkable. In effect a form of what Susannah Radstone has called memory-work.¹³ I see this sort of memory-work as akin to Freud's notion of dream-work, an aspect of which is the processing of the events and emotions of the day for relegation to the unconscious - except that memory-work retrieves from the unconscious and takes experiences and emotions that have been stored back to the realm of the conscious. For Benjamin, the metaphor of excavation is important for this kind of memory work, in which memory is not an instrument for exploring the past, but the medium of that which has been known or experienced, the soil that has to be dug and turned over. Importantly, this act of digging not only reveals deeper hidden strata, but also necessitates a renewed awareness of the strata that first had to be broken through.¹⁴

So it is with the three projects that I have described. Stories have been excavated and told, but in the doing of this, the site of the stories has been 'redeemed' and places have been mapped in new and unexpected ways. The relationship between site and memory has become more elastic and the sites of memory have become situational and dynamic. As de Certeau has observed, it is not so much the city itself, but the people of the city - those that travel through and interact with the city, that are not only the repositories of knowledge, but also the 'actualisers' of the city. They may be walking along routes that have been mapped out by city maps, but these paths and trajectories can only ever refer to "the absence of that which has passed by" – for de Certeau, the editing procedures of city maps are little more than a way of forgetting.¹⁵ The knowledge produced or unearthed is often unashamedly personal, subjective and experiential – and rightly so for, as de Certeau also notes, the stories told (rumours) by the media are far too pervasive (and persuasive) and take ownership and status of information away from the individual, the family or the neighbourhood.¹⁶

To conclude on a slightly broader note, memory is one of the most vital of our faculties, the apparatus that allows for recognition (re-cognition) without which the powers of cognition itself remain transient and unframed. However, memory is never just a straightforward process of recording in case we forget and, even in the best equipped of minds, it can be a slippery mechanism. It can be both elusive and intrusive and we can rarely be completely sure of its fidelity to the events or facts that it recalls. Given such mutability, it is not so much the reliability or fallibility of memory that is at stake today but the way that memory is harnessed and deployed in the negotiations of life, from the little moments and events of the private and the everyday to those 'grander' moments and events of formalised and public occasions. The claims that are made and the stories that are told in the name of memory can alter people's understanding of the world and, of course, alter the ways in which they act in or upon that world.

The three psychogeographic projects that I have flagged today represent alternative ways of negotiating the city and ways of bringing the personal and the public together. The difference between this type of mapping and conventional city maps can be likened to the difference between voluntary and involuntary memory. As Mary Warnock has noted, Proust characterises

¹² Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, (London and New York: Routledge, 1995) 6-7 and Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire," *Representations* 26, Spring 1989, 18-20.

¹³ Susannah Radstone ed. *Memory and Methodology*, (Oxford and New York, Berg, 2000) 9, 11-13

¹⁴ Walter Benjamin, "Excavation and Memory," ca. 1932, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, op cit, 576, see also "Berlin Chronicle," *ibid*, 611.

¹⁵ Michel De Certeau, "Walking in the City," in *The Practice of Everyday Life* (London and Berkley: The University of California Press, 1988 c.1984) 91-110.

¹⁶ Giles Lane, *Proboscis Cultural Snapshots Number Nine: July 2004, Social Tapestries*, ISSN: 145-8474 www.poboscis.org.uk

voluntary memory in terms of the production of images or 'snapshots' of the past which are literally superficial and only convey the appearance of things, events or experiences.¹⁷ Far more meaningful, on the other hand, is the sort of unsolicited recall sprung by the involuntary memory, as produced, for example, by the randomly encountered taste of a Madeleine, which calls up an assemblage of sensation and emotion:

For me, voluntary memory, which is, above all, memory of the intellect and of the eyes, gives only the appearance not the reality of the past. But when a smell or taste, rediscovered in totally different circumstances, reveals the past for us, in spite of ourselves, we feel how different this past is from what we thought we remembered, and what our voluntary memory painted for us, like bad painters who have their colours but no truth.¹⁸

Now, there are, as Felipe Fernandez-Armesto has shown, a number of ways of apprehending the truth that can be linked and mobilised in relation to one another and in varying combinations to assist in what he terms our, "unwavering search for signs to match reality" (phenomenological truths, doctrinal truths, logical truths, empirical truths).¹⁹ Myself, I prefer the sort of 'truths' that have been excavated by *Urban Tapestries*, [[[murmur]]] and *One Block Radius* where the signs, representations and memories are produced by the actual owners and users of the city - a of mixture of truths, but attained primarily through sense perception, intuition and empirical knowledge.

¹⁷ Mary Warnock, *Memory*, (London: Faber and Faber Limited, 1987) 91-95.

¹⁸ Marcel Proust, *In Remembrance of Things Past (A la Recherche du Temps Perdu, 1909-1922)* vol 1.

¹⁹ Felipe Fernandez-Armesto, *Truth: A History and a Guide for the Perplexed* (London: Black Swan Books, 1998) 223-227, 229.

INEDITED ENCOUNTERS: *EXPLORING CORVIALE WITH RATIONALITY AND IMAGINATION*

Anna M. Uttaro DAU – Dipartimento di Architettura e Urbanistica per l'ingegneria, Università La Sapienza, Rome

PROLOGUE:... will a map be enough to get around?



That's just the way Rome is, sometimes it ends up lost in the open countryside, in sudden empty spaces, at a first glance in a no-man's-land, then it starts all over again even more suddenly, at times even more a city than before, sometimes even more a town than before.

This is what also happens when one goes to Corviale...

I've lost count of how many times I've been to Corviale. It hasn't been that long since the first time, and it's because of that first time – which gave me a feeling of uneasiness mixed with curiosity – that I then decided to go back there again, and again, and again ...

I'm driving my scooter on the Via Portuense, turning my head left and right to take in how the buildings become less and less around me, and I smile to myself thinking about Nanni Moretti riding on his Vespa around the Roman suburbs, and I feel like I'm lost in a cliché ... why am I going to Corviale? Hasn't everything already been said and written down?

THREE STORIES...

1. living in “the Kilometre”

Different meanings and symbols are given to the word Corviale according to who is pronouncing it. “Corviale” is that long black line on the map that you cannot miss, the exact sign drawn on any map of Rome an urban planner could put his hands on; there is “Corviale” for architects and for the history of modern architecture; there is “Corviale” for the Town Council for Suburban Policies and its policy which is attempting to improve the negative image one has of all the Roman suburbs; there is “Corviale” for ATER²⁰ and for the fact that it is managed negatively, or not at all. There is “Corviale” for the Territorial Laboratory, where one experiments ways of connecting inhabitants and the administration whose role is to guide them, give them help, look for solutions for its improvement. Furthermore, there is “Corviale” of the “Osservatorio Nomade”/ON (Nomad Observatory), an interdisciplinary group in which artists, researchers, architects, video makers take part of, and who are currently working on a project in the building, who are thinking about how this enormous space is lived in, remembered, imagined, transformed, through an articulated series of actions, mediated by the support of the Adriano Olivetti Foundation. Most of all, there is “Corviale” which is less noticeable and maybe less mediated by the families and individuals who live there, by those who have made it their own in the last twenty years, who reinterpreted the spaces, giving way to the project’s utopia.

In this built kilometre, I attempt to understand and relate to those I meet and to those who accept to speak with me, those who hide, those who say that they are tired of being considered a “rare beast” to be photographed, observed and studied. Walking around the corridors, in the gut of the building, I find myself feeling at times like an intruder, at times at home: the front-doors aren’t closed, the hallways inside are like the streets of a neighbourhood. You walk by everyone’s doorway, but who gives me the right to ring a bell? But then again, whose bell?

I start to think that it wasn’t a bad idea after all to get to know better a few people who will introduce me to these places with their own personal point of view, or go into everyone’s home, like the experimental street-TV invented by ON, I decide to concentrate my attention on a specific location in this buildings filled with conflicts.

It is about a situation known as a “free floor”, where the spaces were never used as they had been planned in the original project. Instead of becoming professional offices or shops, they were immediately occupied and transformed into homes.

A kilometre long illegal neighbourhood, between the forth and fifth floors of the city-building. I stop a minute filled by curiosity to observe an extreme situation and I decide to attend a condominium assembly; the discussion today is on the illegal tenants of the free floor. Forth lot, sixth floor, in a foyer where stairs, halls and lifts meet, where the person who designed the building thought of creating a meeting place with cement tables and benches (which haven’t budged from that spot in the last twenty years!). This is where I meet the first people, those who planned the meeting, a few women who live in the free floor. Little by little, the number of people increases, the group becomes more numerous, and so does their talk. Then here come some women holding some boxes, proudly waiving pieces of paper in the air. “We picked up a lot of them...!”, “Look here, these are the first of the lot...!” ... laughs and serious proud comments alternate before the reunion begins ... little by little I realise that this is a census of the free floors managed by the tenants themselves, and the boxes are where they had them put their pieces of paper, lot after lot. “Don’t let the cat out of the bag!!!”²¹, someone yells out, referring to the

²⁰ ATER is the Regional Agency which has the task to build and manage public housing.

²¹ Original text reads, “Scavicchi ma non apra!”, the famous slogan of a well-known Italian game show

closed boxes. Laughs all around, then all of a sudden these are interrupted by a woman yelling incomprehensibly, coming from who knows where. We all look down the stairwell and we see a woman yelling at who-knows-what-or-who. That close group of people, who were meeting in a public space, right near the infinite number of doors to private homes, were not welcome there. It was probably considered a stranger, a bother, a reason for a conflict, maybe. "She's been yelling like that for the past twenty years .. let her be", someone tries to diminish the importance of what had happened, to try to get everyone's attention and to finally start the assembly. But it still takes a few moments to catalyse everyone's attention on that cement table where the discussion is about to take place; the angry woman's voice still echoes in the kilometre-long snake (how can you not call it that?), almost as if it had been built with the purpose of amplifying the woman's anger. This is when I realise what a great amplification this wonderful building has – which was projected towards the end of the 70's. The enormous size of the building and the numerous people living there amplify everything that happens, echoing it in the physical spaces, as well as in the public opinion, fusing the real and imaginary in a sole, powerful sound. I understood in an instant that the echo of the angry woman's voice could erase the work of many other women, it was capable of communicating with greater strength the fact that there was a conflict between the many voices that sound out in Corviale, shadowing the attempt of many of these voices to cooperate, to relate to one another, to understand together how to solve the problems of living in this huge building, how to free themselves of the stereotype that living in this enormous snake automatically means living with unease, in ugliness...

2.being in the territory²²

The "snake", "monster", "spaceship", "kilometre" these are the most commonly used images in the public opinion of the city of Rome when thinking about the huge nine-storey building, most of all thanks to the media which contributed to defining it in these past twenty years as the negative symbol of living in the suburbs. But is it really so terrible to live in Corviale? Is this the opinion of those who actually live there, or rather of those who refuse to reflect on the dominating city model?

The Territorial Laboratory, promoted by the *Town Council for Suburban Policies, Local Development and Jobs*, based its strategy on these questions. Since June 2003, the Laboratory works like a job pilot and has the characteristics of an agency for local development, i.e., like a place which links the local administration and the citizens to guide them, help them, search for solutions to develop the neighbourhood. The structure of the organisation is quite simple and dynamic: the coordinator is an architect of the XIX district of the Municipality of Rome, while the "soul" of the laboratory is a city clerk, an expert in agriculture and tenant of Corviale since 1982, chosen by the town councillor since she was so close to the place. As the year passed, there were also various external collaborations with groups of professionals, as well as with interns: all people who were competent not only in architecture and urban planning, but also in economy, sociology, anthropology. Looking at the work done so far, one can find the desire to realise these projects by bringing together different types of professionalism, and they also have the strong wish to cooperate with new types of professionals with competences in diversified fields.

It goes without say that it was physically impossible to get around the building²³, the Laboratory approached the territory little by little, and got to know not only the different realities

²² The reflections on the activity of the "actors" in the following paragraph are based on interviews and conversations had with them during the months going from June to November 2004. I, of course, give them my warmest thanks.

²³ The Territorial Laboratory is under the Municipality administration, while the building owns to the ATER, see note 1.

of the place²⁴, but also through encounters with those living there. In fact, the structure, even though it is not far away from the building itself, does not have fixed opening hours, but has adopted a “mobile” approach to get to know and to be known by the tenants. This is what happened in the four months between the years 2003 and 2004, when the Laboratory’s sociologists did some research with some questionnaires, waiting patiently day after the day near the building, and listening to those who felt like stopping by them and telling them their stories, including what let them down and what their still aiming at for their neighbourhood.²⁵

The subject that really seems to be a novelty as far as Corviale improving its symbolism, is the decision to concentrate one’s attention in one’s own activities leaving behind the mere matter of its architecture, in order to integrate the projects with the goal of the quality of life. What might seem like a road one was forced to follow at a first glance, due to the fact that it was impossible to work physically on the building, is taking us to an experiment in acting on the *nonmaterial*, which is a very interesting experiment from an urbanistic point of view, as well as from a theoretical and practical one.

But how does one go about with an “nonmaterial” urban planning? What is it all about?

3. going in the territory

While the *Town Council for the suburbs* was planning its policies to improve the negative image of the Roman suburbs, other fields, apparently far away from urban planning, were reflecting on the building and ended up having many points in common.

I am referring to the Adriano Olivetti Foundation (AOF), which has been working on activities and research centred on contemporary art in urban spaces in the past few years, with the “cultural projects on public spaces and urban territories which are based on a creative and aesthetic approach to public spaces to the analysis of physical, social and cultural territories” (AOF, online).

Specifically, the Olivetti Foundation is investing a lot of energy in diffusing in Italy a “model” of public art, founded in France in 1992: “*nouveaux commanditaires*”, i.e., new commissioners, allowing the tenants of a neighbourhood to become promoters of works²⁶ of art to be inserted in one’s living context. The philosophy behind this programme is to give value back to the use of contemporary art, proposing its production after a concrete request of the citizens, thanks to the interaction of three actors: the citizen/commissioner, the cultural mediator and the artist. The programme rotates around a central figure, which is the mediator. He will find the commissioners, he will help them in expressing their needs, he will write their aims, which will try to understand the nature of the work. At this point he will be able to point out the artist who will be commissioned the work and who will be presented to the commissioners so that they can negotiate the details of the project. This role is based on the fact that the interaction between the various protagonists is complex, including the public administration (in case they finance the project or if the work of art is realised in a public place).²⁷

²⁴ Which include associations, schools, parishes, different sports, social services.

²⁵ For more on the results of this survey, please see Martini M., Parasacchi A. (2004), op. cit.

²⁶ It is probably correct to interpret the word “work” (“opera” in Italian), in its etymological sense: *opus*, i.e., “object”, but also “action”.

²⁷ This project was applied for the first time in Turin, with the “Urban II” programme-Mirafiori Nord in 2010. The Olivetti Foundation participated as an outside partner, coordinating and supporting its beginning. The mediator was the association a.titolo, which, in turn, indicated a series of commissioners. The theme was memories of the neighbourhood and improvement of green areas. For further information, please see Various Authors, (2003), *Nuovi Committenti. Mirafiori Nord, Torino*, Luca Sossella, Rome.

As far as Rome is concerned, the Foundation has concentrated its attention on Corviale – which still has an ongoing project – since it was considered to be a possible experimental field for this programme. This gave way to “Imagining Corviale”, the preliminary phase of the territorial analysis, in cooperation with the Municipality of Rome, City Council for Suburban Policies, and with the Territorial Laboratory, with the aim to reflect on imaginary elements, of the image and of the reality of living in Corviale. The Foundation’s role is of a mediator, assigning the realisation of the project to artists of various provenance. This group is known as *ON/Osservatorio Nomade*.

It is about “a project on how public spaces are lived, remembered, imagined, transformed” (FAO, online) and is divided into a series of actions. Among those already realised are five workshops, which included the participation of architect students of the University Roma Tre, and a musical laboratory with elementary and junior high-school students. Each workshop was centred on the study of an aspect of the huge building: the forth floor, the “courtyards”, the ground floor, the urban gardens, the roof. The results of the first four, and of the laboratory were presented to the tenants during a public event. Another series of actions are going public thanks to the creation of a neighbourhood TV, where the artists of ON work together with some tenants who wished to participate in the event. The goal is, after this first start-up phase of the television programmes, to give the neighbourhood an instrument for communicating, to keep going on their own. Corviale Network is made up of a series of television programmes going from studies on the lifts in the building, the reconstruction of the memory of the project, the lives of the tenants, condominium assemblies.

What meaning can we give to these collaborations? In which direction are the working methods and new approaches of the administration going to?

4...FOR A SINGLE PLOT...

Different stories which are intertwined and coexistent. It is difficult to put together the pieces of the puzzle, but it is a must to respect its complexity, even though it is possibly improbable to catch onto it.

I decide to pick a preferential explorative channel, a “creative filter” (Gargani 1999) which can help me to navigate in this space filled with multiple forms of life and action. The artistic practices between who lives in and who governs the territory became my guiding light to find stories at times so similar, at times so different, almost binding them together.

What does it mean to act as a binder? The motivation behind the point of view of the observation of the interaction between territorial laboratory and artists, between actions for local development and means to show the hidden potential and desires, is the conviction that it is always necessary to look at a city as being the production of an urban space, given by the intertwining of different practices of subjects with different power, desires, aspirations, responsibilities. A kaleidoscope of diversities and oppositions, apparently far away, yet tied to one another.

Just like in other urban contexts, in Corviale the different ways to think about planning is going more and more towards involving the tenants in having an active voice in choosing the urban transformations of the neighbourhood. In Corviale, like in other urban contexts, planning is concentrating its attention ever more often on involving the inhabitants of a location to give voice to their choices in the urbanistic transformation of their neighbourhood. This (urbanistic) practice has had to take note of the multiple (urban) practices which emerged from their relations with these new “actors”, which are characterised by different languages and different points of view on reality.

The language and the technical instruments of the cultural background of the urban planner, which developed towards the end of the XIX century up to today, and which are essentially based

on the validation of the logical rationality as the only one (or at any rate the best) to understand and modify the urban reality, clashed with the need of communicating with daily language, made up of a sole, apparently incomprehensible, mix of logical and sensible rationality.

To investigate on the means of knowledge and expression linked to the sensible and to the aesthetic²⁸ seems to imply making two modalities of knowledge communicate and to activate languages which take into consideration the concrete aspects of urban planning; to give value and a real capability to those who live in the city to create their own urban space; to enrich the technical languages of the same complexity which is one of the main vices of technical knowledge. The projects currently underway in Corviale have their roots in mutual observations in art and urban planning, which gave way in the XX century.

On one hand, it is about *artistic practices and actions*, which, especially in the '90s, were carried out quite literally in city spaces, with temporary events, meant to trigger urban transformations and which were meant as strategies to put ones roots in the place (Cognetti 2001). Many contemporary urban artistic interventions (community and public art) are helping artists get away from the logic of gallery and museum expositions and to get close to the ordinary every-day life, in order to get used to the idea of intervening socially. "Instead of producing artistic objects, they develop projects, workshops and they dedicate less and less space to the visible" (Scotini 2003); their "collaborative strategies" are more and more stimulating, denouncing the subdivisions of the municipal policies in sectors and areas which are not developing. Public Art²⁹, as far back as the late '60s, was considered an art at the citizen's service, not only referring to its usefulness, but also as a means for stimulating a different use of (public) space where it is produced, also from a symbolic, affective and psychological point of view, bringing close together ethics and aesthetics. The relationship between the artist, the context, and its audience is usually arranged by simply putting sculptures or expositions in non-conventional outside spaces. Then from the '80s onwards, one began experimenting a series of practices (the so-called *new genre public art*) which take place not only in public places, but interact *with* the audience. Therefore, the role of the artist is to give way to an event, and the public space is not only in a physical sense, but also in the sense of its being involved with the audience (the relationship between the work of art and those passing by, between the artist and the group of people working with him).

On the other hand, *the answers of the urban planning discipline* as far as the complexity of contemporary cities are going towards solutions of a technical type, with the constructions of integrated projects, taking into consideration physical, environmental and social problems, also by involving the citizens in the choices to be made for the project. At the same time, at least as far as the area of urban research is concerned, more and more space is dedicated to every-day life, to the experiences in the city, and therefore to observing what is produced by those living in the city, with the idea of grasping and showing the validity of acting on the city which is already a "real" policy or project (Paba 2002, Crosta 1998, Balducci 2002). Obviously both directions have in common the need to keep separate theory and practice while reading and putting into action their continuing intersections.

The guiding idea behind the observation of the interactions going on in Corviale is to search for relationships and fertile contaminations between two different interdisciplinary fields, which all work in the same area of study, aiming at common goals, trying to reason on problems

²⁸ In the etymological sense of the word, from the Greek *aistesis* = sensation.

²⁹ It is not possible in this article, for reasons of limited space, to go into details on a concept on which there have been many debates and for which there are many interpretations. As far as these reflections are concerned, one must know that Public Art has different meanings and declensions according to its contexts, giving not only material objects (sculptures, murals, urban designs, etc.), but also various types of action (Remesar 1998).

rather than disciplines (which is probably a hard and exaggerated task). The central point of the problem is always to allow the inhabitants to regain their contemporary cities, the capability of creating, of not having to count on others, of being active in their choices. Urban planning and art are obviously giving different answers to this problem ... why? And what do these differences mean? Could it possibly and simplistically be due to a different relationship with reality of the two disciplines? Or can they be interesting and fertile contaminations? Can “doing things artistically” be a source for planning? And what kind of source?

5... THROUGH (THERAPEUTICAL) METAPHORS

This not-too-explicit link between working on the imaginary and using a metaphor is one of the emerging characteristics of how the Laboratory and ON work.

