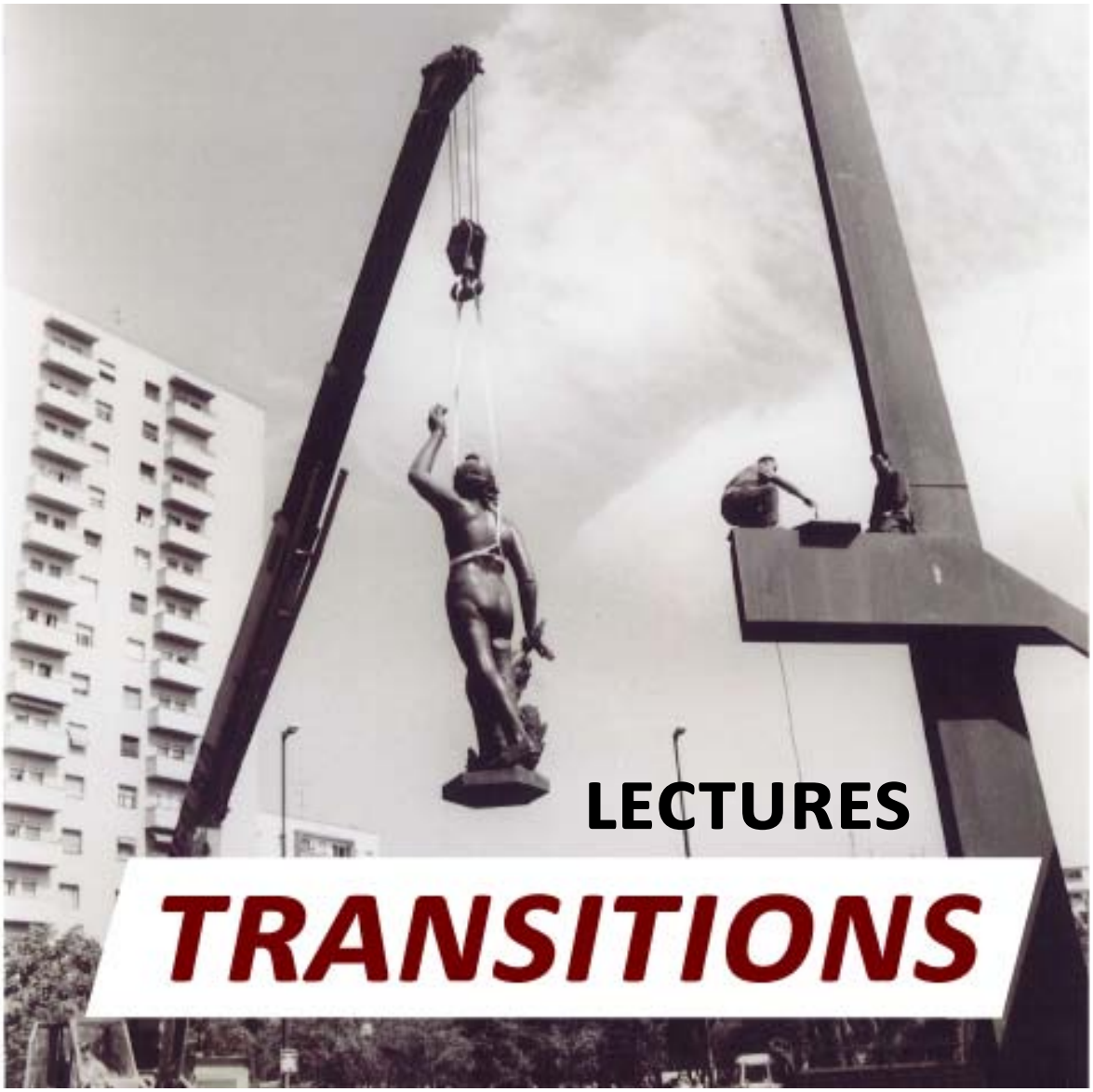
on the w@terfront

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



VIITH WATERFRONTS OF ART INTERNATIONAL CONFERENCE

Lisboa - Almada 6th - 8th octobre 2011

Vol.21, March, 2012

UNIVERSITAT DE BARCELONA

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

on the w@terfront

ISSN 1139-7365

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

Coordination:
Dr. Núria Ricart, Xavier Salas.University of Barcelona. CR POLIS

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

Scientific Commetee:
Sergi Valera (UB), Lino Cabezas (UB), F. Nunes da Silva (IST UTL), J.Pedro Lorente (UNIZAR) , Carme Grandas. Ajuntament de Barcelona, José Gilherme Abreu. APHA., Carlos D. Coleho (UTL), F. Alves, prefeitura de Porto Alegre (BR), A. I. Ribeiro (Museo Casa da Cerca. Almada), Angela Luzia (Museu da Cidade - Almada), Joana Cunha Leal (IHA-UNL)

Quality indicators:
Revista científica de la Universitat de Barcelona
Indexada nivel C a CARHUS+2010
CCUC (Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya)
RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)
INTUTE

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

Front cover image:
Huertas, Fabre, 1990

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN

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

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

TRANSICIONES / TRANSITIONS / TRANSIÇÕES

VIITH WATERFRONTS OF ART INTERNATIONAL CONFERENCE

Lisboa - Almada 6th - 8th octobre 2011

Esta edición de la Conferencia Internacional Waterfronts of Art, se desarrolló en Lisboa y Almada.

La red PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory) ha desarrollado una importante actividad como resultado de la Conferencia del 2009, dedicada al Arte Público en las Dictaduras. Tanto el Centro de Investigación POLIS-Grupo de Investigación Consolidado Arte, Ciudad, Sociedad (con el soporte de los proyectos HAR 2009-13989-C02-01 y 2009SGR903), como el CESUR (Centro de Estudios Urbanos del Instituto Superior Técnico de Lisboa), como el coordinador de la red, han desarrollado actividades de investigación con los Ayuntamientos de Lisboa y de Almada.
Este hecho aconseja que la Conferencia se desarrolle en Portugal y abandone por primera vez su sitio habitual, Barcelona.

Abordamos el tema de las transiciones en el ámbito del espacio público (diseño urbano) y del arte público.

La conferencia tiene como objetivo profundizar en el análisis tanto del

(1) el paso de las dictaduras hacia la democracia y su impacto en el espacio público y el arte público, poniendo en valor el papel de las distintas regulaciones acerca de la memoria histórica y

(2) el paso de la sociedad industrial a la postindustrial con las modificaciones correspondientes en el modo de hacer ciudad y los cambios producidos en su simbolización mediante el arte público y el diseño urbano. La conferencia pone en relieve estos fenómenos en América Latina

En este número se recogen las conferencias invitadas impartidas durante el Simposio (Lisboa- Almada, 6 a 8 Octubre 2011)

This edition of the International Conference Waterfronts of Art, took place in Lisbon and Almada. PAUDO network (Public Art and Urban Design Observatory) has developed an important activity as a result of the 2009 Conference, devoted to Public Art in dictatorships. Both the POLIS Research Center-Consolidated Research Group Arts, City, Society (with the support of projects HAR 2009-13989-C02-01 and 2009SGR903), as CESUR (Center for Urban Studies Instituto Superior Técnico de Lisboa), as coordinator of the network, have carried out research with the Councils of Lisbon and Almada.

This advises that the Conference took place in Portugal and leave for the first time its usual place, Barcelona.

The conference address the topic of transitions in the field of public space (urban design) and public art. The conference aims to deepen the analysis of both

(1) the transition from dictatorship to democracy and its impact on public space and public art, placing value on the role of the various regulations about historical remembrance and

(2) the shift from industrial to postindustrial society with the corresponding changes in the way of making city and the changes in its symbolization through public art and urban design The conference will highlight these phenomena in Latin America

In this issue we present the key-note speakers presentations to the Conference (Lisboa- Almada, Octubre, 6th- 8th, 2011)

Esta edição da Conferência Internacional Waterfronts of Art, ocorreu em Lisboa e Almada. A rede PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory) desenvolveu uma importante actividade como resultado da Conferência de 2009, dedicada à Arte Pública nas ditaduras. Tanto o POLIS Research Center-Grupo de Pesquisa Consolidado Arte, Cidade, Sociedade (com o apoio de projetos de HAR 2009-13989-C02-01 e 2009SGR903), como o CESUR (Centro de Estudos Urbanos Instituto Superior Técnico de Lisboa), como coordenador da rede, realizou pesquisa com os Municípios de Lisboa e Almada.

Este facto apontou para a Conferência ser realizada em Portugal e pela primeira vez abandone o seu lugar habitual, Barcelona.

Abordaremos o tema da transição no domínio do espaço público (deisgn urbano) e da arte pública. A conferência tem como objetivo aprofundar a análise de

(1) a transição da ditadura para a democracia e seu impacto no espaço público e arte pública, valorizando o papel dos diversos regulamentos sobre a memória histórica e

(2) a mudança da sociedade industrial para uma pós-industrial, com as mudanças correspondentes na forma de fazer cidade e as transformações na sua simbolização através da arte pública e do design urbano
A conferência enfatizou estes fenômenos na América Latina

Nesta edição, reunimos as palestras convidadas dadas no Simpósio (Lisboa- Almada, 6 a 8 Octubro 2011)

SUMMARY

TRANSIÇÕES: MONUMENTALIDADE, DITADURA, DEMOCRACIA. A OBRA DA SEDE E MUSEU DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN **7-20**
Dra. Ana Tostões

EL ESPACIO PÚBLICO Y ARTE EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX. DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA **21-40**
Dra. Adriana Hernández Sánchez

EL ARTE PÚBLICO, REFLEJO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA DE ESPAÑA **41-62**
Dr. Manuel García Guatas

INTERVENCIONES DE ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD SEGREGADA **63-76**
Arq. Zuhra Sasa

REDEMOCRATIZAÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO EM PORTO ALEGRE: O PROJETO ESPAÇO URBANO ESPAÇO ARTE **77-81**
Dr. José Francisco Alves

LIMA: ESPACIO PÚBLICO EN TRANSICIÓN LA PLAZA DE LA DEMOCRACIA 2006 **83-96**
Dra. Johanna Hamann

ISSN 1139-7365

TRANSIÇÕES

MONUMENTALIDADE, DITADURA, DEMOCRACIA

A OBRA DA SEDE E MUSEU DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Dra. Ana Tostões. IST Lisboa. Chair of DOCOMOMO International

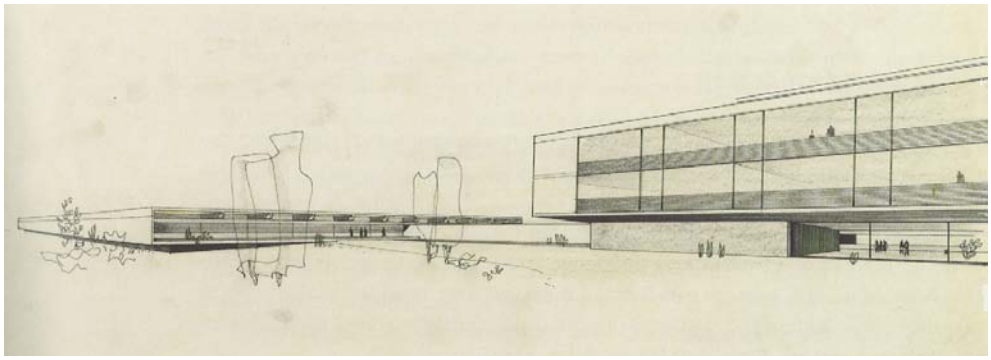
Resumo
Este trabalho aborda a introdução da arquitetura moderna em Portugal, analisando em profundidade o projeto para a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, um dos maiores expoentes desse movimento e projeto de referência em arquitetura da paisagem e design de equipamento .

Resumen
Este trabajo analiza la problemática de la introducción de la arquitectura Moderna en Portugal, analizando en profundidad el proyecto de la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa, uno de los máximos exponentes de este movimiento y proyecto de referencia en arquitectura del paisaje y en el diseño de equipamiento.

Summary
This work addresses the introduction of modern architecture in Portugal, analyzing in depth the project for the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, one of the leading exponents of this movement and reference project in landscape architecture and in the design of equipment .

A partir do pós-guerra, o lançamento da questão da "nova monumentalidade"[1] propunha ultrapassar o dogma moderno: "se é um monumento não é moderno e se é moderno não pode ser um monumento"[2]. No seu esforço para encontrar uma síntese entre expressão monumental e ideologia progressista, os arquitectos modernos começavam a realizar a necessidade de refundir a nova estética com conte-

1 Cf. Sigfried Giedion, "The Need for a New Monumentality", "(1944) in S.Giedion, Architecture you and me, Cambridge, Massachussets, Harvard, 1958.
2 Cf. Lewis Mumford, Culture of Cities, , New York, 1938.



Estudio de aproximaçao a la sede del museo. AFCG José Manuel Costa Alves (imagem extraída de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edificios. Lisboa, 2006 p.115)

údos colectivos e simbólicos, procurando recuperar a monumentalidade como "a expressão humana dos mais elevados desejos culturais colectivos"[3], participante activa da evolução histórica da própria modernidade. Os próprios CIAM do pós-guerra passam a debater (até ao seu final em 1959) questões ligadas à comunidade, valorizando pontes com a tradição, como a recuperação da importância do "coração da cidade"[4] e assim tentando contrariar a autonomia disciplinar praticada antes da guerra. De tal modo, que o impulso em direcção a essa nova monumentalidade conformou em grande medida as pesquisas e a produção arquitectónica da segunda metade do século.

Em Portugal no ano de 1959, o concurso para o projecto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian apresentava um desafio inesperado à arquitectura de grande escala, porque é na procura de um novo conceito de monumentalidade que reside um dos aspectos mais inovadores desta obra. Na verdade, o legado generoso de Calouste Gulbenkian[5] permitiu uma amplitude de obra invulgar e uma exigência construtiva como não era hábito entre nós. E, curiosamente, uma tradução formal do maior rigor, sem ostentações supérfulas ou marcas arrogantes de poder. Antes porém, revelada numa manifestação de sobriedade e de contenção, que acabou por contribuir para a imagem de modernidade e de prestígio da própria Fundação. E, simultaneamente, no quadro da produção arquitectónica portuguesa, para a afirmação de uma "nova monumentalidade" como vinha sendo reclamada no quadro da historiografia do Movimento Moderno[6].

O método de trabalho constituíu à partida uma inovação que garantia a participação de um extenso grupo de trabalho: os arquitectos escolhidos em concurso "de ideias", os consultores nacionais e estrangeiros, e todos os técnicos de especialidades. Francisco Keil do Amaral e Carlos Ramos, constituíam os arquitectos nacionais designados pela Fundação para formarem em equipe com o italiano Franco Albini (responsável pela criação e renovação dos mais recentes espaços museográficos

3 Cf. Sert; Léger; Giedion, "Nine Points on Monumentality" [1943] in Joan Ockman, ***Architecture Culture, a documentary Anthology,*** New York, Rizzoli, 1996.

4 Referência ao tema do VII CIAM(Congrès International d'Architecture Moderne), Hoddesdon, 1951.

5 A Fundação criada em 1953, por disposição testamentária do capitalista Calouste Sarkis Gulbenkian, passou a ter existência legal formalizada através do Dec-Lei nº40 690 de 18 de Julho de 1956.

6 Cf. Sert; Léger; Giedion, "Nine Points on Monumentality", op.cit., pp. 29 e 30.

italianos[7]), e com o inglês Sir Leslie Martin (que trabalhara no célebre Royal Festival Hall[8]), formando o grupo de consultores permanentes, coordenados pelo Eng. Guimarães Lobato, director dos Serviços de Projectos e Obras. Após dois anos de estudos aturados que levaram à definição de um programa exaustivo, minucioso e exigente, em 1959 era lançado um concurso fechado por convites. Dirigido a três equipas formadas por três arquitectos escolhidos entre os homens da geração de 10 e dos mais jovens de 20, tinha como objectivo a concepção geral do conjunto de edifícios para as instalações da Sede e Museu da Fundação que devia representar " uma perpétua homenagem à memória de C.Gulbenkian, em cujas linhas se adivinhassem os traços fundamentais do seu carácter- espiritualidade concentrada, força criadora e simplicidade de vida"[9]. Nesta primeira fase dos estudos não se pretendia ainda "um ante-projecto, mas solicitava[-se] mais do que um simples esboço das instalações…o convite formulado [dirigia-se] à imaginação criadora e ao poder de estruturação dos arquitectos convidados" esperando-se "sugestões de conjunto harmoniosas e eficientes …das quais se destaquem os aspectos relativos à integração no local, lógica organização dos espaços, perfeito esquema funcional e agradável expressão plástica"[10].

O local "foi excelentemente escolhido no Parque de Santa Gertrudes à Palhavã, sítio arrabaldino que a cidade integrara e centralizara, parte das imensas propriedades oitocentistas que o capitalista José Maria Eugénio tinha a Norte de Lisboa e ainda pertenciam aos seus herdeiros"[11], com uma área de cerca de sete hectares arborizados, situados no coração da cidade e que se previam integrar no conjunto de novas vias de saída da cidade enquadradas no futuro conjunto da Praça de Espanha.

O impacto da obra, certamente singular no panorama das encomendas nacionais, provocou acesa polémica entre a classe dos arquitectos[12]. Contudo a Fundação manteve a decisão acertada de optar por um concurso limitado por convites justificada pela "complexidade e especialização" da obra que implicava "a necessidade de facultar os esclarecimentos indispensáveis ao desenvolvimento dos estudos por um contacto directo e permanente com os arquitectos", levado a cabo pelos consultores que acompanharam empenhadamente as três equipes durante a elaboração da proposta de concurso cujo programa foi sendo redefinido, o que tornava "impra-

7 De que se destaca a sua opção de simplicidade desenvolvida no Palácio Branco (1950-1951), Palazzo Rosso (1952-1961) de Génova, e sobretudo a obra mais sugestiva: o Museu do Tesouro de S.Lourenço (1954-1956) também em Génova, ver Josep Maria Montaner, ***Después del movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX***, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993, p.105.

8 Projecto coordenado por R.H.Mathew, o Royal festival hall de Londres (1949-1951) foi a primeira construção monumental do pós-guerra significativamente ligada à cultura. Ver José-Augusto França, ***História da Arte Ocidental***, ***1780-1980,*** Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p.283.

9 ***Relatório do Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian***, Lisboa, 1961,p. 195, Citado por José-Augusto França, ***A Arte em Portugal no Século XX,*** op.cit., p.516.

10 Cf. Programa do concurso, fotocopiado, espólio Keil do Amaral.

11 José-Augusto França, ***A Arte em Portugal no Século XX,*** op.cit., p.516.

12 protagonizada pela secção sul do Sindicato que reclamava a realização de um concurso público, decisão tomada em assembleia geral extraordinária em 4 e 5 de Maio de 1959, e que em face da posição tomada pela Administração da Fundação convidou então os "colegas" escolhidos, todos eles profissionais de prestígio, a recusarem o convite o que não recebeu a aprovação dos próprios - todos aceitaram as condições do concurso - nem da Secção Regional do Norte que lamentou " a efervescência levada em redor do assunto", destacando a "interferência na orgânica e deliberação de uma entidade soberana", como a Fundação, e a "coacção a colegas que não procederam contra os preceitos da ética profissional", solicitando ao Sindicato as diligências necessárias para a manutenção da coesão entre a classe . Cf. ***Arquitectura***, Lisboa, 2ª série, nº65, Jun.1959, p. 55; "Circular da secção Regional do Norte do S.N.A., de 17 de Junho de 1959", ***Arquitectura***, nº65, 1959.

ticável a aplicação das normas rígidas habitualmente adoptadas em concursos de arquitectura”[13] .

As três propostas apresentadas traduzem, com diferente sentido de radicalismo, a crise de valores esboçada no final dos anos 50, no quadro de um pós-racionalismo que resultava do questionamento do Estilo Internacional e da necessidade de uma aproximação humanista pela via organicista. revelavam a permeabilidade de influências das diversas tendências e revisões operadas no seio do Movimento Moderno.

Os trabalhos do concurso iniciam-se em Abril de 1959, por um período de nove meses, de acordo com o extenso programa das Instalações da Sede e Museu, onde se estabeleciam as directrizes fundamentais da orgânica da Instituição e se definiam as necessidades gerais de espaço, de flexibilidade e de articulação dos meios previstos: Sede, Museu, Auditórios e Biblioteca. O Museu destinava-se a reunir em Lisboa as obras de Arte, que Calouste Gulbenkian (1869- 1953) coleccionara com paixão e sabedoria ao longo da sua vida, conforme constava das suas disposições testamentárias[14]. Certamente homenagem à cidade que o acolheu em 1942,” protegendo-o assim dos perigos e incómodos da guerra”, e onde faleceu treze anos mais tarde. “O museu, que fora o centro de interesse da vida de Gulbenkian, seria o fulcro da Fundação”[15]articulado com as instalações administrativas, com uma biblioteca vocacionada para estudos de arte e uma série de auditórios, de que se destaca um grande auditório, como Lisboa ainda nunca tivera, estudado com o rigor e as possibilidades técnicas dos novos tempos, destinado à realização de concertos, espectáculos de ballet, ópera e música de Câmara.

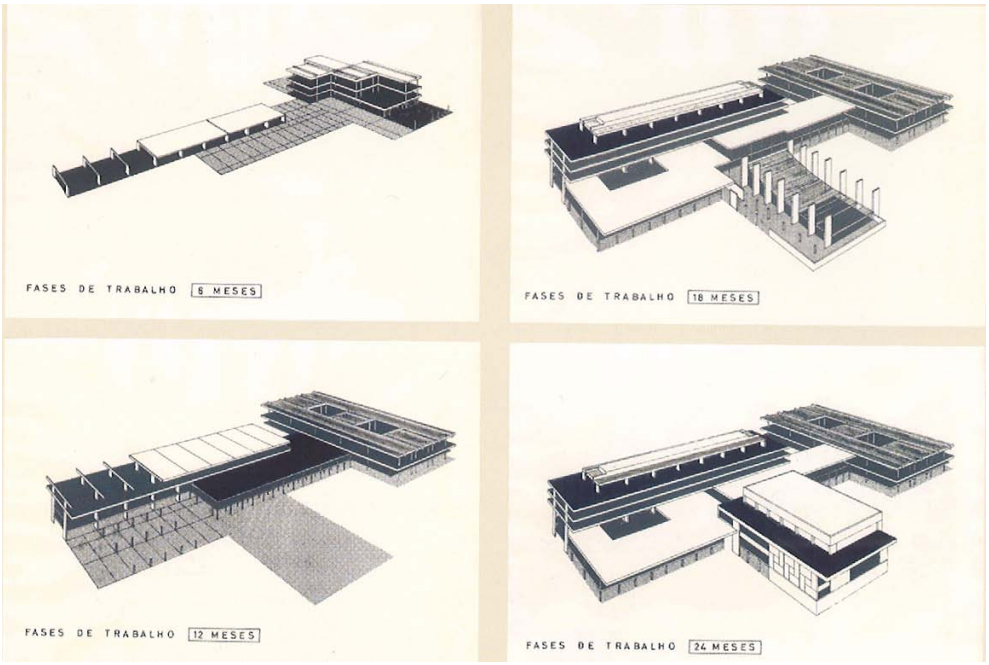
1. Os projectos a concurso

A equipe de Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha concebe o conjunto das instalações dispersando-as no Parque ao longo do arvoredo através de uma construção de sentido orgânico. Desenvolvido em torno do centro do jardim protagonizado pelo anfiteatro ao ar livre, e baseado numa geometrização que articula quadrados chanfrados e conjugados com octógonos adaptados sucessivamente aos diversos níveis do terreno, criando-se uma série de pátios traduzidos numa animada articulação. O conjunto idealizado sugere as exaustivas experiências espaciais exploradas pelas correntes “revisionistas” europeias que se opunham ao ascetismo racionalista. Embora proponha interessantes novidades na ligação visual entre os diversos corpos e na opção deliberada de criar uma construção introvertida virada para um semi-pátio (“coração” do organismo), a intenção de “integrar a construção no Parque”não foi suficientemente controlada. Daí resultando uma evidente desarticulação na relação dos diversos sectores, nos percursos de ligação com injustificada extensão, e finalmente na excessiva área de construção resultante, a maior das três propostas, com natural sacrifício do espaço verde do parque. A apreciação

13 AA/VV- Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.1, cf. Doc. anexo, Vol. II, pp.188-207.

14 José de Azeredo Perdigão, ***Calouste Gulbenkian, Coleccionador***, Lisboa, 1969.

15 José-Augusto França, ***A Arte em Portugal no Século XX,*** op.cit., p.508.



Esquemas de diversas fases de trabalho, Julho 1961 AFCG (imagem extraída de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edificios Lisboa, 2006, p.145)

do grupo consultor foi taxativa: em vez de um "edifício integrado no Parque o que resultou em medida considerável foi um edifício em vez do Parque"[16], contrariando as intenções programáticas do concurso.

As duas outras soluções reflectem uma abordagem mais racionalista do programa com uma intenção clara de concentração das massas construídas, que se situam sensivelmente na mesma zona que margina a av. de Berna: a plataforma menos arborizada e mais alta. A proposta de Arménio Losa, Formosinho Sanchez e Pádua Ramos pretende assumir imagéticamente a "essência da própria Fundação"[17] interpretada como organismo de proporções invulgares e que se procurou traduzir, nas palavras dos próprios autores, numa noção de "moderna" monumentalidade, devolvendo o projecto à cidade e assim buscando largas perspectivas que o volume e o carácter da edificação pareciam exigir. Assim a marcação urbana é vincadamente assumida através da articulação de três corpos: um "grande corpo erguido acima da massa geral das construções subsidiárias", a torre dos serviços administrativos que é elevado sobre o bloco de franca horizontalidade que articula as circulações e abriga auditórios e biblioteca; finalmente um "relevo especial" era dado ao volume circular do museu situado altaneiro sobre o gaveto da futura praça de Espanha.

Solução ambígua, confia nas potencialidades do arranjo do futuro parque como garantia de um harmonioso enquadramento verde das construções, mas desde que não possam prejudicar a desejada afirmação do conjunto no complexo urbano. Com efeito o Parque para este equipa não é sentido como valor primordial do conjunto, considerando que pela área "não se poderá tomar como um verdadeiro parque"[18],

16 AA/VV, Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.13.

17 A. Losa, P. Ramos, F.Sanchez, ***Memória justificativa***, Fevereiro de 1960.

18 idem, especificando que a sua área é apenas cerca do dobro do jardim botânico e apenas um

o que é confirmado no projecto apresentado com uma concepção quase pitoresca do espaço verde, pensado com caminhos e riachos serpenteantes. O ecletismo do conjunto onde é notória uma falta de unidade reflecte-se numa sintaxe excessiva e injustificada, recorrendo-se a uma grande variedade de formas e volumes tratados com notória afirmação. Objectos arquitectónicos agrupados de tal modo que a construção "tem mais o ar de ter sido ali introduzida do que de fazer parte do sítio e do seu ambiente característico"[19].