It looks like Corviale cannot exist without a metaphor to amplify its meaning. From the very beginning, this neighbourhood-building has seen its name turned into a giant in its meaning, first as symbol of an experiment, then as symbol of its failure. It represented that modernity, that modernist rationality of a great project where everything is taken into account. Its history has taught us that the mere technical rationality cannot guarantee results, the designer's hopes to give the institutions and the tenants the “complex task of organisation and management” to guarantee the success of the project (Fiorentino, in Campanella 1995), can only be successful with great difficulty. In spite of all the predictions, and almost immediately, with the first temporary occupations with the first two lots to begin with, and then when the fourth floor was permanently moved into, there was a sort of short-circuit that changed the direction of the metaphor. The auto-constructors held on to the fact that the institutions fails in their tasks (Campanella 1995) to give way to creative solutions, not to those thought of by the designers, but others, maybe less refined, but closer to the real necessities of every-day life. They used many means to put up with those difficulties that they had to face, with a single great strategy, which one was not being realised (de Certeau 2001). One must ask oneself if and how an urban plan can take into consideration creativity of who must transform that design into real life. The real problem today can be to interrogate oneself, as planners, on if it is possible to be “contemporary” (rather than “modern”), i.e., to be more humble towards those certainties on paper and be able to understand the continuous changes and transformations, with real processes of modification and continuous appropriation of those living in that space.

If we start from this point of view, it is significant to realise that one is beginning to have second thoughts in Corviale on how to go about doing urban planning and that this is happening at the same time on different aspects.

It is maybe from this new starting point that one should invent a new metaphor for Corviale to amplify its meaning into being a new way of imagining an urban plan, a project open to imagination and creativity of those who will fill it with their own lives and their own stories.

In fact, the metaphor which has always been used to translate into words of observed urban phenomena has greater power than what is commonly recognised, influencing greatly the imagination and the consequent political choices (Baeten 2001), and the symbol that Corviale represents and that it seems to not be able to rid itself of, is proof of this.

To understand and to give value to a metaphor as a privileged instrument of an analysis, based on the “synergy between the power of words and the strength of images” (Maffesoli 2000) should mean that one will be able to choose the metaphors correctly, with awareness, to which we want to give the task to tell the story of those places. As Maffesoli points out, it goes without a doubt that if we have to do with a fragmented society, rigid institutions and interpretative systems that are not able to work anymore, one can discuss about the social aspects which have become instable, only by using an instable procedure, therefore “avoiding it, alluding to it, indirectly”. The

world has changed, therefore it is necessary to change those tools which are used to understand and describe it. The signs of this change, that is described by the sociologist as “the world becoming aesthetic”³⁰ are to be found in the imaginary and in the oneiric, no longer only from a private viewpoint, but shown publicly, these signs are transforming the social and economical significance of the world, towards another significance defined “ethics of aesthetic”. This transformation forces one to read it from the bottom, based on experience, made step by step and based on the interaction with observed subjects, by using intuitive thought and metaphors, which become fundamental in capturing reality without expecting to build it from the outside, without conceptualising what one would wish, rather than what is. In other words, the author believes that the social text is, in part, already given and the metaphor helps in finding what is, respecting its internal logics, going ahead of an abstract vision of the world and making “the vitality and dynamics of the living emerge”. In this sense, it is possible to appreciate the contribution that art can give to this direction, which sociologist refer to as “bringing to light exactly what is potentially there”, realising the artist gives life to what is material. Furthermore, this attitude is explicit also thanks to Paul Klee. According to Klee, there is a “unity between ‘vision of the world’ and ‘artistic practice’”, since according to this thought, art does not produce things that are visible, but images “that are full of our vision of the world” (Di Giacomo 2003).

Telling the story of Corviale is also a metaphor of a “southern type knowledge”, which making relative the northern values, “which are dominated by producing, being active, the harshness of drama which is represented by the brutality of the concept”, also faces “the joy, the pleasure of existing, accepting the tragedy of what is” (Maffesoli 2000). A knowledge in which there is no space for what should have been, but what is not, there is no activism towards completing the concept/project no matter how much it costs, but simply accepts and lives (passively, according to most people) with was forced onto him by every-day life.

To change direction for the spaceship Corviale has become the new metaphorical imperative of the municipality administration, still unknown to the “*Corvialnautes*”, and it has adopted a working strategy to “give back to the collective imagination the relationship centre-suburbs” (Di Giovine 2004). How can one know if the symbol chosen is the right one? Who must and can choose it? Is it always the task of those who have been pointed out as those who have knowledge (Baeten 2001; Sandercock 2003), reach the point to define these images, or maybe who lives in Corviale has the right to create other, new images? And who needs this new metaphor? To those who need to regenerate the identity and that sense of belonging of those who live in the building-neighbourhood, or to make it possible to save it from the negative meanings given to it by “the other city”, i.e., the city we know better with neighbourhoods, streets and squares?

EPILOGUE (...at your choice): a route for the space shuttle!

I could make a map of the trip through Corviale and its stories with continuous convergent lines and divergent intentions, actions, results.

I believe that another metaphor, which has still not come out into the open, is still lingering on the building. Not a dangerous snake, but rather a huge tightrope walker’s pole, whose task is not only to separate city from countryside, whose place has been taken by a hyper-textual use of spaces, but is a strong borderline element which invites you to meet/clash with different

³⁰ The author refers to the etymological sense of the word “aesthetic”, i.e., “to feel emotions together” (2003)

ways of solving problems and forces to have balanced experiments between urban planning and artistic approaches.

Today it seems like walking the tightrope is bringing the promoters of the experiments to a necessary crossroad where one must start over again, make common decisions, widen one's horizons.

At a closer look, you will find that there is a compass which shows the four cardinal directions one may take. One needs to choose and have courage.

The first two directions show roads and viewpoints which belong to a specific and independent field, the artistic and cultural direction on one hand, and the urban planning on the other. The other two show possible intersections to take, by following schemes which are more or less innovative.

In one direction, there is the ideas of the Foundation, which bases its work on a given territory "starting from questions rather than offering culture" (Gennari)³¹. In the specific case of Corviale, the starting point of the project is a request for a transformation of its image, and the proof of having reached this result were the newspaper articles. But more than producing public art, the Foundation wants to promote an art that creates a public space, that creates a context, one must point out a first (superficial, but not too much) stage of the creation of a context, or, better yet, of a macro-context. This was a project that started on an urban, if not national, scale even though it was working on a local level. It is evident that only a year's work cannot invert the sign of the social and structural problems of the building. One needs a much longer period to be able to work in depth. And this is obviously the first question which is in an urban planner's mind who is interested in creating a context where people can participate, where one can really involve people in facing and trying to find an answer to long-lived questions. It seems to me that I am giving an interpretation to the evolution of the process in this direction. The ON group has concentrated its attention on two particular typologies of tenants who have obviously taken possession of the space which was "assigned" to them. In a specific case, we are talking about occupied spaces: the urban gardens which were created to give a net separation the kilometre long building with the surrounding countryside and occupying the free floor. The patient cure of who has chosen to stop there at length and interact with these people has brought about a sort of trust, also thanks to other actions which are more or less consciously synergic. The recently created Tenants Committee obviously derived from this factor. The need of giving a useful value to contemporary art has brought us to playing with the every-day language, as with the network, which was born from a parody of a generalistic TV, and has taken the public space of TV. To do public art and to make the audience understand you need to undergo a long process, experiments, pauses which who had already seen the evolution of the participation in the '70s may not be willing to take. These also sometimes mistaken the pun on the current media language (and therefore widely understood), searching for consents of the crowd, which is always more difficult to achieve. On another hand, the Foundation believes that it is essential to work on the cultural empowerment applying the model of new commissioners. It is obvious that the modality of applications of a "model" as for a strong interaction with the specific characteristics of the territory, and risking, if the contrary be true, to have applications in various directions of procedures which were created in different locations. This, of course, is a junction where ones reasoning can open into multi-disciplinary intersections.

³¹ The quotations and its authors in this paragraph refer to, unless specified otherwise, not to published texts, but to discussions held during the seminar "Strategies for a creative solution to metropolitan problems", DUN, Naples, 12-13 May 2005.

Another direction shown by the compass indicates the way towards complex programmes, the recently approved PRU and the CdQII³², following the example of interesting “mechanisms” which are already being experimented on in Turin³³, go side by side with “neighbourhood therapy” procedures (Martini), by using artistic projects promoted in order to focus the attention on a problem (in this case, especially from the outside) and to have its consequent esteem. Therefore culture is “discovered” as an instrument to be used to cure, like a new medicine in the hands of the “doctor-urban planner”. He sees these artistic actions divided between different competences as a matter of strength. But who is to coordinate the different competences? One must not forget that there are already urbanistic practices that made the paradigm “creative city” a track to follow which did not absolutely lack in problems! The approach of the creative city has the tendency to read the creative action (and most of all to consider the “creative people”) in a physical sense, zonings, functional containers to revitalise³⁴ the post-modern passage from a “hard” industry to a “light” factory. The artistic actions become fundamental vectorial carrier of images, earnings, marketing, tourism and the increase in social cohesion (in the sense of an increase of a diffuse well-being); a therapy which acts on the local symptoms, rather than the deep causes.

If you listen to both sides of the story, it seems like they both have the goal and feel the responsibility of integrating with the other, almost as if each discipline were a larger container ready to wrap itself around the other. This seems to me as the most dangerous road to follow, based on a non-comparison, on a non-communication, on not listening or understanding one another and ones competence. Let us not forget that each competence has its foundations on a single territorial context. Therefore, on one side, you have the “governance dimension taken by culture” (Annechiarico) which appears to want to take all the decision making, and on the other hand, the policies that one had in an “atmosphere of competition” (Laino) based on the brief period and who winks its eye at advertising techniques, who scares and who close their planner to whatever comparison which is worried about guaranteeing equity and a homogeneous diffusion of the public intervention.

I evidently do not believe in the local therapeutical solutions found by the paradigm of the creative city, but in the necessity of a useful art³⁵ if it leaves an opening to a functional empty space, to freedom of expression, to experiments, and even to mistakes.

But maybe this solution belongs to another direction found on the compass I am trying to create. A direction that finds interesting doing deeper experiments on the strong contact point on working on the imaginary (which are no longer there, which are often made homogeneous and weak by habit), on one hand, asked for by the works of participative planning, on the other hand a field of day-to-day-work for a public artist; making the aesthetic experience a non functional act, a (propedeutical?) exercise for imagining, which helps in recovering the taste for taking ones time and space to be oneself³⁶ and to do it in a way which is in relation to ones own living context (not only with events which landed from who knows where). I believe that this is the way to think about art as an “elastic instrument” (Parola), which “leaves open a space for freedom, for non-functionality”, and this is probably what one needs to remain balanced on the tightrope Corviale, which will allow you not to fall down...

³² PRU and CdQ are Italian urban re-qualification programs.

³³ Urban2 (UE urban re-qualification program) in Mirafiori Nord area.

³⁴ This process is present in Rome as well, but not yet in a clear form. See Gecillo, Uttaro 2005. *The Ostiense-Marconi neighbourhoods: trans-local cultures and urban planning in the consolidated city*, in INURA bulletin 28.

³⁵ In the sense given by J. Dewey (1934)

³⁶ As a girl immigrated from Cape Verde pointed out during the seminar in Naples: “we do not have the time and the possibility to be what we are”.

The point of view of an urban planner is obviously based on the urgent matter of continuity, the necessity of policies which, recognizing the value of artistic projects in society, manage to bring the necessary cures along in time. While trying to proceed in the attempt to “be at ones ease in a city seen as product of integrated policies” (Belli), it seems evident the role of link of art, almost as if it were mobile bridges (sometimes spontaneous, sometimes not, but we need them both).

Empty spaces of freedom which help unaware to keep away from institutional rigidity³⁷.

This is a useful and precise job of taking things apart little by little, but never stopping, just like a rodent which helps keep things moving, helps keep things fertile and growing.

How can we bring together the necessity of policies and strategies which work in time, with the freedom given by a non-functional job? Is it possible to be strategic visionaries?

As the author Salman Rushdie observes, literature, suspended between a dream and reality, between stories and analysis, helps us to understand the world and give us hope for the future. A slight but powerful consonance makes me think of the same reasoning for the job of the urban planner, suspended between rationality and imaginations. After all, there is already someone who claims that planning is made by telling stories, chosen to give hope for the future (Sandercock, 2003).

“Deciding what stories to tell in what circumstances is part of the planner’s art”. **L. Sandercock,**

The power of story in planning, 2003

Bibliography

On Corviale:

Campanella N. (1995), *Roma: Nuovo Corviale. Miti, utopie, valutazioni*, Bulzoni editore, Roma.

Di Giovine M. (2004), *Postfazione: il decollo dell’astronave*, in Martini M., Parasacchi A., op. cit.

Martini M., Parasacchi A. (2004), *Intervista a Corviale. L’esperienza di un laboratorio per lo sviluppo locale e la partecipazione*. comune di Roma, Roma.

Osservatorio Nomade, (2004), *on/Corviale - numero zero*, Roma.

General Bibliography:

Balducci A., Cognetti F., Cottino P., Fareri P., Rabaiotti G. (2002), *Cittadinanza attiva, pratiche sociali e la produzione della città pubblica. Una ricerca su Milano*, Laboratorio di Innovazione delle Politiche – Dipartimento di Architettura e Pianificazione – Politecnico di Milano.

Cognetti F. (2001), “In forma di evento. La città e il quartiere Isola fra temporaneità e progetto”, in *Territorio* n.19

Crosta P.L. (1998), *Politiche: quale conoscenza per l’azione territoriale*, Franco Angeli, Milano.

Baeten G. (2001), “Clichés of urban doom: the dystopian politics of metaphors for the unequal city. A view from Brussels”, *International Journal of Urban and Regional Research* vol.25.1, march, pp. 55-69

de Certeau M. (2001), *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.

Dewey J. (1934), *Art as experience*, Minton, Balch & Company, New York

Di Giacomo G. (2003), *Introduzione a Klee*, Laterza, Bari.

Gargani, A. (1999). *Il filtro creativo*. Roma - Bari. Laterza

Maffesoli M. (2003), “Estetica comunitaria”, *c:cube, cultura:comunicazione:consumo*, trimestrale di studio e approfondimento n.2, june, pp. 143-152

Maffesoli M. (2000), *Elogio della ragione sensibile*, SEAM, Formello.

Paba G., a cura di (2002), *Insurgent city. Racconti e geografie di un’altra Firenze*, Media Print, Firenze.

Remesar A. (1998), *Public Art*, Paper presented at the session ‘Art and Civic Participation’, ELIA conference, Helsinki.

Sandercock L. (2004), *Cosmopolis II: Mongrel Cities of the 21st Century*, Continuum Intl Pub Group, London

Scotini M. (2003), *Tensioni Urbane. Pratiche artistiche e nuovo protagonismo sociale*, on-line.

Scotini M. (2003), *Per una geografia minore. Pratiche artistiche e spazi di democrazia*, in *Networking City*, artout-maschietto&ditore, Firenze.

³⁷ Like the artist C. Pietroiusti says: when the administration does not know where to turn, it calls us, we follow their directions, but then, we actually follow our research, and find those empty spaces of action in their imposed schemes.

On the internet

www.romaperiferie.it

www.corvialenetwork.net

www.fondazioneadrianolivetti.it

www.osservatorionomade.net

THE PLACES FOR PARTICIPATION

Tania Carson (Sir John Cass, Department of Art, Media and Design, London Metropolitan University)

Summary

The current upsurge of interest in *street art* with its direct approach to the city emphasizes the need to readdress public arts' role within the wider social and cultural context. As it becomes routine to incorporate art works into city planning and city life, art has become both 'safe' and 'user-friendly'. On the one hand, art is subsumed and immersed into the wider culture through leisure and entertainment policies, socially engaged public art projects, community art and urban design. On the other hand, there are those works which deliberately intend to unsettle or confront the viewer. In recent years the term *intervention* has been ascribed to unorthodox art works in the public sphere which are often illicit, or at least non-complicit in the prevailing hegemony. These practices are disruptive due to their enactment outside traditional art spaces, often in the streets. By occupying the streets, places of democracy and disjunction, these interventions transform public space back into a place of overt cultural and political expression. They also deliberately involve the inhabitants of the city by utilizing everyday spaces in ways which offer an unmediated sense of the artwork.

In recent years the focus within public arts has returned to the social as the source of, inspiration for and site of the work. Cultural institutions and government agencies emphasize the impact the arts can have in ameliorating an extensive range of social ills. This is considered to be achievable through community-led, socially-engaged or participatory practices. In other words, through projects which involve diverse disciplines or directly involve a specific audience. As non-art spaces and marginal practices become the norm, it becomes necessary to turn to other contexts in which art preserves a sense of disjunction. The term *intervention* has been ascribed to unorthodox art works in the public sphere, which are often illicit, or at least non-complicit in the prevailing hegemony. By occupying the streets these interventions transform public space back into a place of overt cultural and political expression by disrupting spaces, habits or attitudes. It is widely acknowledged that public space has increasingly become privately owned and that redevelopment programmes are, at least in part, responsible for eradicating neighbourhoods and displacing people. The installation of visual elements within these spaces used by the public initiates a dialogue with the architecture and the inhabitants of the area. By engaging directly with the built environment new ways of viewing, hence reading, the city are offered. These interventions transform city dwellers away from being simply users of the city into perceivers. This makes the viewer an active reader of messages not merely a passive contemplator of the aesthetic³⁸.

The view that art should be a social practice working towards the greater good of the people is not a new one. Faced with increased slums and poverty due to rapid industrialization the upper classes of the Victorian age responded with public intervention in the planning of cultural facilities, such as the People's Palaces. These were intended to bring higher culture to the depraved East End of London for the purpose of the moral improvement of, what they deemed the degenerate population of the slums³⁹. As a similar response, thinkers such as William Morris and John Ruskin believed that the arts and culture were instrumental in initiating a moral change in society. They were affiliated with the birth of the *Arts and Crafts* movement which promoted

³⁸Foster, H. *Recodings: Art, spectacle, cultural politics* (Seattle: Bay Press, 1985, 7th ed. 1996), p.100.

³⁹Evans, G. *Cultural Planning: An urban renaissance?* (London and New York: Routledge, 2001), p.69.

the belief that an increased awareness in design and the revival of the countryside and traditional handicrafts would lead to the improvement of a life suffering from the adverse effects of industrialization. It has now become common practice to measure art, in particular public art, in terms of its social context, its use or its role in urban regeneration. This results in an increase in demand for works which can be easily identifiable as such. However, works which attempt to address issues of socio-political injustice do not necessarily bring about real political or social change. To give art added value by ascribing to it a social function, such as an educational instrument or tool for change, makes art easily understood. It is a tactic deployed by both the government and cultural institutions in order to gain popular support. To bring art to places and peoples which have been marginalized or overlooked does not guarantee an improvement in their conditions.

This focus on the social function of art often results in works in which the main goal is audience participation. This is used as a method, or indeed an excuse, to secure public funding. In many cases the work does not live up to this criterion. These kinds of works or events easily become patronizing and derogative by dictating the means for participation. Art should not be based on a presumed harmony or a mythic community, but on revealing conflict which is what sustains democratic principles⁴⁰. Democratic spaces are open to conflict because without the possibility to debate opposing ideas there exists only the imposed consensus. Furthermore, inherent within all art works is the potential for participation and engagement through unlimited possible readings⁴¹. When considering the audience for contemporary art it is important to presume a socially aware and engaged viewer capable of independent thought, not a passive spectator who is coerced into participation by the artist's brief. Participatory practices can be criticized for giving the structure, to involve the viewer, more importance than the actual contents of the work. This reaffirms the authority of the author as the arbiter of meaning⁴². Assuming a harmonious subject from within a harmonious community is naïve idealism. Of greater relevance are those art works which resist incorporation into the surroundings and instead rely on discomfort and friction with the dominant order⁴³.

Radical art practices are often equated with the emergence of works in the sixties and seventies which moved away from the art object itself to how it was shown and the processes involved in making the work⁴⁴. This is also the period in which practitioners further developed the idea of merging art and life, calling into question the actual function of art. The term *site-specific* was introduced to describe works which engaged directly with a chosen site with the intention of creating new spaces of presentation. These spaces would question the role of the gallery and its concomitant ideological frame. Often cited examples of these forms of work are Robert Smithson's *Spiral Jetty* in Utah (Land art) and Daniel Buren's *Within and Beyond the Frame* which sought to expose the limits of institutionalized conventions. Two influential artists concerned with merging

⁴⁰See for example Deutsche, R. *Evictions: Art and spatial politics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996) and Bishop, C. 'Antagonism and relational aesthetics' in *October* Vol.110, Fall 2004 for a discussion on democracy and the public sphere.

⁴¹Bishop (2004), p.62. I am using Bishop's interpretation of Umberto Eco which concludes that 'every work of art is potentially "open"'.
⁴² *Ibid.*, p.63ff.

⁴³See for example, Bishop (2004), Deutsche (1996) and Kwon M. *One place after another: site-specific art and locational identity* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 2002).

⁴⁴ Causey, A. *Sculpture since 1945* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998), p. 8ff. It is important to note that radical art practices and theories antedate the sixties in the work of for example, the proponents of Dada and in the Russian Constructivists, and is for some, inherent in the concept of what art should do. The sixties are generally considered the time where this type of art becomes accepted practice. Therefore, this is when the debate on radical art not only becomes important in rethinking the concepts of art but paradoxically, also contributes to the beginnings of the institutionalization of these methods.

art and life are Allan Kaprow and Joseph Beuys. Kaprow's *Happenings* and *Environments* sought to keep 'the line between art and life...as fluid, and perhaps indistinct, as possible'⁴⁵. His *Environments* sought to bring art out of a specialized art zone into everyday life. Beuys advocated a social idealism whereby art could, or indeed should, bring about social change. His notion of *social sculpture* was based on the incorporation of the 'invisible materials used by everyone'⁴⁶, such as speech and thought. For Beuys, everyone was an artist who could contribute to society as 'a sculptor or architect of the whole social organism', not merely as a producer of art objects⁴⁷.

In the following decades, postmodernism attacked the modernist qualities of elitism, autonomy and aesthetic judgement. Gradually, commercial values reappeared at the centre of art. The generation of Young British Artists (YBAs) introduced the artist as an entrepreneur in control of the market. The previous avant-garde notions of opposition and transformation were replaced by strategies of complicity⁴⁸. In recent years, the pendulum has swung back to the emphasis on the importance of the social inclusive role of art. The many artist-led initiatives that have sprung up suggest that in these spaces the art produced is in tune with the artist's intentions and does not compromise artistic values. These initiatives usually view the role of facilitator or curator as part of being an artist. Criticism against such initiatives focuses on their lack of real critical engagement; the spaces are used mostly as a means to launching the career of new artists who have been excluded from mainstream galleries⁴⁹. This has two effects, the proliferation of substandard art and an increase in self-reflexivity which in turn results in the *separation* of art from socio-political concerns, not a raised social awareness. 'It seems that recently 'artist-led' has become a cultural brand, a one-size-fits-all piece of terminology that has been appropriated by institutional culture in order to validate incredibly diverse activities'⁵⁰.