Se a torre de 60 metros denuncia um compromisso para a marcação simplista de uma urbanidade, a recorrência a uma imagem referenciada a um vago organicismo tecnológico qual museu-crustáceo explora sem genialidade temas expressionistas, aliados a concretas deficiências funcionais confirmadas no desperdício de espaços de circulação ou na deficiente articulação dos vários volumes, traduz um trabalho sem coesão de equipe. A proposta parece mais o "resultado do acoplamento de vários estudos parciais sem a indispensável integração num todo coerente e harmonioso"[20].

2. O projecto escolhido

A equipe vencedora reunirá um grupo de profissionais da geração nascida em 20 todos eles activos em Lisboa a partir do pós-congresso e claramente apostados na afirmação de uma arquitectura referenciada à pureza dos conceitos seminais do Movimento Moderno: Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Athouguia. Qualquer uma das obras já analisadas anteriomente confirma a possibilidade de convergência de ideias entre estes arquitectos que formaram uma equipe coesa capaz de evidenciar na sua proposta "qualidades funcionais de grande eficiência e economia". O relatório dos consultores salientaria ainda a capacidade de integração do edifício proposto no sítio: "desenvolvido em volumes baixos, que o arvoredo domina em altura; e sobretudo não está apenas poisado ou encaixado no terreno. A suave elevação do solo a partir da Avenida de Berne e os relevos e interpenetrações criadas do lado Sul" foram aspectos muito apreciados na integração conseguida sentindo-se "a presença e o goso do parque em variados sectores da composição interna (foyers, salas de reunião e de conferências, exposições temporárias,restaurante, etc.)", sem causar "quaisquer possíveis afrontamentos ao Palácio dos Meninos da Palhavã, de pequenas proporções e delicado tratamento, por parte de um novo edifício de escala e feição arquitectónica muito diferentes". Quanto à organização e articulação dos principais sectores ressalvava-se a grande clareza, eficiência e economia da solução, agrupando com lógica os serviços e procurando a maior simplicidade de funcionamento. A sobriedade e a discrição do tratamento formal eram elogiadas embora se acusasse uma excessiva secura que parecia impressionar o júri e que por isso aconselhava uma revisão nesta matéria. Esta certa rigidez de recorte em planta e de volumes, este radicalismo ainda muito próximo de um gosto do estilo internacional que caracteriza a proposta de concurso, seriam entretanto temperados com o decorrer da obra através de uma invulgar densidade matérica que viria a

terço do Parque Eduardo VII.

19 AA/VV, Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.9.

20 AA/VV, ***Relatório ..***, op.cit.

contribuir para a qualificação da obra.

A criação de amplos espaços periféricos permitiu concentrar a área construída e localizá-la na parte central do parque. Assim, acentuando esta zona de cota mais alta, a implantação do conjunto construído organiza-se segundo uma sequência de volumes que articula uma dupla relação: quer com a rua a norte, constituindo uma plataforma com o sentido de acrópole e assumindo um claro sentido urbano; quer com o jardim a sul, conjugando os diversos volumes, como que suspensos de embasamentos reentrantes formando um corpo quase orgânico com o terreno. Para tal foram criadas plataformas artificiais e o terreno modulado como se de uma plataforma escultórica se tratasse. Assim, as condições topográficas originais do lado norte, onde as árvores de maior porte se encontravam na zona de cota mais elevada que foram mantidas permitiram abrir um vasto piso subterrâneo, onde foram integrados o parque de estacionamento com 7 000 m2 e ainda em cave os diversos pisos técnicos, cuja cobertura "dá origem a uma suave sobre-elevação artificial, que acentua e valoriza perspecticamente toda a composição arquitectónica do conjunto"[21].

3. Do projecto à obra

No projecto de licenciamento terminado em Julho de 1961 reafirmava-se justamente esta ideia de manipulação estético-funcional da natureza porque "no conjunto da solução arquitectónica o arranjo paisagístico tomava uma posição da maior importância para a sua valorização"[22]. A percentagem de 86,6% de terreno livre, permitia um amplo envolvimento da construção pela vegetação, de acordo com um estudo que tomava na devida conta algumas pré-existências, como a localização das árvores mais valiosas, mas que encarava igualmente a possibilidade de profundas transformações da própria morfologia. É neste sentido que se adequa uma distribuição dos volumes que obedeceu a uma insistente horizontalidade capaz de deixar "ler para além das construções e em todas as direcções a continuidade do espaço verde". A promoção activa da relação interior exterior parecia condicionar também a organização dos espaços interiores: "salientando-se a posição das salas de reunião e de congressos, nave de exposições temporárias e tratamento espacial do Museu, da Biblioteca francamente aberto a sul com larga visão sobre o parque"[23]. E, finalmente promover o tratamento das coberturas dos corpos mais baixos como sucessivas plataformas ajardinadas integradas no parque. Assim, a construção é fragmentada num conjunto de volumes, secos e racionais, subtilmente aderentes ao terreno através de embasamentos reentrantes, que chegam a tornar o edifício como que suspenso na natureza. Submetidos a uma dominante horizontal e a uma disciplinada geometrização, integram a sua massa construída no parque envolvente.

O aprofundamento do programa, interpretado com racionalidade e claramente sintetizado, permitiu desenvolver uma concepção apostada numa deliberada economia de meios e depuração da expressão formal, que conduziu à proposta mais inteligente, mais económica, naturalmente com menor área de construção e assim

21 Cf. Memória descritiva, processo 40276/ 961, 15 de Julho de 1961.
22 Cf. Memória descritiva, processo 40276/ 961, 15 de Julho de 1961.
23 idem

ocupando apenas 13% da área do Parque[24], como por felicidade podemos hoje confirmar.

A um programa extenso e complexo respondeu-se com um sistema distributivo simples e eficaz, traduzido espacialmente numa articulação fluida e de hierarquização bem legível. A articulação funcional foi estabelecida a partir de dois nós fundamentais: o acesso principal e público, comum à sede, auditórios, exposições temporárias a por extensão ao museu; o acesso dos funcionários pelo piso inferior ao nível do estacionamento que liga todos os núcleos. Apenas o museu e biblioteca possuem acessos autónomos do exterior.

A solução, muito simples, articula basicamente dois corpos dispostos em "T" a que se acrescenta o volume autonomizado do auditório: do lado norte o volume massivo e longamente horizontal (125 metros de comprimento por 25 m de largura), do corpo da Sede que corre sobranceiro e paralelo à avenida de Berne e que se prolonga através do corpo mais baixo da nave de exposições temporárias; na perpendicular e do lado nascente o corpo do museu com cerca de 90 metros de comprimento por 60 m de largura.

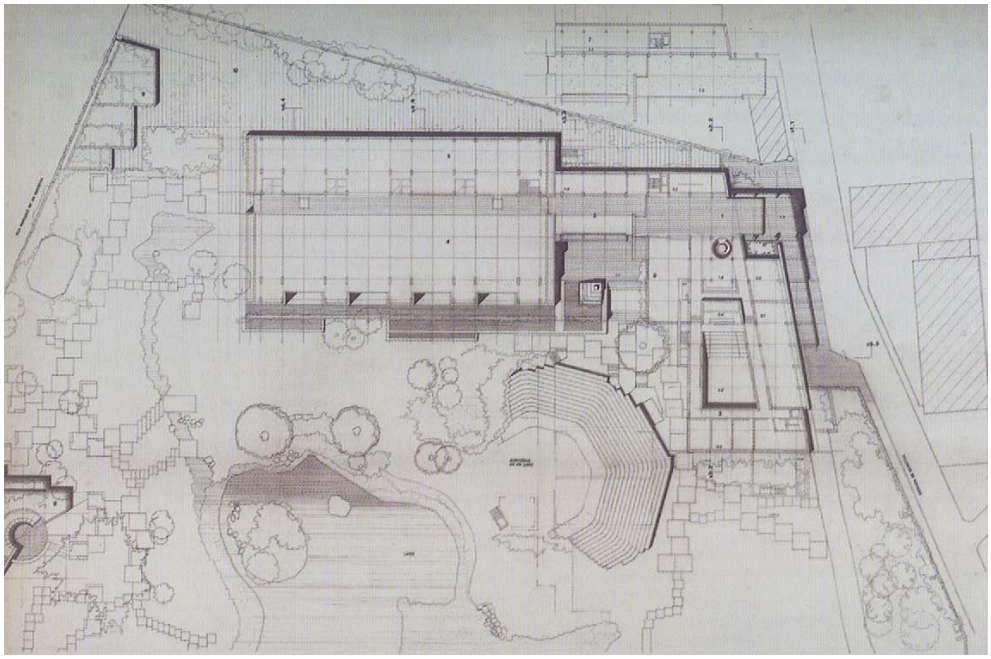
A continuidade e fluidez dos espaços é assegurada através da galeria de exposições temporárias Inteligentemente situada na ligação do corpo do Museu com o da Sede e dos Auditórios. A chave da concepção geral baseou-se justamente na valorização desta área de exposições temporárias usada como comutador funcional do complexo programa de áreas públicas. Este corpo com 90 metros de comprimento e 17 de largura apresenta apenas um piso à superfície e foi inicialmente pensado com a imaterialidade de uma casa de vidro erguida com finos prumos de aço. Considerada a zona mais viva do conjunto, foi colocada no "papel de ponto de ligação entre museu, auditórios e instalações administrativas". De acordo com os autores "esta disposição [era] um símbolo da actividade da Fundação como centro de inovação cultural"[25].

Junto a esta, a entrada principal funciona como nó de ligação de todo o conjunto. A resolução deste grande hall representa um momento de singular mestria no domínio: do espaço, da escala, do controle luminoso, nas linhas de vista, transparências e perspectivas. Revela na alternância de níveis, de panos cegos e abertos, concorrendo para uma fluidez espacial que articula interior e exterior.

Espaço de sinal democrático anuncia a liberdade civilizada da proposta e dá o tom laborioso e tranquilo da Fundação que afinal representa. Ao guarda-vento que é necessário transpor como uma uma iniciação, sucede o espaço do átrio onde uma longa e horizontal abertura alterna com o pano cego, frontal à entrada, semanticamente contido no "Começar", painel de Almada Negreiros que José-Augusto França

24 A área de construção do projecto vencedor é de 36 536 m2, contra os 50 314 m2 do projecto da equipe de Arménio Losa, Formozinho Sanchez e Pádua Ramos, ou os 63 667 m2 da equipe de Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha, correspondendo respectivamente a 13%, 20% e 30% da área de ocupação do jardim, Cf. ***Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian,*** Lisboa, Março de 1960.

25 Manuscrito de Ruy Jervis d'Athouguia, provavelmente esboço da memória que acompanhou o projecto de concurso. Data provável dezembro 1959.



Centro de Arte Moderna, planta de implantaçao AFCG, Jose Manuel Costa Alves (imagem extraida de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edificios Lisboa, 2006, p.229)

define como o "Muro Gulbenkian"[26] de Almada, composição incisa em pedra, gráfico complexo de 12,90 metros de comprimento por 2,20 metros de altura.

"Começado" o ritual iniciático, uma escada solta e transparente faz a ligação aos serviços nos pisos superiores ao mesmo tempo que em frente se anuncia uma grande plataforma ligeiramente desnivelada, que obriga o visitante a descer. Ao pavimento de pedra da entrada sucedia a atmosfera calorosa e espessamente alcatifada da ampla plataforma que liga três espaços e direcções: frontalmente ao grande auditório; lateralmente ao espaço de exposições temporárias em que a linha de visão é dirigida através de uma vidraça ao enquadramento de um centenário eucalipto: do lado oposto o espaço prolonga-se através de uma larga e ampla escada para os pequenos auditórios, congressos e buffet que se desenvolvem a uma plataforma mais baixa. Esta passagem, encimada por uma entrada de luz estreita e por um enquadramento rasante ao nível da cobertura em terraço-jardim.

O grande Auditório (com lotação para 1.300 lugares) é acusado no exterior por um volume de grande presença, o terceiro "corpo" do conjunto, penetrando com naturalidade sobre o lago, superfície de reflexão e de ampliação que faz a articulação com o anfiteatro ao Ar Livre. O todo formando um conjunto ligado visualmente, já que o grande auditório pressupõe a possibilidade de abertura directa sobre o lago através "da parede transparente de vidro duplo" que o limita comunicando com o parque, com o arvoredo e o lago iluminado, "podendo eventualmente servir de cenário, numa perspectiva surpeendente para os espectadores"[27].

26 José-Augusto França, ***A Arte em Portugal no Século XX,*** op.cit., p.502.

27 S/A, "Os Auditórios", ***Colóquio-Revista de Letras e Artes***, Lisboa, Dezembro 1969, nº56, p.66. De referir que esta solução estava já pensada no estudo de concurso: "merece especial referência na concepção geral da sala do Auditório de 1.400 lugares, o arranjo fundo do palco que é constituído por uma pared totalmente de vidro que permitirá aproveitar a bela perspectiva exterior do

Foram utilizadas as técnicas mais actualizadas nomeadamente na execuçaõ do betão armado, pré-esforçado e mesmo em certas situações pré-fabricado, ou na concepção dos equipamentos eléctricos, de ar condicionado, de todas as redes de sofisticados serviços técnicos. O conjunto da sede e Museu distribui-se por diversos pisos também subterrâneos numa área total de cerca de 64 000 m2 dos quais apenas pouco mais de um terço, cerca de 25 000 m2, são à superfície ocupando área de parque. Estes valores dão uma ideia da complexidade da obra e dos movimentos de terras realizados para a construção da plataforma norte com os subterrâneos que ligam atá ao auditório ao ar livre localizado no meio do jradim.

4. Dos materiais, das técnicas e da construção

Finalmente a expressão plástica do conjunto reflecte com naturalidade uma grande simplicidade estrutural. As estruturas foram moduladas de acordo com as grandes dimensões dos vãos de base. Assim, a dominante horizontal e a implantação como que suspensa do edifício são denunciadas pela grande dimensão dos vãos estruturais utilizados cerca de13,50 m no edifício da Sede e chegando a atingir 17 metros no corpo do Museu. Os pilares com 2,50 metros de comprimento e 50 centímetros de largura adaptam-se a esta métrica, matematicamente organizada em módulos. Os “cutelos” das vigas são acusados expressivamente no exterior e rematados por longas e horizontais “cintas” assumidas na crueza do betão simplesmente descofrado, entendido com a mesma nobreza dos revestimentos em granito, das caixilharias e remates da cobertura em bronze. Consequência deliberada da modulação estrutural, a expressão formal depurada, precisa, essencial, concretiza-se igualmente na intransigente disciplina do diálogo dos materiais, explorando-se os valores da luz na textura da pedra jogando com o betão assumido na sua rudeza elementar como uma escultura, onde se abrem longos panos contínuos de vidro na caixilharia de bronze. Para as instalações do museu os vidros das janelas foram estudados especialmente de modo a serem neutros na transmissão da luz de modo a reduzir as radiações. Como estes requisitos interessavam igualmente ao conforto desejado e à economia operacional do ar condicionado acabou por se adoptar em todo o edifício. As paredes exteriores, sempre resolvidas em largos painéis de formas puras integrados na estrutura de betão armado são revestidas a granito rosado. Procurou-se a expressividade resultante de uma diferenciação de coloridos e texturas. Finalmente as estruturas, fortes e de robusta expressão não são revestidas sendo o betão deixado aparente de modo a revelar em toda a sua pujança a verdade estrutural do conjunto.

A simplicidade revelada na escolha e utilização dos materiais parece penetrar no desejo de inspiração no local, no respeito pela natureza do sítio, na intimidade dialogante entre interior e exterior, buscando os valores mais secretos, escolhendo as mais belas árvores como referências projectuais potenciadoras do diálogo com o pré-existente e à volta delas trabalhando na procura de um entendimento sensível com o contexto. As qualidades aparentemente paradoxais desta obra, sobriedade e

Parque como fundo cenográfico natural, o que se prestará com especial interesse para a valorização de espectáculos de bailado e de outras realizações culturais”.

carácter, discrição e afirmação, anunciam com suprema poesia o caminho da revisão de moderno, pela via de um racionalismo silencioso e seguro transformado em brutalismo tão sensível quanto essencial que atinge um desejado e espiritualizado organicismo.

5. Da arquitectura à paisagem

Não pode deixar de se fazer referência ao trabalho da escola de paisagismo formada pelo professor Francisco Caldeira Cabral[28] concentradao nas figuras de: António Viana Barreto que participou desde inicio na concepção desta obra global que marca entre nós o paisagismo contemporâneo como uma arte "estimulante e criativa em vez de sentimental e estéril"[29]; e de Gonçalo Ribeiro Telles viria a integrar, mais tarde, a equipa tendo sido responsável pelo projecto de execução.

O Parque da Fundação Calouste Gulbenkian fecha magnificamente o trabalho de uma década intensa de trabalho e luta na afirmação da arquitectura paisagista baseada num desenho naturalista contemporâneo adaptado ao conceito de "estrutura ecológica" da paisagem. Testemunho de um trabalho colectivo único no nosso país, em que solução arquitectónica, localização e funcionamento do próprio edifício se liga intimamente ao Parque através de uma continuidade entre os espaços exteriores e interiores "feita de equilíbrio e harmonia"[30]. De facto, a concepção arquitectónica resultou da integração da construção numa paisagem criada por um "todo estético e biológico a partir de maciços arbóreos já existentes e de um ambiente tradicional de Parque que ainda caracterizava o local"[31]. Mas também experimentando novas técnicas de construção de espaços verdes urbanos, realizando uma efectiva modelação do terreno que permitiu criar primeiros planos que conduziram á diversidade de ambientes e á sensação de profundidade que hoje conhecemos. Inovadoramente não se integrava apenas uma edificação numa zona verde, nem se construía um jardim para servir um edifício. Ao contrário, construía-se uma relação íntima entre construção e jardim de tal modo que a vida do edifício se prolonga naturalmente para os espaços exteriores e destes para os interiores.

O Parque Gulbenkian é a confirmação de uma apurada sensibilidade estética e de um modo humanizado de ver o mundo capaz de potenciar as qualidades da arquitectura através da criação da paisagem. Uma paisagem que trabalha com as memórias do lugar, construindo o "elo entre matéria e ideia"[32] como um todo orgânico e biológico "porque a reciprocidade é a lei fundamental da natureza"[33]. Finalmente, se a função do espaço verde na cidade contemporânea é "resolver problemas de ordem salutar indo ao encontro das aspirações da população"[34], a paisagem surge

28 Cf. Teresa Andresen (coord.), ***Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian, Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagistas [1940-1970]***, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

29 Referência ao mentor do paisagismo moderno Christopher Tunnard, 1938, Cf. Teresa Andresen, ***Francisco Caldeira Cabral***, Reigate, Landscape Design Trust, 2001.

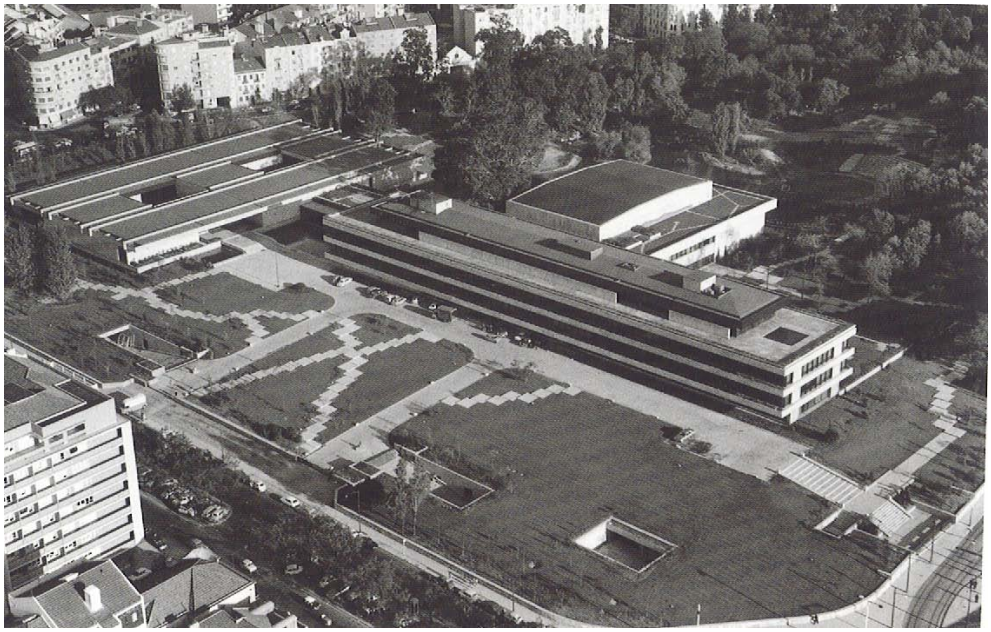
30 ***Arquitectura***, Lisboa, nº111 , Setembro-Outubro 1969, p. 217.

31 idem

32 Gonçalo Ribeiro Telles, "O Homem Perante a Paisagem", ***in Cidade Nova***, nº4, 1956, p.240.

33 idem.

34 Gonçalo Ribeiro Telles, "A importância actual da vegetação na cidade", ***Agros***, Março-Abril 1957, p.137-141.



Fundação Calouste Gulbenkian Vista aérea, 1969. AFCG, Mario de Oliveira (imagem extraida de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edificios Lisboa, 2006, p.193)

então como "valor que serve o interesse humano em toda a sua plenitude"[35] e que por isso deve participar na vida e na estrutura urbana como elemento indispensável ao equilíbrio da vida, do homem e da cidade[36].

6. Da arquitectura ao design de equipamento

A construção da FCG constitui a primeira obra realizada entre nós onde foi possível afrontar a arquitectura de interiores com o profissionalismo da grande escala. Sinal da valorização do Design como disciplina emergente nos anos 60 e do momento em que se começou a impor em Portugal "uma consciência mais clara do papel do design e do designer na sociedade"[37], generalizada a um leque alargado de sectores: as indústrias, os projectistas, ou as instituições, de que a Fundação Calouste Gulbenkian constituíu um exemplo paradigmático e um caso modelar[38].

Por outras palavras, se a obra da Fundação Calouste Gulbenkian marcou uma outra situação na arquitectura portuguesa, constituíu igualmente momento da afirmação de um design global transformado sociologicamente em facto de civilização que criou a imagem do prestígio civilizado praticado num espaço de representação e uso público. Isto é, simultaneamente requintado e austero, paradoxalmente luxuoso e essencial. Pioneiramente, no quadro dos grandes equipamentos de carácter público, a arquitectura de interiores foi entendida como disciplina integradora e valorizadora do sentido da própria arquitectura. Como Daciano da Costa justamen-

35 Gonçalo Ribeiro Telles, "O Homem Perante a Paisagem", ***in Cidade Nova***, nº4, 1956, p.240.

36 Cf. Ana tostões, "Cidade e natureza", in Aurora Carapinha; José Monterroso Teixeira (com.) ***A Utopia e os Pés na terra, Gonçalo Ribeiro Telles***, Évora, Instituto Português de Museus, 2003.

37 Maria Helena Souto, "O Design Moderno em Portugal", *Cadernos de Design*, I, nº 2, Jun. 1992, p. 26.

38 Cf. Ana Tostões, "Experimentação e Rigor. O design como projecto de pesquisa paciente: Daciano da Costa na obra da Fundação Calouste Gulbenkian" in João Paulo Martins (com.) ***Daciano da Costa designer***, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

te referiu, os equipamentos criados para a Gulbenkian corresponderam a um prolongamento da arquitectura. Reinterpretando o velho ideal da "obra de arte total" o projecto de design aproximava-se do projecto de Arquitectura num processo de "procura das estruturas permanentes"[39]. Com Daciano da Costa a decoração dava lugar ao conceito de arquitectura de interiores que integrava o modo de pensar por sistemas de módulos estruturantes submetidos a uma regra métrica e geométrica absoluta, a um traçado regulador do desenho baseado em componentes repetíveis. Por isso, a afirmação do Design passava justamente também pelo entendimento da Arquitectura de Interiores como um desenvolvimento orgânico do projecto de Arquitectura, com uma atitude bem distinta da prática da Decoração.

Na Fundação, Daciano desenvolve duas grandes áreas: o denominado piso 2 do corpo do Museu situado por baixo deste, constituído pelo conjunto do grande vestíbulo que articula a entrada lateral ao nível do jardim e o acesso ao Museu ou Exposições temporárias no piso superior, e á mesma cota a ligação à biblioteca e ao bar. A segunda grande área de intervenção foi o piso 6 do corpo da Sede onde concebeu os serviços de restauração para funcionários e administração. Finalmente projectou ainda o foyer e bar do grande auditório, bem como o auditório 2.

A Fundação Calouste Gulbenkian constitui um caso onde foi possível aderir solidáriamente á estrutura essencial, definida por grandes espaços sem elementos portantes intermédios. Objectos e equipamentos destinados a veicular uma imagem de prestígio como se tratava, predominava a depuração formal, a gestão económica dos recursos, a preocupação de constituir sistemas coordenados, o bom senso. A intervenção surge no seio da própria arquitectura que é fixada e valorizada através do desenvolvimento da unidade lógica sobre a pertinência do grande espaço e da clareza estrutural.

7. Dos verdes anos à idade maior

O processo do edifício da Fundação Calouste é o exemplo da maioridade atingida pela arquitectura moderna portuguesa a partir do final dos anos 50. É por isso o símbolo da situação de contemporaneidade entretanto atingida.

Obra de dimensão internacional, concebida no final dos anos 50 e construída ao longo da década de 60, assinalava de forma pioneira o que se viria a passar noutros centros urbanos da cultura ocidental: um centro cultural enquanto pólo dinamizador da vida colectiva. A arquitectura foi capaz de construir a imagem da Fundação revolucionando o panorama e o significado de um espaço de cultura em Portugal. O conjunto da Sede, Museu e Jardim representa uma nova e contemporânea monumentalidade com um valor de singularidade que se estende à escala internacional. No quadro nacional traduz a maturidade e a competência da arquitectura portuguesa e a abertura para o futuro numa situação de contemporaneidade, como não se conhecia entre nós. Nesse ano de 1970, saudava-se o edifício como proposta de vida, na multitude das suas funções culturais, em Lisboa, e no país em que se vivia. Embora desenvolvido como um "objecto arquitectónico" assumido, a obra da Sede

39 ***Design e mal estar***, p.56.

da Fundação atinge uma inteligente simbiose entre a monumentalidade e a representatividade desejadas e os valores da escala humana que serviram de módulo à configuração deste espaço moderno e civilizado[40].

Um ambiente de silêncio contemplativo resulta da rigidez da composição volumétrica conjugada com uma paradoxal maleabilidade espacial. Uma secreta disciplina, não evidente porque portadora do sentido de "ordem" suprema, impõe-se por isso, com naturalidade. Valores de transparência e opacidade sucedem-se com rigor gráfico, criando momentos muito caracterizados de limite ou de penetração interior/exterior, numa estreita ligação da arquitectura à natureza. A expressão formal, depurada, precisa, de extrema simplicidade concretiza-se igualmente na intransigente disciplina do diálogo dos materiais, explorando-se os valores da luz na textura da pedra jogando com o betão expressivamente afirmado na sua rudeza elementar, tratado como uma escultura deliberadamente à vista, onde se abrem longos e estreitos panos contínuos de vidro. A interpenetração espacial desenha percursos interiores de prazer: espaços diferentemente caracterizados sucedem-se tranquilamente, resultado de um sábio jogo de planos a diversos níveis que se adaptam ao terreno, e que são genialmente tratados com valores de sombra e luz, criadores de momentos muito fortes com a surpresa do aparecimento dos enquadramentos das vistas para o exterior.

Lugar, entendido justamente na sua dimensão global: retomando a ideia-bauhaus, "desde o desenho de uma chávena de café até à planificação de uma cidade"[41], isto é, do design de equipamento ao envolvimento paisagístico. Retomava-se a reflexão no seio do próprio Movimento Moderno quando se reintroduziu no vocabulário dos arquitectos modernos o termo monumento: "os monumentos constituem marcas humanas, símbolos de ideias e objectivos integrados colectivamente" [42]. Por isso só se pode desejar que ultrapassem o período em que foram criados, para que passam a constituir herança para as futuras gerações. Só nessa medida poderão fazer a ligação do passado com o futuro. O declíneo, a ostentação, a artificialidade da monumentalidade e dos seus espaços constituíu a principal razão porque os arquitectos empenhados na primeira fase de afirmação do Movimento Moderno deliberadamente os quiseram ignorar e se revoltaram, começando por encarar os problemas básicos dos edifícios ditos utilitários. Monumento tendia então a ser definido como sinónimo de arquitectura totalitária. As mudanças do pós-guerra na estrutura económica transportaram consigo a questão da reorganização da vida comunitária e mesmo a ortodoxia do Movimento Moderno reconheceu que os homens desejam e aspiram monumentalidade. Espaços de alegria, orgulho e estímulo, a arquitectura monumental só poderá responder a estes desejos se ultrapassar a dimensão estritamente funcional, se integrar a sua vocação cívica e se ganhar o seu valor lírico.

40 Carlos Duarte – "A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian", p. 211.
41 Cf. Mies van Der Rohe, « Walter Gropius, in Fritz Neumeyer, ***Mies Van Der Rohe, la palabra sin artifício***, Barcelona, El Croquis, 1995 [1986], p. 497.
42 Cf. Sert; Léger; Giedion, "Nine Points on Monumentality", op.cit.,

ISSN 1139-7365

EL ESPACIO PÚBLICO Y ARTE EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX. DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA

Dra. Adriana Hernández Sánchez

Resumen:
En las ciudades mexicanas la transformación de los espacios públicos y la incorporación de arte están estrechamente ligadas a los períodos en donde quien dirige establece posiciones radicales que determinan aspectos de índole social hasta urbanos que impactan en la forma de hacer ciudad, uno de los ejemplos fueron las dictaduras, entendiéndolas como una forma de gobierno con una visión unilateral o unipartidista, que marcaron los pensamientos de quien ejerció su poder sobre el país marcando periodos o transiciones que de alguna manera replanteaban las ciudades.
Las transiciones o cambios sufridos se pueden visualizar en el siglo XX con el régimen de Porfirio Díaz, que duró más de treinta años, en donde el país se vio impactado por la industrialización y la introducción de arte y arquitectura de tipo ecléctica, al periodo de la revolución en donde se quería despojar un régimen autoritario y buscar una identidad, hecho que encaminó la proclamación de la Constitución (1917), posteriormente en 1929 la permanencia de un partido político, que permaneció setenta años en la presidencia, el cual se desgastó en conmemorar a personajes de la política en parques y jardines, hasta la denominada alternancia signo de una aparente democracia. Todos estos periodos han caracterizado a México y sus espacios abiertos, incluidas las actividades sociales.
El presente trabajo aborda el estudio del espacio público que se desarrolló durante el siglo XX impactado por las dictaduras tanto oficiales como las no oficiales definidas en tres momentos, en un primer ciclo con el gobierno porfirista, seguido de la etapa postrevolucionaria o constitucionalista y el último caracterizado por una visión unipartidista con la entrada de el PNR[1] posteriormente PRI[2]. Tres periodos o transiciones que han definido el rumbo de los espacios públicos mexicanos heredados hasta el presente, en los que se pueden ilustrar posturas con notable influencia europea en jardines, avenidas, esculturas y mobiliario urbano.
Pero así como se ejerció una influencia de otros países durante el siglo XX también se buscó arraigar una nueva historia por medio de a) la conservación del pasado prehispánico (museos), b) la restauración de monumentos arquitectónicos, c) la arqueología científica, y el uso turístico del patrimonio. Posturas neoprehispánicas mediante las cuales la burguesía nacional intentó crear una cultura que abarcaba a todas las clases de México (Shchavelzon, 1988).
Las transiciones durante el siglo XX impactaron puntualmente en el uso del espacio público por todos aquellos movimientos sociales que se efectuaron en las décadas de los sesentas, setentas u ochentas en busca de respuestas e inclusive se habla de su monopolización por el grupo político dominante:

1 Partido Nacional Revolucionario
2 Partido Revolucionario Institucional

El espacio público era hasta hace unas décadas el ámbito donde la noción de política se ceñía a la obtención y retención del poder, y rechazaba por ¡inútil! o ¡subversiva! la defensa y la promoción de los intereses comunitarios. En México, durante la mayor parte del siglo 20, al espacio público lo monopoliza el aparato de gobierno. (Monsiváis, 2008).
Es importante mencionar que el siglo XX es un periodo en donde se produjo una gran cantidad de espacios abiertos y de monumentos u objetos escultóricos con una notable influencia partidista (Hernández, 2009). Por lo tanto a lo largo del siglo pasado el espacio público experimentó una serie de transformaciones que afectaron de una manera radical la concepción del mismo así como de su aspecto físico y la manera de utilizarlos, no se duda que el siglo XXI será un periodo de cambios que radicarán principalmente en aspectos de seguridad y cohesión social.

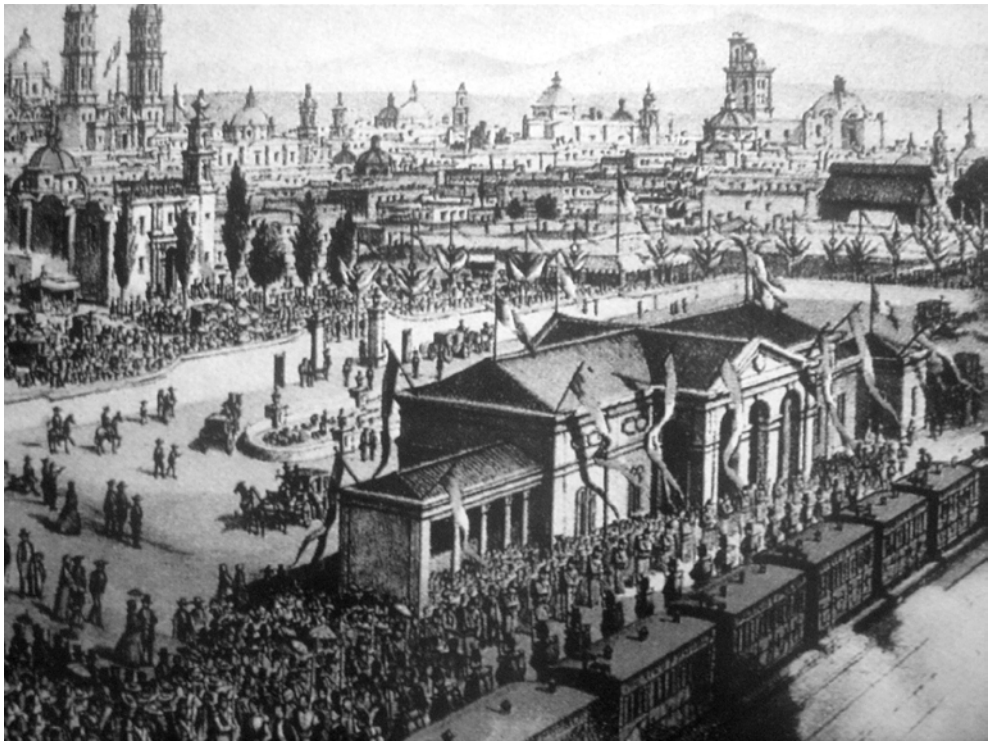
Palabras clave: *México, dictadura, democracia, espacio público, arte.*

Summary:

In Mexican cities the changes in public spaces and the inclusion of art are closely linked to the periods of time where the authority established radical positions that determined social and urban nature aspects that impacted in the way of making a city, the case of dictatorships was a truth in Mexico because the thoughts of who exerted his power above the country were perfectly marked.
The transitions or changes undergone in these spaces can be visualized in XX century at Porfirio Diaz' regime, that lasted more than thirty years where the country was impacted by the industrialization and the introduction of eclectic and nationalistic art and architecture, to the period of the revolution where it was wanted to deprive an authoritarian regime and to look for an identity, fact that lead to the proclamation of the Constitution (1917), later in 1929 the permanence of a political party which lasted seventy years in the presidency that was exhausted in commemorating political personagesy in parks and gardens, until the denominated alternation, sign of an evident democracy. All these periods have characterized Mexico and its open spaces, including the social activities.
This work includes the study of public space developed during XX century which includes Porfirista period, post revolutionary or constitutionalist stage characterized by a single-party foresight with the appearance of the PNR[3] thereinafter PRI[4], three causes that have defined the course of Mexican public spaces that have been inherited until present time, in which positions with remarkable European influence in gardens, avenues, sculptures and urban furniture can be showed. But as well as an influence of other countries was exerted during XX century also it was looked for setting deeply a new history by mean of a) the conservation of the past pre-Hispanic (museums), b) the restoration of architectonic monuments, c) the scientific archaeology, and the touristic use of the heritage. Neo-Prehispanic positions with which the national bourgeoisie tried to create a culture that included to every social group in Mexico. (Shchavelzon, 1988).
The transitions during XX century caused impact regarding the use of the public space by all those social movements that took place in the sixties, seventies or eighties in the searching of answers and inclusively it was spoken about their monopolization by the dominant political group:
T*he public space was until decades ago the environment where the policy notion tightened to the procurement and retention of the power, and it rejected by useless! or subversive! the defense and the promotion of the communitarian interests. In Mexico, during the most of 20th century, th public space is monopolized by the government. (Monsivais, 2008).*
It is important to mention that XX century is a period where a great amount of open spaces and sculptural monuments or objects with a remarkable partisan influence were built (Hernandez, 2009). Therefore throughout the past century the public space underwent a series of changes that affected in a radical way the conception of the same as well as their physical aspect and the way to use them, there is not doubt that XXI century will be a period of changes mainly in security and social cohesion aspects.

Key word: *Mexico, dictatorship, democracy, public space, art.*

3 Partido Nacional Revolucionario (National Revolutionary Party)
4 Partido Revolucionario Institucional (Institutional Revolutionary Party)



Inauguración del Ferrocarril en Puebla Imagen Museo Nacional de los Ferrocarriles.

México la época del Porfiriato inicio del siglo XX.

Dentro de los periodos que marcaron una nueva forma de concebir la ciudad se desataca el Porfiriato (1876 1910) en donde México alcanzó un esplendor en el sentido económico, la deuda del país se redujo, se propició la inversión extranjera que beneficio la economía así como la explotación de las materias primas.

Con la aparición del ferrocarril se incrementó el comercio y empezó una transformación exhaustiva tanto en las edificaciones como en el espacio público. Los inmuebles de uso habitacional pertenecientes a las clases sociales acaudaladas se fueron modificando paulatinamente por la introducción de nuevos estilos en las denominadas villas y chalets, así como todos aquellos recintos culturales y de servicio.

Dentro de los materiales se desataca el vidrio y el hierro introducidos en los estilos ecléctico, combinaciones del neoclásico, neogótico, neo mudéjar. (Tello, 1994).

Obras monumentales, construcciones en donde el metal era la estructura base (Katzman, 1973). La utilización del hierro fue bien recibido por lo que la importación de elementos metálicos estuvo en auge tanto en los de tipo estructural como en los decorativos con las obras para las exposiciones internacionales con los pabellones realizados a base de estructuras ligeras. A su vez la proliferación de bancas y faroles de fierro fundido como los producidos por los hermanos Landa en la ciudad de Puebla con los denominados “dragones” que caracterizaron las plazas y jardines, diseño de luminaria patentada. Además se introdujeron todo tipo de objetos con notable influencia europea.

Interior de almacenes durante el porfiriato

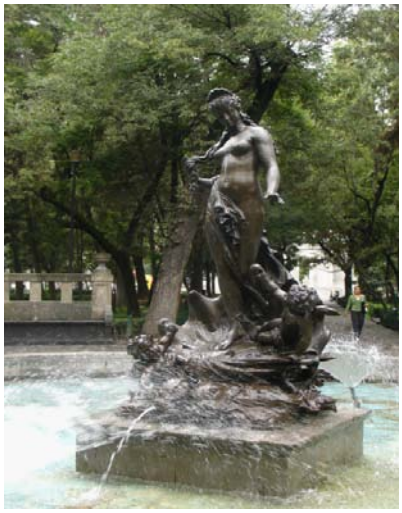
Palacio Azteca México Exposición Universal 1889.

Edificio de correos . Arquitecto Adamo Boari, ingeniero Gonzalo Garita , México D. F. 1902 1906

La ciudad de México como capital fue una de las que promovió el gusto por los jardines y alamedas:

> *En el segundo imperio, la Alameda estuvo al cuidado de la emperatriz Carlota quien la embelleció con una rosaleda y tapizo los prados con pasto en 1868 se cegaron las acequias de agua cenagosa que había y se quito la barda circundaba la Alameda y se instalaron 36 faroles alimentados con trementina y aguardiente y se sustituyeron en 1872 con 100 mecheros de gas. En este año embaldosaron las cuatro calles que la rodean en 1892 se instaló en este paseo la luz eléctrica el hemiciclo a Juárez sustituyo al viejo pabellón Morisco, donde se hacían sorteos de la lotería de la beneficencia y que desde 1909 se encuentra instalado en la alameda santa María de la Ribera*. (Leyenda en Placa en Alameda Ciudad de México).

Fuente de Neptuno y los Tritones de Walter Dubray, 1857. Alameda ciudad de México. (Neptuno sentado en una concha porta un tridente. Un par de peces funcionan como surtidores.



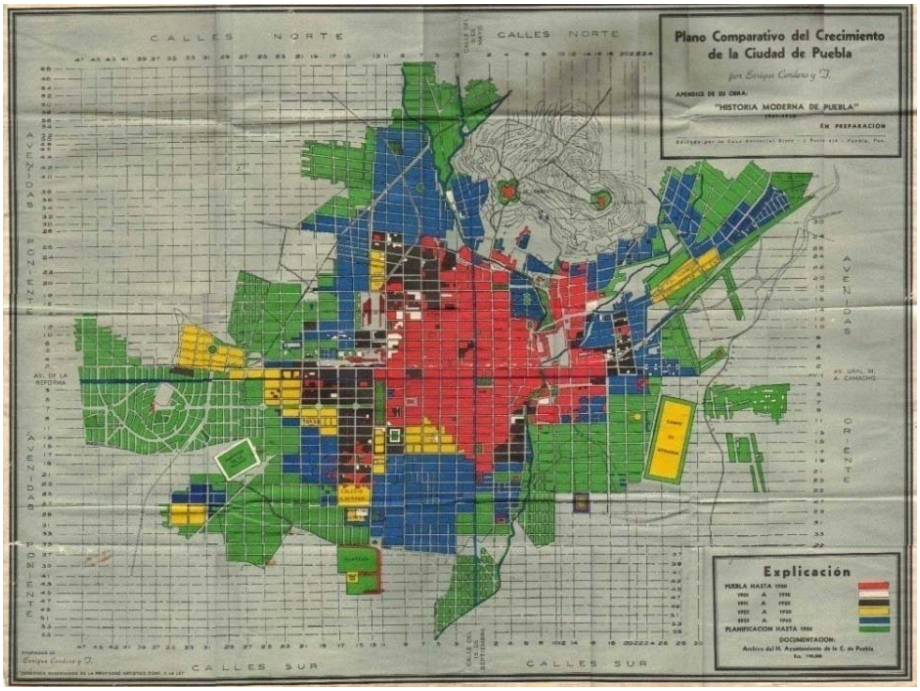
El nacimiento de Venus Alameda de la ciudad de México obra de Marthain Moreau.

Otras iniciativas que se llevaron a cabo en las ciudades mexicanas como ciudad de México y Puebla que transformaron de una manera radical el espacio público fue la planeación de nuevas Avenidas y desarrollos habitacionales que ligaban a las zonas denominadas colonias con la ciudad antigua, dichos asentamientos poco a poco se consideraron como áreas novedosas, principalmente por las características de las edificaciones. Las clases más favorecidas se volcaban hacia estos nuevos asentamientos dejando las casas señoriales de épocas anteriores para renta, creando nuevos sistemas habitacionales, propicias para albergar a las menos favorecidas.

En el caso de la ciudad de Puebla ”la Avenida la Paz“ hoy Avenida Juárez fue una obra que desencadenó un proceso de crecimiento urbano. Se tenían iniciativas de realizar hipódromos y parques, áreas deportivas con juegos de pelota, espacios para practicar carreras a pie y bicicleta a su vez se habla de la incorporación de glorietas o rotondas con la intención de albergar monumentos o esculturas alusivos a la independencia *“de los grandes hombres”* para *“adornar”* las calzadas.

> *“estatuas de los grandes hombres para adornar los lados de la calzada*. *Desarrollar un jardín zoológico, jerarquizar monumentos como las estatua de la independencia”.* (Archivo Histórico, actas de cabildo , vol. 177, foja 12v.).

Las colonias además de proyectarse para personas con un poder adquisitivo mayor se desarrollaron paralelamente con otras de tipo más popular: realizadas exclusivamente para obreros y trabajadores, de dimensiones pequeñas, sin una urbanización adecuada, no legales, que con el paso del tiempo se fueron regularizando, y consolidando inclusive algunas desaparecieron conforme la mancha urbana incrementaba su área. (Montero,2002, 91–92).



Plano comparativo del Crecimiento de la ciudad de Puebla por Enrique Cordero y Torres
Apéndice de su obra Historia Moderna de Puebla

El origen de las colonias se remonta a la segunda mitad del XIX; corresponde a la política de colonización instrumentada por el gobierno federal a través de la Ley de Colonización, con el propósito de que grupos de extranjeros, principalmente agricultores, colonizaran porciones del territorio nacional y contribuyeran al desarrollo de la agricultura; los asentamientos así formados fueron llamados con un nombre compuesto, la primera palabra era colonia y la segunda indicaba el origen, de manera que hubo colonia Italiana, Colonia Francesa, Colonia Española, etc., excepcionalmente tomaron otro nombre pero siempre fueron identificados por el de su país de origen. (Montero, 2002, 29).

Una pieza clave que determinó la transformación del paisaje fue la arquitectura, con la introducción de nuevas alturas y proporciones, así como colores y elementos decorativos de tipo clasicista.

En arroyos las calles ya no eran solo de tierra se empiezan a introducir adoquines tronco piramidales, de basalto sobre concreto, adoquines de madera de pino, ladrillo vitrificado, asfalto en lámina, y adoquín de asfalto comprimido. (Katzman 1973, 43).

También en el transporte hubo un cambio significativo con la introducción de nuevas tecnologías y con la implementación de uno nuevo: los tranvías. En el caso de la iluminación artificial de la ciudad no era un servicio que se ofreciera por lo que los habitantes de las ciudades colocaban faroles en las fachadas.

La incorporación del arte dentro del espacio empezó a ser cada vez más común, por ejemplo en el Paseo Bravo de la ciudad de Puebla se colocó un monumento a la

independencia nacional y a los héroes (1881), durante 1882 se erigió un kiosco en el centro del jardín de la Plaza de la Constitución.

En este periodo las iniciativas se basaban en mejorar la salubridad en mercados, rastros, y la proyección de nuevas avenidas para la conexión de la ciudad con el resto de los municipios como el periodo de Francisco de Velasco 1907 –1910.

> *La construcción de parques en las Ciudades no obedece sólo a cuestión de arte o simple deleitación de los sentidos, sino a cuestión de higiene, cuyo ideal es acercar la vida humana a la vida del campo. Para bien de la salud de los habitantes, que necesitan respirar aire puro, no menos que disfrutar las delicias de la naturaleza* (Contreras C., 2003, 22)

Otros aspectos que radican en el uso del espacio son las manifestaciones populares en este periodo el onomástico del *señor Presidente de la República General de División don Porfirio Díaz* como así se le llamaba, destacándose las maniobras militares de infantería, la quema de piezas pirotécnicas en los principales espacios públicos. (Actas de cabildo vol. 169, foja 133f.). Festividades que se quedaron para ya nunca irse, la envestidura presidencial tomo forma desde la llegada del Porfiriato.

La revolución una etapa de transición.

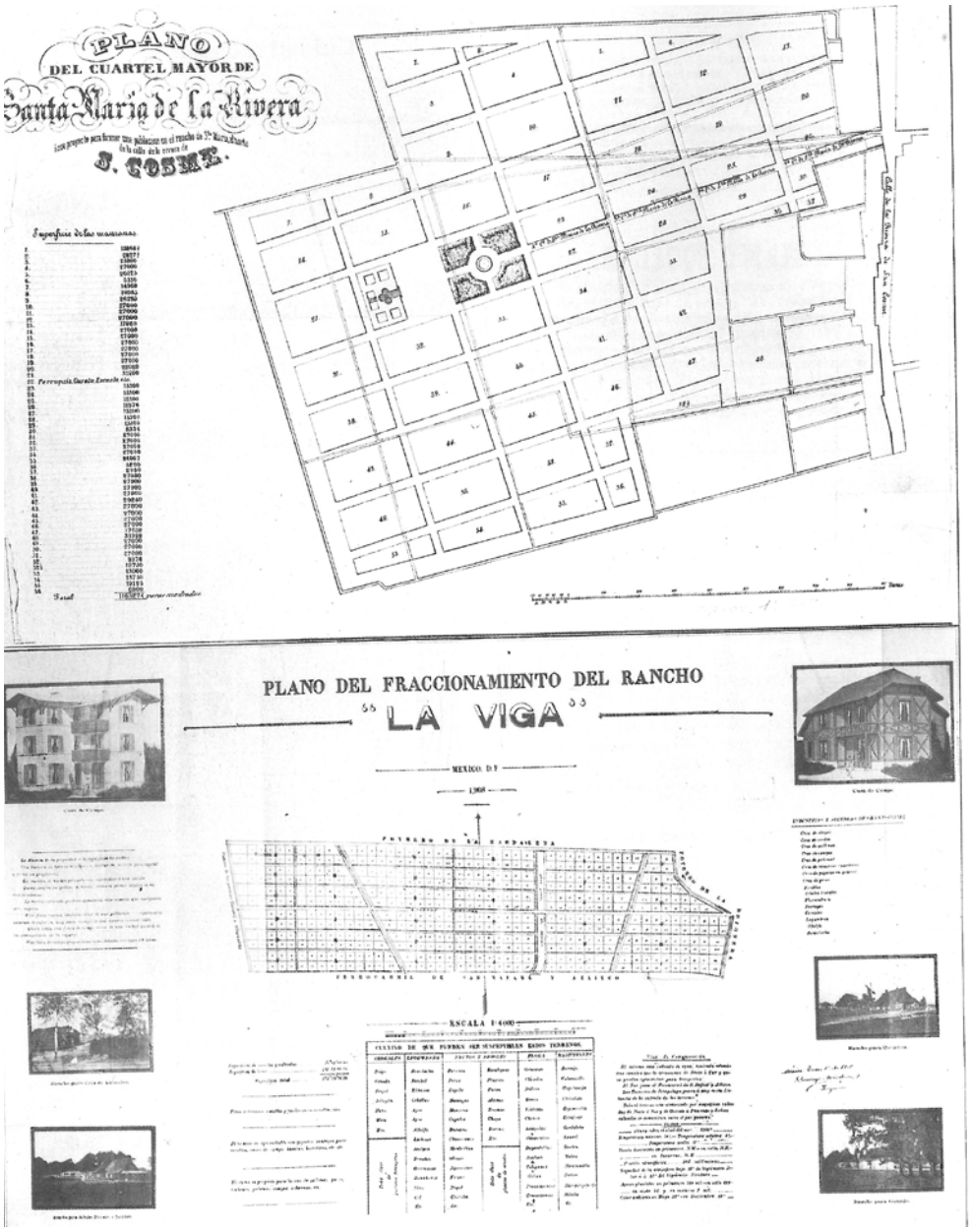
Con la salida de Porfirio Díaz del poder, la Revolución permitió que se buscaran nuevas formas de expresión que marcaran un cambio significativo, por lo que se trabajo arduamente en hacer un rompimiento de la etapa dictatorial produciendo cambios significativos en la manera de percibir las ciudades mexicanas. Según Eloy Méndez estos permearon la religión, las ciudades y el espacio arquitectónico y urbano.

Se afirma que es una etapa de renacimiento mexicano con lo neocolonial y neoindigenista como inicio de un carácter nacionalista en donde los artistas muralistas tuvieron un papel preponderante.

De ahí que las expresiones de toda índole se volcaran hacia lo emblemático conmemorando a los héroes que ya nos solo eran los independentistas ahora se sumaban otros de nueva creación principalmente aquellos que lucharon para que se eliminara un régimen como el porfirista.

La transformación del espacio se basó en la arquitectura realizada en tiempos de la revolución histórica que se fundamentó en periodos de crisis y de reivindicaciones sociales en donde la integración de las artes fue un factor significante.

> *Los regimenes derivados de la revolución plasmaron en la religión, las ciudades y la arquitectura (inseparable del muralismo, así como la escultura monumental conmemorativa, variable entre el realismo nacionalista y el neoclasicismo y el intento de la integración plástica) el sistema de símbolos identificado con la ideología de la clase política emergente, el cual transmite nuevos significados al espacio construido. (Méndez,2002, 5).*



Plano de Santa María la Ribera y Plano del Fraccionamientos del Rancho "La Viga". Pág. 22. En vida cotidiana ciudad de México 1850–1910.

> *Es un proceso de modificación de significados, de simbolización acorde con los nuevos valores sociales, donde la arquitectura y el urbanismo juegan el papel de dar forma a la experiencia revolucionaria mediante la obtención de símbolos creadores. La trama arquitectónica esta conformada no tanto por un sistema de espacios funcionales como por un sistema icónico. (Méndez,2002, 8)*

De Anda manifiesta que la diferencia entre lo neocolonial con lo postrevolucionario o nacionalismo es la manera en como se tradujo lo histórico que tiene como refer

encia una historia mediática como el periodo virreinal traducido en lo neocolonial en el primero se destaca la forma más que lo simbólico, mientras que en el segundo, el valor significativo fue garantía de independencia cultural. (De Anda, 1990).

Con la llegada de la constitución se establece una transición en la manera de cómo se llevaba el país hasta antes de su proclamación en 1917, y que marca definitivamente un cambio contundente. Dentro del primer artículo se enfatiza que no existe la esclavitud, que la educación debe ser laica que se debe promover el amor a la patria así como regular todo aquello que tenga que ver con aspectos de tipo religioso.