The boundaries between disciplines and practices have become increasingly blurred. Sculptors make street furniture, fine artists are invited to be part of design teams together with architects and other designers, crafts people make art objects, everyone is borrowing and stealing from each other. The main issue to be addressed was once viewed as how to integrate art into life, creating a more socially aware artist. Now, however, if the collapse of art into life has resulted in the eradication of boundaries, then what is left to determine what makes art art? Although art is inseparable from its social conditions, it should not be reduced to them. The moral, ethical and political criteria introduced to judge art in postmodernism are not always art's main concern, nor should it become servant to this orientation. The case against pluralism maintains that it renders criticism 'impotent'⁵¹ by the 'anything goes' mentality in which all criteria are rendered useless. Whereas early modern art was adversarial through strategies of withdrawal or transgression, these tactics have now been fully subsumed into contemporary practices to the point where

⁴⁵Allan Kaprow 'Assemblages, Environments and Happenings' 1959-61, in Harrison, C. and Wood, P. (1992), p.706.

⁴⁶Beuys quoted in Bishop, C. *Installation art* (London: Tate, 2005), p.104.

⁴⁷Joseph Beuys 'Not just a few are called, but everyone' 1972 in Harrison, C. and Wood, P. (eds.), *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas* (Oxford and Cambridge, Mass., Blackwell: 1992), p.890. Some politically-engaged artists, such as Martha Rosler are critical of this and the associated 'Cagean idea of the transformation of everyday life into a series of aesthetic encounters' because it takes the political out of the art. Martha Rosler herself could be criticised for restricting her art to a gallery audience. Quote taken from (De Zegher, C. (ed.), *Martha Rosler: Positions in the life world* (Birmingham: Ikon Gallery and Vienna: Generali Foundation, 1998), p.31.

⁴⁸Bishop (2004), p.71.

⁴⁹See Claxton, R. 'Trading Places' and Thompson, S. 'Show some initiative!' in *Shifting Practice, Artist Newsletter*, 2005.

⁵⁰Claxton (2005), p.4.

⁵¹Foster (1996), p.13.

'transgression is a given'⁵². In which ways can art, in particular art in the public realm, escape this dead-end?

From the debate over what art should do two opposing discourses on the nature of public art have emerged. The first attempts to define public art in emotive terms. Weary of the disengagement they considered to be evident in many public art works, practitioners and critics in the mid-nineties wanted the isolated modernist artist to move into a community and produce socially-engaged work. The term *new genre public art*⁵³ was coined to distinguish this new art, which took into account the need for communication and dialogue with the audience, from previous forms of public art. It looked towards a self-reflexive artist attuned to the interactive character of reality. A radical relatedness was introduced in the idea of *connective aesthetics*. Here, modernist art was criticized for isolating art from society which 'crippled art's effectiveness and influence in the social world'⁵⁴. The most recent manifestation of this line of argument can be found in the concept of *relational aesthetics* which maintains that art must take into account the realm of human interactions and its social context. This leads to an upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art⁵⁵. *Relational aesthetics* claims to have a political agenda because it encourages art which produces positive human relationships, not the kind of art which invites mere contemplation of an art object.

Critics⁵⁶ of *relational aesthetics* oppose the naïve use of the terms democracy and dialogue, which do not represent a unity. Instead both terms should be understood as sustaining conflict, which in fact is the prerequisite for a true democratic space. His convivial art denies the public the ability to engage in independent thinking, reserving this exclusively for the artist. The problem with this kind of art is that, in complete contradiction to what it claims to do, it places the artist at the centre as a facilitator or negotiator of an event. Another criticism is that this kind of approach creates user-friendly, complacent art. Instead, the importance of a disruptive use of space is emphasized as important in revealing the true diversity of the public sphere. The continual demands for the social benefits of art and the widening of access to the arts through participatory events encourage the proliferation of art which relies on a false harmony between the viewer and the maker. There are many contemporary projects which emphasize either a process-based or open-endedness in art, instead of creating objects for consideration. These approaches 'actually foreclose "open-ended" readings since the meaning of the work becomes so synonymous with the fact that its meaning is open'⁵⁷.

An alternative way of viewing public art is as part of a wider urban discourse. To view art in terms of an urban paradigm is to emphasize that art is also an integral part of the city and its occupied spaces. To understand how art functions it is necessary to look at its place within the city and the experience of the city itself. Spaces are not self-contained and coherent but are embedded with conflict and social exclusions. Art in the city can act as an accomplice to detrimental urban programmes whose main purpose is to reassure and humanize the built

⁵²*Ibid.*, p.25.

⁵³*New genre public art* was coined by Suzanne Lacy in the mid-nineties. Others at the forefront of advocating a more collaborative and engaged public art include Lucy R. Lippard and Mary Jane Jacob. See Lacy, S. (ed.), *Mapping the new terrain: New genre public art* (Seattle: Bay Press, 1995).

⁵⁴Gablik, S. in Lacy (1995), p.77.

⁵⁵This is a paraphrase of Nicholas Bourriaud's definition of *relational art*. An extensive definition can be found in Bourriaud, N. *Relational Aesthetics* (Les presses du réel 1998, English translation 2002), p14.

⁵⁶Critics include Bishop (2004) and (2005) and Beech, D. 'The art of the encounter' in *Art Monthly* Issue 278, July/August 2004.

⁵⁷Bishop (2004), p.62, a thought she expresses in her footnotes, no.30.

environment⁵⁸, or it can function as a disruption to the prevailing hegemony. Different models of public art co-exist. In the eighties art in the public sphere was generally criticized for not being genuinely engaged with the public. Therefore art works were developed which became integrated with the physical site. This requires negotiation with the public and local authorities, and use of various bureaucratic methods, such as competitions and selection from proposals. These pieces were to offer sustainability and the possibility for communication and interaction with a non-art audience. Good public art was concerned with creating harmonious surroundings and a sense of shared space. In contemporary practices the site is argued to be a discursive site separate from the physical reality, and one that is endlessly open and fluid⁵⁹. In this site the artist is converted from being a maker of aesthetic objects to one who *provides* services, as an educator, a facilitator and a co-ordinator⁶⁰. This often results in art lacking in critical meaning whereby site-specificity 'has come to *represent* criticality rather than performing it'⁶¹.

As a reaction to this kind of 'safe art' it is necessary to distinguish works which are more disruptive. These interventions accept an element of unpredictability and opposition, using the city as their canvas. They also engage with the continual pursuit of bringing life into art. Gordon Matta-Clarke is perhaps the artist who is most readily associated with engaging in an immediate way with the city. In the seventies he intervened directly with the architecture in New York and Paris by cutting through buildings, thereby radically altering their usual function. For him, architecture was not design but a social reality that could be interfered with to reveal other socio-political dimensions. One of his projects was the group *anarchitecture* which investigated the spaces left over from urban planning programmes by 'interrupting' them. Matta-Clarke also involved the inhabitants of the city by inviting people to tag his van. He would then sell the tagged sections upon request by cutting them out on the spot. Furthermore, he would sell parts of Bronx floors and slices of buildings from the back of his truck⁶². A contemporary of Matta-Clarke's, Richard Artschwager also made works which altered the experience of the urban fabric. His *blps*, black lozenge shapes of various sizes, appeared on all parts of the city, on walls, around windows or on the back of a truck. One larger white one was painted on the tall black chimney stack of an old factory in New York. Small, but highly visible, their function was precisely that they were apparently useless. The *blp* is a useless insertion into the urban fabric. 'It [the *blp*] is a mindless invasion of the social space by a logo-like, totally useless art element'⁶³.

One of the main differences between site-specific public art and interventionist art is that an intervention is 'given' to the place and becomes inseparable from it. It is the intentional engagement with a site. Whereas a site-specific work is superimposed onto a site, an interventionist piece is activated by the site and immersed in it. Intervention implies acting in space. It avoids the problematics of 'public space' by seizing space. Public space is not simply passive space, but constructed space which is often privately owned. Acts of intentional interruption work in ways which offer a critique of the legibility of urban spaces, the construction

⁵⁸Deutsche (1996), p.66. See also Kwon (2002) for in-depth critical analysis of the different ways art engages with the public realm.

⁵⁹Kwon (2002), p.30ff She calls this 'unhinging' and maintains it is more a result of increased pressures from the museum culture and the art market than a concern for aesthetics. See also Bishop (2004) and (2005).

⁶⁰*Ibid.*, p.50ff.

⁶¹*Ibid.*, p.38. See also Phillips, P. Spring 2004 article for the *Public Art Forum*: <http://www.paf.org>.

⁶²Discussion of Gordon Matta-Clarke's interventions in Lee, P.M. *Objects to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clarke* (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 2000) and Diserens, C. (ed.) *Gordon Matta-Clarke* (London and New York: Phaidon Press Ltd. 2003).

⁶³Schaffner, I. 'A revised history of the *blp*' in *Richard Artschwager: Up and across* (Verlag für moderne kunst: Nurnberg: Neues Museum; London: Serpentine Gallery, Wien: MAK, 2001), p.78.

of the city and its inhabitant's engagement with it. Interventions exist outside allocated art space and should be read as inseparable from everyday life. They form part of the reorganization of our experience. Ownership has a short time span in so far as once the intervention has been executed; the maker or doer, no longer has the authority over it. It could be used in a way not considered, its appearance might be altered, something might be added to or removed from it or the whole piece might be dismantled or destroyed. There is, of course, the financial and bureaucratic aspect. An intervention can be carried out with no regard for planning permission or budgets and without the negotiation and collaboration required for public art pieces.

Interventions are not dissimilar to the idea of *street art* which was introduced in the late eighties as a generic term applied to those art works which were located in the streets but which were not part of contemporary graffiti practices. The relationship between street art and graffiti is contested. The modern concept of graffiti originated in the late sixties and early seventies in New York. It identifies strongly with hip-hop culture, a movement dedicated to giving voice to the dispossessed black urban youth. Graffiti has its own distinct topography and style⁶⁴. Street art, on the other hand, could literally be anything. On a stylistic level, street art borrows from graphic design using stencils, stickers, posters, mosaics and text; things which can be carried out with speed. Finsta, a graffiti artist working in Sweden has expressed the view that although some graffiti is lacking in content, it at least is saturated with style, as opposed to street art which often lacks both, pandering to corporate tastes⁶⁵. One of street art's most notorious practitioners is Banksy. His work is not only found on city walls in Great Britain and abroad, but has also adorned album covers, such as Blur's, and his stencils were used as part of a *Greenpeace* campaign. His flirtations with mainstream culture, he even sells prints of his work, have caused many to view him as a sell-out, exemplifies this rift between graffiti and street art. More in tune with the politics of graffiti culture are Banksy's gallery interventions, whereby he successfully manages to hang up his own creations alongside national collections, such as in the *Tate Gallery* in London and in the *Metropolitan Museum* in New York last year. Recently, he has placed work in Palestine along the wall which divides Palestine and Israel⁶⁶.

Graffiti balances on the provocative by skirting the outside of cultural codes. It could once be read as empty and illegible due to its total disregard of 'proper places' for siting the pieces. Using literally any part of the city as its canvas, graffiti appeared on signs, maps, doors, street furniture and other unorthodox places. It claimed anonymity through the use of tags which functioned as aliases. However, most graffiti has now begun operating within coded systems whereby 'anonymous tags have become celebrity signatures'⁶⁷. Any art on the streets not authorized by a commissioning body typically becomes an act of vandalism. Unfortunately, a distinction is not made between different acts of destruction and embellishment. Instead, any 'defacements' are legislated against through zero-tolerance and *asbo* (anti-social behaviour order) schemes on the grounds that they contribute to making areas unsafe and act as a gateway to other crimes. Public money is disseminated into huge clean-up programmes to rid the streets of this public nuisance. On the other hand, advertising and popular culture have adopted these practices as cool. Clothes companies, record labels and even *Greenpeace* (see above) are using art from the streets in its various forms to promote their brands, artists and campaigns. This creates friction in the graffiti culture itself which has its roots in the disenfranchised urban youth, whereby the pieces are perceived as more 'real' the more they resist assimilation into the mainstream.

⁶⁴Manco, T. *Stencil Graffiti* (London: Thames and Hudson, 2002), p.9.

⁶⁵Svensson, P. 'Graffiti utan kompromisser' in *Sydsvenskan* 05-08-2004.

⁶⁶Haraldson, M. 'Graffitikonst på omstidd mur' in *Svenska Dagbladet* 09-08-05.

⁶⁷Foster (1996), p.51

There is also an element of control being introduced by society's standardizing forces with the acceptance of graffiti into the mainstream. By showing graffiti works in galleries, or using them to advertise trainers, the competing graffiti crews are taken off the streets, thereby silencing the protest often found in these pieces which engage with run-down sites and disenfranchised voices.

Although it is not only illicit art practices that are interventionist in nature, it is often on the streets that an immediate response is invited. This is partly due to the unpredictable nature of the streets and partly due to the imposing systems of law and order, such as police and traffic controls. Christo and Jeanne-Claude blocked off rue Visconti for an eight-hour period without permission in 1962 and created a barricade from oil-barrels. This wall temporarily altered the urban fabric and restricted movement. The political references of the oil-barrel wall were to the construction of the Berlin Wall and the Algerian crisis. It was both a sculpture and an act of intervention⁶⁸. 3Nós3 carried out clandestine interventions in São Paulo in the late seventies and early eighties. They maintained that their works were linked to the visual arts tradition through the 'installation of visual elements within spaces of public circulation', and should not be read as performance pieces. Their 1979 piece, *Interdição*, consisted of suspending strips of coloured plastic across road intersections near the São Paulo Museum of Art. The intersections remained blocked until cars decided to drive through them⁶⁹.

As in any city these days, London is characterized by a rift between the image-conscious official promotion of London as a 'cultural capital' and the reality of lived places. The large-scale regeneration programmes leave many spaces neglected, displacing people and leaving buildings abandoned. Contemporary practitioners intervening in these kinds of spaces are OSA (*office for subversive architecture*) and Tim Mitchell. OSA is a German outfit with 'cells' in different cities, including one in London. In September 2004, OSA in collaboration with 'freelance urbanist' Trenton Oldfield, converted an old signal box above a disused railway track in Stepney into a mock Tudor cottage, complete with a window box full of geraniums, fake grass on the balcony, a chair and a barbeque. A light was set on a timer to go on at nine every evening. Having initially asked for permission to use the signal box which was denied, the group proceeded to go ahead with the project anyway. This highlighted the fact that regeneration programmes and even the established public art funding bodies render many spaces inaccessible⁷⁰. Tim Mitchell's intervention in Dalston Lane in August 2003 also engaged with the current state of the built environment. He installed two large wooden frames covered with a bright red pleated cloth across the doorway of an abandoned theatre in Dalston, an area which, at the moment, is just out of reach of the arm of redevelopment. Their bright colour contrasted with the state of neglect in the rundown street. Reminiscent of stage curtains, they provoked the passer-by to wonder whether something was in fact happening in the building, an opening or perhaps a show.

Both of these interventions were destroyed. The signal box-cum-Tudor cottage had its roof partially removed, the floors ripped up and the grass and flowers flung away. The OSA and its collaborators suspect that this was done by the railway authorities who own the building amid concerns that it might have been or would become a squat. If this was the case, this raises issues of homelessness and property ownership. However, maybe the bright colours of the fake flowers and the newly painted gloss walls provided a tempting invitation to vandalize it. The Dalston Lane intervention was in place for several weeks, a long time considering the arbitrary nature of the streets, before one of the frames disappeared. In the following week, the remaining frame was set

⁶⁸Causey (1998), p.94. Their piece was titled Wall of Oil Barrels – Iron Curtain, rue Visconti, Paris, 27 June 1962.

⁶⁹Ramiro, M. 'Grupo 3Nós3: The outside expands' in *Parachute*, autumn 2004, p.46.

⁷⁰See <http://www.i-n-t-a-c-t.org> and Knutt, E. 'Guerilla Designers' in *ICON*, February 2005 for further information.

on fire. Perhaps the first frame was removed and used for a purpose by someone, or perhaps it was merely stolen. The fire was most likely started by bored youths from the neighbourhood. What these projects clearly illustrate is that ownership is surrendered once an intervention is located on the streets. Any sadness or contempt for what happens afterwards is possibly a failure on the part of the practitioner, because it is precisely this dialogue with the city which gives the work its strength.

Within the framework of the art institution the work of Santiago Sierra could be regarded as interventionist because it highlights social inequalities and exclusions in an unsettling way. His work is not 'participatory', although he will often use participants in order to expose these injustices. For the Spanish pavilion at the 2003 *Venice Biennale*, Sierra sealed off the space just inside the entrance to the pavilion with concrete blocks creating a wall which was impossible to go beyond, making the galleries inaccessible. Only visitors carrying a Spanish passport were invited to enter via the back of the building where immigration officers inspected their passports. Once inside the space, all that was to be viewed was paint peeling from the walls from the previous year's exhibition⁷¹. 'It is important that Sierra's work did not achieve a harmonious reconciliation between the two systems, but sustained the tension between them'⁷². His work is confrontational and discomforting. Similarly, Roman Ondák's work relies on collaboration. He introduces a disruption into the patterns of the everyday, such as forming a queue outside the entrance to the Kölnischer Kunstverein for half an hour in 2003. Another of his works consisted of parking seven Skoda cars with Slovakian number plates behind the *Secession Building* in Vienna for two months. Ondák's 'Conceptual incisions into reality expose and subvert the boundaries of institutions, countries and individuals'⁷³. Both Sierra and Ondák acknowledge that rarely do things come without a cost and for some of their projects they remunerate those who participated to make it happen.

The question is how is it possible to be radical in today's pluralist culture in particular when the traditional radical approaches have been assimilated by the mainstream? The adversarial practices working outside the cultural establishment developed by artists in the sixties and seventies have now become well-integrated into the contemporary art world. Planning and funding are inextricably linked with censorship, licensing and control. By not relying on state patronage, interventions transcend the demands to tally with governmental criteria. There is often a discrepancy between the statements made in artists' briefs advocating participatory practices and the true nature of the work which is lacking in real critical engagement. As a result the distance between academic discourse and the actual art works is widened. By engaging in interventionist practices it is possible to reduce this gap between theory and practice. This is because interventions engage critically with notions of public space, the built environment and public art programmes in the form of jest, displacement or through cultural interference techniques. Intentionally intervening in the city is always a political act by virtue of its occupation with contested spaces; abandoned spaces neglected by the regeneration programmes or dangerous spaces which are difficult to access due to physical or political circumstances. Interventions might also function simply as an act of decoration, emphasizing the aesthetic value of art above the demands for a social purpose. These works which occupy the streets suggest alternative places for participation.

⁷¹Bishop (2005), p.120ff.

⁷²Bishop (2004), p.73.

⁷³Verwoert, J. 'Taking a line for a walk' in *Frieze* Issue 90, April 2005, p.87.



Dalston Lane by Tim Mitchell in East London



The transformation by OSA and Trent Oldfield of an old signal box above a railway in East London



Wall painting by Banksy in South London. A similar painting can be found on the Palestine side of the wall dividing Palestine and Israel.

UNE APPROCHE COMPARATIVE DE LA TATE LIVERPOOL ET DU BALTIC CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

Gabriel Gee Centre Pierre Francastel. Paris

Introduction

La "Tate Gallery" ouvrit sa première branche à Liverpool en 1988. Une décennie plus tard, à Gateshead dans le nord-est de l'Angleterre, le "Baltic Centre for Contemporary Art" – achevé en 2002 – devint un des plus grands espaces consacré à l'art contemporain à ouvrir ses portes au Royaume-Uni, en dehors de Londres. Les deux institutions présentent un nombre important de points communs : leurs inscriptions dans le contexte post-industriel du Nord de l'Angleterre, leurs contributions à un effort visant à redynamiser des économies régionales et urbaines en déclin, leurs vocations à exposer des œuvres d'art modernes et contemporaines.... Mais elles présentent également des différences importantes, reliées notamment à leurs contextes et conditions de création, leurs modes de fonctionnement, ainsi que les rapports obligés qu'elles ont pu avoir avec les sphères politiques, locale et nationale, et leurs agendas respectifs, et des positionnements stratégiques dans des champs artistiques locaux et internationaux qui ont pu en résulter.

Une approche comparative de l'historique de ces deux institutions permettra de souligner la nature et l'évolution du phénomène des "industries créatives" en Grande-Bretagne, tout en s'attachant à relever les caractéristiques spécifiques de chacune des galeries, prises dans des contextes géographiques, urbains et sociaux-politiques à la fois particuliers et similaires. On pourra ainsi s'interroger sur le rôle, les objectifs et certaines des implications sociologiques et artistiques engendrées par la présence d'organisations vouées à une culture dite "haute" dans les restes d'un passé industriel disparaissant, au sein de deux villes contraintes de se réinventer. On observera les parallèles et les différences de ces deux "musées" au travers de quatre grands axes, les conditions de création et les premières intentions, l'architecture et l'inscription des bâtiments dans un environnement réadapté, les stratégies tournées vers la conquête d'un public existant et potentiel, et enfin la nature même de la programmation en relation avec ces points sera abordée.

Genèse

Les deux espaces d'exposition n'ont pas vu le jour sous les mêmes auspices, et les différences de conception témoignent de deux stratégies et contextes différents de régénérescence urbaine. L'activité artistique, ici essentiellement la diffusion, ne s'insère pas de la même manière dans le cadre urbain local, selon la nature des volontés ayant présidé à la naissance des deux parties.