En su artículo 2 se desarrolla que la esclavitud se prohíbe, así mismo en el artículo 3 el derecho a la educación vincula "*el amor a la patria"* refiriendo que la educación debe ser laica y democrática para el mejoramiento económico social y cultural sustentando los ideales de fraternidad e igualdad de derechos de todos los hombres y evitando los privilegios de razas, de religión, de grupos, de sexos e individuos. Así mismo que sea gratuita.

En el articulo 4 se desarrolla que la Nación Mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente es sus pueblos indígenas por lo que se debe promover el desarrollo de lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social.

En su articulo 9 se menciona que no se podrá coartar el derecho de asociarse o reunirse pacíficamente con cualquier objeto lícito, en el 12 no se concederán títulos de nobleza ni prerrogativas y honores hereditarios.

En el art. 24 Todo hombre es libre para profesar la creencia religiosa que más le agrade y para practicar las ceremonias, devociones o actos de culto respectivo, siempre que no constituyan un delito. Los actos religiosos o de culto público se celebrarán ordinariamente en los templos, artículo que poco se respeta debido a que las manifestaciones religiosas en los espacios públicos son de manera masiva.

En relación a la planeación urbana se establece en el artículo 26:

> *El Estado organizará un sistema de planeación democrática del desarrollo nacional que imprima solidez, dinamismo, permanencia y equidad al crecimiento de la economía para la independencia y la democratización política, social y cultural de la Nación.*

Sistema de tranvías en ciudad de México en vida cotidiana ciudad de México en pág. 39, 1850–1910.

> *Los fines del proyecto nacional contenidos en esta Constitución determinarán los objetivos de la planeación. La planeación será democrática. Mediante la participación de los diversos sectores sociales recogerá las aspiraciones y demandas de la sociedad para incorporarlas al plan y los programas de desarrollo. Habrá un plan nacional de desarrollo al que se sujetarán obligatoriamente los programas de la administración pública federal. (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos 1917).*

El desarrollo de la ciudades en México fue de una manera desordenada creciendo desmesuradamente y como eje rector la especulación del suelo. La planeación de las colonias ya no contempló espacios recreativos a pesar de que en el artículo 115 se destaca que debe haber parques y jardines:

> I. Cada Municipio será administrado por un ayuntamiento de elección popular directa y no habrá ninguna autoridad intermedia entre éste y el gobierno del Estado.
>
> II. Los municipios, con el concurso de los Estados cuando así fuere necesario y lo determinen las leyes, tendrán a su cargo los siguientes servicios públicos: Agua potable y alcantarillado; b) Alumbrado público; c) Limpia; d) Mercados y centrales de abasto; e) Panteones; f) Rastro; g) Calles, parques y jardines; h) Seguridad pública y tránsito; e i) Los demás que las legislaturas locales determinen según las condiciones territoriales y socio-económicas de los municipios, así como su capacidad administrativa y financiera.

Monumento a Cuauhtemoc en el Paseo de la Reforma Ingeniero Francisco M. Jiménez y escultor Miguel Negrete, México 1878

Hemiciclo a Juárez Alameda ciudad de México

La ciudad universitaria una nueva concepción del espacio público.

Dentro de la arquitectura nueva que se plantea y que afecta la proyección de los espacios públicos en el siglo XX esta la construcción de ”la Ciudad Universitaria” de la UNAM recinto que fue novedoso por la priorización que se le dió al espacio abierto desplantándose en una capa elevada de lava, obra iniciada durante 1952.

La naturaleza, y los materiales in situ fueron indiscutiblemente uno de los elementos que otorgó un carácter al proyecto entre ellos la roca volcánica, tezontle y piedra de Tecali que se fueron introduciendo en pavimentos y acabados.

Agregando a lo anterior la topografía que permitió destacar elementos a través del manejo de las proporciones limitándolos o reduciéndolos visualmente.

En los espacios abiertos se puso especial énfasis en retomar el concepto espacial prehispánico con la incorporación de plazas y escalinatas, otro de los elementos emblemáticos fueron los murales que se emplearon en interiores y exteriores. (González, La arquitectura de ciudad universitaria 1994 pág. 64)

> *El uso del muralismo: Integración plástica, manejo del paisaje (a la Teotihuacan) y el uso de las escalas y texturas propias de los antecedentes culturales prehispánicos en afortunada simbiosis; también es de destacar la adopción del color y su versión naturalista, colores que no se intemperizan en piedras y cerámicos vítreos. (González La arquitectura de ciudad universitaria 1994, 58)*

El plan de la ciudad universitaria en los años cuarentas del siglo XX (1943– 1947) se inscribe en un marco en donde estaban presentes los temas de la ciudad universitaria europea y norteamericana, además de las vanguardias urbanísticas alemanas, soviéticas y la influencia de Le Corbusier y Niemeyer.

El equipo conformado por del Moral se destacó por:

> *a. La solución a proyectar en el Pedregal que es por demás exitosa articu-*

Fachada representativa de las colonias de la ciudad de Puebla

lando el diseño del conjunto a las masas de roca.
b. Realizando un conjunto excento como una ciudad satélite de la de México.
c. Logro un momento cultural para la adopción de sui generis de la arquitectura moderna.

Posteriormente en los años setenta se ejecutó el Proyecto del centro Cultural Universitario este complejo tenía la finalidad de alojar edificios para promoción artística, salas de conciertos, teatros, sala de danza, de música y cine, biblioteca y hemeroteca nacional, y el "Espacio Escultórico ".

El Espacio Escultórico es lo que podría clasificarse como un museo al aire libre realizada por un grupo de artistas plásticos contemporáneos: Mathias Goeritz, Manuel Felguerez, Sebastián, Helen Escobedo, Hersúa y Federico Silva.

Dentro de la memoria colectiva el estadio y las áreas deportivas de ciudad universitaria se denominan olímpicas por que fueron sede de los Juegos Olímpicos en 1968 ya que México fue el país sede. Periodo en el que se destacó un movimiento social en donde estudiantes de la UNAM (Universidad Autónoma de México) y del IPN (Instituto Politécnico Nacional), se manifestaron en un espacio público denominado Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, aproximadamente 50,000 personas, en el que se victimaron a personas inocentes por parte del gobierno federal, alrededor de 400 desaparecidos, hecho que los mexicanos "no olvidan" se coartó la libertad de expresión dentro de los espacios públicos, propiciando que la sociedad se volviera más critica. Inicio de una serie de manifestaciones en las principales calles y avenidas.

En el caso de la ciudad de Puebla el gobierno de Adolfo López Mateos, desarrollo una obra denominada Centro Cívico 5 de Mayo que se caracterizó por el diseño de las plazas así como la incorporación de arte público, ya que eran espacios poco convencionales el pretexto "la Batalla del 5 de mayo de 1862", promocionada por la Secretaría de Patrimonio Nacional, el Gobierno del Estado de Puebla, el H. Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla, el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, S.A. y la iniciativa privada.

Fotografía aéreas de la ciudad de Puebla en donde se observa aun zonas sin urbaniza

> *Esta obra significó la apertura de nuevas áreas para la recreación[5], se proyectaron varios inmuebles, se conformó un gran espacio público con áreas verdes, plazas, fuentes y monumentos, como la Plaza de las Américas proyectada en dos niveles, según las pendientes del terreno, con acceso a través de rampas y escalinatas. Alrededor de la plaza, se construyó un gran espejo de agua con borbotones y se erigió un monumento a Benito Juárez; detrás de él, 21 astas banderas de los países americanos, así como la bandera nacional y la francesa. (El sol de Puebla, 1962, 10 A)*

El espacio público en la etapa priista.

Uno de los aspectos que merece especial atención durante el periodo del siglo XX son las actuaciones del partido que duró más años en la presidencia en México, el diseño, objetos colocados dentro de los mismos, el mantenimiento y significado, fueron tarea del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que dejó la enseñanza de que los espacios públicos son los escenarios de la clase política a través de la incorporación de esculturas así como el cambio de nomenclatura en las principales calles de las ciudades.

Durante el sexenio del Presidente Ernesto Zedillo Ponce de León (1999) se promovió la incorporación de banderas monumentales de 14.3 metros de altura x 25 metros de ancho proporción 4:7, las astas con una altura mínima de 50 metros con el objetivo de promover la bandera, el escudo de armas, y el himno nacional para inculcar el patriotismo en la población, las banderas se localizan en Piedras Negras Coahuila, Iguala Guerrero, Mirador del Obispado Monterrey Nuevo León, Heroico Colegio Militar, ciudad de México, San Jerónimo Ciudad de México. Tijuana Baja California. El Chamizal ciudad Juárez Chihuahua, Ensenada Baja California, Cancún

5

Monumento a Benito Juárez

Monumento a los fundadores ciudad de Puebla

Quintana Roo, Nuevo Laredo Tamaulipas, Dolores Hidalgo Guanajuato todas entre 100 y 120 metros de asta que vinieron a remarcar el carácter nacional en el espacio público.

Otra de las iniciativas que siguen vigentes es el cambio de nomenclatura de avenidas y la incorporación de obras de personajes como Luis Donaldo Colosio candidato a la presidencia que fue asesinado en el año 1994 y que se volvió en un símbolo para dicho partido, esculturas, y nombres de parques fueron motivos para dedicarle un homenaje.

Calle de la ciudad de Puebla entre los años cincuentas

Conjunto escultórico Universidad Nacional Autónoma de México.

Conjunto escultórico Universidad Nacional Autónoma de México.

> *En México los monumentos que predominan en calles, plazas y edificios son los de Hidalgo y Morelos (Independencia), Juárez (Reforma), Zapata (Revolución) y Cárdenas (1934/40). Son los héroes o personajes del liberalismo aprobados por los campesinos y demás trabajadores, así como los diferentes gobiernos que heredaron la Revolución Mexicana (1910/17). Mi amigo, el viejo Antonio Betancourt hoy fallecido, me dijo hace unos 20 años que era muy peligroso dejar a las masas sin héroes, himnos y banderas, es decir sin símbolos, porque luego las dejábamos sin tener donde sostenerse. Me dio la impresión de que no había que dejarlas sin dioses o caudillos. Pienso que por eso se erigen los monumentos, se obliga a hacer honores a las banderas y a cantar los himnos en nombre de "la patria". Sirven para que las clases dominantes reafirmen su poder y las masas aprendan a respetar a quien los domina. Por eso los panistas el día de hoy condenaron el derrumbe del monumento de Fox y que haya sido arrastrado por la multitud a muchos metros de distancia. Ojalá que eso sirva para que los legisladores profundicen la investigación sobre los desvíos de Fox y su familia y para que los funcionarios panistas abran los archivos que han venido bloqueando por muchos años*[6].

En todo el país para conmemorar los 200 años de la independencia se llevo a cabo una iniciativa de incorporar relojes monumentales en las plazas principales o zócalos. La historiadora Patricia Galeana menciona que en los gobiernos panistas se han diminuido las obras escultóricas y nombres de calles relativos a Benito Juárez.

Durante los gobiernos panistas, Benito Juárez ha perdido presencia. Su figura y su recuerdo han sido borrados de 417 calles, plazas, recintos y monumentos (…) esta situación obedece a los principios liberales que van en contra de la visión conservadora del partido, actualmente en el poder. Juárez fue el prócer del laicismo, de

6 *http://pedroecheverriav.wordpress.com/2010/07/23/tiraron-el-monumento-de-fox-el-de-aleman-y-lopez-portillo*

la división del Estado y de la Iglesia, y promotor de las Leyes de Reforma que desamortizaron los bienes que pertenecían a la Iglesia. "La Iglesia fue un factor determinante para llevar al poder, primero a Fox y después a Calderón y ahora quiere que le paguen ese favor", dice la especialista[7].

En otro aspecto el gobierno federal ha tenido una iniciativa a través de un programa que ha beneficiado el mejoramiento de los espacios públicos a partir de 1992 con la creación de la SEDESOL y el programa de *Rescate de Espacios Públicos* que surge como parte del Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012. Este programa tiene como objetivo contribuir al rescate de espacios públicos que presenten problemas de deterioro, abandono e inseguridad, promover la construcción, ampliación y rehabilitación física de los espacios públicos para que se conviertan en lugares seguros en donde se realicen actividades artísticas, culturales, cívicas, deportivas y de esparcimiento, y con ello detonar la cohesión social e identidad comunitaria (SEDESOL, 2010).

Conclusión:

Las transiciones que en este trabajo se definieron a partir de monopolios en el poder o dictaduras durante el siglo XX, fueron procesos que permiten valorar como se transformó el espacio, que implica desde las actividades sociales hasta el aspecto físico que determinó la forma de hacer ciudad.

Las influencias europeas trajeron en el periodo del Porfiriato la tecnología que permeó al espacio público abierto y cerrado, la introducción de nuevas alturas y proporciones a la arquitectura, y la introducción de elementos artísticos que decoraban los mismos pero a su vez eran útiles para las manifestaciones populares. Un claro ejemplo fue la iluminación que combinada con lo artístico se desarrollo con la introducción de mobiliario embelleciendo las calles, plazas, y jardines y no solo de manufactura europea, las ciudades mexicanas empezaron a producir todo tipo de objetos desde fuentes hasta los denominados dragones luminarias que caracterizaron y siguen caracterizando los espacios públicos.

El periodo porfirista fue el que determinó muchas de estas que prevalecieron a lo largo del tiempo sobre todo determinó el ensanchamiento de las ciudades a través de las colonias, iniciativas que enfatizaban a los dictadores con monumentos y nombres de calles y avenidas, se concluye que las etapas dictatoriales así como las de transición beneficiaron en el caso de México para una promoción de lo artístico.

Las etapas de transición que ha sufrido México surgen a partir de querer establecer un cambio en el que se requiere una reivindicación, nuevas ideas, ideas revolucionarias que tratan de arraigarse en un sentido de nacionalidad con la reproducción de todo tipo de manifestaciones artísticas que plasmaron reinterpretaciones de lo colonial, e indígena.

7 *http://resistencia-moral.blogspot.com/2008/03/los-mochos-panistas-pretenden.html*

Pavimento en Conjunto escultórico Universidad Nacional

Conjunto escultórico Universidad Nacional Autónoma de México.

Biblioteca Central universidad Nacional Autóma de México.

Campus Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM. Patrimonio Cultural de la Humanidad por poseer profundos valores de excepcionalidad universal de la cultura de México.

Mexico 68 fotografías varias . www.google.com.mx/

Un segundo momento se desarrolla con el presidencialismo que abarcó el periodo priista en donde el espacio público fue remetido o manipulado por un grupo partidista en el cual se inculcó de valores cívicos patrióticos a los espacios públicos desde actos cívicos hasta la introducción de objetos escultóricos que rememoran al partido oficial.

El siglo XX fue una enseñanza para que la manifestación social no sea prohibitiva en donde la federación debe actuar pero no de manera radical ya que de la historia del 68 se debe aprender *"2 de octubre no se olvida",* de ahí la reivindicación del espacios público visto como escenario para la manifestación social.

Las etapas dictatoriales establecen líneas a seguir y tuvieron continuidad esto último se puede calificar como favorable, se concluye que de alguna manera las transiciones son un respiro en donde la creatividad artística y tecnológica promueven un pensamiento liberalizador, momento en donde México ha propuesto a través de artistas, arquitectos, e ingenieros gran parte de las aportaciones en diferentes rubros y que se suman a una lista basta de patrimonio nacional y mundial como es el caso de la ciudad universitaria y todas aquellas obras porfiristas como el palacio de Bellas Artes o el elemento más emblematico: El ángel de la independencia.

México en los periodos oficializadas como dictatoriales en el siglo XX gozan de una promoción artística de importancia pero a su vez las transiciones también son una respuesta a esos periodos cómodos que han trasformado una postura radical o anterior. Por lo que las transiciones son procesos que de alguna manera rompen con aquello que se manifestó en periodos muy largos.

Zócalo de la ciudad de México bandera monumental.
Fotografías

Bibliografía:

Brandao P., Remesar A., **Espacio Público y la interdisciplinaridad**, Centro Portugues de Diseño, 2000.

Constitución Política de los Estados unidos Mexicanos, 1917, México

González, F. **La Arquitectura Mexicana del siglo XX**, Consejo Nacional para la cultura y la Artes, México, 1996.

Hernández, A. **El espacio Público en el Centro Histórico de Puebla** México, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

Historia de México, Secretaría de Educación Publica, Fondo de Cultura Económica, Academia Mexicana de Historia, México, 2009.

Katzman, I. **Arquitectura del siglo XIX en México**, Tomo I, UNAM, 1973, México.

Ocampo, F., Hernández M., **Destino México Testimonios en el Archivo Histórico Municipal de Puebla 1808 –1931**, BUAP, 2011, México.

Shavelzon, D. **La polémica del Arte Nacional en México, 1850 – 1910**. Fondo de Cultura Económica. 1988, México.

De Velasco, F. **Puebla y su transformación Mis proyectos y mi gestión en el Ayuntamiento de Puebla de 197 1910** (Edición facsimilar), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003.

De Anda, E. **La Arquitectura de la Revolución Mexicana, Corrientes y estilos de la década de los veintes**, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

La arquitectura de ciudad universitaria, Facultad de Arquitectura UNAM, México,1994.

Montero, C. **Colonias de Puebla.** Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,

México, 2002.

Monsiváis, C. **Sobre el espacio público**, Vanguardia, 25 de mayo de 2008. http://www.vanguardia.com.mx/sobreelespaciopublico-169259-columna.html

Rodríguez J.L, **Vida Cotidiana y Espacios Públicos y Privados en la Capital del Virreianto de la Nueva España**, UNAM, México, 2008.

Fondo de cultura económica, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, **Vida cotidiana Ciudad de México**, 2003, México

SEDESOL, **Reglas de Operación Rescate de Espacios Públicos**, 2010. México.

http://pedroecheverriav.wordpress.com/2010/07/23/tiraron-el-monumento-de-fox-el-de-aleman-y-lopez-portillo

http://resistencia-moral.blogspot.com/2008/03/los-mochos-panistas-pretenden.html

ISSN 1139-7365

EL ARTE PÚBLICO, REFLEJO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA DE ESPAÑA

Dr. Manuel García Guatas - Universidad de Zaragoza

The new abstract public sculpture became in Spain an image and a precursor symbol of both political and cultural turning point in the last years of dictatorship as well as a period of political transition in peace (1975-1981). In the following years, huge abstract sculptures were taken up in urban spaces which would turn out in outstanding points of cities such as Madrid, San Sebastian, Barcelona, Valencia, Gijón or Seville later on.

Key words: period of political transition in Spain, abstract public sculpture, Oteiza, Chillida, Alfaro

La nueva escultura pública abstracta se convirtió en España en imagen y símbolo precursores del cambio cultural y también político de los últimos años de la dictadura y de una transición política en paz (1975-1981). En los años siguientes, las esculturas abstractas monumentales irán ocupando espacios urbanos que se convertirán en lugares privilegiados de ciudades como Madrid, San Sebastián, Barcelona, Valencia, Gijón o Sevilla.

Palabras claves: Transición política en España, Escultura pública abstracta, Oteiza, Chillida, Alfaro

1.- Algunos precedentes de monumentos frente al mar desde el siglo XIX

Quiero referirme a precedentes, no estilísticos, sino monumentales por su construcción y ubicación deliberadas junto al mar, fueran puertos o desembocaduras de ríos. Son los conmemorativos de efemérides en el siglo XIX que pervivirán en el siguiente.

Las grandes ciudades con puerto o abiertas por su urbanismo o por el paisaje al mar han sido lugares propicios para levantar monumentos que han tenido que ver con su proyección marítima, comercial o descubridora en otros siglos y han generado

1.- Cristo Redentor. Río de Janeiro, 1931

estas manifestaciones artísticas monumentales. Dos ejemplos: Lisboa y Barcelona, pero también otras ciudades en España para las que su salida natural y crecimiento urbanístico ha sido hacia el mar: San Sebastián, Gijón, Bilbao desde la desembocadura de la ría del Nervión, Sevilla, Valencia.

Todo monumento escultórico urbano ha sido un monumento político y, por consiguiente, susceptible de ser politizado o de correr los avatares de la historia contemporánea. Recordemos algunos ejemplos que han sido hitos monumentales gigantescos para las naciones y sus capitales y han acabado convirtiéndose en un punto de vista desde donde se ha mirado el mundo y se contempla también la historia:

Monumento a Fernando de Lesseps en el Canal de Suez para conmemorar la puesta en funcionamiento del canal en 1869. Lesseps, además de ser el ingeniero director de estas obras, era un visionario progresista que creía en la unión de todos los pueblos. La estatua se inauguró en 1900, fue dinamitada en 1956, luego restaurada y colocada, recompuesta, en el muelle de Port-Faud. Obra de Emmanuel Frémiet, discípulo de Rude.

La gigantesca estatua de la Libertad ante la entrada de Nueva York, de 46 metros de altura la estatua y otros tantos el pedestal. Su título: “La libertad iluminando al mundo” pretendió ser un saludo de bienvenida a la nueva nación y un faro para millones de emigrantes que llegaron por mar, sustituidos desde hace bastantes décadas por millares de turistas que quieren contemplar el puerto de Manhattan la

2.- Cristo Rey. Almada, 1959

primera y principal fachada de Nueva York para los que llegaban desde Europa. Obra de Auguste Bartholdi, realizada entre 1875 y 1886.

Desde comienzos del siglo XX la religión católica ha venido consagrando naciones y ciudades con estatuas monumentales que se entronizaron en los paisajes más hermosos y luego turísticos de algunas de ellas. Tres ejemplos exponenciales a lo largo de la historia de la primera mitad del siglo XX.

El monumento a Cristo Redentor en la cúspide del cerro de Corcovado, inaugurado en 1931, siendo presidente el populista Getulio Vargas, para conmemorar el 109 aniversario de la independencia de Brasil. Construido en Francia en bloques de hormigón, obra del escultor francés Paul Landowsky y del arquitecto Heitor da Silva. El monumento a Cristo Rey en Almada, frente a Lisboa. Es seguramente uno de los más tardíos monumentos religiosos, pues se inauguró en mayo de 1959. En realidad es un monumental exvoto de los obispos portugueses por no haberse visto implicado Portugal en la Segunda Guerra Mundial, después de la intervención de sus soldados en la primera.

Pero tal vez el precedente de ambos y de otros muchos por la geografía española pudo ser el monumento en España a Cristo Rey, en el cerro de los Ángeles –considerado el centro geográfico de España- a unos diez kilómetros al sur de Madrid. Símbolo de las monarquías católicas europeas (y Brasil había tenido su monarquía), inaugurado en 1919, obra del escultor Aniceto Marinas.

3.- Monumento a los Navegantes, 1960

Monumento a los Navegantes en Lisboa, el símbolo nacional monumental de la vocación y trayectoria históricas de los portugueses, cuyos personajes históricos figuran tallados en sendos cortejos laterales ascendentes. Fue inaugurado en 1960 bajo el gobierno del dictador Salazar para conmemorar el IV centenario de Don Enrique el Navegante, diseñado como una gigantesca proa ante el Tajo.

Pocas décadas antes, en 1934, se había inaugurado el monumento al marqués de Pombal en el centro de la plaza homónima, entre la avenida da Liberdade y el parque de Eduardo VII. Visto desde la parte superior podemos contemplar en una de las más expresivas panorámicas de Lisboa su proyección urbana hacia el mar, jalonada esta avenida que conduce hasta la Baixa de monumentos escultóricos patrióticos.

Por eso, contemplar Lisboa no es contemplar una vista hermosa, sino un paisaje cultural específico y diferenciado del de otras ciudades *waterfront* porque incorpora la noción de temporalidad por las actuaciones del hombre con esculturas monumentales. Es con derecho propio sobre todo después de la Convención Internacional del Paisaje suscrito en Río de Janeiro en 1992, con su refrendo en ese mismo año en la Carta de Sevilla, coincidiendo con la efeméride del quinto centenario del Descubrimiento.

En estas ciudades *waterfront* embellecidas por esculturas públicas ¿se está formulando una nueva categoría de espacio urbano o es un nuevo simulacro de lugares pú-

4.- Lisboa desde el parque de Eduardo VII

blicos, como comenta el arquitecto lisboeta y teórico de la ciudad Pedro Brandâo?[1]

Pero ¿tal vez no tendrán también estas nuevas esculturas abstractas con pretensiones de imágenes modernas de las ciudades un contenido retórico como el de los grandes monumentos del siglo XIX y sus pervivencias en el siguiente? Al fin y al cabo unos y otras son criaturas de la historia política de cada época, con la diferencia de que aquellos monumentos interpretaban y ensalzaban con imágenes el orden social de una nación o ciudad conmemorando la historia y las esculturas monumentales abstractas que los han sustituido no pretenden conmemorar nada, a lo sumo, virtudes cívicas como la tolerancia, elogios y homenajes al mar o a la naturaleza y crear nuevos espacios públicos para la convivencia, pues *la sociedad está tanto constituida como representada por las construcciones y los espacios que crea*.[2]

Estos y otros monumentos del siglo XIX erigidos en algunas ciudades ante el mar son monumentos de la desmesura, símbolos políticos o religiosos nacionales que, además de conmemorar efemérides de la historia o del origen o vocación de una nación, sirvieron a veces como modelos patrióticos para rivalizar con otras. Monumentos desmesurados porque no tenían límites urbanos, como puede ser la plaza o el paseo de una ciudad, ni mucho menos paisajísticos, pero reducidos como productos del *merchandising* a escala de un *bibelot kitsch*, un vicio cultural para llevarse consigo como recordatorio y exhibición, o bien en una foto desde el teléfono móvil o una infrecuente tarjeta postal.

1 Pedro BRANDÂO, *La imagen de la ciudad. Estrategias de identidad y comunicación*. Publicacions i Edicions. Universidad de Barcelona, 2011, pp. 141-142.- Del mismo, *O sentido da cidade. Ensayos sobre o mito da IMAGEM como ARQUITECTURA*. Livros Horizonte, Lisboa, 2011

2 Daniel INNERARITY, *El nuevo espacio público*. Espasa-Calpe, Madrid, 2006, p. 96.

5.- Madrid. Museo de Escultura al aire libre, 1972-1979

Un ejemplo significativo de esta pasión por conmemorar la historia son los más de setenta y cinco monumentos erigidos a Cristóbal Colón que se levantaron desde mediados del siglo XIX en ciudades de Italia y España y en cada nación de América del Norte y del Sur, sobre todo alrededor de la fecha de la conmemoración de la epopeya del cuarto centenario del Descubrimiento hasta entrado el siglo siguiente. Algunos de ellos –los más vistosos- en ciudades abiertas al mar, como Génova, Barcelona, San Juan de Puerto Rico o en Huelva, en la desembocadura de los ríos Tinto y Odiel, por donde salió el navegante genovés buscando una nueva ruta hacia las Indias, que cambiará el rumbo de los pueblos, de la concepción del espacio y de la historia.[3]

2.- En España, Franco aun vivía

El peso de esta tradición de la escultura pública en España, exaltadora de la historia reciente y de sus protagonistas dominantes duró todavía varios lustros después de la muerte del dictador en noviembre de 1975; tantos como han tardado en ser retirados los monumentos, estatuas, bustos y lápidas epigráficas que ensalzaban su victoria en la guerra civil, como aludido el caudillo en inauguraciones y celebraciones sin fin durante la inacabable posguerra de más de cuarenta años.