La création de la Tate Liverpool se caractérise par un mouvement du haut vers le bas. D'une part, elle est une branche de la Tate londonienne – à l'époque la première à voir le jour – , une créature du centre : l'idée de créer un pôle régional fut relancée par Alan Bowness, lorsqu'il fut nommé directeur de la Tate en 1980, après le départ de (Sir) Norman Reid⁷⁴. Le terme "*Tate in the North*" apparut alors, produit des discussions avec Lord Bullock, le président⁷⁵. Le choix de la ville élue fit l'objet d'une visite du directeur, allant à l'automne 1980 à la rencontre des acteurs locaux de cinq des plus grandes villes du Nord de l'Angleterre : Leeds, Manchester, Newcastle-upon-Tyne, Sheffield et Liverpool. Le but était de trouver un bâtiment susceptible d'accueillir la

⁷⁴ SPALDING 1998 p.223

⁷⁵ "Alan Bowness MSS History of Tate's Liverpool's early day" transcript 17 juin 1988, www.tate.org/archive/journeys/history, archive number T6/65b/08/1

galerie. Le site et le bâtiment des Albert Dock parut au final le plus adéquat à A. Bowness, avec une anticipation positive : le site en effet, avait été classé dans l'après-guerre, mais laissé périlicant dans la spirale du déclin économique de la ville.

D'autre part, ce projet de galerie régionale prit place dans une initiative plus vaste, la réhabilitation d'une partie des quais liverpudlien par la "*Merseyside Development Corporation*" (MDC). Le "*Local Government, planning et Land Act*" de 1980 avait donné à Michael Heseltine, alors "*Secretary of State for the environment*" le pouvoir de créer des "*Urban Development Corporation*", des agences chargées de redynamiser physiquement, économiquement, socialement, des zones urbaines abandonnées⁷⁶. Liverpool fut une des premières villes à bénéficier de ces investisseurs, en partie contre son grès. Le conseil municipal à l'époque travailliste était opposé à l'action de ses agences utilisant des fonds privés⁷⁷, et émanant d'une politique gouvernementale hostile aux autorités locales accusées notamment de dépenser trop et à mauvais escient⁷⁸.

La Tate comme le gouvernement britannique, au travers de la MDC, purent s'accorder sur un projet commun, où les intérêts des uns complétaient ceux de l'autre : la Tate trouvait une inscription physique et idéologique propice à l'obtention des fonds nécessaires, c'est à dire l'aide indispensable de l'Etat ; la MDC trouvait un client prestigieux et approprié à ses objectifs.

La reconversion du *Baltic Flour Mill* en centre d'art contemporain s'inscrit au contraire dans une volonté et une évolution locale. La naissance, l'élaboration et la finalisation du projet ont été documenté dans le style héroïque caractéristique de l'auto-documentation publique artistique de la fin de siècle en Grande-Bretagne⁷⁹. Une idée promue au niveau local trouve les moyens de se matérialiser au terme d'une aventure humaine menée avec un esprit d'entreprise déterminé. Ici, la municipalité de Gateshead joua un rôle premier dans la conduite du projet, né aux alentours des années 1993-94, aidé par le conseil régional des arts du Nord de l'Angleterre, "*Northern Arts*"⁸⁰. Les financements furent obtenus de la toute nouvelle loterie nationale, créée en 1992 et opérationnelle à partir de 1994. Un projet, coordonné par Peter Stark, qui avait occupé le poste de directeur de Northern Arts dans les années 1980, fut proposé avec une anticipation judicieuse de cette nouvelle forme de financement des arts. Mais il faut noter que le Baltic s'inscrit aussi dans une certaine continuité, qui conduit des premières initiatives de la ville dans les années 1980, des commandes de sculpture publique, au monumental Ange du Nord d'Antony Gormley⁸¹. La conversion du bâtiment en un espace d'exposition dédié à l'art contemporain est le résultat donc d'une volonté politique locale. Elle fut préparé par l'intérêt progressif de la municipalité travailliste envers le potentiel des industries créatives comme source de redynamisation, économique et identitaire, mais aussi de l'organisation régionale, Northern Arts, qui parallèlement à l'arrivée de

⁷⁶ COUCH pp. 35-55.

⁷⁷ Id. P.39 L'argument principal rapporté par C. Couch, outre l'implication du secteur privé, était que ces agences concentrent sur une friche réduite des investissements que la municipalité doit répartir sur une aire bien plus importante : ce serait des investissements ciblés inégalitaires.

⁷⁸ EDGELL & DUKE, pp. 86-116. On peut ajouter qu'elles étaient attaquées en tant que nid de militantisme socialiste, si abhorré par Margaret Thatcher. Une des mesures prises à l'encontre des pouvoirs régionaux fut notamment la suppression des "*County Council*" en 1984, ce qui priva la Tate du soutien d'un de ses partenaires local, le "*Merseyside County Council*".

⁷⁹ BALTIC 2002 (1) (2)

⁸⁰ Le territoire du conseil régional recouvrait à l'époque les comtés de Cleveland, Tyne & Wear, County Durham, soit essentiellement le nord-est de l'Angleterre, ainsi que la région du Cumbria.

⁸¹ L'érection de l'Ange du Nord, à l'entrée de Gateshead, eut lieu en 1998. Ce projet cristallisa l'essentiel des polémiques locales autour des investissements publics dans l'art contemporain, et sur la trajectoire pensée alors par le conseil municipal pour la ville.

ces nouveaux systèmes de financement des arts avait mis en avant la nécessité d'obtenir un espace d'exposition majeur, jugé si manquant aux structures locales⁸².

On constate donc que la création de ces deux institutions fut le résultat de deux courants différents. La Tate Liverpool est une antenne de l'institution mère, et son implantation à Liverpool est le résultat de réflexions presque externes à la ville de Liverpool. Quand au Baltic, il est une émanation locale, un produit de stratégies locales. Cela ne signifie naturellement pas pour autant qu'il reflète les désirs de toute une population. Il est avant tout le reflet des préoccupations d'acteurs particuliers, aux intérêts ciblés, et surtout, il s'inscrit dans un système national, sans lequel il ne pourrait exister et dont il doit en contrepartie respecter les critères, même si le moteur de sa réalisation reste régional⁸³.

Les bâtiments

En s'intéressant aux bâtiments, on peut relever au moins trois grandes similarités, la reconversion, la présence de l'eau à leur proximité, et l'intégration dans un cadre alliant plusieurs activités que l'on pourrait qualifier de complémentaires.

Le plus frappant dans les deux cas, c'est que l'architecte, James Stirling à Liverpool et Ellis Williams à Gateshead, a été amené à réhabiliter un bâtiment préexistant, plutôt qu'à en construire un de toutes pièces. Le choix de la reconversion permet de marquer la nouvelle institution du sceau de l'authenticité. Si elle implique la résolution de problèmes techniques particuliers (et onéreux), notamment le dégagement des parties internes de façon à obtenir des espaces d'exposition, ou l'installation d'un système d'aération adapté, la conservation de l'enveloppe originelle inscrit le nouveau musée dans une continuité. Les Albert dock, conçu par l'architecte Jesse Hartley dans les années 1840, comme le Baltic Flour Mill construit dans les années quarante possèdent certainement une qualité architecturale intrinsèque qui contribua à leur conservation⁸⁴. Mais dans le contexte post-industriel de la ville du Nord, l'investissement dans la réhabilitation suggère un lien avec le passé, permettant *"au cube blanc de devenir une réalité vivante et respirante"*⁸⁵. Le transfert de fonction, de zone marchande, d'entrepôts, de moulin, à espace d'exposition d'art, permettrait le maintien d'un patrimoine historique grâce à une nouvelle "consommation" du bâtiment et du lieu⁸⁶. Il permet aussi dans une certaine mesure de faciliter l'arrivée de l'art dans un milieu qui ne lui est pas nécessairement propice – classe moyenne insuffisante, prédominance dans la population des catégories "travailleurs manuels", spécialisés, non spécialisés ect..., traditionnellement moins susceptibles de fournir le corps des visiteurs du musée d'art – en le colorant positivement d'une touche locale. Il permet enfin de conserver dans la ville un signe identitaire fort, un atout dans l'orientation vers les industries des services et du tourisme des deux villes, contribuant à la construction d'une image positive. Celle-ci en combinant

⁸² Ce plaidoyer avait été particulièrement mis en avant lors de l'organisation de l'année des arts visuels – *"Visual arts UK 96"* – dans la région en 1996.

⁸³ La reproduction des critères passe directement par la réalisation des candidatures au financement de la loterie, qui contribua à hauteur de 33.4 million de livres, sur les 45.7 million au final. La Tate Liverpool, pour lancer la première phase de construction, obtint 4.5 million de livres de la MDC, qui se chargeait donc de restorer les bâtiments, 0.5 million du ministère des arts, et se devait de trouver 1.5 million d'investissements privés, indispensables pour assurer le gouvernement des "bonnes intentions" du musée. La galerie ne fut complètement achevée qu'en 1998, après la seconde phase du projet, qui avait été scindé en deux car jugé trop coûteux pour convaincre le gouvernement de sa viabilité.

⁸⁴ *Minutes of Board Meeting*, Tate Gallery, 18/03/1982. L'architecte Richard Rogers, membre du bureau de la Tate, était une des personnalités les plus sensibles aux bénéfices esthétique de la conversion : *"Mr Rogers concéda que ce n'était pas une façon économique de créer une galerie, mais qu'il était important de prendre également en considération l'opportunité de faire revivre une superbe pièce d'architecture, avec l'impact simultané sur une aire abandonnée de la ville"*.

⁸⁵ *Baltic Flour Mill Business plan. Preliminary Draft Report to Northern Arts*, Gateshead MBC and project sponsors, by L & R leisure PLC, september 1994.

⁸⁶ MILES & MILES 2004

un dynamisme culturel importé et une évocation de l'histoire locale contribue à la constitution du "sense of place", fierté spécifique du lieu et stratégie marketing.

Par ailleurs, la présence de l'eau ajoute une qualité aux lieux. Celle-ci fut d'abord un point positif dans le choix des bâtiments. Pour ce qui concerne les Albert Docks on a vu qu'ils furent dans un premier temps le réceptacle d'un projet existant ; la Mersey et surtout le bassin qu'entoure l'architecture furent certainement perçus comme des atouts potentiels. Dans le cas du Baltic, on peut penser que c'est précisément le bâtiment et son emplacement qui rendirent possible l'implantation de la galerie. Les quais laissés plus ou moins en friche, se trouvent naturellement dans un cadre géographique privilégié, c'est à dire scénique. La terre tombe sur la Tyne, et plusieurs ponts, notamment "le Tyne Bridge", traversaient depuis longtemps cet ancien couloir d'importation et d'exportation de matières premières, non loin des aires de construction des bateaux qui furent si durement touchées après la guerre⁸⁷. L'environnement propice de la ville d'eau est ainsi utilisé en adéquation avec le contexte modifié dans lequel doit se positionner la ville⁸⁸. Là où abordaient les bateaux de commerce et où les bâtiments servaient aux stockage et échanges de marchandises, l'architecture abandonnée est soumise à la fin ici surprenante de l'appréciation visuelle. Le Baltic dispose de plusieurs points de vue, l'un à l'arrivée des ascenseurs, tout en haut du bâtiment, donne sur les ponts. L'autre est comme à la Tate Modern de Londres avec qui la galerie partage également de multiples points communs⁸⁹, ouvert en terrasse sur le pan du bâtiment donnant sur le fleuve. Comme à Londres, l'architecture a favorisé l'installation d'un restaurant panoramique sur le toit. A Liverpool, où la Tate n'occupe qu'une partie d'une architecture plus horizontale, l'inévitable restaurant se trouve au rez-de-chaussé, donnant sur le magasin de la Tate et, grâce à une large vitrine, sur le Dock.

Enfin les bâtiments s'insèrent dans un tableau où ils ne constituent qu'une partie du tout. La Tate Liverpool occupe un coin des Albert Dock, à côté de petites boutiques, de restaurants et de bars, où l'on peut venir faire des courses et manger dans un cadre relativement luxueux⁹⁰. Mais on y trouve aussi des appartements et des bureaux, ainsi que le musée de la marine et un musée consacré aux Beatles. Le complexe, ainsi qu'on a pu l'évoquer, est une entité pensée par une organisation (la MDC), en vue de créer une zone économiquement dynamique. La Tate Liverpool participe donc en cela à la construction d'un espace où ses propres objectifs sont instrumentalisés par une réflexion concernée par le thème de la régénérescence économique. Cette préoccupation est tout aussi visible autour du Baltic, mais le cadre s'est ici constitué progressivement – même si au final très rapidement – conformément à la nature différente de l'impulsion. Après la réalisation de l'Ange de Nord, qui obtint aussi des fonds de la loterie, la municipalité engagea le projet du centre d'art contemporain. Celui-ci entraîna à sa suite le projet de la Sage, la salle de concert conçue par l'architecte Norman Foster pour accueillir le "Northern Sinfonia"⁹¹. Parallèlement à cette rénovation des quais, des appartements assez chics se sont érigés à l'arrière et au dessus du moulin, et un plus loin sur les quais, au niveau du Tyne Bridge, un hôtel Hilton est même apparu.

⁸⁷ Natasha Vall, *the Emergence of the Post-Industrial Economy in Newcastle, 1914-2000* ds COLLS 2001.

⁸⁸ Dans le Nord de l'Angleterre, ce sont les deux exemples les plus importants, mais on peut aussi mentionner la réhabilitation des quais du canal à Manchester. Le "imperial war museum" et le complexe abritant le Lowry museum ont été installé au bord de l'eau, et des appartements huppés apparaissent au bord de l'eau dont les abords sont l'objet de travaux de rénovation, destruction et construction permanents aujourd'hui.

⁸⁹ Un des curieux entrecroisements de ces bâtiments fut la propension à partir de son ouverture à qualifier le Baltic de "Tate in the North", "la réponse du Nord à la Tate Gallery" – "Baltic, our Tate in the North, opens up", Kate Rees, West Cumbria news and stars. Si cette appellation stigmatise les ressemblances entre la Tate Modern et le Baltic, elle témoigne aussi des tentatives de récupération de logos identitaires, ici celui de Nord de l'Angleterre.

⁹⁰ Voir www.albertdock.com pour se faire une idée de la publicité affichée officiellement par la compagnie chargée de gérer le lieu.

⁹¹ Ouvert au public en 2004.

Sur les bords de la Tyne comme de la Mersey – les docks se trouvent à deux pas des trois Grâces – un chemin de promenade s’est constitué. La rénovation des quais permet au badaud de déambuler entre l’ancien et le moderne, ou plutôt les vestiges de l’ancien adaptés aux besoins contemporains. La construction du “pont du millénium”, conçu par *Wilkinson & Eyre architects*, permet en outre de relier les quais de Gateshead aux quais également rénovés de Newcastle, par la Tyne & Wear Development corporation dans un style conventionnel des quartiers d’affaires. Ce passage est crucial car il donne un accès au centre de Newcastle, la partie historique de l’agglomération, et à ses classes moyennes, sa population estudiantine et aux touristes arrivant en train ou en avion. On peut noter par contraste que les Albert Dock et la Tate sont séparés du centre de la ville tout proche par un énorme boulevard, qui matérialise une coupure entre les habitations et un îlot où se confine le chemin des visiteurs. La promenade entre Gateshead et Newcastle, susceptible de former un parcours, offre par contre le loisir de la déambulation avec la tentation de la visite culturelle.

L’accès au musée

Le Baltic avait un certain nombre de modèles de référence, étudiés afin d’établir le positionnement d’une nouvelle galerie vouée à l’art contemporain à Gateshead. Le Magasin à Grenoble, ouvert en 1986, ou le CAPC à Bordeaux en France, ouvert en 1987, offrait des exemples de conversion européenne d’anciens abattoirs et entrepôts [vérifier]. On peut citer aussi le Bonner Kunstverein à Bonn (1964), situé dans un ancien marché au fleur, ou le tramway à Glasgow (1988), installé dans l’ancien terminus et dépôts de tramway de la ville. Deux musées étaient utilisés comme modèles relativement à leurs politiques et stratégies tournées vers le(s) public(s) : le “Irish Museum of Modern Art” à Dublin, amené à convaincre des audiences locales peu amènes, et la Tate Liverpool, véritable pionnière semble-t-il de l’insertion du champ artistique dans un contexte difficile. Sont ainsi résumés les points forts du musée :

“Le développement des audiences fait partie des principaux buts de la galerie, et le programme éducatif est reconnu comme étant un des plus innovatifs du pays. Des ateliers, des discussions, des journées d’études, l’ouverture des studios des artistes en résidence et les projets de prise de contact hors de la galerie sont conçus, bien souvent en association avec d’autres organisations, en vue de satisfaire les besoins des familles et des individus intéressés, des groupes éducatifs et communautaires, ainsi que des groupes aux besoins spécifiques”⁹²

La Tate Liverpool, se positionnant comme une pointe expérimentale de la Tate londonienne, s’est construite en accord avec les nécessités locales de son implantation, et le nouvel agenda culturel imposé par le gouvernement conservateur de Margaret Thatcher, dont elle est en partie, comme on l’a vu, une émanation directe. Il fallait d’une part convaincre un public local de son intérêt, public qui n’était pas nécessairement acquis à la vocation de la galerie, exposer des œuvres d’art moderne et contemporain, et à l’instar des acteurs politiques locaux convaincre de l’inscription honnête de l’institution dans la ville – par opposition à une implantation pouvant de fait être perçue comme “colonisatrice”. Comme le remarque Emma Barker, le nom “*Tate in the North*” soulignait l’imposition à la ville d’une galerie par le centre et pour un public situé au Nord, et non à Liverpool⁹³. D’autre part, il ne s’agissait pas ici de convertir une structure existante aux impératifs des temps, mais d’appliquer directement dans la création

⁹² Baltic Flour Mill Business plan. op. Cité 1994 “Audience development is central to the gallery’s aims, and the education programme is recognised as among the most innovative in this country. Workshops, talks, study days, open studios with the artist in residence, and outreach projects are designed, often in partnership with other organisations, to meet the needs of families and interested individuals, educational and community organisations and special needs groups”

⁹³ BARKER 1999 pp. 184-86

les préceptes que toutes les institutions artistiques britanniques, au premier rang desquelles se trouvait le conseil des arts britanniques⁹⁴, se virent obliger d'adopter dans les années 1980. Les principes de rentabilité et d'efficacité furent imposés, comme partout ailleurs, aux institutions et organisations culturelles, ce que l'on a appelé : "de la valeur pour de l'argent"⁹⁵. L'impact sur le domaine culturel de ce que l'on a appelé « un changement paradigmatique », pour désigner l'ensemble des changements, des mutations sociales générées par le thatchérisme⁹⁶ et l'arrivée de la « culture d'entreprise »⁹⁷, est résumé avec enthousiasme par E. Hooper-Greenhill, dans un livre intitulé « Museums and their visitors » :

*"Les musées sont à un moment critique de leur histoire. S'il veulent survivre dans le prochain siècle, ils se doivent de démontrer leur apport à la société. Ceci implique qu'ils doivent développer leur fonction publique en devenant plus attentif aux besoins de leurs visiteurs et plus à même de fournir des expériences plaisantes et appréciables"*⁹⁸

Le musée aura le droit d'exister s'il se tourne vers le public, et qu'il adapte sa vocation aux besoins des visiteurs, en particulier ceux qu'il ne possède par encore. La Tate Liverpool offre à la fin des années 1980 une image symbolique des objectifs muséals modifiés. La nécessité impérieuse de communiquer est mise en avant, et des activités parallèles viennent entourer les œuvres dans le but d'attirer un public élargi :

*"Le but positif de la Tate du Nord est d'exposer un plus grand nombre d'œuvres d'art modernes à un public nouveau et élargi"*⁹⁹

Parmi les premiers efforts visant à l'accroissement ou le développements des audiences, on remarque notamment la tripartition originelle de l'équipe éducative, entre "Outreach – community", "Mobil art", "in house – academic".¹⁰⁰ Cette répartition indique une volonté de toucher un spectre de visiteurs aussi large que possible : avec des communautés locales spécifiques¹⁰¹ à travers le "outreach programme", avec des déplacements d'ateliers dans les écoles, et l'organisation de visites de groupes scolaires – l'un favorise l'autre.

Eduquer les audiences, c'est aussi se garantir un public à l'avenir. Avoir des activités avec les écoles, c'est d'abord organiser des visites, donc s'assurer d'une part de la présence d'un public réel, et d'autre part préparer l'avenir, en sensibilisant la tranche des 5 – 15 ans, et même placer "plus d'importance sur les jeunes gens, particulièrement sur les plus jeunes qui sont encore à une étape influençable de leur développement, et sur qui les arts peuvent laisser les plus durables impressions"¹⁰². A cela s'ajoute le déroulement d' "événements", (ateliers, pratiques...) pour les familles et les enfants autour des expositions, comme pour les étudiants et les acteurs du monde

⁹⁴ "Arts Council of Great Britain"

⁹⁵ HEWISON 1995 p. 251-94 "Value for Money".

⁹⁶ HEFFERNAN 2000 p. 9 et p. 1-2 On peut entendre par un paradigme politique une structure sur laquelle reposerait une ensemble de pratiques acceptées sous-tendant les mesures et les décisions politiques relevant de la faisabilité.

⁹⁷ HEWISON 1995 p. 209-50 "the enterprise culture". Ce terme souvent repris pour désigner le nouvel esprit des années 1980 en Grande-Bretagne, décrit bien l'importance accordée au secteur privé aux entrepreneurs, et au règne du marché et du libéralisme.

⁹⁸ HOOPER-GREENHILL 1994. "Museums are at a critical moment in their history. In order to ensure survival into the next century, museums and galleries must demonstrate their social relevance and use. This means developing their public service functions through becoming more knowledgeable about the needs of their visitors and more adept at providing enjoyable and worthwhile experiences"

⁹⁹ "Tate Report" 1984-86 p. 21 "The positive aim of the Tate in the North is to exhibit more modern works of art to a new and larger public"

¹⁰⁰ "Tate Report" 1992-94 p. 29

¹⁰¹ "Tate Report" 1988-90 p. 32

¹⁰² "More emphasis on young people, particularly the very young who are still at the most malleable stage in their development, and upon whom the arts may make the most lasting impressions"

de l'art local autour de séminaires. La structure de ce pôle change au début des années 1990 pour gagner en précision : des officiers sont chargés de cibler des audiences spécifiques, "higher education", "Continuing education", "écoles", "families and special needs", "Adultes", "Youth Groups"¹⁰³. Dans ces initiatives figurait également la très remarquable présence de surveillants éclairés, "invigilators". Le surveillant de salle n'est plus seulement chargé d'empêcher le visiteur de mettre à mal un tableau, ou de garder un oeil sur la présence d'une sculpture, mais aussi de pouvoir l'expliquer à un visiteur, de fournir une aide à l'interprétation.