Sólo desde hace menos de tres años ha empezado a hacerse definitiva la retirada de todos esos vestigios sin estético alguno, después de ponerse en ejecución la Ley

3 Manuel GARCÍA GUATAS, *La imagen de España en la escultura pública 1875-1935*. Mira editores, Zaragoza, 2009, pp. 199-230. Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra, cuadernos de Arte, Madrid, 2004.

6.- Chillida: *Sirena varada*. Madrid, 1979

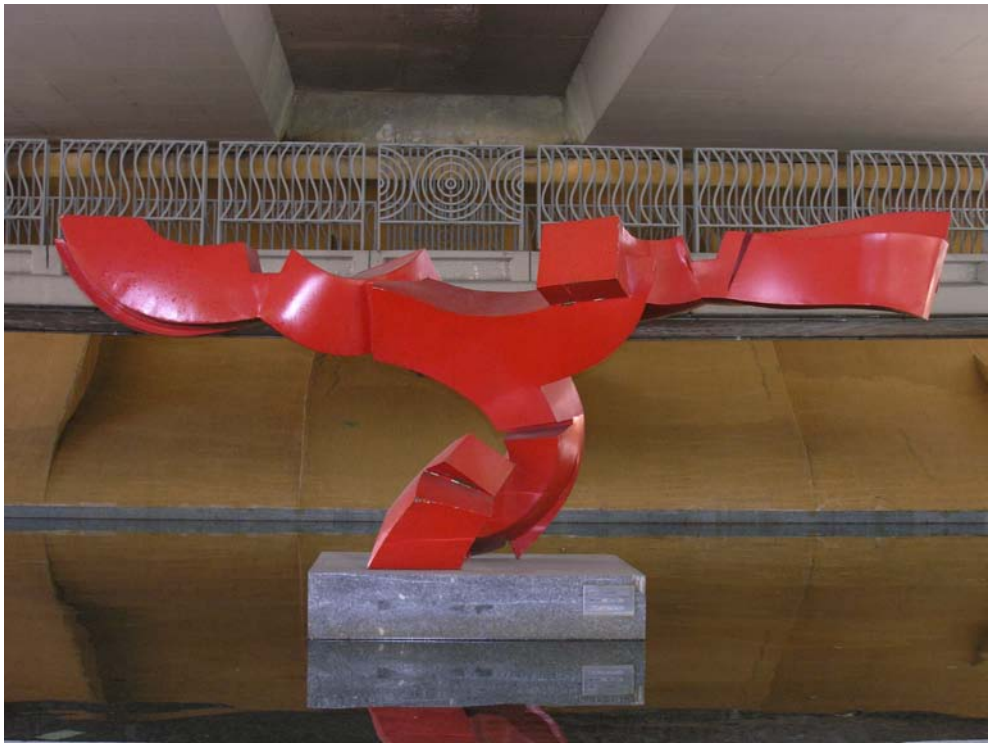
52/2007, de 26 de diciembre de Memoria Histórica: la memoria conflictiva de los españoles. Y no se ha cerrado todavía.

Pero las cosas que luego serán importantes sucedían de otras maneras. Por ejemplo, desde 1972 ya era transitable para el público un Museo de Escultura al Aire Libre en el madrileño paseo de la Castellana. Franco vivía sus últimos meses cuando inauguró en julio de 1975 el nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo, muy alejado del centro de la capital, donde se visitaba el anterior.

Pero también sucedieron en aquellos años terminales de la dictadura otras iniciativas no institucionales que precipitaron la introducción en España de un arte nuevo. Entre varios, recordaré algunos ejemplos que han sido trascendentales para el arte y la escultura española coetáneas.

En junio de 1975 se inauguraba en Barcelona la Fundación Joan Miró, a partir de su donación de casi ciento cincuenta obras, y lo hacía, precisamente, con una exposición de su amigo Alexander Calder y dos años después la galería Joan Prats, que junto con la de Mercedes Buades en Madrid, abierta también en 1977, incluirán en sus exposiciones la escultura de Alfaro, o de otros más jóvenes como Miquel Navarro o Eva Lootz, mientras que otros escultores de esta generación, Susana Solano y Jaume Plensa lo hacían en 1980 en la Fundación Miró.

Al año siguiente, con Franco recién sepultado solemnemente bajo la cúpula de la basílica del Valle de los Caídos en Cuelgamuros, aparecía la publicación del crítico de arte, Vicente Aguilera Cerni, *Arte y compromiso histórico. Sobre el caso español*,



7.- Chirino, *Mediterránea*. Madrid, 1979

que resumía la problemática artística española desde un punto de vista político. Un año después, en 1977, el historiador del arte contemporáneo y senador entonces del Partido Socialista de Cataluña, Alexandre Cirici publicaba la primera historia y valoración, casi de urgencia, del arte de las décadas de dictadura: *La estética del franquismo*.

Como otra irrupción de la necesidad de modernidad en la España de aquellos primeros años de la transición, Televisión Española empezaba a emitir en 1877 el programa *Trazo*, dirigido por Paloma Chamorro, dedicado a las artes plásticas, al que le sucederá año y medio después, con la misma directora, *Imágenes*, que, con similares contenidos, durará hasta 1981.

Podemos dar por cerrada la transición democrática en ese año de 1981 con la llegada a España tras más de cuatro décadas de exilio, de una obra singular: *Guernica*. El diez de septiembre era recibido con máximas medidas de seguridad y con todos los honores y anhelos artísticos.

También en la pintura se había producido pocos años antes una renovación estilística y generacional. La nueva generación dejaba de lado los caminos de la abstracción expresionista de las décadas anteriores y encauzaban una nueva figuración, como Guillermo Pérez Villalta que hará del mar Mediterráneo o de su encuentro con el Atlántico en su Tarifa natal, tema de bastantes de sus cuadros con figuras de reminiscencias clásicas y alegóricas, recortadas sobre el azul y la luz.

Aunque con una pintura de figuras arcaicas en colores neoexpresionistas y una

8.- Chillida, *Elogio del horizonte*. Gijón, 1990

escultura de buscada tradición rural y germánica coetánea, el grupo de artistas gallegos que irrumpe con notable originalidad en la euforia del arte español de comienzos de los ochenta se autodenominará Atlántica, como queriendo reafirmar la proyección marítima del arte y la cultura de este Finisterre de España.

Y es que una parte de España en aquellos años de la transición volvía la vista a los dos mares que la rodean, a la cultura y el arte de donde procedían: el Mediterráneo y el Atlántico -como deseo y utopía- y a las grandes ciudades que crecieron con ellos.

3.- 1975-1981: un arte público para una transición política en paz

Este tramo de seis años de la historia reciente de España puede parecer demasiado abreviado para encerrar en ellos la transición democrática, pero en ese sexenio se produjeron los acontecimientos más importantes para un nuevo régimen plenamente democrático. El más trascendental, la aprobación por amplio consenso de una nueva Constitución en 1987.

¿Por qué he elegido estas fechas para ponerle marco histórico a la breve historia de la transición? Pues como acabo de señalar, fueron dos hitos muy significativos para el arte español: de la inauguración de la nueva sede del Museo de Arte Contemporáneo, a la devolución de *Guernica* a España, cumpliendo la voluntad política de Picasso.

Había hambre de arte moderno en España, que se va a manifestar en tres ámbitos: la necesidad de proyectar el arte que se hacía en España en los foros artísticos internacionales, las Bienales de Sao Paulo y de Venecia principalmente, la creación de nuevos museos de arte contemporáneo, como el IVAM en Valencia, en torno a la obra de Julio González, creado en 1986 por la Generalitat e inaugurado tres años más tarde, el monográfico de Pablo Gargallo, fundado por el ayuntamiento

9.- Fernando Alba, *Sombras de luces*. Gijón, 1998

de Zaragoza e inaugurado en junio de 1985.[4] Al mismo tiempo, se creaba el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, inaugurado en octubre de 1990, y la sucesiva promoción en las décadas siguientes de una escultura pública innovadora, que quiere decir abstracta, y monumental, a escala con el urbanismo o los paisajes abiertos al mar.

Coincidió con la madurez creativa de la que será la generación de escultores más importantes del siglo XX: Jorge Oteiza, Pablo Serrano, Eduardo Chillida, Andreu Alfaro o Martín Chirino. Curiosamente, de estos cinco artistas, cuatro habían nacido y vivían en ciudades abiertas al mar y Pablo Serrano había regresado después de más de veinte años de estancia en Montevideo.

La nueva escultura pública en España fue obra en su mayoría de estas dos generaciones de artistas que le dieron una proyección e internacional a la escultura española de la segunda mitad del siglo XX y la habían alcanzado también para sus nombres en los foros internacionales más prestigiosos: Bienal de Sao Paulo de 1957 (Oteiza recibe el gran Premio), Bienal de Venecia de 1958 (Chillida es galardonado también con el gran Premio), Trienal de Milán, Premio Carnegie de Escultura en Pittsburg (1964, Chillida),Gran Premio de Alemania (1966, Chillida), III Bienal Hispanoamérica de Barcelona (Pablo Serrano), y un largo etcétera de premios y concursos internacionales. Pero, evidentemente, Chillida ha sido sin duda el que en fechas más tempranas alcanzó mayor cota de fama internacional.

4 M. GARCÍA GUATAS, “Dos grandes escultores en París y la ejemplar recuperación de su legado: Pablo Gargallo en Zaragoza y Julio González en Valencia”, Jesús Pedro LORENTE y Sofía SÁNCHEZ (eds.), Diputación de Teruel 2008, pp. 87-102.

En 1976 se consagraba en el ámbito internacional la nueva escultura española en la Bienal de Venecia, que reunió en el pabellón de España a Alfaro, Chillida, Oteiza, junto con dos los históricos eslabones de las vanguardias de los años treinta, Angel Ferrant y la pieza *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder, que había acompañado a *Guernica* en el vestíbulo del pabellón de la República española en París.

Fueron escultores que convirtieron los materiales en estilos personales: hierro (Oteiza, Serrano), bronce (Serrano), acero cortén (Chillida, Chirino), acero inoxidable (Alfaro), hormigón (Chillida). Y todos ellos con una referencia explícita a ese otro material intangible que es el espacio en su expresión heideggeriana,[5] o en su expresión más radical del vacío, con el que se ha relacionado de multiformes modos la escultura del siglo XX, desde Boccioni, Archipenko y Calder, por ejemplo, al Mínimal Art.

Coincidían en el lenguaje de formas abstractas radicales en Oteiza, Chillida o Alfaro, o que escenifican ideas, en Chillida, Chirino o Serrano. Una abstracción –parafraseando a su crítico y valedor de la pintura abstracta en los años sesenta, Moreno Galván- como espejismos de la realidad. Pero también en combinaciones con huellas figurativas de acentos muy expresionistas, en muchos ejemplos de Serrano, en las primeras esculturas de Oteiza en España, o de José María Subirachs.

Partían de influencias iniciales de los constructivistas rusos (Oteiza) y de la obra de Julio González que algunos de estos escultores hicieron el viaje a París para verla. Pero todas estas lecciones de la escultura abstracta histórica van a formularla la mayoría de estos escultores a una escala monumental en espacios públicos urbanos.

Su pensamiento estético se nutre de especulación filosófica y metafísica, de espiritualidad, de humanismo o de referencias mitológicas cósmicas y se condensa en los títulos que pusieron a muchas de sus esculturas: peine del viento, lugar de silencios, rumor de límites, elogio del horizonte, mediterránea, caja metafísica, variante ovoide de la desocupación del espacio, ordenación del caos, bóvedas para el hombre, unidades yunta, espiral del viento, Cosmos 62, Puerta de la Ilustración, etc.

4.- La nueva escultura en ciudades españolas

Se va a ubicar en ciudades como Madrid, San Sebastián, Vitoria, Barcelona, Valencia, Gijón, Sevilla, Bilbao o incluso La Coruña (con otro planteamiento artístico), la mayoría, abiertas al mar con puertos históricos y paseos. Esta escultura moderna va a dotar de nuevos significados y usos a espacios o lugares urbanos que de esa manera incorporaban nuevas formas políticas para la convivencia y tolerancia. Virtudes de la democracia, ajenas para los españoles que nacimos y vivimos bajo la dictadura.

El primer lugar lo fue en Madrid con un concepto de ofrecer al espectador una

5 Martin HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*. Erker-Verlag, St. Gallen, 1969. Este folleto de "El arte y el espacio" que conoció Eduardo Chillida, ejercerá una acusada influencia en su pensamiento escultórico.

10.- Barcelona. Monumento a Cristóbal Colón, 1888

nueva manera de ver y sentir la escultura de los autores españoles consagrados, reunida en un heterodoxo museo, permanente, al aire libre, que podía pasar entre ellas y tocarlas. Se eligió el centro del entonces su principal eje de comunicaciones de este a oeste dentro de la ciudad como era en los años setenta el paseo de la Castellana y uno de los principales pasos elevados que permitía comunicar el barrio de Salamanca con el de Chamberí, uniendo las calles de Juan Bravo y de Eduardo Bravo.

Aquella obra de ingeniería urbana, consistente en un viaducto o puente, permitirá a un equipo de ingenieros –José Antonio Fernández Ordóñez, Julio Martínez Calzón, Alberto Corral- y un artista pintor abstracto op-art, Eusebio Sempere, que diseñó las barandillas del puente. La mayoría de las piezas fueron creadas expresamente por sus autores para este espacio, organizado en tres terrazas descendentes con una breve y rumorosa cascada que vierte en un estanque en la primera de ellas, en las que se distribuyen las diecisiete piezas.

Todas ellas, excepto la monumental *Unidades-Yunta* de Pablo Serrano, que se colocó al otro lado del puente y del paseo de la Castellana y la de Gustavo Torner, *Plaza-Escultura*, apartada de las demás, junto a la calle Serrano, observatorio desde el que se pueden contemplar las restantes piezas, están agrupadas a intervalos entre los

que circulan fluidamente los viandantes. Destacaré la pieza de Martín Chirino por el título Mediterránea, en buena referencia con el contenido de esta conferencia y por apartarse bastante de sus formas escultóricas más habituales de las espirales del viento, al utilizar para esta pieza el metal cromado en rojo, entre la abstracción y el mínimal art. Y todas también, excepto la de Joan Miró, *Mère Ubu*, una especie de voluminosa mujer pájaro basada en la obra del escritor surrealista Alfred Jarry, *Toros Ibéricos*, una figura con resonancias totémicas de Alberto Sánchez y *La petite faucille* de Julio González, radicalmente abstractas, por lo que se le puede llamar a este espacio museístico de escultura abstracta. El primero al aire libre que hubo en España, seis años después de inaugurarse en 1966 el Museo de Arte Abstracto Español en la ciudad de Cuenca, dedicado monográficamente a la pintura no figurativa española.[6]

La inauguración oficial del museo había tenido lugar el 9 de febrero de 1979, pero de las diecisiete esculturas que ahora contiene, no se había podido colocar la más polémica: la de Eduardo Chillida por dos motivos: por el título que era un homenaje al pueblo vasco, que reconvertirá en el actual de *Sirena varada*, y porque este bloque de hormigón encofrado tenía que ir colgada del puente y el entonces alcalde de Madrid, el notorio franquista represor, Arias Navarro, no autorizó su colocación aduciendo dudosas razones de seguridad.

No era la primera experiencia en Madrid de sacar la escultura a la calle. Veinte años antes, en el otoño de 1953 se había organizado la primera Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre en el parque del Retiro. Pero con dos diferencias notables. Su duración, lógicamente, fue temporal y todas eran esculturas figurativas.[7] Lo cierto es que los parques han sido desde que se construyeron lugares idóneos para contemplar estatuas y esculturas de toda índole, pero el espacio de la Castellana no era un parque ni un espacio ajardinado, sino en los laterales de un eje viario principal, rodado y duro, pensados para museo permanente.

Esculturas expuestas a la intemperie y por tanto inermes, o sea sin más armas para ser defendidas que el prestigio de sus autores y la calidad de las piezas, que parece han sido suficientes consideraciones para que se encuentren conservadas hasta ahora sin acciones de vandalismo.

San Sebastián fue la primera ciudad en la que, en 1977, se colocó una escultura abstracta auténticamente de *spicif site* y *waterfront*. La obra llevaba por título *Peine del viento* de Eduardo Chillida Consiste en tres piezas de acero oxidado a modo de tridentes retorcidos, encastradas en rocas dentro del mar, en el extremo occidental de la apacible playa de la Concha, en la parte más batida por las olas, en la llamada playa de Ondarreta.

Es la obra que le ha dado más reconocimiento y prestigio por el acierto del lugar, del concepto y de la integración del azar de la naturaleza cambiante del mar

6 María Teresa ORTEGA COCA, "El Museo de Escultura Contemporánea de la Castellana en Madrid", *Boletín de Arte y Arquología de Valladolid,* XXXVII. Universidad de Valladolid, 1972, pp. 449-462.

7 Ana ARA FERNÁNDEZ, "Una experiencia inédita en España: las exposiciones de escultura al aire libre", *Espacio, Tiempo y Forma*. Departamento de Historia del Arte de la UNED, Madrid, 2004, pp. 239-262.

Cantábrico, en calma o agitado por los temporales. Para su atrevido anclaje en las rocas, pues cada elemento pesa diez toneladas, contó con el trabajo indispensable del arquitecto Luis Peña Ganchegui.

El programa escultórico que puso en marcha el ayuntamiento de Gijón entre 1990 y 2000 a lo largo de la gran playa de San Lorenzo ha supuesto una intervención artística bastante coherente y la creación de un nuevo eje de la escultura pública, que ha dejado olvidado el que por el interior de la villa seguía desde la plaza del marqués de San Esteban hasta la plaza del 6 de agosto, con dos monumentos históricos en cada extremo de la ciudad: el del rey Pelayo en la primera mirando, enarbolando la cruz en su mano derecha, al antiguo puerto y el del ilustrado y jurista Gaspar Melchor de Jovellanos en la segunda, junto al antiguo mercado de abastos. Como ejemplo de la unidad del proyecto escultórico urbanístico, ambas estatuas se colocaron en el mismo año de 1891.

Pero eso era el pasado y el nuevo eje o espacio público de Gijón es desde hace unas décadas con el turismo veraniego el muy concurrido paseo de la playa, fachada de la ciudad. Durante esos diez años han ido alzándose quince esculturas. Se inició en 1990 con la más monumental encargada a Chillida, realizada en hormigón en un privilegiado mirador sobre el mar: en Cimadevilla. Se recuperaba para los ciudadanos como lugar de esparcimiento ese cerro de Santa Catalina, antes un lugar no frecuentado.

Desde ahí hasta el extremo oriental de la playa de San Lorenzo se fueron colocando, más o menos próximas al paseo, las catorce esculturas restantes. Hay de todo: figurativa expresionista alguna y abstracto constructivas la mayoría; obras de escultores asturianos veteranos en este arte y algunos de otras regiones. Señalaré por su ubicación, en el eje visual del monumental *Elogio del Horizonte*, la de Fernando Alba, un conjunto de cuatro planchas de acero cortén orientadas dos a dos 45º respecto de los puntos cardinales, perforadas con círculos de diferentes diámetros, *por los que penetran la luz y se recrean las sombras*, por lo que lo tituló *Sombra de luz* (1998). Una obra genuinamente de *specific site* entre el mínimal y lo conceptual.[8]

La obra del valenciano Andreu Alfaro está vinculada a ciudades, españolas, europeas y sólo en una parte a Valencia, desde donde realiza encargos para estas ciudades, aunque no directamente relacionadas muchas de ellas con el mar. Es de todos estos escultores el más diferenciado por el lenguaje de su abstracción y materiales que utiliza para formular sus composiciones. Son todos ellos de producción industrial (chapa, aluminio, acero inoxidable o patinado, hierro cromado) con el que ha creado formas tubulares, adelgazadas, limpias y simplicísimas para reducir hasta la inmaterialidad la presencia física de la pieza. Incorpora el color para pintar sus chapas, pero sobre todo, la doble luminosidad de los entornos naturales mediterráneos y los brillos propios de de los cromados de los materiales.

Sus obras abstractas para espacios públicos también fueron muy tempranas. Por

8 *Esculturas nuevas, espacios nuevos*. Folleto ilustrado, editado por la Concejalía de Comunicación y Cultura del Ayuntamiento de Gijón, 2000.

ISSN 1139-7365

11.- R. Lichtenstein. *Barcelona Head*, 1992

12.- Alfaro, *Cosmos 64*. IVAM, 1966

ejemplo, de 1959 es una pieza en chapara de hierro pintada de gris, de cinco metros de altura, que forma como una ligera y dinámica elipse, titulada *Escultura para una fuente*, que le encargó el Colegio Alemán para su patio principal, visible desde la calle. De 1960-62 es la llamada *Cosmos 62*, que a modo de una vela triangular hinchada por el viento hizo para una urbanización de la costa alicantina y hoy se conserva en el Instituto Valenciano de Arte Moderno.[9]

En Barcelona la escultura en la calle ha experimentado un incremento considerable desde la década de 1960. Se halla distribuida por lugares muy diversos de la ciudad, no precisamente cerca del mar, coincidiendo con la recuperación de playas y costa hacia el norte que espectacularmente llevó a cabo desde que fue sede de los Juegos Olímpicos en 1992. Sus catálogos en la *web* y el editado por el ayuntamiento de Barcelona son dos imprescindibles referencias para la consulta y estudio, aunque ya hubo otras publicaciones anteriores que habían venido sistematizando la nueva escultura pública en la ciudad desde los años noventa.[10]

Sería muy prolijo comentar algunas de las principales intervenciones promovidas desde el ayuntamiento barcelonés en estos últimos cuarenta años sobre todo en espacios urbanos restaurados como plazas y paseos.

A grandes rasgos, se pueden distinguir varias fases en la incorporación de la escultura a estos espacios públicos barceloneses: en los años sesenta se vieron las primeras obras abstractas de Subirachs y Aulestia, luego de Andreu Alfaro *Caminos de libertad* (1965, en acero patinado), a la que seguirán varias más hasta la monumental *Columna Olímpica* (1992, en forma de palmera en aluminio), en el paseo Marítimo del puerto Olímpico, etc.

En los años ochenta, entre otras obras escultóricas para la calle, se inició una operación de prestigio artístico con el encargo de obras escultóricas a cuatro grandes artistas-pintores catalanes: Tapies con un extraño montaje, de difícil mantenimiento, *Homenaje a Picasso* (1983), Antoni Clavé en 1986, con su homenaje al *Centenario de la exposición de 1888* y la más monumental encomendada a Joan Miró, *Mujer y pájaro* (1983, de más de veinte metros, en piedra artificial y revestimiento parcial de cerámica polícroma), colocada en una lámina de agua en la plaza que lleva su nombre, cerca de la estación de Sants.

Pero la más interesante e innovadora es la intervención del artista conceptual Francesc Torres que realizó en 1991 en el barrio de la Verneda. Consiste en una tira o franja de acero inoxidable empotrada en el pavimento de la rambla o paseo central de la calle Guipúzcoa, que se prolonga a lo largo de un itinerario de un kilómetro y se oculta o interrumpe, vuelve a aparecer, a intervalos, se eleva formando una especie de bucles. En ella están grabados textos que narran la historia de esta zona de la ciudad, conocida como Sant Martí des Provençals, desde la Edad Media hasta el siglo XX. El itinerario empieza con este texto en catalán, también de este autor,

9 Javier MADERUELO y José MARTÍ, *Andreu Alfaro. Espai pùblic*. Fundación Caja del Mediterráneo, Alicante, 1996

10 Lluis PERMANYER, *Barcelona, un museo de esculturas al aire libre*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1991.- Eduard TOLOSA y Daniel ROMANÍ, *Barcelona. Escultura.Guía*. Actar, Barcelona, 1996.- Nuria CASAS y Lourdes MATEO, *Passejant per Barcelona. Art i spais urbans*. Editorial Portic, Barcelona, 1997. AA. VV., *Art Public*. Ajuntament de Barcelona y Universitat de Barcelona, 2009, 545 pp.

13.- Oteiza, *Variante ovoide de la desocupación de la esfera*. Bilbao, h. 2000

que resume su pensamiento de esta historia urbana:

La historia se ha escrito linealmente a pesar de que los hechos se desarrollan d una manera mucho más compleja y a veces oculta. Existe un desfase entre el devenir histórico y su transformación en un relato inacabado de palabras y silencios.

Pero me voy a limitar a comentar a modo de ejemplos extremos de la escultura *waterfront*, dos obras colocadas relativamente cercanas entre sí junto a su puerta natural de entrada a la ciudad que ha sido el puerto, pero separadas por más de un siglo de historia.

Se trata del monumento a Cristóbal Colón, erigido en 1888 coincidiendo con la celebración en Barcelona de la Exposición Universal. Consistió en una columna de hierro, de casi 24 metros, como un pedestal romano, una gran estatua del Descubridor mirando al puerto en el llamado Portal de la Paz, al comienzo del eje viario de Las Ramblas. Fue una obra coral en la que colaboraron una veintena de escultores y a la vez, una orgullosa demostración de la pujanza entonces de la industria de fundición de Barcelona donde se hizo.

Un siglo después, se colocó en 1992 en el muelle de Bosch i Alsina con ocasión de la celebración de los Juegos Olímpicos una escultura en hormigón pintado que nada tiene que ver ni con el agua, ni con el sitio, *Barcelona Head* del artista del pop americano Roy Lichtenstein, que diseño una cabeza de muchacha pop. Se le había adquirido al artista en Nueva York y no tenía un destino específico en la ciudad, pero se trataba de imprimirle un toque de color desenfadado y de modernidad a esa zona del puerto junto al restaurado barrio de la Barceloneta, que el turismo ha popularizado por ser lugar de paso.

5.- Fama por doquier de dos escultores vascos

Fue en los años de madurez de sus biografías cuando sus obras se convirtieron en referencias de modernidad y prestigio para los responsables de instituciones públicas fuera del País Vasco, coincidiendo a la vez con años de prosperidad. Pero el espíritu de la transición democrática y de sus experiencias estéticas que les llevaron a formular una escultura abstracta singular en ambos casos, que expresaba nuevas y vigorosas ideas, iba quedando ya bastante alejado.

Dos escultores principales -Oteiza y Chillida- que han dejado en sombra fuera del País Vasco a casi todos los de su generación, dos nombres para la comparación y la confrontación teórica de sus obras y de su destino, íntimo o público.[11]Chillida ha intervenido, como hemos visto, en las principales obras escultóricas contemporáneas, en el museo de Madrid y en las *waterfronts* de San Sebastián, Gijón y Sevilla

¿Oteiza escultor de arte público?

Esta pregunta nos la hemos hecho muchos a la vista de las piezas a gran escala que en estos últimos años han colocado en algunas ciudades, especialmente en las tres capitales del País Vasco en comparación con los primeros monumentos a los que se dedicó con toda su energía en los años cincuenta. Lo contradictorio fue que aquellos proyectos de monumentos en los que Oteiza participó, nunca se llegaron a llevar a cabo. Señalaré el más interesante y atrevido conceptualmente para la época como fue el que convocó en 1958 el gobierno de Uruguay mediante concurso internacional para erigirle un monumento a José Batlle y Ordóñez, político, escritor y presidente que había sido de esta república. Una obra en la que el contenido estético de la delimitación del espacio y el vacío forma un todo y único arquitectónico-escultórico.

Era un monumento más arquitectónico –de austeras formas geométricas- que escultórico, pero el diseño del arquitecto Roberto Puig estaba dirigido e impregnado del sentido del espacio desocupado y de la escultura vacía del escultor Oteiza. Una arquitectura-escultura a escala monumental, abrazada por paisaje, sobre una colina a las afueras de Montevideo. Nunca se llevó a cabo, pero hubiera sido una obra pionera del arte en la naturaleza en una ciudad entonces rodeada por ella.[12]

A lo largo de su longeva vida, no parece que se interesara Oteiza en modo alguno por la escultura pública, aunque sus numerosos homenajes a artistas y pensadores tienen la escala de las pequeñas piezas que trabajó con sus manos para ser vistas en espacios cerrados.

---

11 Kosme de BARAÑANO, Javier GONZÁLEZ DE DURANA y Jon JUARISTI, *Arte en el País* Vasco. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1987.- Pedro MANTEROLA, *El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. Diputación Foral de Guipúzcoa, "Arteleku", cuadernos nº 7, San Sebastián, 1993.- AA.VV., *50 años de escultura pública en el País Vasco*. Universidad del País Vasco y Gobierno Vasco, Bilbao, 2000.

12 AA. VV., "El espacio receptivo como dispositivo cultural. Jorge Oteiza y Roberto Puig: Monumento a José Batlle Ordóñez (1958)", Blanca FERNÁNDEZ y Jesús-Pedro LORENTE (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 105-131.

Las tres esculturas suyas que hay colocadas en Vitoria, San Sebastián y Bilbao son bien distintas y parece ser han sido un empeño de las autoridades provinciales (la de Vitoria) y municipales (las dos restantes) y una operación de imagen de prestigio urbano y de apropiación -hasta cierto límite- de este escultor vasco, irreductible a los halagos del poder político de cualquier época. El sagaz crítico Aguilera Cerni definió en 1966 su personalidad de modo certero:

Oteiza es el desasosiego y la incomodidad vital. Es capaz de levantar mundo. Es capaz de quitarles luego el aire, la razón, el sitio.
Su desazón es tan vieja como el hombre y la vida: está guerreando contra el tiempo y la muerte.[13]

La pieza que realizó para Vitoria es, a pesar de su título *Mirador mirando*, una caja metafísica en hierro a escala aumentada a dos metros, colocada en la calle y a ras del suelo, o sea sin pedestal alguno (que no lo necesitan) y como pueden verse estas piezas en museos como en el Reina Sofía. Es una escultura, realizada en 1958 y colocada en 1977 en un lateral de la ajardinada placeta de la Diputación Foral. Ahora se ha colocado en la plaza, de pavimento desnudo, ante el museo Artium. De las tres, es la más antigua y coherente con la estética del escultor.

La pieza de Bilbao es la mayor de las tres y se colocó hacia el año 2000 entre la ría y el ayuntamiento historicista de la ciudad. Pero la obra original, *Variante ovoide de la desocupación de la esfera* es de 1958, con lo que se hizo una ampliación totalmente fuera de la escala con la que trabajaba Oteiza sus pequeñas piezas, pero a escala de ese centro de la capital bilbaína. Ahora, vista desde el pretil de la ría, le da un aire moderno o actualizado a la fachada decimonónica del ayuntamiento y se ha convertido en lugar preferido de los fotógrafos de bodas para inmortalizar a las parejas de recién casados. Y no quedan mal enmarcadas por estas formas tan envolventes y dinámicas.

De la de San Sebastián lo más vistoso es la de ubicación en el bello entorno de la bahía de la Concha. Es una monumental construcción en acero cortén, titulada *Construcción vacía con cuatro unidades planas posiiva-negativa*, de seis metros de altura, colocada en 2002, de formas mucho más abiertas que las cajas vacías y de perfiles quebrados. El ayuntamiento de San Sebastián parece que tenía ganas de situar próximas una obra de cada uno de los dos más grandes escultores guipuzcoanos que ha habido –Chillida y Oteiza-, otrora enemistados que parecían irreconciliables, pero que en sus años finales se fundieron en un abrazo, políticamente muy correcto, para el arte y la cultura vascos.

La presentación de la Carta de Sevilla sobre el Paisaje Mediterráneo coincidió con la inauguración de un monumento en uno de sus paseos-paisajes de la ciudad de ese auténtico *waterfront of Art* que es el Guadalquivir junto al puente de Triana; no muy lejos de ese monumento histórico que es la torre albarrana de la muralla almohade del siglo XIII conocida por la Torre del Oro.

13 Vicente AGUILERA CERNI, *Panorama del nuevo arte español*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, p. 284.

14.- Chillida, *Monumento a la Tolerancia*. Sevilla, 1992

Consistió en una escultura en hormigón con la inconfundible forma envolvente de un gran abrazo abstracto, a modo persistente en las últimas obras de Chillida. Se inauguró el 1 de abril de 1992 en el antiguo muelle de la Sal, en la orilla izquierda del río, bajo el paseo y junto al puente de Triana.

Pero si interesante es la escultura de Chillida, pienso que más profundo es el mensaje del texto que la acompaña en una estela incrustada en un pequeño pilar junto a la escultura. Inusual por su contenido y extensión para poder compararlo siquiera con los textos epigráficos al uso en monumentos conmemorativos.
Lo redactó Elie Wiesel, escritor y profesor de Humanidades en Boston. Judío, nacido en Rumanía en 1928, deportado en 1944 a un campo de concentración. Premio Nobel de la Paz en 1986, por sus escritos y trabajos en defensa de los derechos humanos, que un año después creará la Fundación que lleva su nombre, destinada a combatir la indiferencia, la intolerancia y la injusticia.

Reza así en letras de bronce:

> *Deteneos, hombres y mujeres que pasáis, deteneos y escuchad.*
> *Escuchad la voz de Sevilla, voz herida y melodiosa, la de su memoria, que es también la vuestra, es judía y cristiana, musulmana y laica, joven y antigua: la humanidad entera, en sus sobresaltos de luz y sombras, se recoge en esa voz para extraer del pasado fundamentos de esperanza.*
> *Aquí, como en otros sitios, se amaba y se odiaba por razones oscuras y sin razón alguna; se hacían rogativas por el sol y por la lluvia; se interpretaba la vida dando muerte; se creía ser fuerte por perseguir a los débiles, se*

afirmaba el honor de Dios, pero también la deshonra de los hombres.
Aquí, como en otros sitios, la tolerancia se impone, y lo sabéis bien vosotros, hombres y mujeres que escucháis esta voz de Sevilla. Sabéis que cara al destino que os es común, nada os separa. Puesto que Dios es Dios, todos sois sus hijos. A sus ojos todos los seres valen lo mismo. La verdad que invocando es válida si a todos nos los convierte en soberanos.
Ciertamente toda la vida termina en la noche, pero iluminarla es nuestra misión.Por la tolerancia
Elie Wiesel Sevilla MCMXCII

Como colofón a este escrito -oral y escrita-, quiero afirmar que podría servir esta inscripción adecuada y elogiosamente también para Lisboa, pues, una y otra -Sevilla y Lisboa- son dos ciudades junto al agua: –el río que ha sido para la primera puerto del cercano Atlántico- y este mismo mar abierto por el que se construyó, destruyó y reconstruyó Lisboa, al que le debe su vida, su historia y una singular imagen de ciudad.

ISSN 1139-7365

INTERVENCIONES DE ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD SEGREGADA

Arq. Zuhra Sasa - Universidad de Costa Rica

Resúmen

Una ciudad red constituida por las cuatro ciudades principales de Costa Rica, se ha expandido de forma descontrolada y generando una ciudad fragmentada, con segregación social, con grandes problemas de transporte, seguridad, contaminación y provisión de servicios.

El desarrollo sin controles de este territorio, obedeciendo a leyes de mercado y no a previsiones estatales y locales, ha generado la desaparición de centros referentes, el incremento de los barrios cerrados en las periferias y la subsecuente disminución de cohesión social y significado cultural en la ciudad. Todas características que irrumpen con la percepción del espacio público, convivencia e integración urbanas.

Este territorio presenta lagunas de estado, y ante las debilidades formales y oficiales, sin capacidad de desarrollo de políticas culturales y urbanas, han ido apareciendo subculturas en la ciudad, que surgen como alternativa de la cultura dominante de consumo. Esas subculturas se posicionan en la esfera política para mitigar la inoperancia e inexistencia de políticas culturales adecuadas.

A través del desarrollo de actividades vinculadas con el arte público, aparecen pequeñas alternativas de apropiación de esos espacios de encuentro fragmentados.

Palabras clave: fragmentación urbana, espacio público, segregación social, arte comunitaria.

Abstract

Public Art Interventions at the Segregated City

A network city composed by the four major Costa Rican cities has expanded without control generating a fragmented city, with an important social segregation. These conditions have developed transportation problems, lack of services provisions, increased pollution and security issues.

Uncontrolled urban development, obeying market laws without any state and local controls, has generated the disappearance of referent urban centers, the increase of gated communities, with the subsequent decline of social cohesion and cultural meaning of the city.

This territory has not been able to developed cultural policies and therefore some urban subcultures have emerged in the city, as an alternative. Through de development of public art and community activities, small efforts have appropriated those fragmented public spaces

Keywords: urban fragmentation, public space, social segregation, public art, community art.

En Costa Rica, cuando se habla de la ciudad segregada se debe hacerlo sobre una conurbación en el área metropolitana que se denomina el GAM (Gran Área Metropolitana), compuesta por cuatro áreas metropolitanas correspondientes a los centros urbanos de las provincias de San José, Alajuela, Heredia y Cartago.

Estas cuatro áreas metropolitanas están divididas en 31 cantones con sus correspondientes cabeceras y municipalidades. Estos cantones constituyen 31 pequeñas ciudades basándonos en los descriptores de UN-HABITAT, que han mutado y crecido en forma conjunta para convertirse en una ciudad red, en donde las fronteras y conexiones entre ellas se redefinen constantemente.

Este Gran Área Metropolitana está ubicada en el centro del país, entre dos valles conectados: el Valle Central y el Valle del Guarco. Su carácter de centralidad está reforzado por la distancia equivalente que hay hacia las costas: el océano Pacífico en el oeste y el mar Caribe en el este.

El crecimiento de este territorio metropolitano es hacia el este y oeste por cuanto hacia el norte y el sur existen los límites naturales de las montañas que rodean los valles.

Costa Rica es reconocida en el mundo por sus recursos naturales, un país que ha logrado conservar un 25% de su territorio entre bosques primarios y secundarios y destinar esos territorios a su estudio, se contradice con dos factores que también le caracterizan: tiene uno de los índices de deforestación más altos de la región y tiene actualmente al 60% de su población viviendo en áreas urbanas. Esta cifra si bien está 17% por debajo de la media latinoamericana, es superior a la media mundial por un 11%. Este crecimiento suburbano ha generado problemas y saturado la provisión efectiva de servicios, medidas de seguridad no balanceadas, sistemas de transporte individualizados o ineficaces y múltiples formas de contaminación.

Con un crecimiento urbano tardío respecto del resto de las ciudades latinoamericanas, que iniciaron su incremento tanto de población como área urbana en la década de 1950 con un crecimiento anual del 4.6%, las ciudades centrales de la GAM, siguieron esta tendencia fortalecida en los años 1970 por el modelo de industrialización de las áreas metropolitanas a través de pequeños y grandes enclaves de industria y zonas residenciales para los trabajadores desarrollado por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe).

Es importante en este punto entender las características específicas de desarrollo de la ciudad central: San José y como ésta a lo largo del tiempo influye en las otras tres ciudades para lograr la lógica de conurbación que presenta la GAM hoy en día. La tendencia de desarrollo urbano periférico se ve influenciada por una serie de decisiones políticas posteriores al año 1948, momento de cambio social y político en Costa Rica. La abolición del ejército, el fortalecimiento de los sectores cultura y educación, la institucionalización de los servicios: agua, electricidad y salud, fortalece el crecimiento urbano y se implementa un sistema de servicios de transporte interurbano (aeropuerto y red ferroviaria) alrededor de la ciudad para fortalecer principalmente el transporte de café principal producto agrícola del Valle Central.
El crecimiento de los problemas habitacionales fue sido prácticamente incontrolable a partir de la segunda mitad de los años 1970 y la primera de los años 1980. Los programas que se desarrollan para vivienda de interés social a partir de 1986, frenan este crecimiento, pero sin embargo y con la construcción de tantas viviendas se produjo una serie de conflictos a nivel social y político por el impacto que éstas tenían en el patrón de crecimiento de los núcleos urbanos.

Esta política enfocada a la creación de nuevas viviendas para los migrantes económicos, que propició la mayor expansión y crecimiento espacial, se implementa hasta los años 1990. Aunados a estos migrantes rurales, hubo una masa de migrantes de otros países centroamericanos especialmente de Nicaragua.

Al día de hoy, el GAM genera el 70% del producto interno bruto nacional según el informe del estado de la Nación. Esto tiene relación con la ubicación de este territorio inserto en el cruce de las principales arterias de tránsito nacionales y la Carretera Interamericana.

A partir del final de la década de los años 1980, hay otro flujo migratorio llamado migración azul tanto de turistas como inversionistas y pensionados internacionales atraídos por las características de clima, confort y economía del país. Este flujo tam-

bién ha fortalecido el crecimiento del GAM en nuevas zonas residenciales de alta calidad con sus correspondientes características de seguridad y nuevos servicios.
En la práctica el desarrollo urbano de este conjunto de áreas metropolitanas, ha obedecido a las leyes de la economía de mercado, más que a la planificación urbana a nivel estatal y local. La conjunción entre la especulación de los desarrolladores inmobiliarios de niveles medios y altos, y el desarrollo de conjuntos habitacionales de interés social, oficiales o subvencionados por el estado, han conducido a un modelo de fragmentación urbana y segregación física y social conducente a incrementar problemas sociales y percepción de inseguridad ciudadana, así como redes de transporte insuficientes.

La apropiación del espacio público y el entorno urbano, así como la identificación con éste por parte de la ciudadanía, tienen una relación directa con la orientación y escala del territorio. Tanto la ciudad de San José como las otras ciudades centrales que conforman el GAM fueron trazadas con modelos de trama ortogonal alrededor de un centro, parque o plaza que definía en cierta medida la identidad de sus habitantes. Los servicios e instituciones se levantaban en derredor de este lugar de encuentro, centro cívico, mercado y centro político y religioso.

San José y como consecuencia las otras ciudades, se ha convertido en un centro con actividades políticas, institucionales, culturales y comerciales sin vivienda. En promedio 1.2 millones de personas utilizan el centro urbano para sus actividades, quedando durante la noche con 50000 habitantes en zonas muy deterioradas.

La desaparición de ese centro referente, y el incremento de los barrios cerrados en las periferias, han generado una disminución en los niveles de seguridad, cohesión social, poder económico y significado cultural en la ciudad (van Lidth de Jeude, Marije 2010)
Así se evidencia el desarrollo sin orden ni planificación, que responde a actuaciones privadas sin vinculación aparente con los lineamientos urbanos estatales y locales de desarrollo habitacional. A manera de reflexión, cuando una ciudad no tiene la capacidad de nombrar sus vías y maneja la orientación a partir de hitos, unas veces existentes y otras en la memoria, para desarrollar un sistema de direcciones, es que no hay una cultura urbana que exija procesos urbanos adecuados. El imaginario urbano en este caso, se construye de manera limitada, basándose en territorios controlados. Hay además en ese imaginario limitado una nueva orientación liderada por focos comerciales.

Es entonces como aquella ciudad constituida por barrios homogéneos respecto de su desarrollo socio-espacial, con servicios básicos suficientes, se ha convertido en una ciudad fragmentada con comunidades cerradas de clase media y alta en sus periferias y barrios deteriorados en sus centros históricos y zonas de alto riesgo.

Esta ciudad fragmentada refleja la segregación social que ha caracterizado los cambios urbanos costarricenses a partir de los años 1980. La brecha de distribución de la riqueza se ha incrementado para desarrollar una alta exclusión social, desigualdad e individualización de la sociedad (van Lidth de Jeude, Marije 2010) que deriva en una sensación de miedo del otro y sus consecuentes medidas extremas de seguridad .

En el GAM, 11% de los hogares se clasifica según el INEC, como predominantemente en precario: hacinamiento, mala calidad constructiva, autoconstrucción, falta de infraestructura sanitaria, ventilación y condiciones mínimas de salubridad. En el otro extremo los barrios cerrados de clase media y alta, son verdaderas fortalezas que no tienen vínculo con el exterior y ni convivencia comunal.

Esta fragmentación que se evidencia cada día más en el paisaje urbano y social de este territorio metropolitano, hace crecer la percepción de inseguridad y con ello tomar medidas extremas para la misma. Según datos del Programa Estado de la Nación (2007) a pesar de que la tasa delictiva en Costa Rica es una de las más bajas de América Latina, la percepción de inseguridad ha incrementado de manera desproporcionada en la población urbana.

El círculo vicioso entre la segregación social, el incremento del miedo en la población urbana y la fragmentación espacial, produce los barrios cerrados que a su vez refuerzan todos estos fenómenos. La aparición de elementos en el paisaje urbano que identifican claramente límites territoriales de índole socio-espacial, irrumpe con la percepción del espacio público y su uso. De esta manera inicia el proceso de privatización del espacio común para uso de algunos. La pérdida de significado de espacio público por los usuarios de espacios privados logra el desprecio por todo lo público en la ciudad no cerrada.

En contraposición a la desacreditación de lo público desde los barrios cerrados, en un estudio realizado por FLACSO, para caracterizar las condiciones de vida de la población en algunos espacios urbanos marginales: *"Zonas que gozan de un acceso desigual a los medios de consumo colectivo debido a las características so-*

cioeconómicas de sus miembros y en las cuales se producen prácticas sociales que pueden conducir a la formación de estereotipos y estigmas de sus habitantes, tanto como a la profundización de las diferencias socioculturales existentes entre las clases y grupos sociales radicados en la ciudad" (Mora y Solano, 1993:29). El estudio ahondó sobre el uso de los espacios públicos, y determinó que a pesar de que tanto las actividades religiosas, como las deportivas y de festejos son dominantes en estos sectores sociales, tienen poca asistencia en comparación con la participación en actividades comunales a pesar de que la credibilidad en las mismas es muy baja. Como conclusión se obtuvo que la participación está vinculada a la disponibilidad de tiempo: "solo cuando se tiene tiempo libre, más allá del necesario para poder sobrevivir, se juega o festeja" (Pérez Mariam. 2005). Cuando las necesidades no resueltas son mayores, el tiempo libre se usa para resolverlas.

El uso de los espacios recreativos públicos es muy bajo por cuanto la oferta también lo es. De igual manera, hay un fenómeno en estos barrios, en cuanto a su uso. Se sale de ellos durante el tiempo de ocio con el fin de no sentir el hacinamiento que los caracteriza. Son los parques de escala metropolitana, los espacios de interacción socio espacial con mayor relevancia para una tercera parte de la población en situación de segregación por pobreza. De esta manera, la dimensión territorial de la exclusión social se refleja en el espacio público y el tiempo de ocio. A diferencia de los grupos socioeconómicos medios y altos, estos grupos no mencionan el centro comercial como lugar de encuentro y esparcimiento. De igual manera, no hay reflejo de que las actividades recreativas y culturales en sus territorios sean importantes, evidenciando así la ausencia de espacios de interacción para la construcción de identidad local.

Una de las principales conclusiones del Proyecto Estado de la Nación (2004:125) y de Morales y Pérez (2004:67) es que la segregación tiene una raíz económica, pues la pobreza y la riqueza son sus determinantes principales.

Estas dos fórmulas de vínculo con el espacio público en la ciudad segregada, han generado una subutilización de los espacios públicos de las ciudades centrales. En ellos hay percepción de inseguridad, y de deterioro. La migración de actividades económicas de los espacios públicos urbanos del centro a los espacios privados en la periferia, refuerza esas percepciones y el abandono y deterioro de los espacios públicos.

El 17 % de los trabajos realizados en las zonas urbanas pertenece al sector informal por lo que éste ha invadido los espacios públicos y con ello, ha aportado a la imagen degradada de la ciudad. Por otro lado, el centro comercial de la periferia se ha convertido en el "club" que indica Peñalosa al referirse a estos comercios como espacios para excluir a los ciudadanos de bajos ingresos. El centro comercial otorga al ciudadano con automóvil, un lugar de encuentro, entretenimiento, esparcimiento, controlado y de "iguales"

Tanto en el caso de los espacios públicos como en el de los espacios privados de uso público como los centros comerciales, el ambiente legible, distintivo y familiar del que habla Lynch a través de la seguridad emocional, marcan la pauta de su uso
En esta ciudad fragmentada, con espacios de encuentro fragmentados y segregados y usuarios y accesos fragmentados, encontramos que la legibilidad también pertenece a las distintas realidades sociales. Así también podemos recordar las tres dimensiones en el espacio que otorga Lefevbre: la representación del espacio por profesionales, el espacio representacional con las imágenes que se producen al sentirlo y las prácticas espaciales como rutas y redes de vida cotidiana. Bajo estas dimensiones la fragmentación se pone en evidencia.

Poca ha sido la planificación y menor la inversión para satisfacer necesidades urbanas en términos de equipamiento y espacios urbanos adecuados en todo el territorio de la GAM. Un área metropolitana que se desarrolla al son de los caprichos inmobiliarios que tienden a hacer grandes complejos para clases privilegiadas que aportan a la fragmentación espacial y la segregación social. De igual manera es un territorio urbano trazado para el automóvil, que creció un ciento cincuenta por ciento en diez años al final e inicio de los siglos XX y XXI, con una lógica radial concéntrica hacia la ciudad capital.

A pesar de existir mecanismos de participación ciudadana en la toma de decisiones sobre el territorio, a través de audiencias públicas, cabildos y plebiscitos, e incluso uno denominado iniciativa ciudadana en donde cualquier ciudadano puede presentar un proyecto de ley, hay poca vinculación entre el ciudadano y sus autoridades locales.

La visión del poder es centralizada y se unifican los tres poderes de la republica en uno solo. Es sólo desde el año 2001 que hay elecciones municipales en Costa Rica, ésto y la paulatina descentralización del poder del estado en las políticas locales, no

han logrado una conexión y comunicación entre municipios y usuarios y ello también se refleja en el espacio público.

*L*a ciudad, se ha convertido en importante agente social, económico y político a partir de la economía global y descentralización del poder político en la mayoría de los países. En este contexto donde la reorganización institucional es ambas, privada y pública, la ciudad ha amplificado su papel histórico como protagonista del desarrollo social. El gran reto de las políticas urbanas de hoy, es el manejo de estas ciudades para la generación de competencias capaces de responder a las demandas globales y atraer inversiones de índole nacional e internacional.

Las 31 pequeñas ciudades red que constituyen el GAM, deben de esta manera, someterse a un proceso de transformación estructural para verse como un territorio urbano competitivo en la economía globalizada. Ciudades con mejores condiciones tecnológicas, ambientales y culturales se verán beneficiadas y preparadas para la cohesión social y su consecuente competencia global para encontrar de forma rápida, su lugar en la red internacional urbana.

La presencia de espacios públicos desarticulados, subutilizados y deteriorados en esta ciudad fragmentada, así como el uso de espacios privados como nuevos espacios de encuentro, han generado la desestructuración del espacio público transformando así las condiciones de la posibilidad de convivencia e integración urbanas. Este territorio fragmentado y con alta segregación social, que presenta lagunas de estado y que sus espacios libres no son todos institucionalizados, posibilita las prácticas alternativas de arte público en donde hay un generoso horizonte de crecimiento (Perán 2011)

El Arte Público oficial sigue siendo el llamado arte de rotonda, institucionalizado y carente de valores simbólicos y representativos de ninguna de las partes de esa segregada sociedad. Pero si consideramos que el arte público es parte necesaria para los procesos de consolidación urbana y rural, entendemos que tiene que ver con la esfera pública y por ende constituyente de la misma.

A pesar de que la esfera pública define un perfil determinado como modelo hegemónico y en todos los casos indica el modelo de la clase acomodada con sus lógicas de propiedad privada y fragmentación institucionalizada, el arte público debe determinarse en si opera en el modelo de clase o si se posiciona para contribuir en

la apertura de un universo de posibilidades para la diversificación de esta esfera pública. Es ilícito un proyecto de arte público que no se posicione (Perán 2011)

El arte público en la ciudad fragmentada debe plantearse contra la homogenización de todas aquellas subjetividades que la han caracterizado y formado.

Como sabemos, es en el espacio público donde se presenta el proceso de la construcción de lo individual en lo público. Lo individual debe negociar procesos y dinámicas para el bien común. De esta manera el espacio público se convierte en un espacio complejo, en donde el conflicto le es estructural. Así las actuaciones de arte público tendrían por función, visibilizar los conflictos, señalarlos e incluso provocarlos.

El ciudadano de este territorio fragmentado es confundido para ser consumidor y las prácticas de arte público deben buscar resolver la construcción de ciudadanía más allá del consumo. El arte público se convierte entonces en un quehacer con alta carga simbólica a pesar de su relatividad. Los valores que promueve a través de distintas estrategias son de generación de valor de uso, en vez de valor de cambio. Se busca el intercambio, y los mecanismos sociales.

En estas ciudades red, ciudades blindadas con cultura del miedo, se necesita y exige alguna réplica en contra. El arte público funciona entonces como herramienta para el reencuentro con lo distinto que vaya más allá de la sospecha, acciones que mitiguen el cultivo de la sospecha como regente de la ciudad (Perán 2011)

Estas ciudades red han logrado la multiplicación de centros y periferias con lógicas fractales que generan espacios distintos, vacantes, difusos y territorios poco claros y liberados de los sistemas de producción. El arte público ya no acude a la plaza central de la ciudad, sino a aquellos espacios liberados para desde allí influenciar, abriendo posibilidades discursivas de ese territorio a un relato más vinculante y hacia una apertura hacia y desde los distintos territorios.

En este momento hay varios esfuerzos desde lo oficial para insertar actividades en el ámbito público desde una lógica de esfera pública hegemónica. Es así como, tanto las municipalidad principales de las cuatro ciudades centrales, como el Ministerio de Cultura y Juventud, tienen proyectos puntuales para fortalecer la cultura y el uso de espacios comunes. Muchos de estos proyectos utilizan el arte público como

herramienta para desarrollar actividades específicas, principalmente temporales. A pesar de ello, no hay una política cultural clara ni consecuente con la situación fragmentada y las evidencias de segregación social que se leen tanto en el paisaje urbano como en la cotidianidad urbana de la GAM. Estas manifestaciones oficiales no logran transformar permanentemente el espacio público en espacio social, ni inciden para la permanencia de políticas culturales. A pesar de la naturaleza trans-disciplinar del Arte Público y su incidencia en cambios de paradigmas y lenguaje, estos programas no han generado cambios importantes en la identificación y el fortalecimiento de la cultura urbana.