Cette attention à la sensibilisation de publics variés fut donc aussi capitale dans l'élaboration du Baltic dans les années 1990 et pour son fonctionnement actuel. La galerie a développé un panel d'activités similaires, alliant aux expositions des ateliers, des visites guidées, des "Baltic events" etc... La ligne de la galerie est bien résumée par le titre des programmes distribués aux visiteurs : "Des choses à voir et à faire"¹⁰⁴. Le musée pour voir le jour dut donc présenter un dossier à la loterie britannique/anglaise. Ceci implique que pour convaincre le jury que le projet était non seulement viable mais approprié, le dossier dut remplir les critères requis, qui mettent précisément au premier plan le service rendu à la communauté et l'accès de toute la population aux arts¹⁰⁵. Plus encore qu'à Liverpool, il s'agit outre le calcul et le ciblage de différents groupes socio-économiques précis, la zone urbaine Newcastle - Gateshead et la région du Tyne & Wear comprenant bien moins d'habitants que la région de la Merseyside – de convaincre et de convertir toute une frange de la population locale statistiquement peu enclin à visiter des expositions, aux vertus de l'art moderne et contemporain. Dans les deux cas, le rapport du musée avec le public est minutieusement analysé, car la satisfaction du plus grand nombre garantie un aval financier indispensable¹⁰⁶. A Gateshead, pour séduire le visiteur potentiel, il fut accentué dès la conception du bâtiment la possibilité pour celui-ci de proposer des attractions alternatives :

*"Dans son programme de développement des audiences le Baltic cherchera à attirer des visiteurs qui ne sont pas nécessairement intéressés par son programme d'expositions et d'événements, mais qui souhaitent simplement apprécier les vues de la terrasse sur le toit, ou rencontrer des amis dans une ambiance nouvelle et rafraichissante. Cette approche reconnaît la difficulté que beaucoup de personnes rencontrent lorsqu'elles entrent pour la première fois dans une galerie d'art, et repose sur la conviction qu'en encourageant les gens à entrer dans le bâtiment, on peut les convaincre d'explorer les possibilités offertes par le programme"*¹⁰⁷

¹⁰³ "Tate Report" 1992-94 p. 29

¹⁰⁴ "Things to see and Do"

¹⁰⁵ Dans un rapport daté de février 1996, écrit par Peter Hewitt et Andrew Dixon pour Northern Arts, des points essentiels relatifs au fonctionnement de la loterie et des critères qui y sont appliqués sont dégagés, dans le but de fournir une interprétation des orientations gouvernementales, et du rôle, de "la mission" assigné aux arts :

- transformer et améliorer les grandes structures existantes ("capital facilities")
- élargir le spectre des arts, pour servir un public plus important.
- Assurer l'accès aux arts (participants ou audiences) de toute la population.
- Donner la priorité à l'art pour ou par les jeunes
- Nourrir le talent et la créativité
- créer une différence qualitative via/grâce aux art

¹⁰⁶ Les zones ciblées sont schématiquement les suivantes, marché régional primaire – la population locale intéressée par les expositions d'art, le marché régional secondaire – la population locale qui n'est pas intéressée par ces expositions, le marché non-régional primaire – les touristes culturels, le marché non-régional secondaire – les hommes d'affaire de passage etc...

¹⁰⁷ "In its commitment to audience development the Baltic will seek to attract visitors who may initially not be drawn by its programme of exhibitions and events but may simply wish to enjoy the views from the roof-top terrace or meet friends in an ambient which is new and fresh. This approach recognises the difficulty that many people face in making that first step to cross the thresholds into an arts venue, and is predicated on the belief that by encouraging people into the building they can ultimately be encouraged and persuaded to begin to explore the possibilities offered by the programme"

On voit que la pomme de l'art contemporain prend ici la forme des services annexes du bâtiment, un café, deux restaurants et une vue panoramique d'une terrasse presque conçue à cet effet. Il ne s'agit plus seulement de venir voir les œuvres, mais aussi de s'adonner à une activité physique proche du loisir, de la détente, ou de l'action *clairement saisissable*.

Le musée n'est pas seulement le réceptacle d'une collection, et l'espace de présentation des œuvres portées à l'attention d'un public dans un cadre "neutre" ou adapté à l'appréciation. Il offre un panel d'activités qui viennent entourer sa fonction première. Si celle-ci demeure au centre du réseau, elle est cependant obligée de s'associer à ces activités, en particulier didactiques, sans lesquelles elle ne pourrait peut-être exister.

*"Durant la dernière décennie des changements énormes ont eu lieu dans les musées et les galeries du monde entier. Le sens de ces modifications est clair – les musées se transforment de grenier statique pour artefacts en environnements interactifs pour les gens"*¹⁰⁸

La Tate Liverpool et le Baltic centre for Contemporary Art ont tous deux clairement endossé ce principe ; la Tate s'estimait heureuse avec près de 600 000 visiteurs par an dans ses premières années, le Baltic avec un total annuel en 2003-04 de 641 314 visiteurs – cumulant les visiteurs de toutes les expositions – pourrait sembler récompensé¹⁰⁹. Cependant, n'étant pas des musées éducatifs mais des espaces dédiés à l'exposition des arts, il nous reste à voir en quoi consiste leur programmation artistique effective dans le contexte évoqué.

Des espaces pour l'art moderne et contemporain

Les différences notables dans la nature même de l'activité muséale des deux espaces résultent de leurs modes de fonctionnement respectifs, eux-mêmes les produits de leurs conditions d'apparition propres : ainsi la Tate Liverpool, conformément aux objectifs qui lui avaient été fixés initialement, pouvait utiliser et utilise toujours comme base de sa programmation les collections londoniennes. Par contre, le Baltic ne dispose d'aucune collection, et présente chaque année une série d'expositions temporaires assemblées systématiquement pour l'occasion.

Le système d'exposition de la Tate peut-être qualifié de plus ou moins classique. Il consiste en l'alternance autour d'une présentation thématique des collections qui consitue l'accrochage officiel - semi-permanent¹¹⁰, d'expositions plus spécifiques issues aussi des fonds de la Tate, d'expositions itinérantes programmées dans le musée, et d'expositions *commissionées* par la galerie même. Cependant, on peut noter que la balance entre ces différentes activités, qui correspondent par ailleurs aux schémas des autres Tate, *Millbank*, *Modern* et *St Yves*, et aux systèmes de fonctionnement des grands musées internationaux, a pu évoluer de façon assez visible entre l'ouverture de la galerie, et ses pratiques au début du vingt-et-unième siècle. Dans les plans et les objectifs premiers de la Tate Liverpool, définis par le bureau exécutif de la Tate et le bureau des Trustees au début des années 1980, l'accent est mis sur la capacité de la galerie à exposer les œuvres de la collection, et les mentions d'activités plus indépendantes sont d'abord rares puis timides¹¹¹. Un prospectus format A4 paru en mars 1985 afin de présenter les grandes

¹⁰⁸ HOOPER-GREENHILL p. 1 "In the past decade enormous changes have taken place in museums and galleries across the world. The *thrust* of the shift is clear – museums are changing from being static storehouses for artefacts into active learning environments for people"

¹⁰⁹ Même si le futur de la galerie, et son rapport avec ses audiences, et la questions des bénéfices – l'entrée est gratuite, ne sera véritablement réglé que lorsque la galerie sortira de sa période de financement initiale, qui était allée aux coûts structurels.

Baltic Annual Summary 2003/04 Baltic Archive "Tate Report" 19990-92 p. 28

¹¹⁰ Cet accrochage changeait tous les deux – trois ans.

¹¹¹ "Confidential. *Tate in the North*" Momo d'A. Bowness, 30 juillet 1981, Heyman Kreitman Research Centre, 65b/64/56/19-C, ou lettre de A. Bowness à Basil Bean (MDC) au sujet de la "*Tate in the North*", id. 65b/04/56/2a-a.

lignes du projet s'intitulait "*Tate in the North. A gallery for Modern Art in Liverpool*"¹¹². Si la possibilité d'organiser des expositions d'art contemporain n'est pas écartée, c'est la diffusion des œuvres d'art moderne qui est privilégiée, et les toutes premières années de la Tate Liverpool sont en effet marquées par l'omniprésence de variations sur des grands courants modernes (tels Surréalisme – 1988, Minimalisme – 1989, sculpture britannique moderne 1988-91), ou des grandes figures de l'art moderne (tels Mark Rothko – 1998, WR. Sickert – 1989, Francis Bacon - 1990). Mais on peut considérer que progressivement mais assez rapidement dans les années 1990, l'équilibre s'est établi entre ces expositions issues des fonds de la Tate, et les expositions plus audacieuses de praticiens contemporains, et les expositions issues de commandes plutôt que du seul assemblage des fonds¹¹³.

Le centre d'art contemporain de Gateshead avait bien songé à accueillir une collection, mais devant les difficultés soulevées par cette option, la voie de la galerie muséale ou exposante et non commerçante fut adoptée, en insistant sur une vocation tournée vers "*le seuil le plus pointu des pratiques contemporaines*"¹¹⁴. Le premier directeur de l'institution, le suédois Sune Nordgren, sur cette lancée fut le grand promoteur de l'idée d'"*usine d'art*"¹¹⁵, le centre se devant aussi d'exposer des artistes en résidence, qui procureraient une énergie motrice interne vitale à la galerie. Au final, la programmation de la galerie durant ses trois premières années repose sur la complémentarité d'expositions ou rétrospective d'artistes jouissant d'une réputation internationale et en activité, au côté d'expositions plus petites – et plus courtes – d'artistes ancrés dans le champ de l'art contemporain à l'échelle mondiale, mais moins connus d'un public même averti¹¹⁶. Ainsi les expositions d'artistes tels Antony Gormley, le sculpteur presque officiel de la ville (2003), Carol Rama (2004) ou Susan Hiller (2004), sont associés aux productions des artistes en résidence – Chad Mc Cail, Mike Stubbs, Eva Grubinger ... –, des expositions d'artistes importés du champ international travaillant dans divers media – Sigurdur Gudmundsson (photographie sculpture 2003), Carlos Capelan, Barnaby Furnas (peinture 2005) etc, et d'interventions d'artistes britanniques voire locaux – les soeurs Wilson bénéficièrent ainsi de leurs origines dans le Nord-est pour exposer deux fois au Baltic (2002 et 2003).

D'une part, il faut noter que la présence et l'usage des collections à la Tate Liverpool lui garantit un filet de sécurité dont ne dispose pas le Baltic. Les choix provenant des collections implique l'exposition des fonds dits "modernes", et on peut s'accorder à dire selon un processus d'assimilation des œuvres décrit par N. Heinich, que les présentations d'art britannique moderne, cubiste ou même d'expressionnisme abstrait sont des valeurs relativement sûres et mûres pour l'appréciation d'un public élargi. Le pari de l'art le plus contemporain est certainement plus risqué, car plus difficile à vendre aux populations locales, impliquant comme on l'a vu d'astucieuses stratégies parallèles à la seule publicité artistique. La contre-partie de ce pari est un

¹¹² Heyman Kreitman Research Centre 656/04/5B/1

¹¹³ Les premiers pas dans cette voie furent pris avec l'accueil du festival local de vidéo organisé par Moviola – avant que les organisateurs parviennent à fonder le FACT centre à Liverpool. Parmi les artistes exposés que l'on peut classer comme actifs et reconnus dans la sphère de l'art contemporain, citons Rachel Whiteread (1996), Richard Deacon (1999), Douglas Gordon (2000), Mark Wallinger (2000), Marc Quinn (2002), Thomas Ruff (2003)... Voir aussi "*Tate Report*" 2002-04

¹¹⁴ "the leading edge of contemporary practice", Baltic Flour Mill Business plan, op. Cité.

¹¹⁵ BALTIC 2002 Ce concept est le complément du titre du livre consacrant sa création. Il a été évoqué avec constance par S. Nordgren lorsqu'il occupait le poste de directeur – créé à la fin des années 1990, avant l'ouverture du Baltic. Mais ce mode de fonctionnement dépend directement des intentions du directeur, et peut être écarté.

¹¹⁶ Cette catégorisation correspond aux espaces disponibles dans le bâtiment. Antony Gormley aura lors de son occupation de l'été 2003 avec "*Domain Field, Allotment, Body, Fruit, Earth*", l'usage de la galerie supérieure, mais aussi des galeries deux et trois et Sirkka-liisa Konttinen, une des artistes du collectif Amberside basé à Newcastle depuis les années soixante, l'espace plus restreint au rez-de-chaussé, où les expositions de photographies sont le plus souvent programmées, tout comme le niveau un accueille les artistes moins connus et émergents.

positionnement (ou une tentative de positionnement) du musée dans un champ outre local, national et surtout international. Pour la ville, cela doit résulter en une modification extrême de son image, de "cité dortoire miséreuse"¹¹⁷ à lieu doté de valeurs culturelles positives. L'accent "art contemporain" rend cette transformation potentiellement plus aisée que l'exposition de seules œuvres modernes. Et on peut au final précisément noter que la Tate Liverpool en modifiant sensiblement son programme au cours des années 1990 aboutit à un résultat assez proche, avec un nombre accru d'expositions individuelles d'artistes contemporains, et une ligne généralement renforcée dans ce domaine. La galerie se faisant semble avoir engagé un ancrage plus solide dans le cadre urbain local, et un effort (relatif) de distanciation de la maison-mère, compensé par une plus grande autonomie. L'équilibre entre ses deux activités principales, moderne-collection-Londres, et contemporain-commissions-Merseyside, contribue à la rendre cruciale à la future ville de la culture 2008, remportée justement devant le tandem Newcastle-upon-Tyne-Gateshead où le Baltic constitue son alter-ego.

Conclusion

La Tate Liverpool et le Baltic à Gateshead ont donc chacun leur spécificité, et se sont construits autour de discours adaptés à leurs particularités. Ceux-ci furent définis notamment en relation avec leurs environnements urbains respectifs, les identités locales que le musée vient servir, et les caractéristiques propres de fonctionnement des deux institutions : collection et commissions pour l'une, commission et production pour l'autre. Face à ces différences, un grand nombre de fortes similitudes viennent dévoiler à la fois un contexte élargi qui encadre, conditionne leur apparition et leur modalité, et un parallélisme géographique plus restreint, où les institutions se démarquent conjointement. Tout d'abord, de la Tate au Baltic se trace une lignée de stratégies de régénérescence économique via les activités artistiques. Dans les années 1980, La Tate Liverpool peut paraître représenter la première phase du phénomène en Grande-Bretagne, caractérisée par l'apparition de l'esprit entrepreneurial dans la sphère culturelle, et conduit par le centre vers la périphérie. Au début de troisième millénaire, les objectifs d'efficacité sont toujours bien présents, comme l'accent sur "l'inclusion sociale", que la Tate avait développé de façon originale, et que le Baltic dut répéter pour pouvoir exister selon ses conditions de financement, où l'apport aux communautés locales et à un spectre le plus large possible de la population est devenu capital. Les deux institutions illustrent ainsi l'usage importé de la culture dans les stratégies de redynamisation économiques, avec la différence dans l'orientation du mouvement initial, du centre vers la région, et de la région même. A ce titre, on peut penser que les divergences premières se sont aplanies, dans la mesure où les galeries ont été tournées résolument vers un positionnement autonome dans un champ européen et international – avec plus ou moins de réussite – passant par le prestige de l'art contemporain. Dans son enveloppe ancienne, le musée participe, dans le contexte d'échanges accrus des informations et à la circulation curieuse de millions de touristes, à promouvoir la ville et la région, en contribuant à l'élaboration d'une nouvelle image sur les débris des industries recyclés en ornements. Il faut d'ailleurs noter que dans le territoire du Nord de l'Angleterre, les deux galeries se distinguent non comme étant les seuls exemples d'investissements dans les arts, mais certainement par leur taille non égalées à Manchester, Sheffield ou Leeds, pour leur vocation. Cela ne répond pas à la question "*quelle culture est*

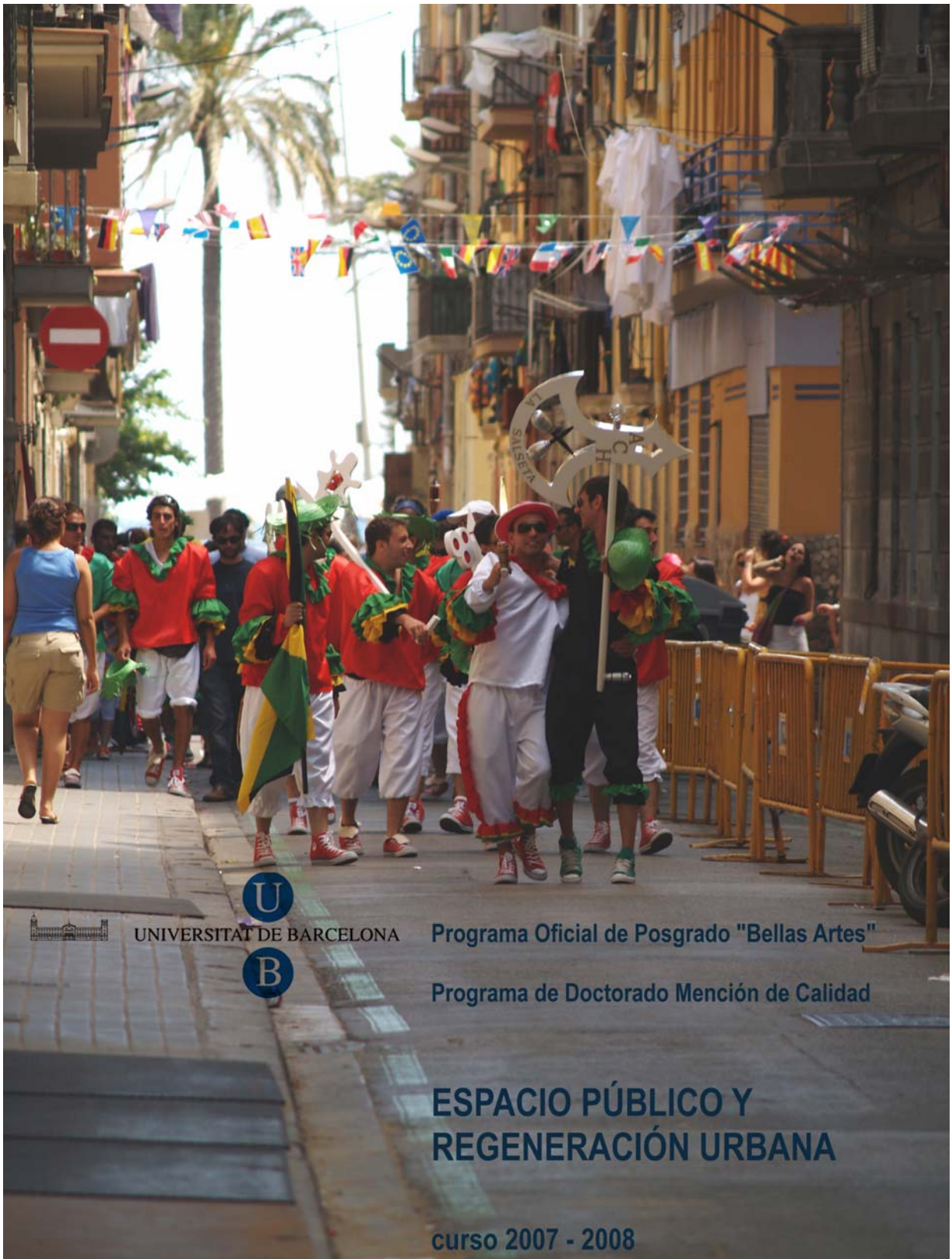
¹¹⁷ SYKES 2002 p.8 Une qualification noté par Pevsner dans son ouvrage "bâtiments de Grande-Bretagne". En effet, mis à part la mairie, et quelques bâtiments victoriens dans le centre-ville, Gateshead est essentiellement formé de zones d'habitats sans prétention, bâties pour répondre aux besoins fonctionnel de la population active.

commercialisée dans les intérêts de qui ?”¹¹⁸, sinon en induisant une modification jugée précieuse dans la construction d’une nouvelle culture.

Références :

- Contemporary Cultures of Display*, ed. Par Emma Barker, Yale University Press, en association avec the open university, 1999.
BALTIC 2002 (1) *Baltic :the Art Factory*, Gateshead, Baltic, 2002.
BALTIC (2) *Baltic, the Centre for contemporary Art*, Gateshead, Baltic, 2002.
COLLS R. & LANCASTER B., eds, *Newcastle upon Tyne, A Modern history* Phillimore & Co. Ltd, Chichester 2001.
C. COUCH “Urban Generation in Liverpool”, ds *Urban Regeneration in Europe*, ed. C. Couch, C. Fraser, S. Percy, Oxford, 2003, Blacwell Science Ltd,
S. EDGELL & V.DUKE, *A measure of Thatcherism. A sociology of Britain*, Londres, 1991, Harpercollins Academic
HEFFERNAN R., *New Labour and Thatcherism. Political change in Britain*, Chippenham, Wiltshire, Palgrave, 2001.
HEWISON R., *Culture and Consensus. England, art and politics since 1940*, Londres, Methuen, 1995.
HEINICH N., *Le triple jeu de l’art contemporain*, les éditions de minuit, Paris 1998.
HOOPER-GREENHILL E., *Museums and their Visitors* 1994
MILES S. & MILES. M. *Consuming Cities*, Pgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2004
SPALDING F. *The Tate. A History*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1998

¹¹⁸ MILES 2004 “Whose culture is being marketed in whose interests ?”



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Programa Oficial de Posgrado "Bellas Artes"

Programa de Doctorado Mención de Calidad

ESPACIO PÚBLICO Y REGENERACIÓN URBANA

curso 2007 - 2008

DOCUMENTOS – DOCUMENTS

NEW ATHENS CHART, 1998 - NUEVA CARTA DE ATENAS 1998

Normas del Consejo Europeo de Urbanistas (C.E.U.) para la planificación de ciudades.

Las asociaciones nacionales e institutos de urbanistas de once países de la Unión Europea (Bélgica, Dinamarca, Alemania, Grecia, Francia, Irlanda, Italia, Los Países Bajos, España, Portugal y el Reino Unido), unidos para formar el Consejo Europeo de Urbanistas, emprendieron y redactaron este documento entre mediados del año 1995 y principios de 1998.

Los componentes del grupo de redacción definitivo fueron: Jed Griffiths, Charles Lambert (Presidente de Honor del C.E.U y jefe del grupo de redacción), Flemming Thornaes y Alexander Tripodakis. El C.E.U tiene miembros correspondientes en otros seis países de Europa (Chipre, Hungría, Islandia, Polonia, Suiza y Turquía) que realizaron valiosas aportaciones a este documento.

INTRODUCCIÓN

Al preparar esta Carta, el C.E.U ha sido consciente de la gran influencia de la Carta de Atenas de 1933, y de las deficiencias de los tipos de estructuras y esquemas urbanísticos resultantes de su aplicación.

Se ha preparado una nueva Carta más adecuada a las décadas venideras, que tiene en cuenta en primer lugar al ciudadano a la hora de tomar decisiones organizativas. El concepto principal que se desarrolla en ella es que la evolución de las ciudades debe ser el resultado de la combinación de las distintas fuerzas sociales y de las acciones de los principales representantes de la vida cívica. A juicio del C.E.U se necesita un nuevo marco para el urbanismo que satisfaga las necesidades socioculturales de la generación actual y de las futuras.

En este contexto en continua evolución, el papel del urbanista profesional, como coordinador y mediador cualificado, es crucial. Se propone que el elemento fundamental de la nueva Carta sea un compromiso general con la construcción de las ciudades, donde el urbanista no figure como un Gran Maestro, sino como alguien que posibilita y coordina el desarrollo. Para definir el nuevo papel de las ciudades, los urbanistas deben compartir este concepto y ampliarlo mediante el diálogo con sus iguales a nivel local, nacional y Europeo. Una gran variedad de organismos colaborarán en el diseño de ciudades y pueblos. El papel del planificador urbano en este proceso debe consistir en proporcionar una visión del futuro de las ciudades e ilustrar, así como inspirar, a los ciudadanos del mañana.

Desde el punto de vista del urbanismo como proceso continuo, esta Carta es sólo el comienzo. Partiendo de la base de un análisis de este informe, el C.E.U ha desarrollado una serie de descubrimientos y recomendaciones destinados a urbanistas, políticos y a todos aquellos interesados en el futuro de las ciudades europeas. Estos puntos se exponen en el apartado 3. Se pretende que estas recomendaciones se revisen periódicamente y que cada cuatro años se actualice y redacte de nuevo este documento, de modo que recoja los cambios en la estructura y funcionamiento del sistema de planeamiento en Europa.

En resumen, el propósito de esta nueva Carta es: -definir el Actual Programa urbano (Apartado 1)- definir el Papel del Urbanismo en el seguimiento de este Programa. (Apartado 2)- recomendar algunas Directrices que guiarán la profesión del urbanismo y a los responsables de la toma de decisiones urbanas a todos los niveles (Apartado 3).

1.- EL ACTUAL PROGRAMA URBANO DE LAS CIUDADES EN SU MEDIO AMBIENTE

Introducción

1.1. La ciudad europea actual se enfrenta a un conjunto de problemas y presiones a los que el urbanismo debe hacer frente. A lo largo de la década de los 90, una serie de informes de la Comisión Europea (CE), así como la 2ª Conferencia sobre Medio Ambiente de las Naciones Unidas, que se celebró en Estambul en Junio de 1996, han ayudado a definir el programa urbano. Entre los informes de la CE, los más destacados son los siguientes:

- 1) *El Libro Verde sobre el Medio Ambiente Urbano (1990).*
- 2) *Europa 2000: Perspectiva para el Desarrollo del Territorio de la Comunidad (1991)*
- 3) *Europa 2000+: Cooperación para el Desarrollo del Territorio Europeo (1994)*
- 4) *Desarrollo Sostenible de las Ciudades Europeas: Informe del Grupo de Expertos en Medio Ambiente Urbano (1996)*
- 5) *Perspectiva Europea de Ordenación del Territorio. (1997)*
- 6) *Hacia un programa Urbano en la Unión Europea (1997).*

1.2. El último informe mencionado se publicó como un comunicado de la Comisión, abierto a nuevos comentarios. Exponía la necesidad de desarrollar una estrategia más específica de desarrollo urbano en Europa dentro del contexto de las competencias y directrices de la Unión Europea. La Comisión intenta establecer un Forum Urbano en 1998, para tratar estos asuntos más específicamente y para promover acciones efectivas.

1.3. Estos informes en su conjunto, han puesto de relieve ciertos temas relacionados con las nuevas necesidades urbanas. En particular señalan la necesidad de actuar en cuatro áreas fundamentales como son:

- **Promover la competencia económica y el empleo**
- **Favorecer la cohesión económica y social**
- **Mejorar el transporte y las redes transeuropeas (TENS)**
- **Promover un desarrollo sostenible y una buena calidad de vida.**

1.4. En los siguientes apartados se expone el análisis que el CEU ha realizado sobre las necesidades urbanas. Estos apartados están divididos por temas. Además de ratificar gran número de los problemas destacados por la Comisión Europea, aparecen algunos puntos adicionales que se consideran importantes.

Demografía y Vivienda

1.5. A lo largo de los últimos cincuenta años el esquema demográfico de Europa se ha transformado. Aunque se ha contenido la amenazante explosión demográfica, el número de propietarios de viviendas ha aumentado considerablemente. Este fenómeno se debe a varios factores interrelacionados: un aumento en el porcentaje de divorcios, matrimonios a edades más avanzadas, mayor número de viviendas unipersonales, envejecimiento de la población y niveles de vida superiores.

Es necesario plantearse ciertas cuestiones sobre la ubicación y características de los nuevos propietarios de viviendas en Europa, así como sobre el modo de distribuir las viviendas, protegiendo al mismo tiempo el medio ambiente. La situación puede complicarse aún más si consideramos los índices de migraciones internacionales, especialmente dentro de Europa, susceptibles de aumentar con la aparición del mercado libre de trabajo. También influyen los movimientos globales de población y los desplazamientos en masa.

1.6. A pesar de existir una tradición y una experiencia a la hora de proporcionar viviendas sociales en muchas ciudades europeas, todavía queda mucho por hacer en lo que se refiere a ofrecer alojamiento, trabajo e instalaciones comunitarias para las personas sin hogar, los pobres, los ancianos, los familias monoparentales y las minorías étnicas. Estos temas son componentes importantes del urbanismo y suponen una dificultad que debe solucionarse en el futuro.

Asuntos Sociales

1.7. Paralelamente a los cambios demográficos, ha habido una transformación radical en las estructuras sociales de las ciudades europeas. Se ha ido asumiendo cada vez más que la vitalidad de la ciudad depende, en gran parte, de la diversidad de los grupos sociales, que pueden definirse por edad, raza o poder adquisitivo. Por un lado los barrios multiculturales, que se encuentran por lo general en las ciudades más antiguas, pueden proporcionar vitalidad social y económica. Por otro lado, en algunas ciudades existe pobreza, marginación y rechazo social, concentrados a menudo en determinados barrios.

1.8. Al mismo tiempo, los patrones de vida y el tipo de requisitos de la vivienda también han experimentado un cambio rápido, aunque la naturaleza del planeamiento y la oferta de viviendas difieren notablemente en las distintas regiones, debido en gran parte a las diferencias de cultura, estilo de vida y clima. Los asuntos a tratar por el urbanismo se centran en la sustentabilidad social; ser conscientes de la tendencia hacia la diversidad y el pluralismo, y ser cada vez más sensibles a las necesidades de una mayor diversidad de grupos sociales dentro de la población. El urbanismo también desempeña un papel importante a la hora de reducir los efectos negativos de la falta de vivienda, la pobreza y la escasez de recursos, mediante unas estrategias coordinadas para revitalizar la comunidad.

1.9. Los acontecimientos más recientes, en especial la Cumbre sobre la Tierra en Río de Janeiro y Hábitat II en Estambul, han confirmado el aumento de la influencia y el papel cada vez más importante que desempeña el urbanismo en relación a la cohesión social. Aunque el urbanismo no puede hacerse cargo de todos los asuntos que afectan al desarrollo de la ciudad, será necesario que los urbanistas, profesionales activos e investigadores, propongan soluciones para crear nuevos esquemas de actividades urbanas conforme a las necesidades socioculturales de las próximas generaciones.

Cultura y Educación

1.10. En una sociedad cada vez más sofisticada técnicamente, existe una creciente demanda de instalaciones de recreo y ocio. En el futuro, los ciudadanos europeos tendrán más tiempo libre, pasarán menos horas en sus lugares de trabajo y disfrutarán de una mayor esperanza de vida. El **ocio y el turismo urbano** son actividades de reciente aparición en la Unión Europea y el patrimonio urbano es un componente esencial de este fenómeno. La unión de estos factores ha provocado una gran presión sobre el patrimonio y los espacios públicos en las áreas urbanas.

1.11. **El patrimonio** es un elemento clave que determina la cultura y el carácter europeos frente a los de otras regiones del mundo. Para la mayoría de los ciudadanos y visitantes, el carácter de una ciudad está determinado por la calidad de sus edificios y la configuración de los espacios entre ellos. En muchas ciudades la estructura urbana, e incluso muchos elementos del patrimonio, se

han visto destruidos por planes inadecuados de reorganización espacial, construcción de carreteras y acciones incontroladas de la industria inmobiliaria. En el futuro debería existir un esfuerzo concentrado para proteger los recursos patrimoniales y promover prácticas más adecuadas de conservación e interpretación de los mismos. Estas acciones, junto a una estrategia espacial adecuada, son esenciales para el bienestar de la ciudad del futuro y la expresión de su identidad y carácter particulares.

1.12. **La educación** es un componente esencial del desarrollo de la ciudad. No sólo proporciona niveles básicos de alfabetización, sino que también genera un sentido histórico y un orgullo ciudadano. Posibilita que el ciudadano entienda la ciudad, obtenga información esencial y adquiera actitudes cívicas. A su vez, ofrece la oportunidad de participar más plenamente en la vida de la ciudad y en el proceso de toma de decisiones.

La Sociedad de la Información

1.13. La revolución de las ciencias de la información y las comunicaciones electrónicas ya está teniendo un efecto destacado en el modo de funcionar de las ciudades. Se espera que los futuros cambios reduzcan la necesidad global de viajar, cambien las características de los lugares de trabajo y mejoren la capacidad del ciudadano para obtener información de un modo rápido y para comunicarse eficazmente. Posiblemente, mejorarán el sistema educativo, al proporcionar más oportunidades para la enseñanza a distancia desde el hogar. Respecto al uso del suelo, sin embargo, el efecto más importante puede consistir en que se eliminará la necesidad de construcción de oficinas a gran escala y estructuras industriales, reduciéndose así las demandas de espacio en las ciudades. A su vez, esto facilitará el proceso hacia un desarrollo más variado y una mayor interacción social.

1.14. En términos generales, la revolución de la información tendrá probablemente un efecto positivo en el futuro desarrollo de la ciudad. Sin embargo, será necesario tomar medidas contra las posibles consecuencias negativas, entre ellas el aislamiento social y las diferencias entre los más informados y los menos informados, que pueden sentirse desplazados de los otros grupos sociales. Las autoridades municipales tendrán la responsabilidad de asegurar que todos tengan acceso a los beneficios de estos cambios ; - conseguir una ciudad más comprensible para sus ciudadanos.

Medio Ambiente

1.15. En los últimos diez años la idea de un desarrollo sostenible ha emergido como elemento fundamental de la planificación urbana. Existe una necesidad reconocida de aplicar estos principios como parte integral del planeamiento y el desarrollo urbanos. Las ciudades modernas generan grandes cantidades de residuos y contaminación que provocan un deterioro general de la calidad del medio ambiente y de los niveles generales de vida. La necesidad de crear una ciudad más sostenible es uno de los mayores retos a los que se enfrentan los urbanistas del siglo XXI. Además de hacer frente al descenso en la calidad del medio ambiente, existe la necesidad de proteger el patrimonio urbano, los espacios abiertos así como las redes de zonas verdes y el entorno cultural dentro y fuera de las ciudades. El mantenimiento de la diversidad biológica es muy importante tanto en las ciudades como en las áreas rurales. La conservación de la energía también constituirá un elemento de importancia en la planificación de la ciudad del futuro. Todos estos temas se han puesto de manifiesto, a nivel mundial, en la Cumbre de la Tierra, la Conferencia sobre Hábitat de las Naciones Unidas en 1996 y en los objetivos de la Campaña Europea sobre Ciudades y Pueblos Sostenibles.

Economía

1.16. Los aspectos económicos siempre han tenido una influencia profunda en la estructura de las ciudades. A lo largo de las últimas dos décadas, la estructura de la economía de la Unión Europea ha cambiado con gran rapidez. El proceso se ha visto interrumpido por dos recesiones profundas, que han afectado a la industria y al sector servicios en el campo público y en el privado. Aunque la actividad económica europea continuará concentrada en las ciudades, hay varias tendencias que pueden afectar al planeamiento futuro. El desarrollo económico, incluida la colaboración entre el sector privado, el público y el voluntariado, desempeñará un papel fundamental, pero necesitará procesos transparentes y rigurosos y mediadores profesionales bien cualificados, incluyendo a los urbanistas.

1.17. En general, se espera que el proceso de reestructuración económica se desarrolle con rapidez. A nivel de macroeconomía, habrá una mayor competencia entre las ciudades para atraer empleo, a nivel nacional e internacional, como por ejemplo en los países de la costa del Pacífico. Sin duda, la revolución en las telecomunicaciones y la tecnología informática acelerarán este proceso. **Las estructuras organizativas seguirán cambiando**, con más empleos a tiempo parcial, jornada partida y contratos a corto plazo para un número cada vez mayor de personas. A nivel internacional hay una tendencia a la reducción de las grandes empresas y de los puestos de trabajo, que provoca desempleo a largo plazo y a gran escala. Estos factores en su conjunto pueden provocar una revisión de los criterios para la ubicación del empleo y de las actividades económicas en la estructura de las ciudades.

1.18. A nivel de la microeconomía, se espera un resurgimiento de la actividad económica local, que ya se ve reflejada en la cantidad de pequeñas y medianas empresas (PYMEs) existentes en Europa. Los proyectos de una ciudad más sostenible suponen la creación de más actividades y empleos locales, que contribuyen a aumentar la vitalidad y a mejorar la calidad de vida. La experiencia en la década pasada muestra que el urbanismo desempeña un papel vital para fomentar un desarrollo económico y revitalizar las comunidades locales. Al acelerarse el ritmo del cambio será preciso un control y aprendizaje constantes sobre los cambios en la economía general y en los mercados locales, para poder adaptarse así a las nuevas condiciones.

Movilidad

1.19. En 1996 la Comisión Europea publicó un libro verde sobre transporte titulado *“Las redes de los ciudadanos: desarrollar el papel del transporte público en Europa”*. El informe mostraba que, en toda Europa, ha aumentado el número de propietarios de vehículos y el uso de estos desde la década de los años 70, y se espera que continúe aumentando hasta un posible 200% en los próximos 25 años. Esto puede agravarse por el deseo de los países del centro y este de Europa de alcanzar los niveles “occidentales”. Las consecuencias de esta revolución en el transporte son mundialmente conocidas, especialmente en lo que respecta a la contaminación, saturación, riesgo para la salud y empleo de energías no renovables. En lo relativo a la estructura de la ciudad y la calidad de vida, el transporte rodado precisa mucho espacio. La consecuencia de todo esto ha sido la expansión de la ciudad hacia los terrenos que la rodean, así como la aparición de la ciudad-región. Aunque parece que la movilidad se ha mejorado, en realidad el acceso de los sectores más desfavorecidos de la ciudad a las instalaciones y servicios básicos ha disminuido. En muchas ciudades los vehículos dominan las calles, reduciendo el espacio disponible para los peatones y los ciclistas.

1.20. Las tendencias actuales no son sostenibles y amenazan la cultura y el entorno de los centros históricos europeos. El planeamiento debe dar una respuesta positiva a estas presiones, mejorar la accesibilidad al tiempo que se favorece una mayor calidad medioambiental. En el plano

estratégico el fomento de las redes de transporte transeuropeas (TENTs) posibilitarán un mejor acceso a las ciudades, generando actividad económica y permitiendo intercambios entre ciudades y regiones. En el plano local, el planeamiento desempeña un papel importante a la hora de asegurar que el uso del suelo y la planificación del transporte estén plenamente integrados. Es necesario realizar mayores inversiones en las nuevas formas de infraestructuras de transportes, especialmente en el transporte público así como en instalaciones para peatones y ciclistas. Los ciudadanos necesitan tener un más alto nivel de opciones y accesibilidad.

Opciones y Diversidad

1.21. En una sociedad cada vez más globalizada, los ciudadanos del siglo XXI esperarán tener más opciones y mayor **diversidad dentro del conjunto de viviendas, productos, servicios e instalaciones** que la ciudad puede ofrecer. Como siempre, los sectores más poderosos de la sociedad tendrán acceso a mayor número de opciones, podrán modelar cada vez más la ciudad de su elección según sus propios criterios, dirigiendo la economía local y, por tanto, ejerciendo su influencia sobre el tipo de empleo al que puedan acceder los ciudadanos. En lo que respecta a la planificación de la estructura económica de la ciudad y al desarrollo de actividades económicas, las ventajas de las áreas de usos mixtos deben considerarse detenidamente, frente el enfoque más tradicional que concentra los usos residenciales y comerciales en zonas predeterminadas. Conviene observar que, en lo relativo al uso del suelo, estas áreas mixtas, que ya se encontraban en las ciudades más antiguas, pueden proporcionar diversidad, junto a una mayor actividad socioeconómica. A su vez, estos **centros de actividad plurifuncional** mejoran el nivel general de vida. Aún así, será necesario que las actividades contaminantes y potencialmente peligrosas sean segregadas y controladas mediante una estricta normativa.

Salud y Seguridad

1.22. Aunque se ha producido una mejora general en las relaciones internacionales, continua habiendo áreas con conflictos ciudadanos e inestabilidad local en algunas ciudades europeas. Cabe esperar que estos problemas se solucionen por la vía política lo más pronto posible. A un nivel más local, hay un miedo cada vez mayor a los actos delictivos en las ciudades de toda Europa, que hasta cierto punto está unido a la calidad de las condiciones de vida, las estructuras sociales y la salud. La planificación urbana, en colaboración con otros sectores profesionales, puede tratar estos problemas para crear una vivienda de mayor calidad, mayor accesibilidad a los trabajos, instalaciones y servicios y mejoras en el medio ambiente global.

Resumen: Estructura Urbana y Ciudad Sostenible

1.23. Todos estos elementos están estrechamente relacionados con los aspectos espaciales del planeamiento, la consideración de la estructura urbana y las diferentes opiniones sobre cuál debe ser la forma ideal de la ciudad del futuro. Algunas cuestiones de localización y de administración influyen a la hora de determinar la estructura urbana. Por un lado, la centralización, donde las instalaciones y servicios están concentrados alrededor de un núcleo central. Por otro lado el problema de la dispersión, donde el nuevo desarrollo se ha extendido desde el núcleo urbano original hacia los alrededores. Estos aspectos espaciales deben resolverse en los nuevos planes de desarrollo urbanos.

1.24. La expansión de la ciudad central con frecuencia no tiene en cuenta los problemas que surgen en las afueras de la ciudad y las periferias. En la ciudad en expansión o dispersión, los problemas de la extensión urbana se multiplican a nivel subregional. La estructura urbana está intrínsecamente unida al carácter de la ciudad y su "genius loci". Se necesita una planificación subregional para asegurar un orden en el desarrollo de la ciudad y una relación funcional clara entre el centro de la ciudad, sus suburbios, las áreas periféricas, y las ciudades y pueblos

adyacentes a la región. En muchas áreas, puede ser ventajoso tener en cuenta y desarrollar el concepto de concentraciones urbanas. Puede crearse una comunidad de ciudades, cada una de ellas con su identidad propia y sus objetivos, unidas por sistemas de transportes de masas de alta calidad.

1.25. El concepto de ciudad como una serie de localidades o comunidades unidas complementa la visión de la Comisión Europea de ciudad sostenible que comprende una preocupación cada vez más extensiva al medio ambiente. Una visión general de los problemas aparece en la publicación *El Medio Ambiente en Europa : La evaluación Dobris (Agencia del Medio Ambiente de Europa 1994)*, que analiza 51 ciudades Europeas. Se identifican cinco problemas fundamentales: la calidad del aire, el ruido, el tráfico, la calidad de las viviendas, y el acceso a las zonas verdes y espacios abiertos, así como la extensión de estos. Aunque estos factores varían en las distintas ciudades, las autoridades municipales pueden realizar una importante labor para contribuir a un desarrollo sostenible, mejorando las condiciones locales y promoviendo soluciones que requieran menos energía y recursos, además de encargarse de los problemas de los residuos y de la calidad del agua y del aire.

1.26. El desarrollo de un entendimiento generalizado de estos fenómenos por parte del pueblo y la evolución de procesos más democráticos, necesitarán mejores comunicaciones y más participación ciudadana en la toma de decisiones. A lo largo de los últimos 20 ó 30 años, los urbanistas han estado a la cabeza de técnicas para la participación pública, estas técnicas se han convertido en una parte esencial del proceso de planeamiento. En el futuro, estos procesos se aplicarán más ampliamente. Es necesario continuar con el cambio de enfoque del planeamiento ; desde un enfoque prescriptivo a un proceso basado en las necesidades de los usuarios de la ciudad. Esta carta tiene como punto central un enfoque del urbanismo más centrado en el ciudadano, expresando las necesidades humanas básicas para vivir en sociedad.