Es a partir de estas debilidades oficiales que han ido apareciendo subculturas en la ciudad, que surgen como alternativa de la cultura dominante de consumo. Las subculturas se posicionan en la esfera política para mitigar la inoperancia e inexistencia de políticas culturales adecuadas. El espacio público es su lugar de encuentro por excelencia y así empieza a formar parte de la identidad de estas subculturas aunque también son éstas las que influyen y dan identidad a esos espacios público que no son de nadie y ahora son apropiables.

En los últimos años se han desarrollado muchos ejemplos de subculturas y la mayoría de ellos pertenecen también a la lógica fragmentada del territorio y los grupos sociales. Me interesa ahondar en tres fenómenos específicos que pueden ejemplificar distintas motivaciones, orígenes y apropiaciones del espacio público a través de un eje común: arte público.

Chepe Cletas

> *"Buscamos un cambio cultural en San José a través del movimiento sin emisiones. Apoyamos la revitalización de la ciudad a través de una nueva cultura urbana. Nuestra meta es que la gente se baje del carro y conozca San José sin emisiones. Somos chepos, chepas, chepitos y chepitas, personas inspiradas en un nuevo San José".*

ChepeCletas es una iniciativa de dos estudiantes universitarios que surgió a comienzos del año 2010, con el objetivo de que las personas tuvieran una actividad que las hiciera bajar de sus automóviles. A través de caminar por San José, lograr que desaparezca el miedo colectivo y que logren disfrutar de la ciudad. Manifiestan que la ciudad de San José es un diamante en bruto que hay que potenciar y pulir para lograr de nuevo su brillo.

> "Para rescatar a la ciudad de San José del secuestro en que la tienen la inseguridad y la contaminación, no es necesario invocar a Batman o al Capitán Planeta, basta con subirse en una bicicleta y recorrer las calles del casco central capitalino disfrutando sus espacios, compartiendo con la gente y descubriendo sus encantos y misterios."

ChepeCletas ha creado un medio para revalorar la ciudad y potenciar el concepto de comunidad. Con más de 4000 seguidores en redes sociales, ha generado alianzas con organismos internacionales en busca de la reducción de emisiones de dióxido

de carbono. Desarrollan caminaras y ciclismo urbano como acciones concretas. ChepeCletas tiene la hipótesis de que conforme los ciudadanos se adueñan del espacio urbano y utilizan las áreas públicas a través de la convivencia, la delincuencia disminuirá. Cada dos meses, ChepeCletas en conjunto con Art City Tours, desarrollan un recorrido en bicicleta por distintos museos nacionales. De igual manera, organiza una actividad llamada Nocturbano, que consiste en recorridos por distintos destinos de la ciudad de San José con informaciones curiosas e históricas.

Este ejemplo de subcultura urbana, con iniciativa desde la sociedad civil, ha logrado un gran apoyo oficial, tanto de la Municipalidad de San José, como del Ministerio de Cultura y Juventud, logrando alianzas importantes con estas dos instituciones. Como fenómeno de una sociedad y territorio segregado, estas actividades, a pesar de ser publicitadas por redes sociales que trascienden fronteras socioeconómicas y culturales, son valoradas principalmente por un grupo de la sociedad y necesitará mucho trabajo para poder lograr la cohesión que implican sus objetivos.

El segundo ejemplo es el proyecto de Trabajo Comunal Universitario: Arte Público: Proyección viva en las comunidades, que se ejecuta desde la Escuela de Artes Plásticas y la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica.

Este proyecto indica que el Arte Público debe articular investigaciones inclusivas, que sepan nutrirse y complementarse con otras disciplinas y saberes, que encuentren objetivos comunes para que a partir de un trabajo de conjunto puedan producir un verdadero cambio social. Es así como busca la promoción de proyectos artísticos articulados que promuevan la participación comunitaria en busca del mejor e indiscriminado uso de los espacios públicos para convertirlos en plataformas culturales para el intercambio ciudadano en donde los diversos miembros de una comunidad puedan educarse, expresarse con comodidad, encontrar su lugar de pertenencia e incrementar su participación civil. De esta manera, estudiantes y profesores universitarios emprenden proyectos en comunidades urbanas y periurbanas con el fin de apoyar procesos comunales de mejora barrial, mejora de instalaciones comunales o apoyo a proyectos específicos.

El trabajo comunal universitario trabaja principalmente con murales con temas y diseños que la comunidad define y esto fortalece los procesos de identificación con el territorio, así como de cohesión social, por cuanto los procesos son comunitarios y la participación es esencial para el desarrollo de los mismos. Así, se han obtenido

transformaciones espaciales y de imagen urbana en muros divisorios del territorio, que generan una barrera con connotaciones de segregación muy fuertes y el desarrollar arte comunitaria y plasmarla la comunidad misma, logra un proceso de transgresión de esas fronteras internas y visibles, que los barrios menos favorecidos tienen como parte de su imagen.

Al igual que el otro ejemplo, esta subcultura pertenece a un ámbito académico y por ende a un grupo intelectual que interactúa temporalmente en un espacio común con una comunidad segregada en esa ciudad fragmentada, en busca de puntos comunes y apropiación de territorios.

Por último me parece importante mencionar otro tipo de subcultura, igual de homogénea que las otras, pero con distinto origen, son las subculturas que aparecen como fenómenos de pertenencia a territorios, territorios marginados generalmente, y son movimientos por ende, que reaccionan a esas realidades territoriales desde la informalidad e incluso precariedad. En este caso tengo dos ejemplos, la comunidad de la Carpio, una zona en el oeste de la ciudad de San José. Un territorio ocupado por migrantes rurales de Costa Rica y migrantes urbanos nicaragüenses. La ocupación inició en 1993 y en la actualidad hay una población aproximada de 30 000 habitantes, constituida por 50% costarricenses y 50% nicaragüenses. Dentro de los procesos de consolidación y organización barrial, se ha desarrollado una cultura interna de mural en las fachadas, para iniciar procesos de embellecimiento del barrio e identificación de los sectores. Las asociaciones de vecinos han tenido apoyo de programas vinculados con la municipalidad de San José y así han logrado que algún artista nacional haya intervenido las paredes de sus espacios utilizados para servicios, pero la intervención individualizada y espontánea de los vecinos, ha generado una cultura barrial por la pintura mural en sus fachadas.

El segundo ejemplo es Sagrada Familia, un barrio urbano marginal ubicado al sur de la ciudad de San José. Es un territorio de alto riesgo social por cuanto a los índices de delincuencia y drogadicción que tiene. El barrio en un importante porcentaje se encuentra precarizado, sobre todo hacia el este en donde se ubica un precario con más de 30 años de existencia, que invade los márgenes del río María Aquilar (uno de los límites naturales de este territorio) y también ocupa gran parte del parque 25 de Julio, único lugar de recreo que posee esta comunidad. Al sur colinda con una urbanización de clase media, que para su construcción se levantó un muro para dividir ambas comunidades, lo que provocó un fenómeno de segregación socio-espacial

visible. Al ver esta segregación física, la comunidad de Sagrada Familia se organiza primero para romper la barrera y permitir el libre acceso, por una vía pública, entre ambos sectores y diseñan y pintan un mural, apoyados por la ONG Vecinos, que contiene imágenes que denuncian los problemas sociales presentes en el barrio. La imagen es de muy fuerte impacto, puesto que todos esos vecinos que denuncian y tipifican sus realidades, están mirando a través del muro, al lado exterior. Todos ellos se denuncian mirando a los "otros", traspasando las barreras que les demarcan sus territorialidades. Esta es a mi entender una de las manifestaciones de arte comunitaria más clara. La comunidad está presente, denuncia a la vez que construye sus vínculos.

La fragmentación urbana y la segregación social son procesos que Costa Rica ha ido construyendo y fortaleciendo con prácticas inadecuadas a lo largo de los últimos 40 años. La sociedad costarricense sigue creyendo cada vez más que estas prácticas de manejo territorial son las lógicas para que puedan subsistir las distintas clases socioeconómicas en sus distintos guetos y se ve incapacitada para entender que el desarrollo urbano basado en la periferia, los barrios cerrados y el automóvil individual como medio de transporte, no logrará conformar una sociedad cohesionada que avance hacia una construcción de equidad, calidad de vida urbana y seguridad. El estado costarricense tampoco manifiesta, en cuanto a sus políticas territoriales y de desarrollo habitacional se refiere, nuevas políticas en busca de soluciones acertadas para transformar y solventar la fragmentación y segregación existente en su conurbación central constituida por las cuatro ciudades principales.

Así aparecen pequeños focos de alternativas a la construcción de cultura urbana, a la reacción sobre prácticas de manejo territorial discriminatorio y que incita a la segregación social, así como a la inseguridad. Estas reacciones como hemos visto actúan en territorios muy puntuales e incluso con comunidades específicas, algunas comparten una territorialidad y otras pertenecen a visiones de mundo comunes. Lo cierto es que todas siguen fragmentadas y parecen ser débiles en su incidencia hacia políticas públicas que serán al fin de cuentas, las únicas vías para poder poner orden a ese rompecabezas que es el territorio del GAM.

Referencias

Perán, Martí. QUÈ ÉS L'ART PÚBLIC? REPENSAR L'ART PÚBLIC, Conferencia FAD 4 octubre 2011

Pérez, Marian. LOS IMPACTOS PERVERSOS DE LA SEGREGACION SOCIO-ESPACIAL EN LA CIUDAD DE SAN JOSE en La Segregación Socio-Espacial Urbana: Una Mirada sobre Puebla, Puerto España, San José y San Salvador. ANNE-MARIE SEGUIN (EDITORA), con la colaboración DE PAULA NEGRON San José, Costa Rica, FLACSO: 2006.

Quesada Avendaño, Florencia. EL AMBIENTE DE LA ELITE. MODERNIDAD, SEGREGACION URBANA Y TRANSFORMACION ARQUITECTONICA: SAN JOSÉ, COSTA RICA, 1890-1935. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, Vol. VII, núm. 146(027), agosto 2003

Roitman, Sonia. BARRIOS CERRADOS Y SEGREGACIÓN SOCIAL URBANA. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, Vol. VII, núm. 146(118), agosto 2003

Salgado, Isaac y otros. LA INFORMALIDAD COMO MODELO PARA LA CONSTRUCCION DE LAS COMUNIDADES DEL FUTURO. 2010:

Sandoval García, Carlos. LA CARPIO. LA EXPERIENCIA DE SEGREGACIÓN URBANA Y ESTIGMATIZACIÓN SOCIAL. Escuela de Comunicación/ Instituto de Investigaciones Sociales UCR. San José, Costa Rica febrero 2005

Van Lidth de Jeude, Marije y Schutte, Oliver. GAM(ISMO) CULTURA Y DESARROLLO URBANO EN LA GRAN ÁREA METROPOLITANA DE COSTA RICA. Cuaderno de Ciencias Sociales 155. FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales San José:

ISSN 1139-7365

REDEMOCRATIZAÇÃO E ESPAÇO PÚBLICO EM PORTO ALEGRE:

O PROJETO ESPAÇO URBANO ESPAÇO ARTE

Dr. José Francisco Alves*

Resumen:
O artigo discorre sobre o projeto de arte pública *Espaço Urbano Espaço Arte*, que ocorreu em Porto Alegre após a redemocratização do país, com o retorno das eleições diretas para prefeito das capitais dos estados, em 1985.
A característica que marcou a arte pública da capital do Rio Grande do Sul com a redemocratização do país foi a presença no espaço urbano da arte contemporânea, por meio de concursos abertos aos artistas, como forma de dotar a paisagem urbana de status cultural e para propiciar o acesso à população às novas linguagens artísticas.

Palavras-Chave: Cidade de Porto Alegre, Arte Pública, Arte Contemporânea, Projeto Espaço Urbano Espaço Arte, Gestão Cultural Pública

Abstract:
The article discusses the public art project *Urban Space / Art Space*, that was carried out in the city of Porto Alegre following the democratization of the country, with the return of democractic elections for mayor of the state capitals in 1985.
The characteristic that marked the public art in the capital of Rio Grande do Sul, with the democratization of the country, was the presence of contemporary art in the urban space, by open calls to artists, in order to provide the urban landscape the cultural status and providing access to new artistic languages to the population.

Keywords: City of Porto Alegre, Public Art, Contemporary art, Project *Urban Space / Art Space*, Public Cultural Management

*Professor de escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

O Brasil passou por um regime ditatorial militar a partir de 31 de março de 1964, com o golpe de estado que depôs o presidente João Goulart. Foi a mais duradoura das típicas ditaduras militares sul-americanas do contexto da Guerra Fria dos anos 1960-1970, impostas para frearem as influências políticas populares e/ou de esquerda que cresciam no continente. Porém, há que se mencionar que a ditadura militar brasileira não tomou as dimensões de genocídio que o terrorismo de estado impôs em países como a Argentina e o Chile.

O final da Ditadura Militar no Brasil tem como marco a eleição indireta, pelo Congresso Nacional, do presidente Tancredo Neves, a 15 de janeiro de 1985. Neves morreu de doença antes de assumir, e o primeiro presidente civil desde 1964, afinal, foi o seu vice eleito, José Sarney (mandato 1985-1989), que até bem pouco tempo antes do pleito havia sido um dos políticos que sustentaram o regime militar.

Em 15 de novembro do mesmo ano, foram realizadas as primeiras eleições diretas para as prefeituras das capitais dos estados. As eleições anteriores havia sido realizadas em 1961. Em Porto Alegre, foi eleito para um mandato excepcional, de apenas três anos (1986-1988), Alceu Collares, do Partido Democrático Trabalhista (PDT), agremiação herdeira do chamado “trabalhismo”, ideário dos presidentes Getúlio Vargas e João Goulart. Nas eleições seguintes, em 15 de novembro de 1988, foi eleito para prefeito o candidato do Partido dos Trabalhadores (PT), o bancário e sindicalista Olívio Dutra, partido fundado em 1980 como uma agremiação operária de esquerda. Em Porto Alegre, o PT instaurou a denominada “Administração Popular”, que governou a capital gaúcha (estado do Rio Grande do Sul) entre 1.º de janeiro de 1989 e 31 de dezembro de 2004, com quatro eleições sucessivas, algo que jamais havia acontecido no Brasil, em uma capital de estado, fato que também nunca se repetiu.

No plano cultural, a "Administração Popular" deu corpo à Secretaria Municipal da Cultura/SMC (criada em 1988), colocando em prática fundos de financiamento direto (o Funcultura; o Fundo para a restauração e conservação do patrimônio histórico e artístico; o Funproarte). Em pouco tempo, a SMC passou a contar com recursos significativos, de cerca 1,5% do orçamento municipal. Os fundos passaram também a agilizar a execução das despesas das atividades culturais, que dinamizaram a arte e a cultura como nunca antes.

Em 1991, com quase três anos à frente da Prefeitura, a "Administração Popular", por meio da SMC, criou um projeto de arte pública inédito no Brasil, até hoje sem similar, o ***Espaço Urbano Espaço Arte***. Foi organizado visando dois objetivos principais: dotar a paisagem urbana de um *status* cultural e possibilitar à população o acesso à arte. A instauração deste projeto foi um fato notável, pois propiciou aos ar-

tistas, por meio de concurso, a oportunidade de instalar seus trabalhos em espaços da cidade. As obras de arte não tinham caráter comemorativo (monumento), eram o "próprio trabalho" de ateliê do artista, com a condição de poderem compor com o ambiente, as praças, jardins ou parques.

De fato, para a realidade cultural local, a simples colocação de obras de arte ao ar livre foi algo inovador e, ao mesmo tempo, democrático. À época, enquanto a estatuária já compunha um acervo histórico significativo e a arte de cunho modernista havia chegado ao espaço público porto-alegrense vinte anos antes; ambas produções, construídas sob a iniciativa de poderosas iniciativas estatais, oficiais. A arte contemporânea, porém, estava afeta a precários espaços culturais e a um número de galerias de arte em franco encolhimento. Assim, a arte com as formas e os anseios do presente era, em 1991, a novidade daquele momento para o espaço público. O aspecto democrático era evidente no sentido de uma ocupação do espaço urbano não mais por homenagens "oficiais", mas pela decisão de artistas atuantes em proporem obras suas, sendo as mesmas escolhidas por comissões majoritárias de agentes culturais e artísticos. Sem dúvida, constituía-se em mudança significativa de paradigmas.

A arte contemporânea não só chegou às ruas com o *Espaço Urbano Espaço Arte*, como este projeto impingiu mudanças importantes às incessantes homenagens e efemérides erigidas por meio de monumentos públicos. O projeto, assim, influenciou a estas comemorações no sentido de que as mesmas fosses precedidas por concurso, sob comissão com a participação de especialistas em arte, e tendo como trabalhos escolhidos obras de arte com linguagem contemporânea.

Entre os doze trabalhos do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte*, podem ser citados: *Para namorar ao pôr-do-sol* (1993), de Maria Tomaselli Cirne Lima, na praia de Ipanema; o cubo de pedras (1992) de Fernando Limberger; *O Túnel do Túnel* (1996),

de Tina Felice. Entre os monumentos inspirados nos procedimentos desse projeto, destacam-se: o *Memorial a Chico Mendes* (1992); O *Monumento aos mortos e desaparecidos do regime militar* (1995); o *Monumento a Zumbi* (1997).

O período de vigência do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte*, entre 1991 e 2002, coincidiu com o período de ascensão e apogeu da "Administração Popular", cujo ápice foi a realização do 1.º Fórum Social Mundial (2001), o qual apresentou Porto Alegre como um modelo de cidade e democracia para o mundo. Em muito pouco tempo, porém, a capital gaúcha degradou-se e o PT perdeu duas eleições sucessivas (2004 e 2006), para o mesmo candidato do PMDB, José Fogaça, um partido que no Rio Grande do Sul tem perfil de centro.

O abandono do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte* deu-se em 2002, pelo próprio governo que o criara, a "Administração Popular". Àquela altura, o Partido dos Trabalhadores já não era tão inquieto e idealista quanto nas suas primeiras experiências de governo, assim como, o PT estava à frente, nesse mesmo ano, também no governo do Rio Grande do Sul (Olívio Dutra) e o Brasil elegia o ex-sindicalista Lula como presidente do país, na quarta eleição sucessiva que concorreu à presidência. O último concurso *Espaço Urbano Espaço Arte* foi realizado em 2002, e teve como projeto vencedor um mural cerâmico da artista Zoé Degani. Porém, o trabalho não foi realizado pela prefeitura. Foi executado somente em setembro de 2009, dois governos depois. Em 2004, inaugurou-se o último concurso para monumento que teve o seu resultado ligado à experiência do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte*, o *Monumento aos Cem Anos da Imigração Judaica Organizada no Rio Grande do Sul*, do artista André Venzon.

Os motivos do abandono do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte* pela "Administração Popular" podem ser entendidos sob várias maneiras, mas, como vimos, coincidiu com a ascensão do PT a níveis de poder impensáveis anos antes, em outras esferas (estadual, federal). O PT de Porto Alegre, assim, esvaziou-se de quadros (militantes) políticos-administrativos "históricos", o que tirou do governo da capital gaúcha os seus principais gestores; ao mesmo tempo, coincidiu com a queda vertiginosa da qualidade das políticas e serviços públicos, com a diminuição de recursos e o endividamento da prefeitura. Isso tudo, porém, na contramão das demais capitais dos estados.

O projeto *Espaço Urbano Espaço Arte* foi o retrato de um momento. Foi um resultado do clima de sucesso de um primeiro governo pleno (de quatro anos de mandato) na cidade de Porto Alegre, após a reabertura política no Brasil. Esse governo municipal, por meio de um partido jovem no país (PT), soube conquistar o povo da capital gaúcha com o idealismo de suas propostas e as novas perspectivas de se realizar, na prática, a boa gestão pública. Os artistas se sentiram parte disso e reivindicaram seu espaço nas ruas, praças e parques. Dessa experiência do modesto — mas único — projeto Espaço *Urbano Espaço Arte*, restaram obras de arte instigantes e monumentos em linguagem arrojada, muito diferente do que se observa em temos de arte pública no restante da América latina. Em março de 2012, completar-se-ão vinte anos da inauguração das primeiras quatro esculturas do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte*.

ISSN 1139-7365

LIMA: ESPACIO PÚBLICO EN TRANSICIÓN

LA PLAZA DE LA DEMOCRACIA 2006

Dra. Johanna Hamann - Pontificia Universidad Católica del Perú

*"El espacio mismo, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desc*onocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio"[1].

Resumen:
La estructura urbana de una ciudad es una realidad viva en constante transformación habitada, compartida y apropiada por ciudadanos y ciudadanas. En particular, los espacios públicos, como espacios de todos, son escenarios sensibles en que la ciudadanía manifiesta "visiblemente" esta apropiación. La Marcha de los Cuatro Suyos del año 2000 y los posteriores hechos violentos que desembocaron en la destrucción e incendio del Banco de la Nación fueron el escalón inicial en un proceso político en que la ciudadanía limeña buscó un cambio hacia la democracia, ante la intencionalidad del presidente Alberto Fujimori de perpetuarse en el poder. A raíz de estos hechos, se creó la Plaza de la Democracia en el espacio vacío que quedó después del incendio. Sin embargo, aunque esta plaza nació a la luz de una protesta social, la falta de voluntad política del gobierno de Alejandro Toledo de relacionar y coordinar arte público, paisaje, ciudad y patrimonio no tuvo eco en las primeras respuestas de reconstrucción del espacio. Proponemos la realización del proyecto "Urin Kancha"[2] para visibilizar la viabilidad de intervenir este espacio público, aludiendo a la memoria de la configuración misma del territorio donde se asienta Lima, la capital del Perú, mediante una intervención tipo huaca, que a la vez de remitirnos a los ocupantes nativos de Lima, rememora también al espacio como un sepulcro, rindiendo así homenaje a los seis guardianes del Banco de la Nación, que murieron trágicamente.

Palabras clave: espacios públicos, ciudadanía, Plaza de la Democracia, protesta social, nueva propuesta: "Urin Kancha".

1 FOUCAULT, Michel. Conferencia dictada en el Circle des études architecturals, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

2 "Urin Kancha" significa Plaza Hundida o plaza baja,en lengua quechua.

Abstract:
The urban structure of a city is a living reality in constant transformation inhabited, shared and appropriated by citizens. In particular, public spaces, considered as spaces for all, are sensitive scenarios where the citizenship can express "visibly" this appropriation. The Marcha de los Cuatro Suyos, and the subsequent violence that led to the destruction and burning of the Banco de la Nación were the initial step of a political process that permitted the transition towards democracy en general election the next year, stopping President's Alberto Fujimori intention to maintain himself as a dictator. A result of this transition was the building of the Plaza de la Democracia in the empty space left by the fire. However, even if Plaza de la Democracia was built in the light of social protest, the lack of political will of Alejandro Toledo's government Toledo to link and coordinate public art, landscape and heritage did not function as a valid response. Our proposal is an architectural structure "Urin Kancha", to raise public awareness of this public space with a monument that has a double purpose: to recall the huacas, archeological buildings built in Peruvian coast, and to recall the space as a tomb, in order to pay tribute to the six dead guards of the Banco de la Nación.

Keywords: public spaces, citizenship, Plaza de la Democracia, political process, new proposal: "Urin Kancha".

La estructura urbana de una ciudad no es una realidad estática en el tiempo, tampoco es definida exclusivamente por los protagonistas del poder; por el contrario, es una realidad viva en constante transformación. Los ciudadanos cumplen una función determinante en la configuración urbana, la viven y comparten, recorriéndola y dotándola de sentido al transformarla continuamente.

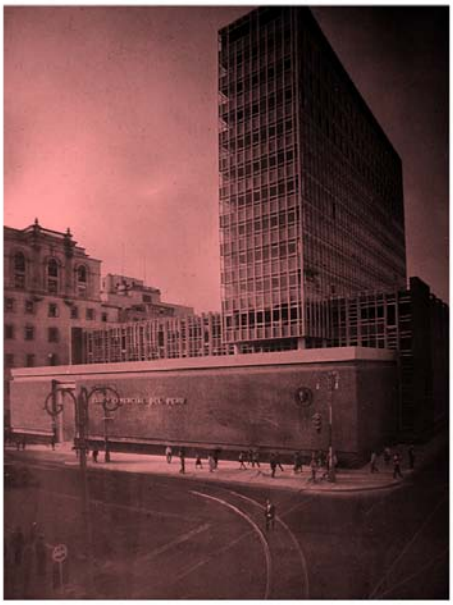
La trama urbana es influyente, pero mayor peso tiene el grupo humano que la habita, puesto que un sitio se convierte en lugar a partir de la apropiación que la gente hace de él. No queda duda del rol de los individuos en el espacio público y del papel de este en la sociedad, ya que es una herramienta de orden político, a la que siempre se la ha considerado el dispositivo más poderoso para la construcción de la conciencia cívica.

El espacio público vincula a la población por ser un lugar compartido. En la fijación de hitos de memoria, amplía la conciencia ciudadana recordando el sentimiento de ser parte de una realidad que implica a todos los que habitan el territorio. Es a través de sus ritos y ceremonias colectivas que la comunidad se integra y moviliza. Y estos espacios, creados para ser compartidos, son el lugar donde se va reconfigurando la colectividad.

Siendo el espacio público el “espacio de todos”, es el escenario más sensible a la presencia ciudadana que logra poner de manifiesto sus reacciones ante el poder del Estado. En la vía pública se expresan sentimientos de rechazo o aceptación y se convoca a los movimientos de protesta, tomando las calles con el fin de denunciar irregularidades, haciendo oír su voz y conquistando la esfera pública para poder manifestar sus reclamos políticos.

Una de las formas de la transformación del espacio público proviene de la protesta política, entendiendo este concepto a partir de términos como conflicto, cambio y transición política. Cambio que está impreso en la historia urbana de la ciudad de Lima, como veremos a continuación.

Banco de la Nación (2000)



I. El origen de la Plaza de la Democracia

La Plaza de la Democracia surge por iniciativa del Banco de la Nación, sobre el mismo terreno de 3,414.78 m2 que ocupara esta entidad financiera, incendiada a raíz de la Marcha de los Cuatro Suyos en el año 2000. Este banco se hallaba sobre uno de los ejes urbanos más significativos del trazado urbano de Lima, ubicado en la parte más central y simbólica del casco antiguo de la capital. Esta plaza fue inaugurada en el año 20063, por el presidente Alejandro Toledo (2001-2006), y marca el tránsito del autoritarismo de Alberto Fujimori (1990-2000) hacia la restauración de la democracia.

Sus características principales son:

1. Es un espacio público situado en el Centro Histórico de Lima y nos permite observar el concepto de espacio urbano monumental vigente hoy en día, en agudo contraste con el de décadas pasadas, cuando el arte público tenía mayor peso entre quienes tomaban decisiones y ocupaban el poder.

2. Es un lugar vinculado a una protesta política promovida a favor de la restitución de la democracia en el año 2000, conocida con el nombre de Marcha de los Cuatros Suyos.