2.-EL PAPEL DEL URBANISMO EN EL SEGUIMIENTO DEL PROGRAMA URBANO

Introducción

2.1. La experiencia práctica y el trabajo de investigación de los últimos sesenta años parecen demostrar que las ciudades no evolucionan ni al azar ni siguiendo modelos predeterminados. En cambio, su evolución sigue, o necesita ser guiada por rigurosas normas de planificación urbana. Estas normas pueden mantenerse sin modificaciones a lo largo del tiempo o seguir determinadas tendencias. Deben comprenderse bien antes de introducir otras o de desarrollar nuevas infraestructuras o alteraciones en el paisaje, o antes de simplemente llevar a cabo acciones que de otro modo serían innecesarias. Las normas pueden agruparse en dos grandes categorías, que son: 1) Normas generales, que se han desarrollado en el pasado y que son, en conjunto, universales. 2) Nuevas Normas Propuestas para el siglo XXI. En los siguientes apartados se tratan por orden estas dos categorías. La lista no es de ningún modo exhaustiva, pero el C.E.U la presenta para invitar al diálogo.

Normas Generales de Planificación Urbana

2.2 Todas las normativas y acciones precisan mucho tiempo antes de que sea posible evaluar sus consecuencias, y a veces lleva décadas corregir los errores. **El planeamiento es un proceso continuo.** En los últimos 25 años se ha tendido hacia una mayor apertura, con más consultas sobre los planes y los esquemas de desarrollo. Los urbanistas necesitan instar a la participación a las organizaciones cívicas y a la comunidad económica local para asegurar una respuesta positiva. La

práctica común actual consiste en controlar los planes urbanos y revisarlos con regularidad. La información es vital. Los indicadores de objetivos y resultados serán cada vez más, elementos fundamentales en la mesa de trabajo del urbanista, en especial para informar sobre los procesos de participación y toma de decisiones.

2.3. Los aspectos espaciales, y entre ellos la ubicación y situación de la ciudad, así como la estructura social y los principales recursos de un sector, deben siempre tenerse en cuenta al planificar la ciudad. También influyen otros factores como la descongestión, el clima y la estructura del uso del suelo actual y futuro. El uso de la tierra comprende varios elementos: parcelas, edificios, árboles y zonas arboladas, cursos fluviales, red de transporte, espacios abiertos, caminos, elementos culturales e históricos y fronteras administrativas. Es particularmente importante relacionar la ciudad o pueblo con su zona circundante, esto incluye la definición de paisaje o zonas de recreo que trascienden las fronteras administrativas entre la ciudad y su entorno.

2.4. Estos factores son especialmente importantes a la hora de determinar la estructura urbana y la forma futura de la ciudad y de la zona que la rodea. El centralismo no se ha convertido en un concepto pasado de moda a causa del crecimiento de la movilidad y las nuevas tecnologías. Durante siglos la vida de la ciudad se ha organizado mediante la relación entre determinados lugares centrales y el territorio circundante. No hay razón para que este proceso termine repentinamente, sobre todo porque la desestabilización de algunos centros tradicionales a causa de la migración de las actividades comerciales y económicas a las áreas periféricas, ha llevado al resurgimiento de los centros urbanos. **Muchos factores apuntan a que las ciudades en el futuro tendrán varios centros y no sólo uno.** El surgimiento de esta serie de nuevos centros precisa atención por parte del urbanista, con un interés especial en la creación de un nuevo medio ambiente de mayor calidad. En este contexto, el desarrollo mixto (lugares donde los ciudadanos puedan vivir y trabajar) debe fomentarse siempre que sea posible, en lugar de adoptar políticas de distribución estricta por zonas. Los urbanistas, junto con los gobiernos, deben volver a evaluar y considerar la adecuación de las políticas zonales en los planeamientos.

2.5. Es necesario planificar las ciudades basándose en su escala general y en su función, prestando atención a criterios medioambientales y a normas de desarrollo sostenible. Existe la necesidad de una evaluación global o estratégica de todos los elementos presentes (medioambientales, sociales y económicos) en lugar de considerarlos como elementos estancos. Este enfoque global, que supone con frecuencia una Evaluación Medioambiental Estratégica (SEA), constituye una de las normas del desarrollo sostenible. No existen obstáculos técnicos para acercarse a este enfoque, salvo la falta de recursos para recopilar información relevante. Los modernos medios de procesos de datos posibilitan hacer frente a estas dificultades.

2.6. Sin duda, las ciudades continuarán siendo los motores del desarrollo económico, afectando a la prosperidad de las áreas rurales de su alrededor. Los ciclos de los patrones de desarrollo deben ser susceptibles de un examen exhaustivo, basado en observaciones y pronósticos durante largos periodos de tiempo. En especial, las acciones o decisiones irreflexivas, de índole política o económica, tienen beneficios cuestionables. Del mismo modo, la impaciencia por llevar a cabo acciones o proyectos exhaustivos sin la justificación técnica necesaria, con falta de consideración hacia las circunstancias locales o hacia la capacidad de la comunidad local de tomar parte, llevan con frecuencia a la pasividad o al error. Estos errores inevitablemente impiden el progreso y dejan los proyectos inacabados. El planeamiento urbano, por tanto, debe comprender un examen riguroso de los temas sociales, medioambientales y económicos con los que se enfrenta la comunidad, junto con las previsiones de futuras tendencias que puedan afectar a estos factores.

2.7. En este contexto, **una de las funciones principales del planeamiento urbano debe consistir en servir al interés público, que no debe subestimarse, y que con frecuencia no se considera adecuadamente.** Además, el planeamiento está a menudo involucrado con la resolución de conflictos de intereses y la mediación entre diferentes grupos e ideologías. En ocasiones, los urbanistas deben decidir qué intereses son legítimos y cuáles son irrelevantes o ilegales. Los conflictos pueden ser evidentes o no, pero su presencia latente y la necesidad de presentar una solución, son tareas que afectan inevitablemente al planeamiento de la ciudad. La futura estructuración social, cultural y estética de las ciudades surgirá de la plenitud de los valores sociales y culturales que presenten todos los ciudadanos. Para el planeamiento seguirá siendo esencial poner en el escenario urbano a todas las partes actoras, cada una representando sus propias prioridades en pos de una resolución. Los asuntos de equidad y de responsabilidad social y medioambiental continuarán siendo los pilares sobre los que se asiente la mediación del urbanismo.

Las Nuevas Normas Propuestas para el Siglo XXI

2.8 A las normas anteriormente mencionadas podrían añadirse otras nuevas. En particular, se presupone que **los recursos urbanos deben ser distribuidos de manera más equitativa según los principios de justicia, necesidades locales y subsidiaridad**

2.9 **La asignación de espacios entre las zonas construidas, paisajes protegidos y áreas verdes, y las áreas de recreo, será de una importancia vital.** El entrelazado de estas zonas, mostrando el desarrollo histórico de la ciudad y su propio carácter frente a las vecinas, conlleva a redefinir la ciudad como un conjunto de asentamientos urbanos, que en cierto modo, está vinculado al concepto de identidad ciudadana. Los espacios abiertos, áreas verdes, y paisajes naturales son indispensables, y los planes de urbanismo deben estar encaminados hacia la obtención de un entorno agradable y hacia la ampliación de las zonas verdes de la ciudad. Aunque debe existir un compromiso generalizado para que se utilicen preferentemente los terrenos no cultivables antes que las áreas con rendimiento agrícola, no debe realizarse a expensas de la red de espacios libres. La áreas verdes de la ciudad y del anillo urbano deben gestionarse con sensibilidad.

Síntesis

2.10 A la hora de poner en práctica los propósitos expuestos en esta Carta, es importante **realzar el papel creativo del urbanismo a la hora de operar en el centro de las presiones sociales y ciudadanas.** El planeamiento lo deben llevar a cabo profesionales que estén especialmente cualificados para cumplir dicha tarea, y cuyas acciones obedezcan a un código ético planteado por sectores más amplios de la comunidad. Para la realización de dichos propósitos urbanísticos será imprescindible la formación de más y mejor cualificados urbanistas; el sistema educativo deberá contar con los recursos para formar al número necesario de personas para dicho fin.

2.11 **La principal función del planeamiento urbanístico es la de proporcionar un marco espacial para la futura gestión y desarrollo de la ciudad.** La planificación urbana es una gran unidad mucho más amplia que otras disciplinas. En muchos casos actúa en el mismo epicentro donde convergen las fuerzas conflictivas que tienen lugar en una sociedad urbana. El urbanismo trabaja de manera más eficaz cuando señala las necesidades y facilita la comunicación entre los expertos profesionales, las comunidades locales y otras partes interesadas. El planeamiento urbano puede negociar la adopción de un plan o programa previamente debatido por la comunidad a través de la mediación, influenciando a quienes toman decisiones, y postulando y sometiendo a evaluación soluciones alternativas.

2.12 En general, la primera Carta del C.E.U para los urbanistas de Europa (Amsterdam, noviembre de 1986), y sus anexos (Estrasburgo, diciembre de 1988), resume la tarea de estos en :- *“Tanto sea profesional liberal, contratado o asalariado, autónomo o empleado, vinculado a la investigación o a la práctica, para el sector público o privado; el Urbanista se ocupará principalmente de las siguientes tareas, bien sea en su totalidad o en parte:*

- identificación de las necesidades actuales y futuras de la comunidad, prestando atención a las oportunidades, efectos, obligaciones e implicaciones de las acciones.
- propuesta de políticas y planes para la iniciación, regulación, adaptación, viabilidad, y organización del cambio, previa realización de un estudio detallado.
- diseño de conceptos espaciales de las políticas y planes de desarrollo
- negociación con vistas a la realización de esas políticas y planes
- asesoramiento continuado, control y organización de esas políticas y planes de acuerdo con los cambios de necesidades y oportunidades
- evaluación y seguimiento de los efectos e implicaciones de los cambios a medida que vayan surgiendo.
- concesión de márgenes para la investigación y la puesta en práctica de planes de formación.

2.13 En resumen, el C.E.U sostiene que **los urbanistas, como profesionales responsables, desempeñan un papel único e indispensable a la hora de establecer los nuevos propósitos urbanísticos y sus objetivos específicos a largo plazo.** La vitalidad y el bienestar futuros de una ciudad dependen de la armonía que reine entre el saber hacer, la creatividad y la capacidad de coordinar las actividades derivadas de la cooperación con otros gremios, personalidades políticas y con la comunidad en general. La ciudad del siglo XXI no será creada tanto gracias al plan maestro, sino más bien surgirá como resultado de la negociación, centrada en el bienestar de sus ciudadanos. Es un proceso que debe estar abierto a todos ellos.

3.- SATISFACER LAS NECESIDADES DE LA CIUDAD DEL MAÑANA Y LAS ASPIRACIONES DE LOS CIUDADANOS

Tanto a la hora de ponerse manos a la obra, como a la hora de tomar decisiones, los continuos cambios y reformas, así como la creación de nuevas áreas urbanas, deben apoyarse en la cantidad considerable de conocimientos y experiencia ya acumulados. Basándose en el análisis de este documento, el Consejo Europeo de Urbanistas ha propuesto una serie de recomendaciones para el público en general y a estos efectos para políticos, urbanistas, y todos aquellos que, por su ocupación, les preocupe el futuro de la ciudad.

Estas recomendaciones, que se exponen a continuación, son de naturaleza universal, aun siendo conscientes de la amplia variedad y complejidad de las ciudades y pueblos europeos. Reconocen cuáles son los elementos permanentes que afectan al planeamiento de la ciudad incluidos el tiempo, la complejidad, los límites y los temas relacionadas con la centralización y distribución espacial. No puede restarse importancia al planeamiento estratégico ni a la dimensión espacial a la hora de proporcionar un marco con miras al futuro y en donde la ciudad sepa el lugar que ocupa en el contexto regional y subregional.

Las recomendaciones tienen en cuenta la importancia crítica del principio de desarrollo sostenible como parte integral del proceso de planeamiento. La incorporación de este principio está inspirada en la definición Brundtland de "satisfacer las necesidades de la presente generación sin poner en peligro la posibilidad de que las futuras generaciones satisfagan las suyas". El C.E.U se hace eco de esta definición porque complementa el concepto de participación ciudadana expresada en esta Carta.

Por encima de todo, la Carta tiene como propósito poner al ciudadano en el centro del planeamiento y de la toma de decisiones.

Las organizaciones nacionales de urbanistas posiblemente deseen añadir sus propios principios y recomendaciones adecuados a circunstancias más locales.

Se prevé un seguimiento de la Carta y que ésta sea revisada cada cuatro años. Los resultados se debatirán en conferencias. La primera será organizada en Atenas.

Diez grupos de recomendaciones

3.1 Una Ciudad para Todos

En muchas partes de Europa, la llegada de nuevos inmigrantes a las ciudades, procedentes inicialmente de las propias áreas rurales y actualmente de otros países europeos e incluso de un más amplio espectro internacional, ha variado en ocasiones las estructuras sociales existentes.

La pobreza urbana, exacerbada por los efectos de las dos últimas recesiones económicas, ha sido causa y efecto de la pérdida de cohesión social. En mayor o menor grado, existen problemas de racismo, crimen, marginación, e incluso de conflictos ciudadanos. Los políticos y urbanistas deben prestar especial atención a la existencia de estos grupos sociales desfavorecidos y escasos de recursos, ya que no tienen voz propia. Las políticas de planeamiento deben tener en cuenta las necesidades de estos sectores de población. Todos estos grupos, incluidos los recientemente llegados, deben convivir dentro de la estructura social, económica y cultural de la ciudad gracias a un desarrollo del planeamiento y a medidas socioeconómicas.

El proceso de planeamiento necesitará colaboración y cooperación a nivel local para fomentar el interés público a la hora de planificar el entorno y las mejoras de las condiciones sociales y económicas.

Si se van a satisfacer las necesidades y aspiraciones de todos los grupos sociales en el planeamiento y desarrollo de la ciudad, es necesario que participen todos estos grupos a la hora de definir cuáles son esas necesidades y aspiraciones, incluida su integración física dentro de la comunidad.

3.2 Participación Real

El grado de participación ciudadana en las cuestiones urbanas varía enormemente entre unas ciudades y otras a lo largo de Europa. En algunos países está muy desarrollado, pero en otras está entorpecido por el sistema de representación democrática existente, a menudo demasiado centralizado.

La expresión de los derechos del ciudadano, sus necesidades y deseos, en especial a lo que a vida cotidiana y calidad del entorno se refiere, no puede convertirse en una realidad gracias sólo a un sistema de representación elegido a nivel local o central. En esas circunstancias el gobierno es visto como una institución alejada de los ciudadanos.

El marco del planeamiento de la ciudad debe estar reestructurado de manera organizada para que el ciudadano disponga de una mayor accesibilidad. El principio de subsidiaridad debe aplicarse con rigor a la hora de asignar los fondos así como en la administración pública.

Deben implantarse nuevas formas de participación a los niveles más bajos posibles, para autorizar y fortalecer la participación activa de los ciudadanos en la toma de decisiones con respecto al planeamiento. Debe fomentarse el uso de las instalaciones sociales y culturales, para propiciar el contacto humano y la comunicación.

3.3 Contacto Humano

La creciente concentración de la población en las urbes nos ha llevado a una pérdida de los valores humanos y a una erosión de las estructuras físicas y sociales. La vida cotidiana de los ciudadanos se ha vuelto más uniforme, y el aislamiento, pasividad e indiferencia ante los objetivos comunes y las iniciativas sociales, se han convertido en una práctica habitual. El aumento de la densidad demográfica se refleja en la pérdida de espacios abiertos, parques, plazas e instalaciones comunes, tan importantes como los lugares de reunión.

Estos procesos han reprimido la creatividad personal y la oportunidad de expresión. La estructura organizada del planeamiento debe verse reflejada en el plano físico, social y administrativo. Las unidades más pequeñas de estas estructuras, los bloques de edificios, la manzana o el barrio, ejercen un papel primordial a la hora de proporcionar una infraestructura que propicie el contacto humano y la participación ciudadana en la gestión del programa urbano.

También suele ser necesaria la participación conjunta de toda la ciudad para generar un contexto en el que se desarrolla la acción local. Los espacios públicos deben recuperarse para ser utilizados como lugares que favorezcan el sentido de comunidad, la actividad y vitalidad social.

Hay que esforzarse por conservar y reforzar las redes de espacios abiertos, parques y áreas de esparcimiento en las ciudades. La reutilización de terrenos baldíos y edificios abandonados debe estar acorde con la estructura de espacios públicos, así como las funciones sociales ubicadas en instalaciones en desuso como por ejemplo viejas fábricas o instalaciones militares.

3.4 Continuidad del Carácter de las Ciudades

El entorno urbanístico ha desempeñado tradicionalmente un importante papel educacional y cultural en la vida de sus ciudadanos. El concepto de ciudad como motor de la civilización es el que se ha ido formando a lo largo de los siglos y es el que expresa el carácter físico de todas las ciudades históricas. Por desgracia, los efectos modernos que trae esta intensa urbanización ha mermado la integridad cultural de la ciudad, degradado su estética y dañado la homogeneidad del entramado urbano.

El planeamiento urbanístico desempeña un papel específico a la hora de asegurar la calidad de diseño que respete el carácter de la ciudad, sin que por ello disminuya la creatividad de la arquitectura ni la organización y gestión de los espacios entre edificios. El planeamiento debe enfocarse de tal modo que salvaguarde los elementos tradicionales y la identidad del entorno urbano, incluidos los edificios, los barrios históricos, los espacios abiertos y las zonas verdes. Estos elementos deben estar dentro de unas redes homogéneas basadas en normas de diseño urbanístico.

En el futuro, el planeamiento urbanístico debe reforzar y desarrollar las tradiciones constructivas que imprimen a cada ciudad o región un carácter especial. La arquitectura y la planificación de las obras deben tener muy en cuenta la ciudad en su conjunto y sus alrededores. Las

soluciones de diseño deben estar fundadas en valoraciones de tipo cultural, visual, funcional e histórico de la zona y en función de sus características particulares.

El planeamiento es el responsable de iniciar este proceso, el cual lleva consigo una participación abierta y total de todos los miembros de la comunidad. Debería así mismo contarse con la comunicación entre urbanistas y profesionales del gremio, en especial topógrafos, ingenieros y arquitectos, y también con la participación de ecologistas, economistas, sociólogos, artistas y otros grupos de expertos.

3.5 Las Ventajas de las Nuevas Tecnologías

El desarrollo universal de las ciencias de la información tiene consecuencias importantes en el cambio social y el posterior desarrollo de la estructura de la ciudad, incluido el uso de su transporte urbano. Sin embargo, el contacto personal siempre será importante e insustituible por los medios electrónicos. En realidad, las ciencias de la información nos abren nuevos caminos para ampliar los métodos de comunicación e intercambiar experiencias.

El proceso democrático también puede verse realizado, proporcionando información a quienes tradicionalmente no tenían acceso a ella. En el futuro será posible la participación ciudadana en la gestión de la ciudad, siempre que todos puedan acceder por igual a los recursos. Las unidades más pequeñas de la red informativa deberán desempeñar un papel clave para proporcionar un entorno que propicie el contacto humano, tan importante en la cohesión social e identificación cultural. Las nuevas tecnologías también ofrecen oportunidades para centrarse en temas o aspectos de interés común entre los ciudadanos, bien los de toda la ciudad o los del barrio en el que residen.

El planeamiento debe alentar el uso óptimo de las ciencias de la información, con igualdad de oportunidad de acceso, para mayor beneficio del ciudadano. **El urbanismo debe contemplar la posibilidad de descentralización de las actividades, teniendo en cuenta las nuevas tecnologías, viendo el futuro desarrollo de una ciudad policéntrica y de múltiples facetas y contando con la participación activa de los ciudadanos locales durante el proceso.** Debe fomentarse la disgregación de las actividades, tanto en el espacio como en el tiempo.

3.6 Aspectos Medioambientales

Los principios del desarrollo sostenible son la esencia del planeamiento de una ciudad en la que el ciudadano está en centro del proceso de la planificación. El aumento de habitantes en las urbes y la imperante necesidad de una **igualdad de acceso a los recursos** hacen necesaria una **gestión ininterrumpida**. Este proceso debe contemplar las distintas formas de vida y la interacción entre hombre y la naturaleza, la conservación de los recursos (incluidos terrenos) al igual que las características sociales y económicas. La ciudad debe verse como un ecosistema, con sus propios ciclos de regeneración; la gestión debe ir encaminada a controlar el flujo de recursos que la atraviesan de un modo sostenible, con vistas al futuro.

Es por tanto muy importante tomar en consideración cierto número de elementos en el proceso de planeamiento de una ciudad ; recursos energéticos, transporte, diversidad de formas de vida e incluso organización de basuras. La distribución del terreno y los usos a los que se le destine también desempeñan un papel importante en el perfil de sustentabilidad de la ciudad. **Todos los planes deben estar basados en el principio de desarrollo sostenible;** deberán llevarse a cabo estudios de Evaluación Medioambiental como parte integral de una planificación, vinculados al proceso de participación ciudadana. El urbanismo debe estimular:-

- la conservación de recursos no renovables
- la conservación de la energía y las tecnologías limpias
- la reducción de la contaminación
- la minimalización de basuras, reducción y reciclado
- la flexibilidad en las tomas de decisiones para apoyar a las comunidades locales
- la gestión del suelo como recurso y la regeneración de solares.

Es un asunto de interés general para todos los ciudadanos establecer unas normas de prevención que rijan las decisiones sobre el desarrollo, de manera que no se malgasten los recursos no renovables de la ciudad. La diversidad de las formas de vida debe formar parte esencial en el planeamiento de una ciudad, en la que debe mantenerse, en la medida de lo posible, los ecosistemas mediante los llamados “pasillos verdes” que recorren la ciudad. También debe prestarse especial atención al desarrollo de la periferia.

3.7 Actividades Económicas

Tradicionalmente el planeamiento urbanístico se ha preocupado de la gestión del suelo y de la forma física que adopta la ciudad, en lugar de atender a los temas de carácter social y económico. Este orden de importancias está cambiando, ahora se intenta promover una solución integral a la regeneración urbana que combine los aspectos físicos con el entramado social y el desarrollo económico.

El empleo constituye un elemento importante, pero existe también la necesidad de que todos los ciudadanos tengan acceso por igual a los servicios e instalaciones que la ciudad pone a su disposición. Se vislumbra un marco positivo, en donde los sectores público y privado cooperen en pos del desarrollo para un mayor beneficio de todos los ciudadanos. **El empleo y la producción dependen en parte de la política urbana y de la influencia global que ejerce una ciudad.**

El planeamiento urbano es especialmente responsable de la prosperidad del sector privado y de la empresa pública. Las ciudades compiten económicamente entre sí y esta competitividad se ve afectada por el contraste, tanto entre las relaciones culturales, logros académicos y calidad de vida, como entre los valores tradicionales comunes a todos los pueblos y ciudades, tales como la estructura industrial, los sistemas de transporte, y las características de los tipos impositivos y del gobierno de cada ciudad. La estrategia urbanística puede afectar el desarrollo económico, las relaciones entre ciudades vecinas así como la combinación de sus recursos.

Así mismo puede generar condiciones favorables para el desarrollo de las instituciones financieras e inmobiliarias. También puede ayudar a que se establezcan fusiones para la toma de iniciativas teniendo en cuenta las oportunidades del mercado y de las acciones públicas.

En Europa existe una constante necesidad de financiación de la administración urbana debido al papel crítico que desempeña el planeamiento urbanístico a la hora de crear un entorno que propicie la inversión y la actividad económica. A este respecto, la calidad de una ciudad se convierte en un recurso más y contribuye a su prosperidad económica. La calidad en el planeamiento y en el diseño en los centros históricos y en las nuevas áreas de la ciudad, así como la imagen cultural que presenta cada ciudad al exterior, son tan importantes como la protección del patrimonio y del medio ambiente.

El desempleo, la pobreza y la marginación social deben tratarse como parte de una solución integrada del planeamiento, teniendo en cuenta los aspectos socioeconómicos y medioambientales.

El urbanismo debe propiciar la creación de fusiones e iniciativas que fomenten el empleo y la creación de pequeñas empresas, así como desarrollar el nivel de preparación mediante la educación y la formación. Los valores de mercado deben aprovecharse para que el nivel de inversiones en la ciudad se mantenga constante y para que el sector privado pueda participar de manera real en dar forma a la ciudad y ayudarla a cubrir sus gastos operacionales. En cualquier caso los fondos deben garantizar un buen rendimiento.

El planeamiento debe propiciar el desarrollo de la pequeña empresa para que pueda generar trabajo local para los ciudadanos y para consolidar económicamente a la ciudad.

3.8 Movilidad y Acceso

Últimamente, el uso excesivo del coche se ha convertido en el mayor síntoma de la vida cotidiana y del funcionamiento de la mayoría de los centros urbanos. El uso del transporte público ha decrecido, y las ingentes obras en infraestructura se han destinado a facilitar el tráfico y han causado la degradación y ruptura de muchas áreas céntricas de la ciudad y alrededores. La experiencia nos muestra que gracias a una mayor concienciación de los ciudadanos y el uso de planes experimentales, se puede enfocar la política de movilidad desde otro punto de vista, de manera que se combinen la gestión del tráfico, el

aumento del transporte público y las facilidades adicionales para peatones y ciclistas, con mejoras de tipo medioambiental en los centros de la ciudad.

El objetivo es proporcionar un sistema de transporte más cómodo y conveniente, que esté plenamente integrado con el uso del suelo urbano y sea accesible a todos los ciudadanos. Para facilitar nuevos accesos es indispensable que los urbanistas asuman que el uso del suelo y la planificación del transporte han de ser tratados en conjunto.

- **Debe reducirse la necesidad de la gente de desplazarse**, prestando atención a la ubicación y al volumen de actividades y promoviendo el uso de áreas mixtas, así como el desarrollo de eficientes estructuras de interconexión de los distintos medios de transporte.
- **Debe fomentarse el uso de índices de accesibilidad como herramienta para evaluar el alcance de los objetivos.** Debe desalentarse la dependencia del transporte en vehículo propio mediante políticas disuasorias de los precios y las áreas de aparcamiento.
- **Debe existir una planificación coordinada de las zonas de captación de viajeros, con vistas a mejorar las posibilidades de desarrollo de transporte público y facilitar áreas para pasear y montar en bicicleta.** Se deberían dar mayores oportunidades a los ciudadanos para satisfacer sus necesidades de desplazamiento. La inversión debe ir dirigida hacia métodos de transporte no contaminantes, de modo que se reduzca el consumo de combustibles fósiles y las emisiones tóxicas y de otros agentes contaminantes.

3.9 Variedad y Diversidad

Está claro que el planeamiento urbanístico no puede contemplar todas las posibles variantes, ni tampoco tiene porqué. No obstante, en muchas de las ciudades, las políticas estrictas de demarcación de áreas han dado lugar a monótonas distribuciones del uso del suelo, lo cual rompe la continuidad y diversidad de la vida urbana. **El planeamiento de la ciudad y su evolución se ve distorsionado cuando en la planificación se ignoran las características propias de una zona.** La variedad de modos de vida en la ciudad se ve reducida. Las necesidades evolucionan constantemente y el planeamiento debe estar a la altura de estas circunstancias haciendo pleno uso de la estructura que ya tiene la ciudad.

En el planeamiento de una ciudad, **el objetivo general debe ser el de abandonar las grandes zonas de uso monofuncional, excepto donde sea necesario separar una actividad en beneficio de la salud y seguridad públicas.**

- **Debe fomentarse el uso mixto, en especial en los centros de ciudad, para de ese modo dar mayor variedad y vitalidad al entramado urbano.** La vivienda y el trabajo, así como otros lugares compatibles deben estar estrechamente unidos en espacio y tiempo para así reducir la necesidad de desplazamiento, ahorrar energía y reducir la contaminación.
- **Debe existir una amplia gama de viviendas a precios asequibles** para satisfacer las necesidades de todos los grupos sociales.
- **Deben ponerse en práctica soluciones imaginativas de diseño para que den lugar a nuevas formas de construcción de edificios, en especial para el ahorro de energía y mejora del aislamiento.** Asimismo los diseños deberán ir enfocados a rentabilizar los costes derivados de las nuevas técnicas de construcción y materiales, de manera que se puedan obtener viviendas de bajo coste a la que tengan acceso los grupos sociales menos favorecidos. El planeamiento debe asegurar un marco satisfactorio al ciudadano que le ofrezca una mayor oferta de empleo, vivienda, transporte y ocio, de forma que aumente su calidad de vida.

3.10 Salud y Seguridad

La concentración de gente y de actividades en la ciudad confieren una importancia especial a las cuestiones de salud y seguridad. Estas están vinculadas a tres factores: el riesgo de acciones militares, las catástrofes naturales y la amenaza que suponen los conflictos sociales, las reyertas y el crimen. La pobreza e insalubridad son a menudo producto de la espiral de privación y de deshumanización que sufren ciertos barrios de muchas ciudades de Europa.

- **Debe cultivarse y fomentarse el concepto de áreas urbanas como zonas libres de conflictos, resultantes de los acuerdos y tratados internacionales.**

- Deben incorporarse **medidas de protección contra las catástrofes naturales** a todos los niveles de planificación y gestión urbanística.
- **El urbanismo debe fomentar medidas para paliar las causas que llevan al desorden público y al crimen.** También debe tratar de restablecer el sentido de comunidad y del bienestar social, para aumentar el nivel de seguridad personal en la ciudad.
- **El urbanismo debe fomentar y promover el establecimiento de “Ciudades Saludables” siguiendo las pautas que establece la Organización Mundial para la Salud.** Puede lograrlo de modo directo elevando la calidad de la vivienda y mejorando la situación del medio ambiente. E indirectamente, reduciendo los niveles de contaminación y conservando los escasos recursos que nos quedan.

Febrero de 1998

Welcome to "On the waterfront" the on-line magazine on waterfronts, public art, urban development and civic participation

NR 9 APRIL, 2007
PORTUGAL: URBAN DESIGN AND PUBLIC ART (I)



NR 8 APRIL, 2006
DEL ARTE DE LA CIUDAD. IGNASI DE LECEA "IN MEMORIAM"



NR 7 SEPTEMBRE, 2005 PERIFERIAS
PERIFÈRIES I PERIPHERIES



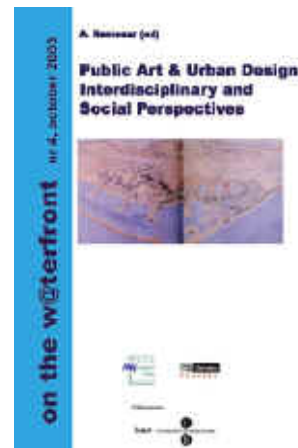
NR.6 SEPT., 2004
ARTE PÚBLICO I ESPACIO PÚBLICO



NR 5 MARCH 2004
ARTE, MEMORIA Y CIUDADANÍA



NR 4 SEPTEMBRE 2003
PUBLIC ART AND URBAN DESIGN: INTERDISCIPLINARY AND SOCIAL PERSPECTIVES. WATERFRONTS OF ART III



NR 3 SEPTEMBRE 2002
THE ARTS IN URBAN DEVELOPMENT. WATERFRONTS OF ART II



NR 2 FEBRUARY 200
ART FOR SOCIAL FACILITATION WATERFRONTS OF ART II



NR 1 SEPTEMBRE 1999
PUBLIC ART IN CARDIFF



<http://www.ub.edu/escult/epolis/index.htm>

e-πολις

with the support of the research project BHA2002-00520, the PAUDO network [HUM2004-22806-E] and the Quality Ph.D. Programme "Public Space and Urban Regeneration" [MDC2004-00218]

e-πολις

Os candeeiros de Lisboa
1755 -1928



Lisbon Streetlamps
1755 - 1928

Sofia Águas

CER POLIS, Faculdade de Belas Artes, Universidade de
Braga
Investigação realizada por CER POLIS - Faculdade de Belas Artes, Universidade de
Braga
2007

9

Sofia Águas

OS CANDEEIROS DE LISBOA: 1755 -1928

Streelamps are one of the most significant elements in the urban landscape, a landscape working 24 hours and that it requires of the illumination. The supports of this illumination have gone evolving in parallel to the design of the contemporary cities. They have gone adapting to the energy and technological changes. They have improved their efficiency and they have adapted their aesthetic to the technical, environmental and aesthetic requirements of the society to that they serve

.In her work of DEA, Sofia Águas, she carried out a splendid analysis of the evolution of the streetlamps of Lisbon, from the date of 1755, when the tsunami, razed the old city of Olisipo to open the way to modern Lisbon. In this electronic book of the collection e-polis, we present a complementary document of that thesis of DEA. Sofia Águas developed an interactive catalogue in which can see the group of projects thought for the Lisbon streetlamps, as well as a splendid documentation picked up from old photographic archives.

PPS Format 15,1 MB

e-πολις

OS ADOLESCENTES E O ESPAÇO
PÚBLICO



UM ESTUDO NA ALAMEDA (Lisboa - Portugal)

Sérgio Oliveira

8

Sérgio Oliveira

OS ADOLESCENTES E O ESPAÇO PÚBLICO

Pocas veces podemos hallar un trabajo de investigación cuya mayor motivación sea la práctica profesional y que pretenda, a través de la misma, hallar respuestas a las preguntas que se plantean diariamente a nivel profesional.

Este trabajo de Sergio Oliveira, tesis del Mestrado Desgin Urbano, es uno de ellos. La práctica profesional del autor como arquitecto municipal en el área metropolitana de Lisboa, le ha llevado a preguntarse y a intentar hallar respuestas, acerca de un tema que raramente preocupa a investigadores y políticos: cómo viven y cómo consideran el espacio público este grupo de personaas que agrupamos bajao la categoría de Adolescentes.

Esta tesis fues presetnada en junio del 2006

PDF Format:

e-πολις

ESPACIOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO
GENERADORES DE REVITALIZACIÓN URBANA

centros de arte
museos
arte público
talleres
estudios
galerías



7

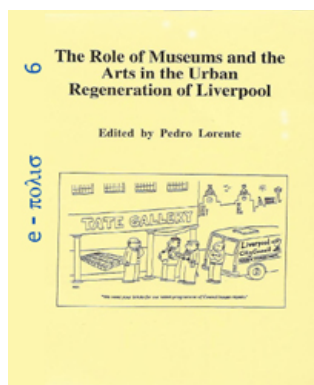
Jesús Pedro Lorente (ed)

ESPACIOS DE ARTE CONTEMPORÁNEOS GENERADORES DE REVITALIZACIÓN URBANA

Re-edición electrónica de un referencia importante que plantea el estudio de las relaciones entre los espacios dedicados al arte y los procesos de regeneración urbana, a través del análisis de diversos estudios de casos.

Originalmente ISBN 84-87663-24-9 DL Z-3611-97, publicado por INO Reproducciones, S.A.

PDF Format.



Jesús Pedro Lorente (ed)

THE ROLE OF THE MUSEUMS AND ARTS IN THE URBAN REGENERATION OF LIVERPOOL

This book tries to establish the role of the museums and galleries of art in the regeneration of Liverpool. For the authors, after a period of interest towards the culture, now we are in front to the proclamation of investments in the culture to extract potential social benefits. If the museums and the culture create few working places (and even fewer for technical staff well paid), the culture can develop an important role in the urban regeneration of zones as the poorest areas of Liverpool in terms of physical renovation of the historical buildings, the development of new areas of life in decadent districts of the city and the social development of the community.

A classical reference, originally published by the Centre for Urban History, University of Leicester, 1996 and electronically re-edited in this collection. PDF FORMAT.



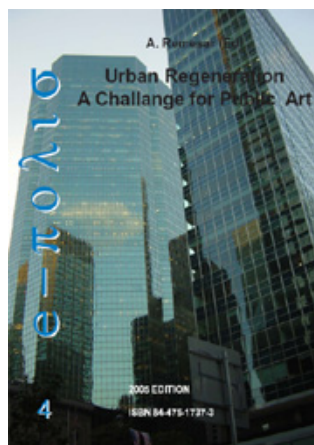
A. Remesar (Ed)

ART FOR SOCIAL FACILITATION. Waterfronts of Art I

Every two years, the Public Art Observatory, organizes in Barcelona the International Conference Waterfronts of Art. Every edition tries to study a topic linked with Public Art, Urban Design, Urban Regeneration. The first one of these conferences carried out in the Scientific Park of Barcelona, with the support of the ARCS programme of the Generalitat de Catalunya and of the research project PB95-0897 of the MEC was held in 1999.

The topic of this conference was that of the role of the art in the processes of social facilitation. The texts are organized in the chapters " Mapping the Waterfront ", " The Role of Public Art and Urban Design in the promotions of City's Social Identity ", " The Artist in front of Public Space ". The participants who contributed the texts were J. Verwijnen, R. Marshall, G.B. Ingram, J.P. Coast, M. McCormick, David Haley, Doug Sandle, P. Brandao - V. Vilela, B. Lucea, F. Aragall, Graham Roberts, Carole-Anne Davis.

PDF. FORMAT
ISBN 84-475-2192-3



A. Remesar (Ed)

URBAN REGENERATION A CHALLENGE FOR PUBLIC ART [1999]. EDITION 2005

Urban Regeneration. A challenge for Public Art, supposed the start of a trend of critical thought related to the topics of Public Art, Urban Regeneration and Urban Design. This trend agglutinated around the Public Art Observatory that, still today, develops its activities.

The book gathers a series of critical proposals organized in the chapters " Art and Design in/for Public Space ", " Forms and Representations of Public Art/Public Space. The Producer/User Dilemma " and " Public Art / Cities in Competition: Strategies, Bridges and Gateways ", with the participation of, among others, Sergi Valera, Ray Smith, Martí Peran, Ian Rawlinson, Chaké Matosian, Enric Pol, J. Hyatt, J. Gingell or T. Bovaird

ISBN 84-475-1737-3



José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu

A ESCULTURA NO ESPAÇO PÚBLICO DO PORTO NO SÉCULO XX Inventário, História e Perspectivas de Interpretação

A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX es la Tesis de Master en Historia del Arte por la Universidade de Porto y dirigida por el Prof. António Cardoso y defendida en 1998

Como es habitual en los trabajos de J. Guilherme Abreu, en esta tesis se combinan el buen decir con el buen hacer sustentado en la tenacidad y la constancia, dos valores hoy en día poco presentes entre muchos investigadores del mundo del Arte. La tesis se estructura en seis capítulos que constituyen una inmejorable presentación y guía del arte público de Porto

Un elemento importante de esta tesis fue la confección de una base de datos que, obviamente no es accesible en este libro, pero que constituye un instrumento de primer orden para el desarrollo de actividades de investigación y difusión sobre el arte público de esta ciudad.

Formato PDF

ISBN: 84-475-2765-4



Blanca Fernández Quesada

NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995

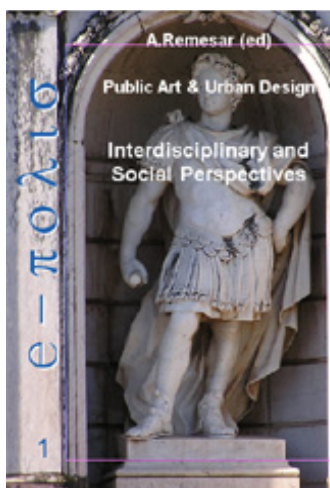
Edición electrónica de la tesis doctoral de la Dra. Blanca Fernández, presentada en 1999 en la Universidad Complutense de Madrid dirigida por el Dr. Manuel Parralo.

La tesis aborda de manera precisa y concisa cómo el Arte se aproxima al espacio público provocada, por una parte, por su salida de los circuitos artísticos convencionales y, por otra, por ciertos cambios de actitud entre los artistas que se traducen en una nueva intencionalidad sobre el espacio público, teñida de activismo político

La tesis considera, también, el papel de las administraciones pública en la promoción de las artes en espacios urbanos, así como las características y tipologías de las intervenciones artísticas. Aunque el análisis se centra en la experiencia EE.UU., los datos aportados y las consideraciones críticas permiten realizar algunas extrapolaciones a la situación de nuestras ciudades.

Formato PDF

ISBN: 84-475-2766-2



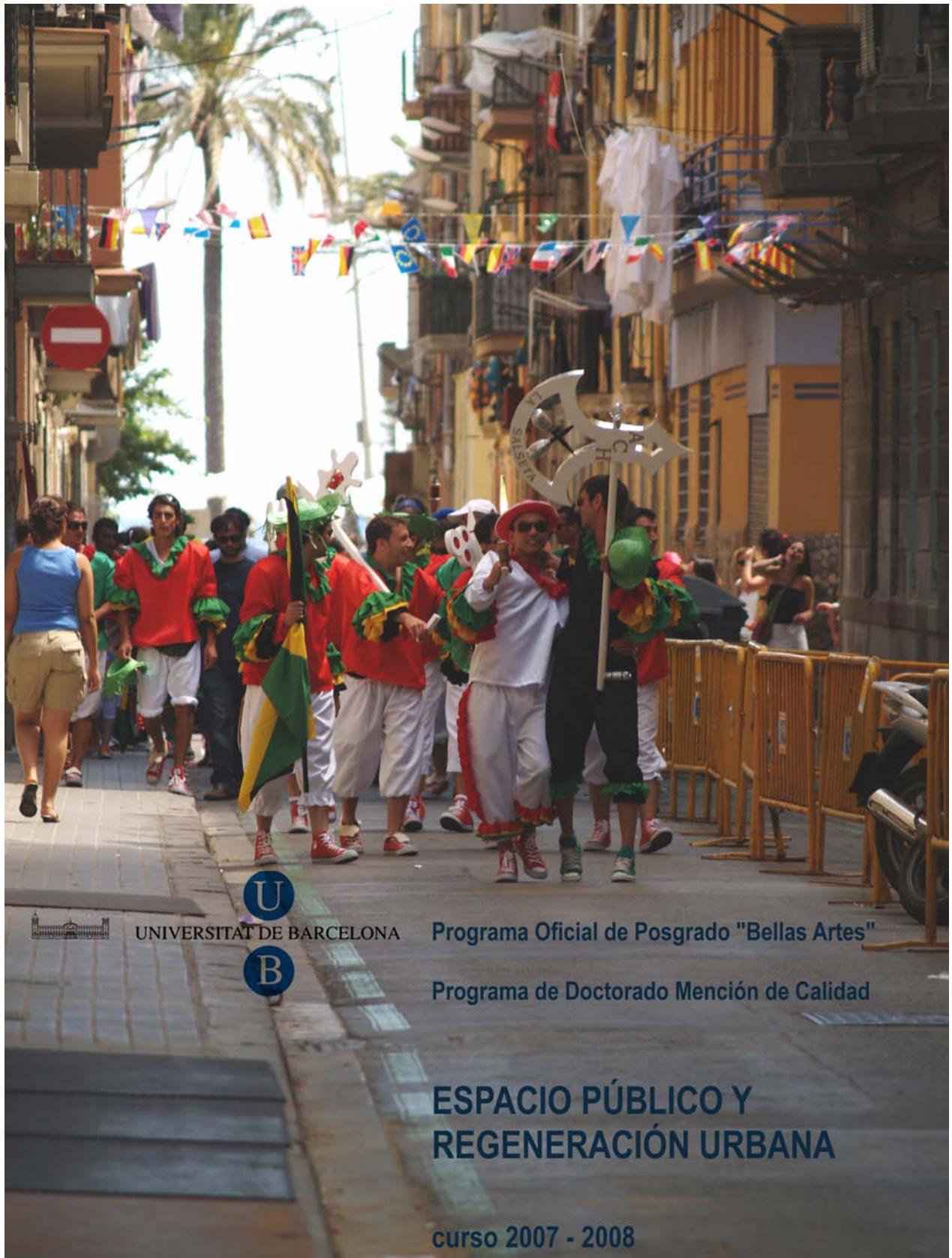
A. Remesar (ed)

Public Art and Urban Design. Interdisciplinary and Social Perspectives. Waterfronts of Art III

with the participation of Malcom Miles, Pedro Brandao, Z. Muge Akkar, Alexander R. Cuthbert, Margareth Worth, Paul Usherwood, Helena Elias, Inês Marques, Carla Morais, Anne Douglas In collaboration with Chris Fremantle and Heather Delday, Stephanie Bourne, Tania Carson, Ayu Suartika, Cristóvão Valente Pereira, Andrew Gale & Martell Linsdell, David Haley, Milne & Stonehouse.

PDF format

ISBN: 84-475-2767-0



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Programa Oficial de Posgrado "Bellas Artes"

Programa de Doctorado Mención de Calidad

ESPACIO PÚBLICO Y REGENERACIÓN URBANA

curso 2007 - 2008