3. Es una nueva plaza creada en el vacío, resultante de la demolición

3 Gestión del Alcalde de Lima Luis Castañeda Lossio (2003-2006 y 2006-2011). Realizador del proyecto del Metropolitano.

del banco, incendiado por una bomba puesta por el Servicio de Inteligencia Nacional del entonces presidente Fujimori para contrarrestar la movilización popular por la democracia.

4. Como espacio, nace de un vacío urbano generado por un acto terrorista, en este caso provocado por el poder político contra la movilización ciudadana. En tanto ello, guarda semejanza y también marcada diferencia con el espacio vacío donde estuvieron las Torres Gemelas de Nueva York.

La Marcha de los Cuatro Suyos fue el caso más emblemático de protesta política en años recientes, donde el paso de la multitud dejó literalmente materializado un nuevo espacio urbano en el Centro Histórico de Lima, llamado primero Plaza de la Nación y luego Plaza de la Democracia. Este evento tuvo su día central el 28 de julio de 2000, día de la celebración de la independencia del Perú.

De acuerdo al destacado urbanista contemporáneo, Wiley Ludeña, la Marcha de los Cuatro Suyos tenía antecedentes: *"el primer gran gesto popular de ocupación contestataria de los espacios públicos tuvo lugar la noche del 9 de abril del 2000, a propósito del desconocimiento de los resultados electorales, tras la tercera reelección de Fujimori. Esa histórica noche terminaron ocupados por diversas manifestaciones, el histórico eje cívico con los espacios más representativos de la centralidad urbana limeña: El Paseo de la República, el Centro Cívico, la Plaza San Martín y la Plaza de Armas, inclusive las puertas mismas del Palacio de Gobierno".4*

El recorrido de la Marcha de los Cuatro Suyos debía culminar estratégicamente en la Plaza Mayor, donde está ubicado el Palacio de Gobierno. Esta imponente manifestación ciudadana partió desde el acceso al centro de Lima por la gran avenida llamada Paseo de La República. Esta continuó por los jirones Lampa, Nicolás de Piérola, Parque Universitario, hasta llegar al Congreso de la República, donde el cuestionado mandatario estaba haciendo su juramento. La protesta se convirtió en un estado de ánimo colectivo y, en este punto, los congresistas de la oposición abandonaron el hemiciclo y se unieron a la marcha.

A lo largo del recorrido hubo muchos enfrentamientos, incendios y actos vandálicos. El servicio de inteligencia del gobierno de Fujimori montó una conspiración que provocó actos de violencia (conspiración confirmada una vez que se hicieron las investigaciones del caso). La Defensoría del Pueblo informaría luego el saldo fatídico: una gran cantidad de recursos en pérdidas materiales, 192 detenidos y el punto de quiebre de este acontecimiento, seis vigilantes muertos a consecuencia del voraz incendio originado en el Banco de la Nación. El inmueble quedó inhabitable, puesto que sus estructuras fueron dañadas. Originalmente ocupaba un área de 3,414.78 m2 y registraba 22,000 m2 construidos. Su uso era para servicios financieros.

4 LUDEÑA URQUIZO, Wiley. "*LIMA: Transformación económica y trnasformaciones urbanas, período 1990-2005".* Cuadernos No. 13, Departamento Académico de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, p. 52.

La Plaza San Martín (1921)

Monumento a Don José de San Martín, MARIANO BENLLIURE Y GREGORIO DOMINGO.1921

La sede del Banco de la Nación había sido diseñada por el destacado arquitecto Enrique Seoane Ros en el año 19625. Sus grandes dimensiones sobresalían del perfil arquitectónico de entonces, en una esquina predominante del Centro Histórico, con una intensa actividad económica y rodeada de mucho movimiento. El 27 de abril de 2005, la Municipalidad Metropolitana de Lima

declaró el edificio en ruinas y ordenó su demolición. Posteriormente, en ese mismo lugar, el espacio que quedó vacío albergó a la Plaza de la Democracia (o Plaza de la Nación). Nació literalmente sobre las cenizas de los sucesos políticos ligados a la restitución de la democracia.

La avenida Nicolás de Piérola, donde estaba situado el banco y actualmente la Plaza de la Democracia, es una vía trascendente para la ciudad de Lima, puesto que constituye un eje desde el monumento de Dos de Mayo hasta la avenida Grau. Este eje abrió una nueva perspectiva en el centro de la ciudad que adquirió un carácter monumental. Sobre esta avenida se ubicaron los espacios públicos más importantes de la ciudad, como la Plaza Dos de Mayo, la Plaza San Martín y el Parque Universitario.

Este eje monumental terminó de ser construido en la época del centenario de la independencia, lo que fue motivo para que el enérgico gobierno de Augusto B. Leguía construyera plazas y edificios conmemorativos. En la época de Leguía, el área urbana se amplió otorgándole valor a los espacios públicos. En cambio, durante el gobierno de Alberto Fujimori, el espacio público fue perdiendo presencia; se degradó y banalizó, creció el desorden y la prepotencia de las autoridades. Los nuevos centros implantados por el poder del Estado

5 BENTÍN DIEZ CANSECO, José. *Enrique Seoane Ros. "Una búsqueda de raíces peruanas*." Arquitectos peruanos Volumen 1, Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Arte, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú, 1989. pp. 301-305.

El Parque Universitario (1919)

Parque Universitario 1919. Monumento a Hipólito Unanue, MANUEL PIQUERAS COTOLI E ISMAEL POZO.1931

fueron los grifos, los casinos y la construcción de grandes centros comerciales. Se enrejaron los parques y jardines, quizás como consecuencia del terrorismo y la delincuencia, la falta de educación y cultura y el poco apego al patrimonio urbano.

Aunque la ciudad ha cambiado, la Plaza de la Democracia se encuentra en el Centro Histórico de la capital y su impacto se debe a su condición de espacio-vacío que permite mostrar el concepto de espacio público hoy. Esto le permite ofrecer una mirada a los espacios públicos ubicados sobre el mismo eje, creados en los primeros veinte años de la República, y reconocer su incoherencia con la planificación urbana dentro del trazado de la ciudad. Por otro lado, el análisis muestra la permeabilidad de la calle como escenario transmutado por sus gentes, en este caso, debido a una marcha de protesta política.

El impacto urbano de la Plaza de la Democracia, por su condición de vacío y en contraposición al edificio de 13 pisos que ocupaba toda la cuadra, produce una extraña sensación de desasosiego. La naturaleza misma de la elaboración paisajística es totalmente ajena al entorno arquitectónico que la cobija. El panorama ha sido transformado a la fuerza y sin mayor criterio, desaprovechándose su estratégica y central ubicación. Actualmente el ruido visual y la aglomeración de elementos llenan la zona de un confuso y perturbador desorden que caracteriza al centro de Lima.

En esta plaza se confirma la insignificancia de un proyecto que termina siendo un jardín cualquiera, vacío de sentido, con bancas, áreas verdes y veredas, sin ningún elemento arquitectónico ni artístico que distinga su razón de ser. Solamente hay un monolito de piedra negra enchapada con inscripciones realizadas por el artista Víctor Delfín, con diseños de iconografía precolombina,

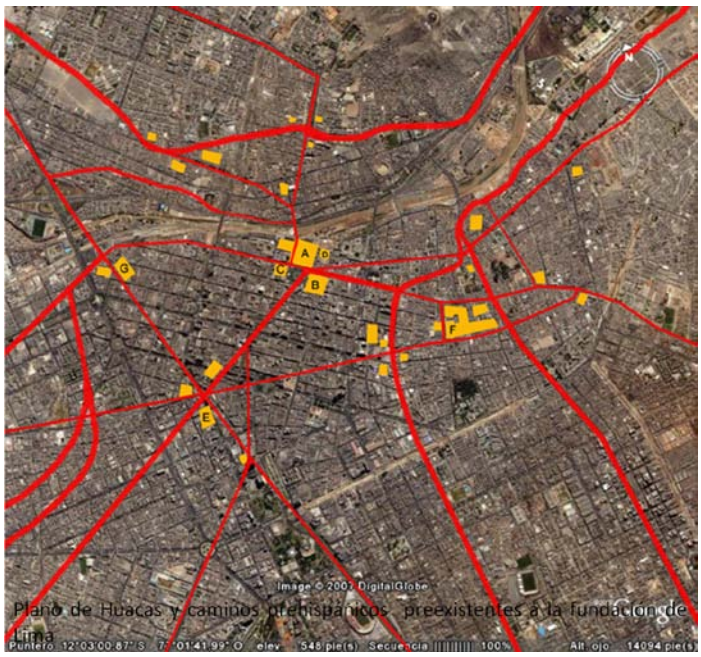
que llevaba la inscripción: "¡Nunca más!". Actualmente, esta inscripción no se puede leer porque las letras de bronce han sido robadas, a pesar de las rejas que encierran la plaza, evidenciando de raíz una contradicción con la función de un espacio público, como un lugar de encuentro y el concepto mismo de democracia.
La premura por realizar el proyecto podría explicar la extrema simplicidad de la plaza y la baja calidad de su planteamiento, lo que desmerece la intención para lo que fue creado. Sin embargo, la decisión de utilizar esta área para este fin puede ser aprovechada para convertirla, más adelante, en un verdadero espacio público de trascendencia para el Centro Histórico de la capital.

En este espacio, ubicado a solo cien metros de la Plaza San Martín, se pudo haber realizado un proyecto consistente y planificado con el entorno, reivindicando en su diseño y concepción un proyecto urbanístico y artístico significativo y contemporáneo. De esta manera, se hubieran marcado nuevas pautas de desarrollo para la construcción de espacios públicos, otorgando posibilidades para crear las bases de cómo tratar el espacio público artísticamente, dejando una marca visible de memoria colectiva, visualizando en la ciudad guías de sentido para nuestra historia, revelándonos ciertas pautas para la creación de conciencia ciudadana.

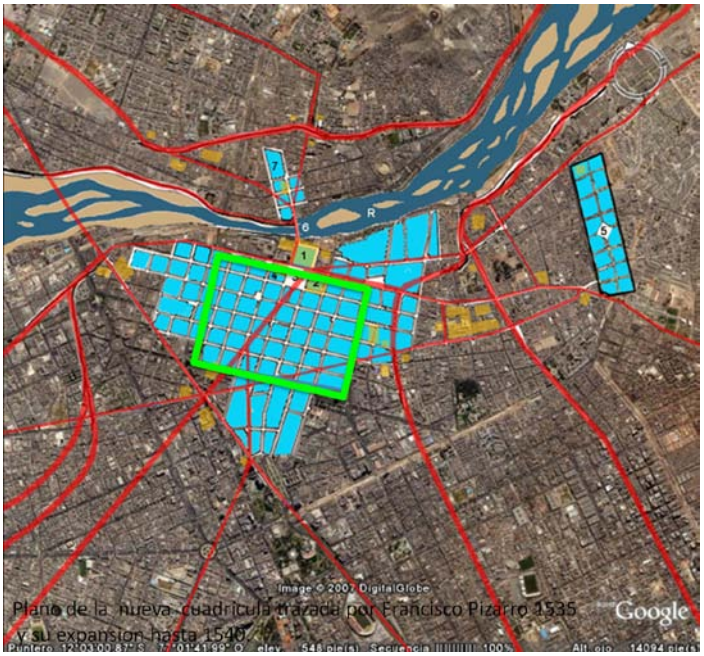
Se constata entonces que no existe actualmente una voluntad política para relacionar y coordinar arte público, paisaje, ciudad y patrimonio con los procesos de planificación urbana, ni existe un reconocimiento de la función de los elementos artísticos en el espacio público. Este espacio que nace a la luz de un acontecimiento de protesta social, que implica una posición ciudadana y que logra ser real y simbólicamente un hito de transición hacia la recuperación de la democracia, no ha sido captado en su nivel simbólico para transformarlo creativamente en un hito de memoria dentro de la ciudad. Queda claro que el poder de la multitud logró transformar el espacio dejándolo vacío, su eficacia estuvo en la fuerza para destruir el autoritarismo de Fujimori.

II. La democracia en la vida peruana y la plaza que la simboliza

El Perú, país que próximamente celebrará los doscientos años de su independencia política, ha sido regido mayoritariamente por gobernantes militares, de los cuales muy pocos fueron elegidos en las urnas. En 1980, el último dictador militar entregó el poder a un representante elegido democráticamente. Si bien a partir de entonces se pensó que la democracia podría fortalecerse con la elección sucesiva de tres regímenes democráticos, esta fue interrumpida bruscamente en 1992 con el autogolpe de Alberto Fujimori, quien gozó de gran popularidad a principios de su gobierno porque resolvió drásticamente los dos males que asolaban al Perú de entonces: la violencia terrorista y la crisis económica. Sin embargo, sus métodos autoritarios, la corrupción que se acrecentó y su decisión de atornillarse en el poder llevaron a su pérdida de legitimidad y a la crisis política en la que se inscribe la Marcha de los Cuatro Suyos y el incendio del Banco de la Nación. Recién en el año 2000, tras la re-



Plano de Huacas y caminos prehispánicos preexistentes a la fundación de Lima



Plano de la nueva cuadrícula trazada por Francisco Pizarro 1535 y su expansión hasta 1540.

nuncia del presidente Fujimori, se logró nuevamente la realización de elecciones democráticas.

La Plaza de la Democracia cuyo nombre se genera a partir de su restitución, tiene un nombre y una configuración que no refleja en realidad este concepto. En el Perú no tenemos mayoritariamente una historia ni tradición política democrática. El terreno donde se asienta la actual plaza, es propiedad del banco y su uso es temporal. Además, su sentido simbólico es transitorio, puesto que ya su nombre ha tratado de ser cambiado sin mayor repercusión pública.

En el 2008, la Fundación Cultural del Banco de la Nación convocó el concurso arquitectónico Plaza de las Artes que tenía el objeto de crear, en el espacio ocupado por la Plaza de la Democracia, la Plaza de las Artes. Las bases especificaban que esta nueva plaza "debería ser concebida como un sitio de cultura que, contribuyendo a la afirmación de la ciudadanía y a la identificación de los usuarios de la plaza con la ciudad, ofrezca a los vecinos de la ciudad de Lima y a sus visitantes, espacios de descanso, recreación y participación cultural, convirtiéndola en un punto referencial de la ciudad." Finalmente, el jurado declaró desierto el concurso porque las propuestas presentadas no cumplían con los requisitos delineados en las bases, ni con las diversas normas municipales.[6]

En la actualidad, la Plaza de la Democracia es un lugar enrejado. Su elemento principal consiste en un paralelepípedo enchapado en granito negro sumamente sencillo. Este no "encarna" ni en su forma ni en su relación con el entorno una mayor complejidad ni artística ni urbanística, que confiera sentido artístico al espacio público, transmutando su materialidad para acceder al nivel simbólico.

6 Véase las bases de las convocatoria en http://amarengo.org/node/1631. Sobre el criterio del jurado, véase: http://www.fundaciondelanacion.com/web/?cat=CONCURSOS&art=plazadeartes.

En los años veinte del siglo pasado, un gobernante autoritario y civil como el entonces presidente Augusto B. Leguía pudo crear en la ciudad nuevos espacios públicos y embellecer otros antiguos, con obras de nivel artístico creadas por expertos. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, vemos la degradación asfixiante que se ha implantado en nuestras vidas a todo nivel. Si nos ceñimos al arte de estos espacios que debieran aspirar a ser realmente públicos, nos hallamos frente a obras bastante pobres realizadas con materiales deleznables y sin sentido artístico ni diálogo con el entorno urbano.

En el Perú, es necesario consolidar la democracia que históricamente es tan precaria como su instalación en esta plaza. Este es un espacio ganado para la ciudadanía y depende ahora de sus habitantes, que eventualmente podrían apropiarse de él y convertirlo en un espacio público, de forma tal que finalmente sea una parte constitutiva y recuperada del centro de Lima. El espacio estudiado tiene posibilidad de convertirse en un espacio público significativo. Actualmente, como dice Pablo Vega Centeno: *"Los espacios públicos del actual casco central, que representa aproximadamente la ocupación de Lima hasta 1960, se erigen como los posibles grandes escenarios de afirmación de la identidad limeña, con todas las virtudes y defectos de la gestión urbana de la que son objeto."* [7]

Sin embargo, el crítico de arte Jorge Villacorta opina *"que tenemos que admitir que básicamente lo que llamamos público en Lima, es una masa trashumante. En términos prácticos se trata de un espacio atravesado diariamente por cientos de miles de personas, que pasan necesariamente por el centro de Lima, pero no lo habitan. Así, el centro de Lima es un "no lugar", atravesado por usuarios que simplemente lo atraviesan sin establecer una relación personal ni afectiva con el lugar. Es un público que cuanto más rápido sale del centro Lima más feliz se siente puesto que ha terminado su día de trabajo y puede regresar a su hogar. De hecho es un público trashumante."*[8]

III. Nuevas propuesta para la Plaza de la Democracia

En los años 2009 y 2010, la Fundación Telefónica, el Museo de Arte de Lima (MALI) y Alta Tecnología Andina (ATA) unieron fuerzas y voluntades con el fin de lanzar una mirada de reflexión sobre los espacios públicos más significativos del centro de Lima. Convocaron a un concurso internacional denominado Centro Abierto, en el que se presentaron proyectos artísticos para el espacio público, con la voluntad de generar diálogos que permitan su posible recuperación a través de una mirada contemporánea. En este evento, que se programó como parte de la Gran Semana de Lima, se llevaron a cabo las intervenciones urbanas de artistas latinoamericanos seleccionados en la convocatoria, es decir, intervenciones de sitio específico en el Centro Histórico de Lima. Los proyectos se realizaron en cinco locaciones, una de las cuales fue el Parque de la Democracia.

7 VEGA CENTENO, Pablo. *Lima: Espacio público y ciudad sostenible.*
Director del Centro de Investigación de la Arquitectura y la Ciudad (CIAC) – PUCP, Diciembre, 2006
8 Jorge Villacorta.

Uno de los participantes[9] hace un comentario convirtiendo temporalmente este lugar en una zona de reflexión social, reconociendo un nexo histórico con el Parque de la Democracia: "*Lo interesante del Parque de la Democracia, es que sin ser un espacio estructurado por algún elemento arquitectónico relevante, ya que carece de elementos significativos, siendo más bien un espacio sencillo y vacío, de encuentro y descanso para los transeúntes, está marcado por un acontecimiento político. Es un espacio que nace por la intención de reconstruir una memoria de la ciudad, de lo que había ocurrido allí, de su pasado reciente, de la marcha que hubo, del desorden y del caos que se armó cuando se quemó el edificio del Banco de la Nación, de las personas que allí murieron*".

El proyecto ganador del año 2010[10], *Cortina de Humo*, alude a los hechos de violencia vinculados con la restitución de la democracia en el año 2000 ligados a esta misma plaza. Por medio de una cortina de vapor en todo el perímetro del parque crea un espacio aislado del resto de la ciudad, y ofrece al ciudadano un momento en el cual su atención estará desviada del contexto actual. De tal manera, el proyecto revierte la condición de las repetidas cortinas de humo políticas donde a través de los medios, nuestra atención es indeliberadamente desviada. En *Cortina de Humo* "*el ciudadano puede hacerse partícipe de un momento de reflexión, meditación o quizás simplemente de un descanso del desordenado contexto*."

El proyecto intenta cuestionar el concepto tradicional del monumento conmemorativo (estatuas, bustos) ubicados al centro de plazas y "*propone un memorial de carácter empático, de manera que para algunos el vapor puede representar los gases tóxicos por los cuales fallecieron seis guardias de seguridad aquí mismo, el día central de la Marcha de los Cuatro Suyos*".

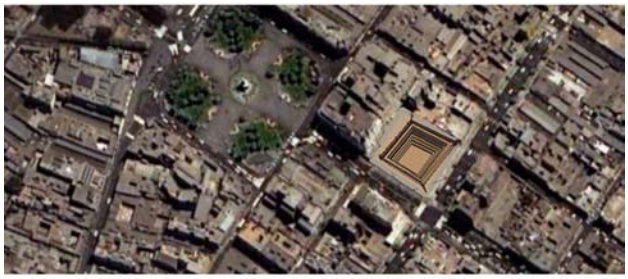
Ambas intervenciones de carácter temporal llaman a la reflexión y convocan a la ciudadanía a pensar sobre los sucesos específicos del origen de la plaza. Evocan la memoria "colectiva" poniendo énfasis en el nacimiento del lugar, en la precariedad de la conciencia ciudadana y en la falta de compromiso con este espacio, donde literalmente debiera convertirse en el emblema de la democracia.

En la Marcha de los Cuatro Suyos, se congregaron voluntades para hacerse oír y cambiar el rumbo político en el Perú, aunque se logró restituir la democracia, esa fuerza y esa energía no han revertido en la ciudad para consolidarla materialmente con un proyecto de espacio público, que transforme la zona en un escenario histórico de reflexión social permanente. En este caso concreto, el móvil de la protesta aglutinó a una multitud. Sin embargo, la identificación con el lugar, con el "sitio específico", no fue relevante como para dejar una "señal", una marca de memoria significativa. Este abandono es la consecuencia de la indiferencia ante los bienes patrimoniales en el Perú. La idea de patrimonio, como herencia nacional y como identificación con el territorio al cual se pertenece, es fundamental para reconocerte en él como parte de una memo-

9 BONACHEA, James. *Orden público* Proyecto 2009.(Sancti Spiritus, Cuba, 1977)

10 Colectivo integrado por FREUND, Mónica y CONTRERAS, Diego . *Cortina de Humo. Proyecto* 2010.(Lima Perú).

Proyecto para Plaza de la Democracia
Plaza hundida "URIN KANCHA" de adobe



•Consiste en una plaza con graderías descendentes hasta 2.88m. Realizada en Tierra (adobe).

ria colectiva que nos contenga y a la cual hay que amar y proteger.

Es aquí donde la ciudadanía deberá hacer suyos los espacios públicos y reconocerse en ellos. Su fuerza y su presencia ante el Estado deberán convencerlos a reclamar una ciudad vivible y bella, transformándola con una presencia ciudadana participativa, para que las autoridades tomen conciencia de que la democracia también implica democratizar el espacio público de todos sus habitantes. Así, se podrán crear lugares que transmitan al ciudadano el deseo por mejorar su calidad de vida y sentirse partícipes de una comunidad que acceda a modelar positivamente su vida cotidiana, en comunión con su propia ciudad.

Propuesta para la nueva Plaza de la Democracia: "URIN KANCHA"

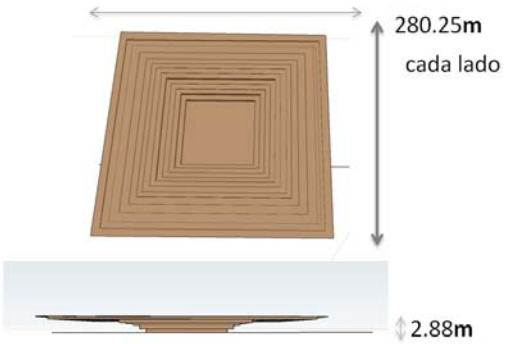
El territorio donde se asienta Lima, antes de la conquista, estuvo ocupado por muchas construcciones incas y pre-incas dentro de un trazado territorial preexistente, sobre el cual se acomodaron los conquistadores, para configurar su nuevo modelo de fundación, (1535 a 1540).Sin embargo, con el modelo de cuadrícula impuesta, muchos de los monumentos fueron enterrados, o absorbidos dentro del tejido urbano de la nueva ciudad. Estas construcciones monumentales configuradas en base a coordenadas espaciales, territoriales y astrológicas, representan la cultura antigua de nuestro territorio. Aunque la mayoría de las construcciones prehispánicas o huacas[11], como las llamamos comúnmente, subyacen bajo la nueva piel urbana de Lima, a causa de su desmedido y caótico crecimiento, unas pocas continúan visibles como testimonios de nuestro pasado cultural.

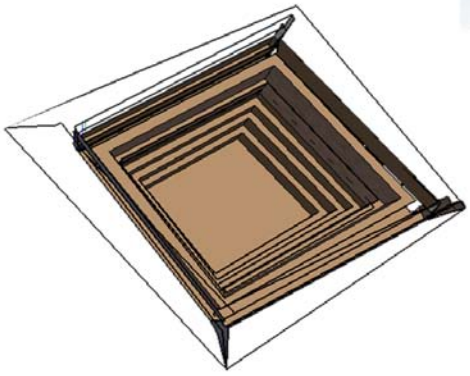
Dentro de esta reflexión, propongo entonces la realización de un proyecto para "hacer visible" esta ausencia y rememorarla con una intervención en el espacio público del Centro Histórico. Es mi intención que aluda a la memoria de la configuración misma del territorio donde se asienta Lima, la capital del Perú. Este espacio, por sus características —medidas, forma, materiales, relaciones

11 "Huacas" en lengua quechua, término que ha pasado al castellano del Perú. Ellas eran mudos testimonios de un pasado lleno de construcciones y de edificios dedicados a sus dioses. Las huacas eran muy numerosas, se calculan en más de mil las construcciones religiosas prehispánicas de distinta jerarquía solamente en el valle de Lima. Es por esto que el trazado español tuvo que adaptarse a una superficie que no estaba vacía, sino que contenía numerosas huellas de una ocupación humana anterior.

•Una gran explanada, ubicada sobre el mismo eje de los espacios más significativos del centro histórico, que articule las relaciones sociales en la comunidad.

Diseño de la Plaza Hundida
"URIN KANCHA"





Área total: 560.50m²

Plaza Hundida "URIN KANCHA" en el contexto urbano actual

En era prehispánica, las plazas hundidas reunían a la población y la congregaban frente al templo. Ahora, la plaza de la democracia, concebida como una plaza hundida nos situará frente al entorno urbano como nuevo templo de la modernidad.

espaciales, ejes y simetrías— evocará a las evidencias territoriales preexistentes, recordando a una huaca.
Por medio de una geometría simple se dibujará una plaza hundida,[12] una gran explanada que articule las relaciones sociales en la comunidad, un lugar de encuentro para desarrollar diferentes actividades.

Una plaza abierta al entorno urbano que marque el vacío dejado en la zona a causa del incendio, recuperando el espacio y la memoria, desenterrando nuestro pasado cultural y rememorando también a la huaca[13] como sepulcro, en homenaje a las seis personas que murieron en la Marcha de los Cuatro Suyos para la restitución de la democracia en el año 2000.

En la era prehispánica, las plazas hundidas reunían a la población y la congregaban frente al templo. Ahora, la nueva plaza de la democracia concebida como una plaza hundida, nos situará frente al entorno urbano como nuevo templo de la modernidad.

12 Un área de forma cuadrada, construida en adobe, de que desde la superficie al nivel de las aceras circundantes vaya descendiendo por medio de graderías equidistantes (18cms.) 2.88 metros hacia abajo.

13 Huaca. (Del quechua *waca*, dios de la casa.) f. Sepulcro de los antiguos indios, principalmente de Bolivia y Perú, en él se encuentran a menudo objetos de valor. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992, p. 750.

on the w@terfront

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

ISSN 1139-7365